

 **MIMESIS / CLASSICI CONTRO**



N. 5

Collana diretta da *Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani*

COMITATO SCIENTIFICO

Gerard Boter (Vrije Universiteit Amsterdam)
Carmine Catenacci (Università G. D'Annunzio Chieti-Pescara)
Joy Connolly (New York University)
Carlo Franco (Venezia)
Francesca Mestre (Universitat de Barcelona)
Laurent Pernot (Université de Strasbourg)
Luigi Spina (Università Federico II Napoli)



NUDA VERITAS

Da Omero a Orson Welles

a cura di
Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani

 **MIMESIS**

Il volume è pubblicato col contributo dell'Università Ca' Foscari, del Dipartimento di Studi Umanistici, del Comune di Vicenza, delle Gallerie d'Italia – Palazzo Leoni Montanari e dell'Associazione Italiana di Cultura Classica Venezia.

Hanno inoltre collaborato al progetto il Gruppo di Ricerca Aletheia Ca' Foscari, il Liceo Classico "Antonio Pigafetta" di Vicenza e l'Ufficio Scolastico Regionale per il Veneto.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Classici contro*, n. 5
Isbn: 9788857533209

© 2016 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

INDICE

PREMESSA	7
<i>Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani</i>	
SPOTUNIVERSITIES	13
<i>Elisa Bugin e Andrea Cerica (Aletheia Ca' Foscari)</i>	
LA VERITÀ AGONALE TRA SPORT E GUERRA NELLA GRECIA ANTICA	59
<i>Paola Angeli Bernardini (Università Carlo Bo Urbino)</i>	
LA VERITÀ, PINDARO E LA POESIA DELLA LODE	69
<i>Carmine Catenacci (Università G. D'Annunzio Pescara-Chieti)</i>	
LA VISTA E L'UDITO DI Omero	83
<i>Arianna Braghin (Aletheia Ca' Foscari)</i>	
TRAGICHE VERITÀ	103
<i>Andrea Rodighiero (Università di Verona)</i>	
NUDA VERITAS IN PLATONE	123
<i>Andrea Capra (Università Statale di Milano)</i>	
LA VERITÀ È FINZIONE.	
UN PERCORSO VERSO LA FELICITÀ, FRA LUCREZIO E SENECA	129
<i>Francesca Romana Berno (Sapienza Università di Roma)</i>	
LA VERITÀ DELLA SATIRA (SECONDO LUCIANO DI SAMOSATA)	147
<i>Alberto Camerotto (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	
OMERO IL BUGIARDO, ENEA IL RINNEGATO	
E L'AMBIGUA VERITÀ DEL MITO	171
<i>Mario Lentano (Università di Siena)</i>	

VARIAZIONI DAL VERO DI POETI LATINI (LUCREZIO, CATULLO, VIRGILIO, OVIDIO, RUTILIO) <i>Alessandro Fo (Università di Siena)</i>	185
IL NUDO, ARIDO VERO <i>Filippomaria Pontani (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	209
LA VERA E LA FALSA GRECIA. OSSERVAZIONI SPARSE SU ALCUNI USI (E ABUSI) DELL'ANTICO <i>Giorgio Ieranò (Università di Trento)</i>	221
ECUBA 1914 <i>Sotera Fornaro (Università di Sassari)</i>	237
LA NUDA VERITÀ DELLE URNE <i>Luigi Spina (Antropologia e Mondo Antico Siena)</i>	251
IL CINEMA E LA VERITÀ DEL FALSO, OVVERO LA METAFORA DELLA RANA E DELLO SCORPIONE <i>Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	261
GLI AMICI GRECI <i>Riccardo Orioles (I Siciliani giovani, Catania)</i>	277

PREMESSA

Non c'è una formula per dire che cos'è la verità nella nostra vita di tutti i giorni. Possiamo semmai tentarne molte, ma tutte diverse l'una dall'altra. Quello che vediamo tra le righe dei nostri libri, a cominciare da Omero e da Esiodo, è che la verità è una ricerca, una inquietudine perenne; sicuramente non è mai un possesso, né un dogma.

Per i nostri Greci antichi, l'abbiamo imparato, la verità non è una parola rivelata, magari con l'iniziale maiuscola¹. Perfino le Muse possono mentire. Non c'è una parola di Dio incontrovertibile e più o meno incomprensibile. Almeno da Socrate in poi è così: la verità è un problema e non una soluzione. Da Socrate in poi la verità diventa irriverente, sfrontata, cinica, magari più secondo il significato antico che quello moderno. Come la vita dei Cinici, può essere molto scomoda. Come la loro parola può suonare paradossale, controcorrente, e può risultare immediatamente sgradita. La verità per ogni giorno è problematica, lascia in ansia, e ancor prima di essere raggiunta subito vuole che ci si rimetta in cammino, per trovarne un'altra, che magari cancella quella che ti era sembrata una conquista.

Il meglio che si possa dire è che la verità è un esercizio quotidiano, sempre nuovo per ogni momento e per ogni situazione, di fronte alla molteplicità delle persone, delle teste e delle parole². Insomma la verità

-
- 1 Un filosofo del VI sec. a.C. come Senofane di Colofone, che in viaggio per il Mediterraneo antico viveva di poesia epica (e di dubbi sulle verità di Esiodo e di Omero), ci ricorda qualcosa su noi stessi e sulla ricerca della verità: «Gli dei ai mortali non hanno rivelato (ὑπέδειξαν) tutto subito: / l'uomo, con una lunga ricerca (ζητοῦντες), scopre ciò che è meglio» (fr. 16 D.).
 - 2 La ricerca della verità può essere difficile, e forse la cosa più importante (ma anche più impegnativa) è riconoscere i propri errori in un esercizio continuo, giorno dopo giorno, come nota nei suoi *Pensieri* (6.21) Marco Aurelio, il principe filosofo: «Se qualcuno riesce a convincermi e a provarmi che le mie idee e le mie azioni non sono corrette, sarò felice di cambiare, perché ciò che io cerco è la verità (ζητῶ γὰρ τὴν ἀλήθειαν), dalla quale nessuno ha mai

è un continuo confronto. Può divenire facilmente uno scontro, o addirittura qualche volta un duello³. Come la *parrhesia*, può essere il più grande dei beni, un *bene comune* da condividere, ma a volte può fare male, o divenire pericolosa. Pure se non ti cavano più gli occhi, non ti tagliano più la lingua, non bruciano più te e i tuoi libri quando trovi e dici una piccola verità che mette in dubbio le sicurezze di chi in quel momento ha in mano i fili del potere.

Chi ha curato questo libro, e la rassegna da cui nasce, è convinto che lo studio e la ricerca, oltre ad avere un fine in se stessi e nell'avanzamento del sapere *tout court*, siano gli strumenti più forti in vista di un'opera essenziale e spesso dimenticata, ovvero la vigile demistificazione del discorso pubblico, il riconoscimento e la denuncia del *quantum* di menzogna che ci circonda. Come nel giudizio di Eaco, Radamanto e Minosse del *Gorgia*, la verità ha bisogno dell'*èlenchos*, che significa «smascherare, svelare, spogliare». È necessario togliere la maschera, rimuovere il velo, strappare le vesti e gli ornamenti, eliminare gli interessi, le ricchezze, i poteri, i privilegi, le connivenze, le omertà. Ma anche se il tempo e il caso ce la rivelano per un attimo, la verità è sempre sfuggente, evanescente. Il compito è impegnativo, è una ricerca per la vita; ma solo così forse vale la pena di vivere.

Il fatto che il volume si apra con un ragionamento intorno alle istituzioni che ospitano buona parte degli autori – le università –, e alla loro progressiva evoluzione in termini retorici e forse anche sostanziali, è allora pienamente giustificato; la critica deve riguardare in primo luogo chi la compie, com'è nell'insegnamento della migliore satira antica. E la critica migliore proviene dagli studi e dai lavori dei nostri giovani che tra le lezioni e i seminari hanno preso come riferimento la parola ἀλήθεια, e ne hanno fatto il tema di un esperimento di ricerca, *A scuola di satira antica: un esperimento aperto, sulla scena del teatro di fine Settecento di San Vito al Tagliamento*⁴, che poi ha trovato il suo sviluppo,

ricevuto danno, mentre lo riceve chi persevera nel proprio errore e nella propria ignoranza (ἀπάτης καὶ ἀγνοίας)».

- 3 Per definire i limiti e i pericoli, possiamo qui riprendere le parole di Martha Nussbaum, che spesso pone a confronto il pensiero antico con i problemi della società americana di oggi: «La ricerca della verità è un'attività umana, condotta grazie a facoltà umane, in un mondo in cui gli esseri umani combattono, spesso con avidità, per ottenere il potere» (*Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, Roma 2007, p. 57).
- 4 L'Antico Teatro Arrigoni di San Vito al Tagliamento ha ospitato dal 24 al 26 ottobre 2013, dalle 9 del mattino alle 23 della notte, il seminario *A scuola di*

in dieci azioni, nella *Nuda Veritas* dei *Classici Contro* tra il Malibran di Venezia e l'Olimpico di Vicenza⁵.

D'altra parte, nemmeno stupirà che il volume si chiuda con le parole di un nostro compatriota che ha dedicato la vita proprio alla ricerca della verità, pagando (lui stesso e i suoi amici più stretti) dei prezzi assolutamente intollerabili per non voler scendere a compromessi con il falso di cui tutti Cianciavano meraviglie. Il fatto che egli, in una terra quintessenzialmente "greca", abbia trovato nella poesia antica non solo conforto ma ragione d'ispirazione, rappresenta uno sprone per tutti noi.

I quattordici contributi che stanno nel mezzo, secondo l'inveterato costume dei *Classici Contro*, non intendono farsi usbergo degli autori antichi per difendere o propagandare un supposto ideale più o meno perduto. Anzi, essi si dedicano a una critica appassionata di testi (letterari o visuali) che si vogliono (o che spesso noi vorremmo) latori di una verità assoluta. Il problema della verità nell'arte è ovviamente centrale da sempre, sin da quando essa era garantita dall'ispirazione delle Muse, e l'attendibilità del poeta o dello scultore viveva della luce riflessa di quella sanzione; d'altra parte, le letterature antiche sono quelle che per definizione costruiscono miti, dialoghi e racconti per poi negarne l'attendibilità tramite una selva di varianti, di contraddizioni, di salti.

Ecco allora che nella prima parte di questo libro i vari generi della letteratura antica sfiliranno esibendo ciascuno un'accezione di verità: la verità epica, sia nella sua dimensione solenne e ispirata sia nel suo rovesciamento ad opera di chi non crede né a Omero né a Virgilio; la verità lirica, soprattutto nella dimensione dell'encomio, dell'agone che svela il valore di cose e persone, e nella misura del rapporto conflittuale fra i fatti e le parole, fra realtà e finzione; la verità tragica, che è obiettivo inesausto, fonte di sofferenza, risultato di accesa dialettica, di inesorabi-

satira antica dei giovani di Aletheia dell'Università Ca' Foscari di Venezia (<<http://lettere2.unive.it/flgreca/Aletheia.htm>>)

- 5 I *Classici Contro 2014 Nuda Veritas* si sono svolti dal 6 marzo al 12 aprile 2014 in 10 azioni tra il Teatro di Santa Margherita e il Teatro Malibran a Venezia, tra le Gallerie d'Italia - Palazzo Leoni Montanari e il Teatro Olimpico (ma poi all'Astra e al Comunale) a Vicenza. Oltre agli autori degli articoli qui raccolti hanno dato il loro contributo e sono intervenuti sulla scena Claude Calame, Daniela Caracciolo, Adriana Cavarero, Michela Coppola, Enrico Crosato, Sandro Del Duca, Augusto Gentili, Federica Giacobello, Angelo Meriani, Vincenzo Meriani, Nikos Moschonàs, Matteo Parisi, Maddalena Pedronetto, Titos Patrikios, Ghiorgos Pelidis, Dino Piovan, Paolo Puppa, Elena Scarpa, Tiziano Scarpa, Anna Zago, Donatella Puliga, Stefano Strazzabosco, Alberto Tonet, Giulia Zovi.

le vaticinio o di imprevedibile annunzio; la verità filosofica, che è nuda nella misura in cui rinunzia allo scudo delle convenzioni sociali, ai vestiti del comodo, agli orpelli dell'ovvio, soprattutto – e qui è necessaria una prepotente disposizione a esporsi – alla finzione degli schermi che accecano gli uomini e li tengono in una subalternità gnoseologica e morale.

In coda, faranno capolino una serie di più nuove accezioni della verità in costante dialogo con i testi antichi: la verità romantica della nuova Grecia (della sua lingua, del suo passato); la verità millantata della nuovissima Grecia (delle nostre idee, dei nostri pregiudizi); la verità negata della guerra antica e moderna (delle sue virtù, della sua brutalità); la verità ammantata della retorica politica da Cicerone a oggi; la verità esopica dell'arte più falsa, il cinema.

Il gancio a cui è appesa questa serie di contributi non risiede soltanto in una parola (*alètheia*, *veritas* o sinonimi): seguendo l'insegnamento di Epicarmo (*νᾶφε καὶ μέμνασ' ἀπιστεῖν*, «sii sobrio e ricorda di diffidare»), l'analisi di alcuni episodi della *longue durée* del concetto di verità potrebbe aiutarci non solo a gustare meglio alcuni capolavori antichi e moderni (da Omero a Solomòs, da Pindaro a Lucrezio, da Luciano a Haseclever), ma a farci capire in che senso, da sempre, giusta la nota formula di Albert Einstein, la ricerca della verità sia più preziosa del suo possesso.

Alberto Camerotto
Filippomaria Pontani

NUDA VERITAS



ELISA BUGIN - ANDREA CERICA
Aletheia Ca' Foscari
SPOTUNIVERSITIES*

1. *Sesso a Rimini... e a Cesena, Forlì e Ravenna*

Di recente Maurizio Cattelan e Pierpaolo Ferrari hanno sposato un'idea vieta, seppur propagandata come «nuova, inaspettata»¹: Maria Cristina Didero, giornalista *free lance* attiva principalmente nell'ambito della moda e del design, ha progettato di riportare in auge l'immagine della Rimini postbellica, non già quella perduta e celebrata con nostalgia da Fellini in *Amarcord* (al quale tuttavia Cattelan dice di essersi ricollegato), ma della voluttuosa e procace «capitale della Riviera», quella che tra gli anni '50 e '80 ha reso il piccolo *borg* di San Giuliano un relitto disorientato, morituro in mezzo a un'affollata e crescente landa di bagni e alberghi, caffè e ristoranti, negozi e *supermarket*, pompe e autovie, case vacanza e discoteche, tutti luoghi di un consumismo turistico ora in parziale affanno ma alla fine degli anni '70 tanto rampante che si pensò di seppellire le casine amate dal regista sotto un nuovo quartiere residenziale-turistico, più al passo coi tempi. Questo il progetto nel suo volto reale, spogliato dell'infingimento propagandistico; secondo la curatrice e il sindaco Andrea Gnassi si tratterebbe invece di un'opera intesa a rinnovare l'immagine di Rimini attraverso la valorizzazione della sua arte e della sua storia, che «rappresentano un [...] giacimento da difendere»² (ma già la metafora petrolifera ne rivela le reali nascoste intenzioni consumistiche). In ogni caso, appoggiati dalla giunta comunale, con un'operazione apparentemente al mezzo fra la provocazione artistica e una vera e propria campagna pubblicitaria, l'artista patavino e il fotogra-

* Elisa Bugin ha scritto il par. 2, Andrea Cerica i parr. 1, 3 e 4; naturalmente, trattandosi di un lavoro di coppia, idee della prima ricorrono nei paragrafi del secondo e viceversa.

1 Colin 2015a.

2 Colin 2015b.

fo milanese hanno attinto dal grande repertorio della rivista *Toilet Paper*, da loro fondata nel 2010, otto cartoline celebrative dell'arte e della cultura riminesi: un uomo ritratto dalla cintola in giù, in un *camel toe* da cui emerge un'erezione posticcia ma tanto solida da surclassare tutti i record culturistici, cioè un bel sollevamento pesi inguinale, con una pietra al posto della sbarra (fig. 1); un sedere, non è chiaro se femminile o maschile, ma comunque ben depilato e (s)vestito di solo dentifricio tricolore (fig. 2); una ragazza ritratta in un rapimento orgasmico, distesa su un letto di patatine fritte e con la mano destra sul seno (fig. 3); un'altra donna rapita, non però per estasi masturbatoria ma perché regge un bicchiere che si sta via via riempiendo, da un'ignota fonte (!), di un ambiguo liquido giallastro (fig. 4); una sfilza di salamelle disposte come le sbarre di una prigione da cui pare impossibile evadere; una *coupé* tedesca ricoperta di lattine di birra; un uomo in giacca e cravatta, semidisteso su un divano e ricoperto di spaghetti al sugo; una donna bruciata dal sole accostata a un'aragosta. Tutte e otto le immagini rispolverano una frase tipica delle cartoline postbelliche: «Saluti da», seguita dal nome della località prescelta, nella fattispecie «Saluti da Rimini» (da cui il titolo di tale presunta rassegna artistica). Si tratta in realtà non di mere cartoline, ma di veri e propri manifesti pubblicitari in formato sei metri per tre che alludono ironicamente, anche grazie all'aspetto *vintage*, a una certa produzione cartolinistica, ma che hanno tutti i crismi delle affissioni cartellonistiche: nella notte fra il 30 giugno e il 1° luglio 2015 una nutrita squadra di attacchini ha diffuso in Rimini mille copie delle otto cartoline di Cattelan e Ferrari, destinate a rimanervi esposte per tre mesi, fino al 30 settembre. Nonostante le dichiarazioni edificanti del sindaco e dell'ideatrice e nonostante Cattelan abbia negato esplicitamente la natura promozionale di tale operazione, *Saluti da Rimini* è un potentissimo esempio di mera comunicazione pubblicitaria: garantiscono i numeri appena citati e l'estrema professionalità di Ferrari, che si è formato come fotografo pubblicitario, ha lavorato con ottimi risultati per *brand* di successo come Campari, BMW, Sky e molti altri, e *last but not least* frequenta assiduamente il mondo della moda, che è ambito prediletto della *réclame*. E, soprattutto, garantisce la grande efficacia delle otto cartoline, che è principio fondante di ogni buon messaggio promozionale; concorrono a essa una serie di fattori che le dimensioni fisiche del nostro articolo impediscono di esporre, ma che è riassumibile da questa semplice regola: una pubblicità deve far presa sul *target* predefinito, suscitare in lui un desiderio

tale da muoverlo al consumo del bene pubblicizzato³. La pubblicità è principalmente, secondo la classificazione del linguista Eric Buysens, un «discorso dell'azione»⁴, cioè con Jakobson diremmo che essa ha soprattutto una funzione emotivo-imperativa, solo in secondo luogo referenziale ed estetica. Le otto cartoline si rivolgono a un pubblico in movimento e che si tratti di un consumatore a piedi, in sella a una bicicletta o seduto in un'autovettura, il manifesto ha solo pochi secondi per comunicare il suo messaggio: in tempi così ristretti il linguaggio iconico ha più forza di quello verbale e infatti le immagini di Cattelan e Ferrari hanno una chiarezza e semplicità tali da trasmettere celermente l'idea che le sottende; non però chiarezza e semplicità istintive, ma derivate, come ricorda Cattelan medesimo, da un grande lavoro mentale e da una strenua opera di selezione e sintesi⁵. Dimostrano inoltre, il che è altrettanto centrale, una buona conoscenza delle dinamiche pubblicitarie: data l'idea di rilanciare i consumi e dato il messaggio: «Rimini vuol dire vacanze goderecce», ovvero a Rimini si può fare bisboccia, varia ma stimolante anzitutto il basso ventre e la pancia, l'elemento erotico puro e quello misto del cibo erotizzato, che sono i temi principali degli otto *Saluti da Rimini*, danno grande incisività ai manifesti, amplificata ulteriormente dal piglio provocatorio e dai doppi sensi (la *réclame* deve produrre emozioni forti e positive, stupire, suscitare un sorriso)⁶. Non si fraintenda: il sesso non è il *pas-se-partout*; nonostante la sua indubbia capacità suasiva (tant'è che in

3 Fa parte di questa regola una distinzione fondamentale: obiettivo della pubblicità non è quello di persuadere 'tutti', cioè un numero imprecisato ma il più esteso possibile di consumatori, ma solo 'tutti quelli che potrebbero essere interessati' al prodotto reclamizzato; e questo destinatario (definito comunemente *target* nel gergo professionale del *marketing*) deve essere individuato già prima della pianificazione pubblicitaria (altrimenti detta «strategia creativa»), cioè fin dalla «strategia di *marketing*», che è il progetto di vendita concernente il prodotto nel suo complesso, al di là degli aspetti promozionali. Vd. Maas, Roman 1987, pp. 4-7.

4 Vd. Buysens 1943, p. 74.

5 Vd. Colin 2015a.

6 Ai più anziani il messaggio potrebbe risultare scontato e superflua l'idea di Maria Cristina Didero, ma per quanto ritrita essa non è insensata: se si rammenta che negli ultimi decenni altre mete in Italia e in Europa hanno attratto giovani volenterosi di folleggiare minando così la primazia di Rimini (che oggi Gnassi vorrebbe riaffermare), allora la campagna dimostra una sua fondatezza; può diventare utile in un periodo di crisi appena calante pubblicizzare una meta più accessibile di Mykonos o Maiorca ricordandone le glorie passate.

molte pubblicità ne viene fatto un uso subliminale), il tema erotico deve essere giustificato dal *target* e dal contesto. Nelle cartoline di Cattelan e Ferrari funziona appieno perché i destinatari del messaggio sono principalmente dei giovani nel fiore della sessualità, ma se la campagna avesse dovuto pubblicizzare dei servoscala sarebbe parso fuori luogo e inefficace.

Saluti da Rimini si lega al tema del nostro articolo, dedicato a una critica delle pubblicità universitarie, perché nel 2009 l'Alma Mater di Bologna ha pubblicizzato le sedi periferiche di Cesena, Forlì, Ravenna e, guarda caso, Rimini, con un manifesto analogo alle cartoline di Cattelan e Ferrari. De *Le fantastiche 4* (fig. 5) daremo una breve esegesi fra poco, ora basta anticipare che se il tema della bisboccia erotica è legittimo e funziona negli otto-mille *Saluti da Rimini* per le ragioni appena illustrate, esso invece è parso del tutto inappropriato nel caso del manifesto bolognese, tanto che dopo pochi giorni dall'affissione le quattro pupe-università sono state censurate dal senato accademico e fatte rimuovere. Oltre che esempio di pubblicità fallita e conferma della mancanza di originalità da parte di Maria Cristina Didero, *Le fantastiche 4* sono soprattutto la riprova di un tema centrale di questo scritto: la difficoltà intrinseca del pubblicizzare l'università. Reclamizzarla è un'arte complessa anzitutto perché il prodotto in vendita non è un semplice oggetto o un'occasione consumistica come le vacanze estive di cui sopra, ma uno fra i momenti più importanti della nostra vita, quello in cui lasciamo dietro a noi la primissima gioventù per fondare un'identità e una maturità, oltre che professionali, personali e umane; e inoltre perché gli oggetti, una volta inseriti nella comunicazione pubblicitaria, promettono tutti piacere e godimento, e perciò si inseriscono appieno nell'edonismo sotteso alla società dei consumi, mentre lo studio e la ricerca implicano l'opposto: fatica, impegno e serietà, tre concetti cui la pubblicità, per le sue leggi intrinseche, non deve mai alludere se non vuole perdere in efficacia⁷. Nonostante ciò le università, oggi sempre più percepite come

7 Esistono naturalmente alcune eccezioni: è il caso, poniamo, di uno *spot* che debba indurre il *target* a una donazione a favore di una comunità africana prostrata da una guerra, da una siccità o da un'altra disgrazia; in tal caso lo *speaker* parlerà senza dubbio con un tono di voce grave, citerà pure senza eufemismi lo stato disagiato di quegli uomini, di quelle donne e di quei bambini, ma presenterà comunque tale donazione come appagante, risolutiva, efficace – anche una pubblicità seria non può presentare la complessità del reale, non può instillare il dubbio che da sola un'elemosina non sia in grado di risolvere un problema complesso.

aziende, si armano della perizia tecnica di pubblicitari e s'impegnano ad affermare il proprio marchio a premio su quello altrui: tutto ciò non solo in Italia, non solo in università pubbliche, non solo in accademie di bassa classifica, ma anche nei più quotati atenei del mondo.

Anche se oggi siamo in una fase di crisi e di transizione, detta «post-pubblicitaria», in cui nuove forme *web* stanno avendo una diffusione vieppiù crescente (e già le università le stanno sperimentando), la pubblicità tradizionale è ben lungi dall'essere morta e pertanto vale la pena analizzarla dalla nostra inconsueta prospettiva filologica: nel par. 2 si procederà a una disamina dei testi iconico-verbali, nel par. 3 dei film⁸.

2. *La donna e la merce, il primato e il rosso, i sogni e le ambizioni*

Oggi più che mai, in una società in cui siamo bombardati da *spot* di ogni tipo e in cui le nostre reazioni a essi vengono considerate e controllate con cura⁹, crediamo sia necessario porre sotto un'analisi attenta e scrupolosa anche il modo in cui le università pubblicizzano la propria offerta formativa; per ragioni di spazio non abbiamo potuto produrre un'esauritiva fenomenologia della *réclame* accademica, ma ci siamo limitati a presentarne pochi esempi, sufficienti tuttavia a illustrare l'omologazione della pubblicità universitaria alle caratteristiche e alle dinamiche tipiche di quella commerciale: come l'utilizzo della figura femminile, il vanto del primato o della storicità, l'uso di colori precisi, l'importanza di espressioni quali «pensare in grande», «scegliere», «sognare», etc.

2.1 *L'Alma Mater e le quattro pupe Cesena, Forlì, Ravenna e Rimini*

Il manifesto de *Le fantastiche 4* (fig. 5) è costruito bene, v'è infatti assoluta simmetria d'insieme: si alternano una ragazza mora, una bionda, un'altra mora e un'altra bionda, tutte di carnagione bianca e con i capelli piuttosto lunghi e lisci; le due ragazze centrali hanno un braccio piegato in modo da formare uno spazio geometrico centrale, l'altro braccio disteso e la fronte coperta dalla frangia, mentre le ragazze a lato presentano un solo braccio visibile e disteso e la fronte scoperta. Tuttavia,

8 Sulle trasformazioni in corso e i problemi inerenti la pubblicità del nuovo millennio vd. Testa 2007, pp. 7-16.

9 Vd. per esempio Gaggi 2013 e Morozov 2013.

come abbiamo già ricordato, il manifesto fu fatto rimuovere – perché secondo la riflessione postuma del consiglio accademico bolognese mercificava l’ateneo e il corpo femminile che stava a rappresentarlo – e quindi si può dire *pour cause*, nonostante la buona sintassi compositiva, che l’intento di fare pubblicità non è riuscito: alla meditazione formale non è stato anteposto un ragionamento complessivo sui contenuti e sull’occasione, cosa che ogni buona agenzia dovrebbe adempiere invece con grande impegno perché pianificare attentamente la *réclame* tenendo conto del cliente e del contesto è indispensabile non solo (come in questo caso) alla vita della pubblicità, ma anche alla sua efficacia. Ma oltre che inconcludenti *Le fantastiche 4* sembrano essere volgari e capziose, perché le parti del cartellone che risaltano maggiormente sono il seno e i genitali: sul seno di ogni ragazza è scritto il nome della città che ospita la rispettiva sede universitaria e i genitali sono messi in risalto attraverso la cintura e, soprattutto, attraverso lo *slip* nero che contrasta sulla tutina bianca e aderente¹⁰. Pertanto al *target* femminile il manifesto sembra promettere che guadagnerà in bellezza se sceglierà una delle sedi-seni, e a quello maschile invece che troverà nelle *dépendance* dell’Alma Mater tante puppe mozzafiato pari alle supereroine. Porre in risalto gli elementi sessuali, a livello esplicito come in questo caso o subliminale come avviene invece in numerosi altri, è caratteristica comune alla pubblicità, perché sono molto utili a fare imprimere il prodotto nella mente del destinatario¹¹. Un altro elemento di gran presa è il rosso: il colore del sangue, del combattimento e degli organi sessuali irrorati e inturgiditi, che risveglia in noi la parte più istintiva e impulsiva, che ci inquieta, eccita, allerta¹². Anche l’uso dei colori è infatti importante in ogni tipo di

10 «Per rappresentare più correttamente le donne, bisogna valutare seriamente il loro ruolo. Provate a chiedervi come vi sentireste se vostra figlia diventasse come le donne nella vostra pubblicità» (Maas, Roman 1987, p. 138). Circa la rimozione de *Le fantastiche 4* vd. Alberti 2009 e il parere di Oliviero Toscani in Amaduzzi 2009.

11 Basta pensare al fortunato *spot* della Fiat 500X, in cui la vecchia 500 aumenta di volume per aver carburato accidentalmente una pillola blu, o agli innumerevoli messaggi subliminali a sfondo sessuale presenti non solo nelle più svariate pubblicità ma anche nei cartoni animati: è sufficiente una semplice ricerca sul *web* o YouTube per avere un’idea del continuo *brainwashing* a cui è inconsapevolmente sottoposta la popolazione sin dalla più tenera età. Per approfondire vd. Ballardini 1994, pp. 70-71, soprattutto Lindström 2011, pp. 76-99 e Maas, Roman 1987, pp. 31-32.

12 Il rosso viene spesso usato per inibire la riflessione e far agire all’istante; riduce infatti il pensiero razionale e analitico. «Red reduces analytical

pubblicità visiva e, sebbene l'efficacia cromatica maggiore si ottenga con scritte nere su fondo giallo, anche il colore rosso ha un'incisività notevole. Non a caso in rosso è lo slogan «Le fantastiche 4. Il massimo per i tuoi studi universitari», dove la parola «massimo» introduce il tema del primato e inoltre induce il destinatario, attratto dai corpi oltre che dal colore, a 'pensare in grande', a scegliere la formazione migliore possibile.

2.2 *La Politecnica delle Marche: una Waikiki d'Italia?*

La figura femminile ritorna in un manifesto dell'Università Politecnica delle Marche (fig. 6), ma in questo caso la donna pare valorizzata; infatti, essendone il punto chiave visivo, sembra essere lei il «cuore coraggioso». La ragazza sta esibendo tutto il suo valore nel cavalcare un'onda spettacolare ma senza dubbio più hawaiana o californiana che marchigiana, e non è ben chiaro nemmeno il nesso tra il surf e l'offerta formativa tradizionale; in ogni caso l'ambientazione balneare rimanda immediatamente alle vacanze di sbalzo e divertimento della vicina riviera romagnola ormai invalse anche nel litorale marchigiano e, per chi sa pensare più in grande, persino alla cuccagna americana, per cui la trovata non è infelice: evocando lidi vicini e lontani e gli annessi svaghi, il manifesto può fare una buona presa sul *target* giovanile. Inoltre, l'immagine del mare e del cielo (cielo sereno) riesce a dare una percezione d'infinito e libertà¹³; e l'azzurro e il blu hanno un effetto rassicurante¹⁴. Sul piano iconico-verbale va notato che il termine «coraggiosi» è posto in risalto tramite un colore diverso dal bianco che caratterizza gli altri (guarda caso un azzurro chiaro) e che le di-

thinking. When humans see the color red, their reactions become faster and more forceful. [...] Augustin cites research conducted by Andrew Elliot, professor of psychology at the University of Rochester, that shows athletes are more likely to lose when they compete against an opponent wearing red and students exposed to red before a test are likely to perform worse» (Morin 2014). Per i numerosi e citati effetti del colore rosso sulla nostra mente vd. anche Macknik, Martinez-Conde 2014.

13 «Interestingly, although the thought of an infinite uniform physical space is rather mute to our imagination, the view of a vast natural landscape (the sight of the night sky, but also an ocean, a mountain range, a desert) may be capable of powerfully evoking a sense of metaphysical infinity» (Bersanelli 2011, p. 208).

14 «When asked what their favorite color is, the most common answer around the world is blue. This may be because when our ancestors used to see blue – like a clear blue sky or a watering hole – it was a good sign, according to Augustin. Painting a common area of an office building blue is likely to satisfy the majority of people» (Morin 2014).

mensioni delle parole enfatizzano «I cuori coraggiosi» e «la scelta giusta». «Cuore coraggioso», poi, è espressione importante ed efficace, pone in rilievo il cuore e dunque la passione, il sentimento, la forza vitale con la qualità del coraggio, e può richiamare alla mente, per chi sa l'inglese, il termine *braveheart* e il film omonimo, con tutti i valori eroici presentati nella pellicola. Infine, «scelta» è parola usuale nel linguaggio pubblicitario e implica una responsabilità attiva da parte del consumatore¹⁵.

La connessione con il litorale hawaiano-marchigiano sembra ritornare in un altro manifesto dello stesso ateneo in cui si affrontano un feroce squalo bianco – certo non un assiduo frequentatore dei nostri lidi –, recluso però in una boccia per pesci rossi, e un tenero gattino col tocco (fig. 7). Il tocco è per eccellenza il simbolo, ormai più che inflazionato anche in Italia, del laureato americano; ma in questo caso è un cucciolo a indossarlo ed è perciò metafora del liceale che pensa in grande, che pensa cioè di mangiarsi uno squalo al posto di un semplice pesce rosso. La relazione fra l'immagine e lo slogan «Think bigger!/Pensa in grande!» è forte e va evidenziato soprattutto che il testo è bilingue: si tratta di un'altra strizzata d'occhio al modello americano. Naturalmente lo slogan, tramite il comparativo 'bigger', veicola anche il tema, se non del primato e della storicità, almeno dello spessore e del peso dell'università pubblicizzata.

2.3 Padova l'étoile

Il vanto del primato e dell'antichità si ritrova invece in forma esplicita in una pubblicità dell'ateneo patavino (fig. 8). La parola più grande, rossa, è l'avverbio «prima», gradualmente minori le successive colorate in rosso («la ricerca»), in nero («a Padova l'università è la casa di idee e persone impegnate a cambiare il mondo») e ancora in rosso («dal 1222»). Ovviamente l'avverbio è il perno tematico del primato e si riferisce alla qualità della ricerca a Padova, ma l'idea viene ripresa e irraggiata su un piano nazionale attraverso il riconoscimento conferito dai dati Anvur 2013: «L'Università di Padova al primo posto tra tutte le università italiane per la qualità della ricerca»; è un espediente ben congegnato perché in questo modo si tempera l'autocelebrazione campanilistica e si ottiene maggiore credibilità¹⁶. Comunque si giudichi l'operato

15 Vd. *infra*, parr. 3.2 e 3.3.

16 Va tuttavia segnalato che i dati Anvur, del 2013 come degli altri anni, sono stati molto contestati; vd. soprattutto i numerosi contributi pubblicati dal sito *web Roars*: <<http://www.roars.it/online/category/anvur/>>.

dell'agenzia, va riconosciuto che il tema principale di questo annuncio stampa non è infondato, ma coglie un aspetto realmente centrale del prodotto universitario: la «qualità della ricerca», non soltanto il suo primato. È paradossale, ma non tutti gli atenei che 'vantano' di essere primi 'dicono' di essere valenti con la dovuta chiarezza e precisione; probabilmente si dà per scontato che al *top-ranking* corrisponda la qualità e si preferisce addurre svariati valori numerici a sostegno del primo anziché lampanti affermazioni circa la seconda, tuttavia, se si considera che la retorica della primazia è assai logora e che per conseguenza vi sarebbero molteplici accademie capolista, allora la specificazione dell'ambito in cui l'ateneo patavino parrebbe eccellere risulta proficua e intelligente: così si evita di cadere sia nel generico sia nell'iperbolico, due errori in cui un buon pubblicitario non dovrebbe mai incorrere¹⁷. In sostanza, se l'Università di Padova si è omologata al *cliché* del primato, è riuscita però a evitarne gli esiti più vietati grazie a un'espressione semplice, ma circostanziata ed efficace (nonché, per certi versi, onesta); oltre alla legittimazione dell'Anvur e alla detta precisazione va evidenziato un altro dettaglio perspicace: l'intensivo «tutte», che corrobora ulteriormente l'idea centrale dell'annuncio. Ma questa pubblicità è molto curata anche sul piano dell'immagine. Il colore rosso evidenzia bene l'eccellenza e la storicità impressa nella data di fondazione; e rossi sono pure il logotipo e il drappo retto dalla prima ballerina, che a sua volta, per grazia, classicità e slancio, riesce a conferire all'idea di perfezione e a sintetizzare iconicamente l'idea del primato. Sul drappo vi è disegnato un bucranio e parte del *target* potrebbe associarlo alla corrida e all'idea di dominare gli eventi attraverso la perfezione e l'eleganza, ma già il tessuto rosso basta a bilanciare le qualità incarnate dalla giovane con le altre, sempre positive, che il colore stesso suscita: potere, forza, energia, passione.

2.4 *Washington-Macerata*

Di un rosso acceso è anche la parola chiave di un bel manifesto commissionato all'agenzia Iceberg dall'Università di Macerata: «felicità» (fig. 9). La parola è scritta per metà a rovescio perché deve fare in modo che lo sguardo dell'osservatore vada prima a leggere lo slogan sottolineato in nero «c'è sempre qualcosa da imparare» per poi ricadere sul rosso da cui è attratto e leggere la citazione di George Washington: «La conoscenza è la base più sicura per la felicità». È dunque una sorta di

17 Vd. Maas, Roman 1987, pp. 7, 39.

percorso tracciato dal rosso, dal nero e poi ancora dal rosso, che inizia e finisce con il concetto di felicità. Al termine di tale itinerario, in nero, sono elencate le varie facoltà universitarie. L'intreccio fra l'idea di felicità e la figura di Washington rimanda il *target* con un minimo d'istruzione alla dichiarazione d'indipendenza americana e ai valori che essa promuove: uguaglianza, libertà, diritto alla vita, perseguimento della felicità. L'immagine di una mano maschile tesa e aperta riesce a evocare insieme protezione, affidabilità, sicurezza e disponibilità¹⁸. Tanta bellezza d'idee sembra però contraddetta dalla scritta posta appena sopra il pollice, dunque in posizione di un certo rilievo: «Il sapere utile», espressione che pare sottendere il pragmatismo utilitarista tipico della nostra società, entrato da vent'anni anche negli atenei alterandoli nel modo descritto da Naomi Klein¹⁹.

18 «I giuramenti si fanno a mano aperta. La comunicazione a mano aperta migliora il clima interpersonale. Le persone con le mani aperte vengono accettate più facilmente. Aprire le braccia e mostrare i palmi indica dimostrazione di onestà e di non volere nascondere nulla» (Correra 1996, p. 48).

19 Vd. Klein 2001-2002, pp. 133-141. A testimonianza della degenerazione utilitaristica del sapere ivi illustrata ricordiamo solo uno dei casi più appariscenti, che concerne il marchio-icona degli anni '90. Se nell'anno scolastico 1997-1998 in alcuni istituti d'istruzione primaria (!) degli Stati Uniti sono state promosse delle lezioni teorico-pratiche che riguardavano una scarpa verde della Nike, dietro il pretesto di insegnare ai bambini il concetto utile e coscienzioso di produzione ecosostenibile (pp. 126-127), il mondo accademico nordamericano non è stato da meno; ha valicato gli inveterati accordi sportivo-commerciali, che per quanto deprecabili non andavano comunque a intaccare la didattica e la ricerca (è il caso, poniamo, della fornitura di casacche alle squadre universitarie in cambio della diffusione di svariate pubblicità nei *college*): è arrivato persino a pregiudicare l'autonomia scientifica, progettando dei nuovi pattini per conto della Nike in cambio di lautissimi e utili finanziamenti (p. 133)! Una tale subaltermità al mercato sia dell'università sia della scuola è l'apice materiale di una *forma mentis* accreditata e dilagante, che dagli Stati Uniti è approdata sino in Italia e che, a forza di omologare il pensiero e la lingua, può essere incoscientemente racchiusa anche in un'espressione a prima vista innocua come «il sapere utile» – non va infatti dimenticato che, seppure in una forma più sublimata e ragionevole rispetto a quelli della vicina Politecnica delle Marche, anche il manifesto dell'Università di Macerata insegue il paradigma statunitense (invece dell'America esotico-godereccia di Waikiki quella storico-istituzionale di Washington, il quale ha un valore simbolico-evocativo che travalica la singola citazione); anche se i propositi di quest'ultima sono davvero tra i più nobili (sotto la citazione d'autore la pubblicità chiosa: «C'è bisogno di ridare valore alla cultura, alla conoscenza, allo studio, all'impegno, alla concretezza. C'è bisogno di pensieri nuovi»), ci sembra che il prodotto finale non sia del tutto esente, sia pur per *lignée*

2.5 La “bustina” di Scozia

Alcune pubblicità universitarie si riducono invece a una mera mercificazione dell’istituzione e della cultura, rappresentata come prodotto da consumare da parte dello studente-cliente²⁰: è il caso della Open University of Scotland, rappresentata alcuni anni fa da una bustina recante lo slogan «Open up your potential»; poiché il *target* è giovanile e si parla di «flexible [...] courses», l’immagine, ai meno ingenui, potrebbe ricordare una confezione di preservativi anziché quella di un integratore o di una medicina in polvere (fig. 10).

2.6 Stores

Da qualche tempo, oltre alla pubblicità *above the line*, si assiste a un proliferare dentro gli atenei di negozi in cui si vendono i prodotti più svariati e bizzarri recanti il logo dell’istituzione accademica: l’università vi diventa un marchio, un *brand*, ma poiché essa non nasce come azienda e non può quindi realizzare dei prodotti dotati di una personalità precisa, che si tratti di un ateneo di chiara fama o di uno più provinciale, spesso i *gadget* finiscono per somigliarsi. Per esemplificare questa omologazione mettiamo a confronto due magliette – una di Oxford, l’altra di Ca’ Foscari (fig. 11) – che hanno simili caratteri di stampa ed entrambe presentano uno stemma ondulato, il vanto della storicità («1249» per Oxford e «Old School 1868» per Ca’ Foscari, che tramite il rinforzo verbale «old» ha cercato di compensare la minore anzianità) e infine il

inconscia, dal pragmatismo imperante: apparentemente è solo un dettaglio, ma «il sapere utile» è a ben guardare un’espressione rivelatrice, non molto distante da slogan politici come «il saper fare» (guarda caso incluso proprio nella riforma «La Buona Scuola» di Renzi-Giannini), e ciò risulta assai contraddittorio per un manifesto che si appella all’urgenza di un pensiero alternativo.

20 «La realtà supera spesso la finzione, e nell’autunno del 2001 usciva la Guida di orientamento e programmi dei corsi 2001-2002 della facoltà di Scienze della formazione dell’Università di Torino in cui si poteva leggere, tra l’altro: “Gli studenti sono i nostri clienti: hanno sempre ragione (anche quando non ce l’hanno)”» (Ferraris 2009, p. 116). Vd. anche Ordine 2013, pp. 109-161 e, in particolare, p. 114: «I soldi, infatti, che gli iscritti versano nelle casse universitarie occupano un posto di primo piano nei bilanci predisposti dai rettori e dai consigli d’amministrazione. E questo dato comincia a essere molto importante anche negli atenei statali, dove si cerca di attirare gli studenti con ogni mezzo, fino a promuovere, come accade per le automobili e per i prodotti alimentari, vere e proprie campagne pubblicitarie».

termine «campus», che naturalmente è meno ovvio per l'università veneziana, ma più avanti mostreremo come negli ultimi anni essa abbia inseguito il modello estero²¹.

3. *Persuasione filmica: da Yale a Palermo, da TIM a Ca' Foscari*

Mentre il paragrafo appena concluso ha analizzato tipologie pubblicitarie molto diverse (manifesti, *gadget* e annunci stampa) ma tutte quanteprofessionali sotto l'aspetto della loro produzione, cioè tutte commissionate dall'università-cliente a un'agenzia di pubblicità, a una società di produzioni o a una società di *direct marketing* (quest'ultimo era il caso del negozio cafoscarino), il paragrafo corrente concerne invece sia film ideati e creati da dilettanti, cioè dagli stessi studenti e lavoratori dell'ateneo pubblicizzato, sia dalle agenzie del settore. Nonostante ciò la varietà sarà minore: anzitutto perché la tipologia pubblicitaria oggetto di questa indagine è una sola, il film; e anche perché, come dimostreranno gli esempi che seguono, una *réclame* autoprodotta non è per forza inferiore a uno *spot* realizzato da una grande agenzia: basta conoscere le regole e le dinamiche della comunicazione pubblicitaria e in funzione di queste saper lavorare a una strategia creativa rigorosa e originale, cosa di cui gli allievi di Yale hanno dato grande prova (indicando la strada ad altri atenei meno quotati). Ma, soprattutto, nella prestigiosa università americana hanno compreso bene questo punto chiave: all'interno di una società in continuo e celere mutamento grazie alle innovazioni *web*, che hanno dato adito a tante forme di autoproduzione pubblicitaria quanti sono i *social media*, alla pubblicità personalizzata tramite i *cookies*, alla diffusione di messaggi promozionali persino nel metaverso di Second Life, la *réclame* non riguarda più soltanto aziende, agenzie e società di produzioni, *direct marketing*, pubbliche relazioni o sponsorizzazioni, ma ogni utente della rete che in coscienza, e persino inconsapevolmente, promuove se medesimo o altri.

3.1 *Yale la bella*

Nel 2009 Andrew Johnson dell'ufficio ammissioni di Yale ha pensato di utilizzare YouTube e le giovani leve dell'università per realizzare *That's Why I Chose Yale*, un film pubblicitario a basso costo, in quanto

21 Vd. *infra*, par. 3.2.

autoprodotta, ma nonostante ciò persuasivo e molto più efficace di tante *réclame* professionali, perché l'originale idea alla base della strategia creativa, la cosiddetta «*big idea*»²², è stata quella di dare voce direttamente agli studenti iscritti, attrarre i più giovani e indurli ad arruolarsi fra le schiere degli *Yalies* utilizzando un'esca che potesse essere percepita come credibile perché a loro molto vicina; in genere a un liceale la parola di una matricola appare più fededeigna di quella di un impiegato dell'università o di un professore: è questa semplice considerazione ad aver alimentato il piano strategico, garantendo non solo una buona dose di credibilità ma anche un'estrema riduzione dei costi e dei tempi di produzione (appena dieci giorni di riprese!)²³. L'idea è particolarmente felice perché si attaglia bene al contesto; cioè, è possibile ricorrere alla tecnica del testimone congenere al *target* solo quando quest'ultimo è omogeneo, il che avviene nel caso di Yale e di qualsiasi altra pubblicità accademica, ma non si verifica spesso negli altri ambiti: se per esempio un'azienda di calzature volesse lanciare una *sneaker* capace di impedire al suo interno la proliferazione di spore fungine, difficilmente il reparto creativo dell'agenzia pubblicitaria potrebbe adottare la tecnica scelta dall'università di Yale, perché il prodotto è rivolto a un bacino di consumatori variegato, a giovani, uomini di mezza età, anziani, etc., e pertanto dovrebbe assoldare tanti testimoni quanti sono i *target*, ma così facendo correrebbe il rischio di appannare l'immagine del prodotto, che al contrario ogni buona *réclame* dev'essere in grado di definire in maniera forte e inequivocabile²⁴. Nonostante l'indubbia lungimiranza di Andrew Johnson, la tecnica adottata non è una *trouvaille*: la testimonianza di consumatori autentici ha una lunga tradizione nei film pubblicitari, perché riesce a trasmettere una verità che gli attori non possono ricreare. Le testimonianze sembrano dire al *target*: «Questa è la nuda verità», e sono perciò molto vantaggiose quando non è possibile visualizzare gli elementi di convenienza di un dato prodotto, il che accade appunto per le pubblicità accademiche. Avvalorare la bontà di un'offerta formativa è molto più complesso di provare la resistenza di un fazzoletto: sia perché la detta problematicità del prodotto universitario²⁵ impedisce il ricorso a una prova materiale, che è fruibile solo nel caso di meri oggetti o esperienze consumistiche, sia perché nella

22 Vd. Maas, Roman 1987, p. 8.

23 Vedremo però che ciò non ha comportato un prodotto pubblicitario dilettantesco, improvvisato, ma dotato anzi di tutti i crismi della professionalità.

24 Per quest'ultima regola, quella cioè dell'«immagine di marca», vd. Maas, Roman 1987, p. 11.

25 Vd. *supra*, par. 1.

concisione del testo filmico-pubblicitario questa complessità intrinseca trova un ostacolo anziché un'opportunità (occorrerebbero i tempi di un lungometraggio per tentare una dimostrazione). Torniamo però alla tecnica del *testimonial*, detta anche del «modello di riferimento». Esistono tre generi di testimonianze: di personaggi famosi, di esperti del prodotto e di consumatori qualunque. Alla luce di quanto abbiamo detto poc'anzi è senza dubbio quest'ultima tipologia quella capace di garantire una maggiore credibilità al messaggio pubblicitario, e non a caso la scelta di Yale verte principalmente sui consumatori semplici, gli studenti; tuttavia essa contempla anche l'uso di un esperto della materia, l'«admissions officer», che ha in realtà una doppia funzione: oltre a quello di fornire la propria testimonianza raccontando il momento in cui optò per Yale, egli svolge pure il ruolo di presentatore del film (e assurge persino a punto chiave visivo²⁶), per cui la strategia di Yale non risulta improntata al solo modello di riferimento, ma composita. Quella del presentatore è la tecnica più antica e più semplice, però l'università americana ha saputo innovarla ed evolverla nel modo appena illustrato, facendola cioè interagire con quella del testimone e rendendola quindi meno banale. Manca tuttavia un ulteriore livello di elaborazione: il presentatore-esperto e gli studenti-consumatori sono anche degli attori, perché non si limitano a delle testimonianze e a degli annunci, ma cantano all'interno di quello che è un vero e proprio musical cinematografico (giacché il film raggiunge le dimensioni di un cortometraggio). Pertanto, a ben guardare, le idee geniali sono due: quella originaria di aver optato per l'autoproduzione, con gli studenti che partecipano in prima linea sia alla strategia creativa sia alla produzione del film²⁷, e quella del ricorso a una combinazione di tecniche

26 Vd. Maas, Roman 1987, p. 19.

27 I principali artefici del successo di Yale sono stati *in primis* Andrew Johnson (sceneggiatore, produttore video e compositore della musica), quindi Ethan Kuperberg (sceneggiatore, regista e montatore), Streeter Phillips (direttore della fotografia) e Kurt Schneider (produttore musicale e addetto al messaggio). Naturalmente, trattandosi di un'opera corale, ciascuno dei più di duecento *Yalies* che vi hanno partecipato ha concorso al buon esito del film, peraltro così grande che ne è nata l'idea di produrre un vero e proprio musical cinematografico: *College Musical*, girato interamente a Yale nel 2011 da Kurt Schneider, prodotto da Andrew Johnson, con protagonista Sam Tsui (laureatosi in greco a Yale nel 2011, già solista di punta in *That's Why I Chose Yale* e oggi cantante di successo negli USA) e con altri attori che come Tsui avevano già partecipato al cast del cortometraggio pubblicitario; il film è stato proiettato in anteprima, in un evento di *live streaming*, presso la sede di YouTube Los

(testimone, presentatore e attore²⁸), ciascuna delle quali dà uno speciale apporto di efficacia alla pubblicità; per esempio la messa in musica delle testimonianze, grazie al ritmo e alla rima, dà alle parole un peso maggiore di quello che avrebbe potuto fare un'interlocuzione ordinaria. Ma veniamo ora a una sintesi dell'opera.

That's Why I Chose Yale consta di cinque sequenze e di lunghi titoli di coda. La prima (0.00-2.38) è un prologo in gran parte dialogato, costruito sulla falsariga di un incontro di orientamento presso l'ufficio ammissioni dell'università, con l'«admissions officer» e protagonista Kobi Libii che dapprima risponde ai quesiti del pubblico e poi, traendo spunto dalla domanda tematica «Why did you choose Yale?», licenzia il contegno professionale e comincia a cantare le ragioni della propria scelta, con il sorriso sempre stampato sul volto e con gesti e movenze del corpo a sostegno del canto. La sequenza termina con una dissolvenza in bianco, un segno interpuntivo molto forte perché alla marcatura intrinseca va aggiunta quella data dalla rarità d'uso (nel cinema prevale la dissolvenza in nero)²⁹; segue una lenta messa a fuoco dell'inquadratura con cui inizia il film vero e proprio (vedremo in seguito che il prologo è parte di una cornice): un campo lungo su Kobi Libii che passeggia in un cortile del Branford College. A riprova della sagacia creativa di Yale bisogna sottolineare che nulla in questo passaggio di sequenza è lasciato al caso: sul piano tecnico l'originale dissolvenza in bianco e la messa a fuoco servono a enfatizzare l'*incipit*, a indurre nello spettatore una maggiore attenzione in vista di un'immagine chiave; a livello contenutistico, invece, l'inquadratura del Saybrook Court riassume in sé tutta la seconda sequenza – che tratta dei «residential colleges» – perché l'angolo di cortile su cui torreggia la neogotica Wrexham Tower è un'immagine da cartolina: chiunque sia stato a Yale sa che è uno dei migliori scorci dell'università, tanto suggestivo che riesce a simboleggiare molto bene il primato dell'offerta residenziale (fig. 12). La seconda sequenza è la prima in cui prevalgono l'elemento melodico-musicale e il piglio ilare già emersi nella seconda metà

Angeles il 3 settembre 2014 e da allora ha avuto un'esclusiva circolazione *online* (è tutt'oggi acquistabile presso l'iTunes Store e altri negozi digitali).

28 Per un'esegesi di queste tre tecniche vd. Maas, Roman 1987, pp. 25-29.

29 L'interpunzione debole del cinema è lo stacco netto, utilizzato sia per alternare diversi piani di ripresa all'interno di una stessa sequenza sia come segno di cesura fra sequenze diverse; invece segni interpuntivi forti sono la dissolvenza e lo stacco in nero, che spesso sono usati per segnare il passaggio di sequenza, di rado per separare inquadrature diverse all'interno dello stesso segmento filmico-narrativo.

del prologo: essi permettono un'esposizione dell'offerta formativa e dei servizi agli studenti a dir poco insolita, ma disinvolta e molto accattivante; e nonostante la *naïveté* percepibile sia per la fine dell'effetto-sorpresa prima innescato dalla metamorfosi di Libii sia per la loro iterazione fino all'ultima sequenza, musica, canto e ilarità sono funzionali all'efficacia della *réclame* in modo ben più rigoroso di quanto avvenisse nel prologo, perché, mentre in questo erano circoscritti a un solo personaggio filmato con dei normali tempi di ripresa, nel resto del film sono applicati a un gran numero di studenti ripresi invece abbastanza celermente, con dei continui cambi di scena che stimolano un involontario aumento dell'attività cerebrale, cioè una maggiore attenzione da parte dello spettatore³⁰. Nella seconda sequenza (2.39-7.12), dopo un breve discorso introduttivo di Libii, si alternano quattordici solisti – tredici allievi e un preside – e tre cori: il primo solista (Sam Tsui) affronta il tema delle residenze universitarie da una prospettiva generica, ricordando come costituiscano un crogiolo di culture e d'interessi ben amalgamato e come favoriscano legami di profonda amicizia (tanto che, innescata da parole tematiche come «family» e frasi iperboliche come «For all four years we'll all reside / together in colleges united by pride / [...] / you'll never want to go outside», si staglia chiara e inequivocabile, seppur capziosa, l'immagine del nido universitario³¹); ciascuno degli altri solisti presenta invece, dall'alto della sua esperienza, un aspetto più preciso e concreto: la mensa, le stanze comuni, il bar, la sala giochi, la libreria, etc. Infine, i cori talvolta accompagnano il solista, talaltra sviluppano un canto autonomo, o all'interno di uno *sketch* (come quello fra tre studenti e il decano), e quindi con funzione teatrale, o con pieno valore melodico (come nel canto corale conclusivo). La terza sequenza (7.13-9.40) tratta delle attività extracurricolari seguendo uno schema simile a quello della precedente, però con una variazione di fondo: dopo le poche parole incipitarie di Libii non vi è una sequela di testimonianze cantate, ma una successione di immagini commentate da un *mix* sonoro molto singolare: sul piano musicale si ode un lungo vocalizzo con accompagnamento strumentale (vieppiù crescente verso il termine di sequenza), mentre sul piano degli effetti risonano con forza e continuità il ticchettio di passi di danza sul *parquet* e il respiro ansimante di alcune podiste, più sporadici invece i battiti di una palla da basket sul

30 Su questa tecnica vd. Codeluppi 2001, p. 43.

31 L'idea verrà esplicitata, con grande enfasi, nel canto corale che chiude la sequenza: «Residential colleges [...] / a place to call our home / for all four years».

tabellone, dei colpi di rastrello sul terreno e alcuni bip di computer. Ma più importante della colonna sonora, che funge principalmente da complemento delle immagini, è appunto quella visiva; vi si susseguono le riprese di diversi *hobby* praticabili a Yale, quali il ballo, la corsa, il basket, etc., alle quali però sono stati sovrimpresi, oltre che i nomi connessi come «Dance troupes», «Varsity sports teams», «Club sports teams», etc., i numeri che li quantificano, e poiché la cifra complessiva delle associazioni supera di gran lunga le duecento unità si capisce allora che tale elenco rappresenta una sorta di esibizione muscolare, una parata in cui Yale fa sfoggio del proprio armamentario³²: in altre parole, le sovrimpressioni alfanumeriche servono per sostanziare la primazia dell'università, che, come vedremo fra poco analizzando il prologo, è il primo tema sviluppato dal film nonché quello principale. Resta da notare che la rassegna è stata proficuamente dinamizzata dall'apporto degli effetti: il canto e la musica non sono particolarmente enfatici (salvo alcuni ottoni che si odono alla fine), lo sono invece il ticchettio coreutico, che ha una frequenza molto intensa, e il respiro affannoso delle corritrici, seppure udibile distintamente solo per un tempo limitato. La quarta sequenza (9.41-13.13) tratta invece dell'argomento cruciale, l'offerta formativa (vedremo fra poco che tale postposizione tematica è necessaria ma rivelatrice); dopo le parole introduttive di Libii si alternano un coro e otto solisti, sette studenti e da ultimo il protagonista. Vi è dunque applicato lo stesso schema della seconda sequenza, ma in una variante, seppure più corta, più strutturata e incisiva: questa superiorità deriva soprattutto dalla presenza di temi ricorrenti di forte efficacia, da una migliore attuazione del modello di riferimento e da un ricorso alla ripresa più compiuto di quello fatto nelle sequenze precedenti. Ma procediamo con ordine. I temi ricorrenti sono due: le problematiche ambientali e sociali; e il primato di Yale, argomento che presenziava fin dal prologo e che era stato coniugato dalla seconda sequenza nell'estremo *comfort* delle strutture residenziali e nella loro inesauribile dotazione, dalla terza nella profusione di *hobby*, ora invece nell'eccellenza dei professori sia nel campo dell'insegnamento sia in quello della ricerca scientifica. La superiorità di tale offerta formativa, introdotta dalle parole di Libii «But mostly I chose Yale for its *superb* aca-

32 La metafora militare non pare fuori luogo se si considera che in pubblicità si usa spesso un lessico di origine militare (che manifesta l'estrema competitività su cui è fondata la società neocapitalistica): per 'lanciare' un nuovo prodotto si elabora una 'strategia' tale che la 'campagna' pubblicitaria sortisca un effetto positivo a premio sulla concorrenza, che sarà allora costretta a un piano di 'difesa' o di 'contrattacco'.

demic opportunities», è subito ripresa e magistralmente sintetizzata dalla prima solista: «I came to Yale because I wanted to learn / and I wanted to learn from the *best*». È questo uno degli slogan più riusciti del film: sia perché, sul piano creativo, c'è tutto il necessario a garantire l'effetto immediato e la memorabilità, come il marchio «Yale», la sintesi e l'iterazione «I wanted to learn», che consente un legame forte fra le due frasi e una felice rielaborazione del medesimo concetto, sia perché, da un punto di vista tecnico, occorre in posizione di rilievo, cioè in *incipit* di sequenza dopo uno stacco in nero (interpunzione forte che stimola un involontario aumento di attenzione come già il passaggio dal prologo alla prima sequenza), perché viene enfatizzato dal tono di voce acuto e quasi urlante della solista, e perché quest'ultima non si limita a guardare in macchina ma sporge in avanti il proprio corpo, mandando allo spettatore un messaggio prossemico inequivocabile. Il tema ricorre più avanti, in una forma meno esplicita dello slogan citato, ma del pari intelligente: la sesta solista, dopo aver accennato alla sua ricerca sulle piattaforme glaciali dei poli, conclude il canto dicendo di avere nell'università di Yale un sicuro appoggio per la vittoria personale («With the faculty's help I know that I won't fail»). Il tema della vittoria è presente fin da un passo del prologo in cui Libii ricorda che una matricola può tranquillamente seguire le lezioni di un professore insignito del Nobel, e, come dimostra per l'appunto questo brano, è un tema legato all'eccellenza accademica. Se però la detta frase allude in modo così indiretto al primato di Yale, vi è una ragione precisa: lo slogan pronunciato dalla prima solista è senza dubbio efficace, ma contiene un elemento problematico, da adoperare con molta cautela, ossia il superlativo assoluto; una volta utilizzato, la prassi pubblicitaria consiglia di tenersene alla larga e di evitare altre esaltazioni che apparirebbero eccessive³³. Infatti l'unica altra iperbole ricorre, anularmente, solo alla fine della sequenza, quando Libii fa riferimento alla ricchezza del patrimonio librario di Yale: «And when it's time to study for that intensive course / and you're looking for the *perfect* resource, / Yale's libraries have got what you need, / dozens of collections sure to help you succeed». L'altro tema ricorrente, quello dei problemi socio-ambientali, ricopre un'importanza non inferiore alla superiorità dell'offerta formativa, perché è citato da quattro testimonianze su otto: la seconda solista dice di offrire assistenza ai disagiati presso una clinica legale specializzata nella difesa dei diritti umani³⁴, il terzo esprime il desiderio

33 Vd. Codeluppi 2001, p. 84.

34 «And now I volunteer at a law school clinic / on human rights protection».

di diventare architetto per evitare la morte ai nuclei urbani³⁵, il quarto dice di lavorare a uno dei tanti progetti umanitari dell'ONG H2O Africa³⁶ e la sesta dà il sigillo finale, evidenziando l'urgenza e la presa sul reale della sua indagine intorno alle piattaforme glaciali³⁷. Questa marcata ricorrenza tematica ha due giustificazioni, entrambe interne alle dinamiche pubblicitarie: da un lato trattare di problemi reali dà maggiore concretezza e vitalità a un discorso che al contrario potrebbe tendere pericolosamente verso temi eterei, essendo commissionato da un utente non convenzionale, legato più alla ricerca del sapere che alla produzione di capitale³⁸; dall'altro includere nella pubblicità messaggi d'impegno sociale e ambientale è divenuta ormai una necessità, non una semplice scelta *politically correct*: a Yale sanno bene che le aziende oggi, se vogliono crescere, sono costrette a costruirsi un profilo di responsabilità ed empatia che sia attivo anzitutto sul piano comunicativo ma che abbia pure risvolti tangibili sulla società e sull'ambiente (produzione ecosostenibile, finanziamenti di progetti umanitari e di ricerca, etc.)³⁹. Il primato e l'impegno degli studenti di Yale hanno un impatto suavisivo notevole, oltre che per le ragioni appena esposte, perché è proprio nella quarta sequenza che la potente tecnica del modello di riferimento entra a pieno regime; essa era stata utilizzata sia nel prologo sia nella seconda sequenza, ma senza una grandissima efficacia: nel primo perché applicata *ex abrupto* a un personaggio già altrimenti caratterizzato (Kobi Libii, il presentatore), in quest'ultima perché gran parte delle testimonianze riguardava degli aspetti poco rilevanti in termini esperienziali e quindi difficilmente elevabili a materia di canto (cosa vi è di enarrabile riguardo alla lavanderia del college?). Invece nella quarta sequenza la testimonianza diventa cruciale poiché riguarda un'importante scelta di vita: il momento in cui molti giovani, nel passare dallo studio obbligatorio a quello facoltativo, pongono le basi per la propria identità professionale e umana; per un tema così delicato una parola che può suonare amica e credibile – per la sullodata vi-

35 «I want to be an architect someday, / I want to help save a city that's dying».

36 «Now I'm bringing clean water to the countries that need it / through the H2O Africa Foundation».

37 «I study real world problems that need to be solved, / because the climate is changing fast. / I'm working on a project I designed myself / for submission to a conference on the Polar Ice Shelf».

38 Il lessico tematico della realtà è esplicitato non solo nella battuta della sesta studente («I study *real* world problems»), ma anche in quelle del terzo («That's why I needed a school that would push me to see / that my coursework has a grounding in *reality*»).

39 Vd. Trovato 2013, p. 6.

cinanza fra testimone e destinatario – diviene fondamentale. Ultimo elemento di forza della sequenza è l'uso del ritornello «That's why I chose Yale»; mentre le sequenze precedenti vi ricorrono come sigillo finale (doppio nel caso del prologo, semplice invece nella seconda e nella quinta), qui ne è fatto un uso strutturale, ossia non circoscritto alla chiusa ma utile all'articolazione dell'intera sequenza: la ripresa scandisce con buona proporzione le testimonianze degli studenti, perché ricorre al termine del terzo assolo, del sesto e dell'ottavo (la cui esecuzione si svolge in realtà in nona posizione, perché dopo il sesto assolo c'è una parte corale), e tale costruito rende ancora più efficaci le testimonianze, perché le impernia con regolarità al tema della scelta, in genere molto diffuso nei testi pubblicitari e onnipresente in particolare in quelli commissionati dalle università – non è un caso che il primo elemento verbale presente nella colonna dialogo del film sia «...and that's why this is such an important *decision*, because it is one that will follow you now and into the future». Infine, conclude la parte narrativa del film una sequenza articolata in due sezioni (13.14-14.56): una musicale, con Kobi Libii che ballando e cantando a capo di un coro di circa cento studenti nel prato antistante la Sterling Memorial Library riepiloga i punti forti di Yale esposti nel corso delle tre sequenze centrali, e una meramente narrativa, che chiude ad anello il film perché, grazie a un primissimo piano del corifeo funzionale al cambio di set, è ambientata di nuovo nell'ufficio ammissioni dell'università, con il pubblico che ha giusto il tempo di alzarsi in piedi, applaudire il bravo «admissions officer» che gli ha permesso di osservare Yale da un punto di vista insolito, informale e stimolante, e infine commentare ironicamente che erano meglio gli Yale Alley Cats, uno storico coro a cappella dell'università, fondato nel 1943 e celebre in tutti gli Stati Uniti d'America. Una cornice racchiude dunque il nucleo del film e dà l'illusione che il musical non sia altro che una normale lezione di orientamento in entrata. Considerare i percorsi del riepilogo illumina ulteriormente le strategie creative degli studenti di Yale. Il tema in assoluto più ricorrente è quello dell'università-nido, che emerso già dalla seconda sequenza è ora ripreso con molta enfasi e strettamente legato, ma sempre anteposto, al tema del primato; tale schema è persino iterato, perché il primo distico del riepilogo («Everyone here is on a similar mission, / where great classes and professors are a campus tradition») riecheggia il quarto («Meet you professors over coffee or dinner, / with their help you're sure to be an academic winner»): entrambi constano di un primo verso che accenna al senso di unità e amicizia che pervade Yale, e di un secondo che vi associa

la sua qualità formativa⁴⁰. È per mere ragioni di *target* che sull'offerta formativa prevale l'idea dell'università aperta a una vitalità fraterna, familiare: una volta deciso l'indirizzo universitario, la gran parte degli studenti, quando medita sul proprio futuro, pensa anzitutto a come vivrà rispetto al presente e solo in un secondo tempo al dettaglio dello studio; a Yale sanno bene che quanto può apparire un semplice *optional* (come le attività extracurricolari, la residenzialità, etc.) orienta verso la scelta tanto quanto l'offerta formativa. Ciò è confermato e dalla struttura dell'intero film, che pur senza dimenticare l'essenziale dà priorità agli accessori, e dal seguito del riepilogo: dopo il quarto distico non viene più fatto cenno al primato scientifico dell'università, ma ben quattro versi sono dedicati alla bontà dell'offerta residenziale e gli ultimi due distici corroborano ulteriormente l'immagine dell'università-nido⁴¹.

Già da questa descrizione si capisce l'estremo rigore e competenza di quanti hanno lavorato al film, ma prima di scendere a un'analisi del prologo è opportuno ricordare altri elementi di professionalità. Le dimensioni di questo articolo impediscono una trattazione dettagliata delle tecniche di ripresa e di montaggio, ma, come si potrà inferire dalle poche osservazioni fatte in precedenza, *That's Why I Chose Yale* non ha nulla da invidiare agli *spot* e ai cortometraggi realizzati da registi e montatori al soldo di un'agenzia pubblicitaria; ciò un tempo era impossibile, ma la recente evoluzione digitale ha permesso a molti volenterosi dilettanti di produrre un film con tutti i crismi tecnico-cinematografici, previo acquisto di uno *smartphone* con fotocamera ad alta risoluzione e di un *software* di elaborazione video, nonché dopo l'acquisizione dei fondamentali di regia e produzione video. Naturalmente il film in questione non è stato girato da un cellulare, perché nel 2009 la tecnologia non lo permetteva ancora e tutt'oggi i film di quel tipo rappresentano un caso limite; è stato prodotto con una buona telecamera commerciale, senza l'ausilio di particolari macchine e attrezzi cinematografici come carrelli, bracci, etc., ma con piccoli

40 Sappiamo che la tradizione accademica anglosassone contempla una condivisione degli spazi universitari ben diversa rispetto a quella italiana e che realmente studenti e professori possono coabitare nei college; non si tratta però di una convivenza domestica, né amicale. Presentare la vita universitaria in questi termini, seppur funzionale alla persuasività e all'efficacia del film, è fuorviante; fortunatamente il messaggio di questa pubblicità non è un semplice: «Se vieni a Yale ti fai un sacco di amici e l'università sarà la tua nuova casa», ma il par. 3.3 mostrerà che il passo è breve.

41 «Residential colleges give spirit and unity / to every single person in the Yale community. / We eat there and we study and we joke and relax / and go to masters' teas and study breaks for nighttime snacks».

accorgimenti in grado di compensare quelle carenze. Lo dimostrano per esempio le poche riprese angolate dall'alto verso il basso presenti nella quinta sequenza (nella fattispecie i quadri 7-17): eccetto l'ultima sono inquadrate fisse o con movimenti appena percettibili. La *troupe* di una casa di produzione cinematografica avrebbe girato con una soluzione diversa e molto più efficace: invece di una lunga e statica successione di quadri brevi, per dare maggiore dinamismo al ballo del corifeo e dei coristi sul prato antistante la Sterling Memorial Library, quel regista avrebbe utilizzato un braccio telescopico e quindi optato per una o più panoramiche da una posizione rialzata e mobile, non fissa come nel caso di Yale (forse su un trabattello o su un qualche altro rialzo artificiale non pensato per il cinema). Si tratta dunque di soli dettagli, che passano inosservati ai più: sia sul piano registico sia su quello di montaggio e missaggio *That's Why I Chose Yale* è un prodotto all'altezza della sua progettazione creativa. Altri elementi professionali sono la costante sovrimpressione del marchio Yale nell'angolo in alto a destra e la componente musicale. Quest'ultima è molto variegata e studiata nei dettagli, non è un tema unico e riempitivo come quello presente nel film dell'Università di Palermo⁴²: la gamma di sonorità è vasta, da quella *pop-rock* alla *disco-music*, da quella *soul* al *rap*; in ogni caso si tratta di una musica giovanile, una *teen-music*, pensata cioè in funzione del destinatario. Va detto però che è geniale anche l'idea di ricorrere a generi diversi, sia perché consente di accontentare più gusti e avere quindi una presa maggiore sul *target*, sia perché trasmette il messaggio che Yale è un'università aperta alle differenze, il che è ribadito di continuo dalla colonna visiva, che mostra una varietà etnica esaustiva, e dalla colonna dialogo della seconda sequenza⁴³. Per giunta questa pluralità etnica potrebbe strizzare l'occhio al multiculturalismo di Obama e più in generale all'intero suo primo mandato presidenziale, che rispetto a quello odierno fu molto più stimato e ricco di belle speranze (e che cominciò proprio l'anno della progettazione del film): induce a questa ipotesi la presenza di una vaga somiglianza fra il presidente e Kobi Libii (fig. 13), che è fra l'altro uno dei rari personaggi che vestono in giacca e cravatta; se ciò fosse vero, allora questo film esemplificherebbe come anche le speranze politiche possono diventare strumento di emozione e persuasione pubblicitaria. Torniamo però alla musica per sottolineare che

42 Vd. *infra*, par. 3.3.

43 «Students here at Yale come from everywhere around / with every type of interest that can possibly be found. / Do our passions divide us? / No, our colleges provide us / with family and common ground».

essa non ha una funzione accessoria; assolve anzi in maniera fondamentale alla persuasione del *target*, perché suscita più emozioni di quanto possa fare un'argomentazione verbale. Una delle regole portanti della comunicazione pubblicitaria è proprio questa: per ottenere un effetto persuasivo non può bastare l'apporto logico-verbale, è anzi dirimente quello emozionale-irrazionale che passa attraverso l'immagine e la musica⁴⁴.

Veniamo dunque al prologo. Si è già detto che simula una normale lezione di orientamento; più precisamente il film ne ricrea il momento conclusivo, quando l'impiegato dell'università esorta il pubblico a porre delle domande. La prima non pare molto perspicace, è poco credibile sul piano del realismo, ma è comunque giusta perché consentanea al testo pubblicitario: il ragazzo chiede dell'anno di fondazione dell'università solo per consentire l'orgogliosa ostensione del lignaggio. Imprimere nella mente del destinatario la data di fondazione di Yale è una scelta improntata alla comunicazione di quelle aziende che vogliono imporsi come *leader* di un dato settore; tale primazia va costruita anzitutto con strategie produttive e di *marketing*, ma sul piano comunicativo esibire e vantare la propria storia garantisce maggiore credibilità. Questo tema autocelebrativo è ripreso dalla seconda domanda; alla ragazza che chiede se è vero che tutti i docenti di Yale insegnano, Libii risponde affermativamente e poi menziona anche la presenza di professori insigniti col premio Nobel: informazione che in termini narrativi è accessoria, centrale invece sotto l'aspetto pubblicitario-autocelebrativo, tant'è che viene comicamente enfatizzata dall'esclamazione di sorpresa di una madre e dalla gomitata con cui la stessa cerca di trasmettere tutto il suo stupore al marito seduto accanto. Ma la domanda più importante è la terza, quella posta dalla ragazza col vestito rosso seduta in ultima fila: «Why did you choose Yale?». A tale rilevanza concorrono diversi elementi. Anzitutto il fatto che è la domanda tematica, quella che mette in moto tutto il resto del film; ci sono però anche dei motivi meno evidenti e tuttavia cruciali. Altrimenti dalle prime due questa è avanzata da una persona posta in ultima fila⁴⁵, rimasta prima seminasosta e perciò nel momento in cui pone il suo interrogativo depositaria di un'aura di sorpresa, nonché di maggiore simpatia, perché, nella percezione del *target*, siedono in primo banco i seccioni. Ma non finisce qui. La terza domanda è anticipata da un momento di silenzio che crea una particolare attesa nello spettatore: infatti, dopo aver risposto alla

44 Vd. Testa 2007, pp. 31-39.

45 Non siedono in prima fila solo i ragazzi autori delle prime due domande, ma anche i due genitori protagonisti della scenetta appena citata.

ragazza seduta in prima fila, Libii chiede se ci sono altre domande e per qualche secondo nessuno risponde. Quando tale silenzio viene infranto da un «sì», c'è tuttavia un ulteriore espediente inteso a produrre *suspense*, stavolta però sul piano visuale: un primo piano che inquadra da tergo la ragazza che dall'ultima fila ha alzato il braccio (fig. 14); e l'attesa cresce sempre più perché seguono un altro momento di silenzio e un quadro della prima fila che si gira per guardare l'ignota ragazza. Dopodiché tanta *suspense* trova finalmente uno sbocco: l'inquadratura successiva è un piano americano che fotografa la ragazza (Emma Barash) di tre quarti (fig. 15); e poiché il silenzio persiste e la pubblicità non può farne largo uso, questa pausa è preguata di significato, serve ovvero perché lo spettatore guardi la giovane con cura. Non è allora un caso che ella abbia quattro caratteristiche persuasive: è bella, ha un vestito rosso, ha i capelli sciolti sul petto e siede posando il braccio sullo schienale della sedia vicina, tutti elementi erotico-seduttivi di grande efficacia. Ma, interrotto il silenzio con la domanda tematica citata, la ragazza scompare subito dalla colonna visiva; verrà ripresa soltanto un'altra volta, però con un significato fondamentale. Emma Barash ricompare quando Kobi Libii, dopo aver ricordato la rosa di banali opzioni universitarie che al liceo gli si erano parate davanti, canta: «Only one choice remained, / I wanted to hail from a college called Yale»; si crea così una sovrapposizione fra l'università migliore e la ragazza più bella, il che è un altro esempio di uso persuasivo della bellezza corporea femminile (fig. 16). Yale si pubblicizza attraverso la ragazza che ne è l'incarnazione. È la stessa logica de *Le fantastiche 4*; anche se in quel caso il risultato era volgare, cosa che invece è stata evitata magistralmente dagli studenti di Yale, il problema rimane lo stesso: la pubblicità, per indurre i consumi, deve attrarre e sedurre suscitando emozioni, deve attingere più dall'irrazionale, più dalle viscere che dall'intelletto, e che si tratti di vendere automobili, vestiti o formazione universitaria, il corpo delle donne è spesso usato a quest'uopo. Come Emma Barash è la ragazza più bella, così lo è anche Yale, il che in una società ossessionata dal culto dell'apparenza significa l'università migliore. Resta però da fare una precisazione doverosa: a differenza di tutti gli altri atenei considerati Yale è un'università privata, che chiede delle rette salatissime e che deve perciò, in un vero e proprio rapporto di compravendita, garantire un ritorno economico-lavorativo sicuro e consistente a chiunque s'indebiti per iscriversi a essa; se la concorrenza fra le università pubbliche italiane si gioca per una maggiore percentuale di finanziamenti statali, Yale compete per vere quote di mercato e, se non le vuole perdere, deve utilizzare appieno le strategie pubblicitarie (limitandosi a rispettare

il relativo codice di autodisciplina). Pertanto, poiché l'immagine della donna non è stata lesa e il film è di sicuro impatto, non si può biasimare l'ateneo americano; le semplificazioni e la spettacolarizzazione possono non piacere e appaiono indubbiamente pretestuose, inconciliabili con la realtà accademica, tuttavia sono necessarie alla sopravvivenza dell'università privata, che non può esimersi da esse per delle mere ragioni filosofico-contemplative come le nostre: mentre noi osserviamo da una specola privilegiata, intatta dal fervore del mercato, Yale è sul campo di battaglia e non può soccombere ai colpi della concorrenza. Del resto, anche se in ambiti diversi, Naomi Klein ha mostrato come atenei nordamericani sia pubblici sia privati abbiano creato danni ben maggiori rispetto a quelli imputabili a *That's Why I Chose Yale*: contratti di ricerca con aziende che ne hanno boicottato l'esito, corsi d'insegnamento finalizzati a incontrare il favore dalle multinazionali più potenti, etc. Come si vede, questi ultimi non hanno intaccato soltanto l'immagine dell'università, ma hanno compromesso la carne viva della ricerca scientifica⁴⁶.

3.2 TIM-Ca' Foscari: lo spot perfetto?

Molte altre università hanno seguito l'esempio di Yale, ma non sono riuscite a produrre un film tanto efficace. L'unica che ci è riuscita è stata Ca' Foscari; tuttavia non per merito proprio, ma della TIM, che ha sacrificato il proprio *branding* e costruito un intero *spot* intorno all'idea della scelta universitaria. In questa sede non sarà possibile illustrare in modo chiaro la genesi dello *spot* – che risale al 2012 ma è circolato nel 2013 – sia perché l'università ha negato un coinvolgimento diretto nella vicenda, e anzi diffuso la vulgata della citazione fortuita di Ca' Foscari all'interno della *réclame*, sia perché una ricostruzione dei fatti porterebbe lo scritto fuori tema⁴⁷. Ciò che importa qui è tralasciare le voci che ravviserebbero all'origine della pubblicità un contraccambio per la nota collaborazione tra il Telecom Future Centre e l'università, il Joint Research Center for Digital Humanities and Future Cities, e svelare attraverso un'analisi dello *spot* soltanto la verità pubblicitaria, però con una premessa di buon senso: in un ambito commerciale nulla è gratuito – e un esborso non costituirebbe in ogni caso un'eccezione perché, come dimo-

46 Vd. Klein 2001-2002, pp. 133-137. *That's Why I Chose Yale* è ancora visibile al link: <<https://www.youtube.com/watch?v=tGn3-RW8Ajk>> (14.VII.2015).

47 Vd. le dichiarazioni dell'organo di comunicazione ufficiale dell'Università Ca' Foscari (*Infoscari*): <http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=152307> (14.VII.2015).

strano passate e recenti campagne pubblicitarie su carta stampata, è da diversi anni che l'Università Ca' Foscari, come tante altre, investe nel proprio *branding*⁴⁸; per citare solo l'ultimo esempio, a partire dall'11 luglio 2015 nei riquadri di basso taglio del *Corriere della Sera* è apparso un nuovo annuncio di Ca' Foscari (fig. 17), che è in piena sintonia con lo *spot* del 2013 sia sotto il profilo pecuniario, giacché la prima pagina del *Corriere* è la più costosa fra quelle disponibili sul mercato italiano, sia soprattutto sotto quello tematico: lo slogan «Fai volare il tuo talento» riecheggia la *baseline* del film «#amoiltalento», e non si tratta di una ricorrenza fortuita, vi sta anzi alla base una strategia di *marketing* ambiziosa e lungimirante.

Dello *spot* TIM-Ca' Foscari sono andate in onda due versioni: quella estesa di un minuto e quella ridotta di trenta secondi. La prima si articola in due sequenze, entrambe a episodi, e dà uno spazio quasi uguale ai due *brand*, con la prima metà ambientata presso la stazione ferroviaria di Piove di Sacco e dedicata alla promozione telefonica *TIMxTE* (da cui anche il titolo ufficiale del film), e con la seconda metà sita a Venezia e indirizzata quasi esclusivamente a Ca' Foscari. Nella prima sequenza la protagonista Chiara Galiazzo, vincitrice nel 2012 della sesta edizione del *talent-show X-Factor*, e la sorella Barbara (entrambe originarie di Saronara, un paese non distante da Piove di Sacco) sono riprese mentre corrono attraverso la nebbia fitta del mattino verso il treno regionale che condurrà Chiara a Venezia per il suo primo anno di università e, prima della partenza, la nonna che aveva accompagnato le due nipoti (interpretata dall'attrice triestina Ariella Reggio) si congeda regalando alla giovane cantante lo *smartphone* della promozione TIM, con la raccomandazione di usarlo e di approfittare degli sconti per tenerla aggiornata. La sequenza termina in un secondo episodio, ambientato in treno e sprovvisto di funzione drammatico-narrativa perché, mentre Chiara si limita a scartare il regalo e scendere poi dal treno, una voce fuori campo annuncia in breve la nuova offerta telefonica: è il centro promozionale del film, che non è espunto nemmeno dalla versione ridotta. La seconda sequenza comincia con la protagonista che esce dalla stazione di Santa Lucia e ini-

48 Lo Statuto dell'ateneo ricorda che Ca' Foscari «è sede primaria di libera ricerca scientifica» (art. 1) e che deve essere libera da ogni condizionamento economico (art. 2), ma la realtà del *branding* cafoscarino in tutte le sue forme, dalle campagne pubblicitarie *above the line* a quelle *below the line* come lo *store* e la cerimonia delle lauree triennali in Piazza San Marco, ricorda invece le logiche delle università statunitensi e canadesi descritte in Klein 2001-2002, pp. 133-141.

zia a girare per le calli di Venezia senza riuscire a trovare la sede dell'università (primo episodio); giunta presso lo squero di San Trovaso, si decide a chiedere informazioni a un maestro d'ascia. Ne nasce una scenetta comico-irrealistica, dotata però di grande pertinenza ed efficacia:

CHIARA Scusi! Vado bene per l'Università Ca' Foscari?
 MAESTRO Ti ga voja de studiar?
 CHIARA Eh, certo!
 MAESTRO Allora va ben!

Su questa battuta si chiude il secondo episodio. La versione ridotta elide tutto il primo episodio della prima sequenza, accorcia il primo della seconda e mantiene gli altri due inalterati. Dunque tutti e due i film sono contraddistinti da una forte valenza promozionale (posta in prima sede perché per evitare il pericolo dello *zapping* è bene che la pubblicità televisiva comunichi subito l'offerta commerciale), ma hanno come apice e principale elemento memorabile il citato dialogo, che è tuttavia slegato dal *brand* TIM e ne danneggia quindi il messaggio. Dal punto di vista della compagnia telefonica lo *spot* potrebbe apparire decisamente infelice anche perché non c'è alcun sostegno alla promozione, cioè non viene spiegato né a livello iconico né verbale perché il consumatore dovrebbe acquistare il prodotto. Ci sarebbero dunque i presupposti per una pubblicità doppia, come la comunanza di *target* (sia la compagnia sia l'università attingono da un bacino di consumatori giovanile), tuttavia la strategia creativa non è riuscita a ottenere quella reciprocità che ha segnato campagne gemellate di successo, come per esempio quelle di *Tod's for Ferrari*.

Se lo *spot TIMxTE* non è riuscito a pubblicizzare a dovere la compagnia telefonica, ha però impresso il marchio universitario nel *target* con un'efficacia che Ca' Foscari non era ancora riuscita a raggiungere. Le due parole tematiche del film sono «talento» e «voja», entrambe presenti nel momento culminante (la prima sul piano iconico, la seconda su quello dialogico); ma «talento» non è circoscritta allo *sketch* conclusivo, è anzi alla base dell'intero film. Per comunicare il messaggio che Ca' Foscari è vincente perché è la più talentuosa è stata scelta come testimone una ragazza-talento: come Yale è incarnata dalla bella Emma Barash, così l'università veneziana è rappresentata dalla vincitrice di un *talent-show*, allora appena fresca di vittoria e pregna quindi di un'aura di credibilità e persuasione notevoli. L'idea di talento è però molto problematica e fuorviante, se applicata all'ambito universitario, perché mentre essa chiama in causa delle doti naturali, innate, invece l'università ha a che fare con qualcosa di

prettamente artificiale, come lo studio e la fatica della ricerca. Il messaggio della nuova campagna cafoscarina cade proprio in questa contraddizione: lo slogan «Fai volare il tuo talento» promette ai giovani che una volta iscritti avranno successo senza rigore e disciplina, ma per mero talento naturale; infatti i neolaureati che fanno volare il tocco, simbolo di prestigio e vittoria, non sono ritratti né all'uscita dalla discussione di laurea triennale né dentro una biblioteca o un laboratorio, ma nel contesto di una cerimonia spettacolare, traboccante di cravatte e tacchi dodici, musiche e fotografi, frequentata da ospiti di successo. Anche lo *spot* correva il rischio di alimentare la spettacolarizzazione universitaria, ma grazie all'intelligenza del *copywriter* questo pericolo è stato scongiurato; la seconda parola chiave corregge il tiro, perché veicola il tema della buona scelta universitaria: il dialoghetto tra Chiara e il maestro d'ascia è imperniato sul termine «voja» e trasmette l'idea che la giusta strada verso la realizzazione di sé passa attraverso la scelta di qualcosa verso la quale una volontà ci spinge, non una costrizione o un condizionamento esterno. E questo messaggio profondo è espresso con una leggerezza e una sintesi adatte all'occasione: sapendo fin dal principio che lo *spot* sarebbe circolato soprattutto in orario di cena, lo sceneggiatore ha accluso quest'idea in una veste informale, simpatica, che potesse lasciare il segno in uno spettatore stanco, con in mano forchetta e coltello o con un'orecchia distratta dal voci domestico. A posteriori e fuori contesto questa pubblicità può sembrare banale, infatti non ha sempre goduto di una buona critica, ma prima di giudicare occorre tenere presente ogni aspetto, da quelli di *marketing* fino a quelli di pragmatica, e ricordare che spesso i buoni *spot* sono piani, elementari⁴⁹. Abbiamo visto che Yale ha prodotto un film di grande efficacia, però molto più complesso di *TIMxTE*; naturalmente ciò non contraddice la regola di Kenneth Roman e Jane Maas, che peraltro è esperienziale e non dogmatica, ma dimostra soltanto che l'unica ricetta per una *réclame* di successo è combinare una strategia rigorosa con una buona esecuzione, cosa che il reparto creativo e quello produzione assoldati dalla TIM hanno dimostrato di saper fare. La bella idea trasmessa dal film non è però racchiusa solo nello *sketch*. Va notato anzitutto che la storia comincia con la nebbia – una nebbia posticcia, creata grazie ai mezzi generosi della Buddy Film, e quindi più evidente – e si conclude con il sole; e poi che in un primo tempo Chiara si perde per le calli, ma alla fine, dopo tanto girovagare, trova la strada giusta: sia il passaggio dalla tenebra alla luce sia il labirinto sono metafora della ricerca e realizzazione di sé e parlano tanto quanto il dialo-

49 Vd. Maas, Roman 1987, pp. 20-21.

go finale. Poiché le immagini giocano un ruolo cruciale in qualsiasi testo filmico, è bene prestare estrema attenzione a ciò che la sola colonna visiva comunica allo spettatore; in questo caso, anche eliminando la colonna sonora, il *target* sarebbe stato in grado di recepire il messaggio: questo perché il *copywriter* sapeva che molti buoni *spot* sono girati con delle riprese che raccontano da sole la storia⁵⁰. Tante pubblicità accademiche sviluppano il tema del cammino, del percorso verso la propria realizzazione professionale e umana, che può avvenire più facilmente attraverso una giusta scelta universitaria, ma Ca' Foscari lo ha fatto in maniera più efficace di qualsiasi altra: grazie però alla professionalità del *partner* pubblicitario. Se gli iscritti sono aumentati nell'anno accademico 2013-2014 dell'1,8% rispetto a quello precedente, Ca' Foscari lo deve anche allo *spot* TIM⁵¹.

3.3 Palermo la frivola

Nel 2012 l'Università di Palermo ha scelto di seguire la strada aperta da Yale: utilizzare le proprie giovani leve per ideare e produrre uno *spot* capace di cambiare immagine e rivoluzionare il *brand*; ma altrimenti dall'ateneo americano, che aveva attuato una vera e propria autoproduzione⁵² e aveva fatto ricorso a ingegni diversi (Kurt Schneider, oggi divenuto un *videomaker* di successo al soldo di YouTube, è dottore in matematica, Streeter Phillips dottore in belle arti, fotografia e cinema, etc.), sul piano creativo l'università siciliana ha optato per una squadra d'*élite*, ossia di esperti della materia come gli studenti di scienze della comunicazione, su quello produttivo è ricorsa in parte a professionisti (per la regia, il montaggio e la musica) e in parte a studenti interni (per il cast), e infine su quello finanziario si è appoggiata a un istituto di credito pubblicizzato in coda allo *spot*. In linea teorica questa strategia diversificata avrebbe potuto garantire un risultato superiore a quello di Yale, dati i maggiori fondi messi a disposizione, la professionalità di alcune figure

50 Vd. Maas, Roman 1987, pp. 18-19.

51 Per i dati precisi vd.: <http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=164361> (14.VII.2015). La versione integrale dello *spot* è ancora visibile al *link*: <<https://www.youtube.com/watch?v=pgBWC7i7S2o>> (14.VII.2015).

52 Oltre agli attori, tutti interni eccetto Kobi Libii e l'*anchorman* della NBC News Brian Williams (protagonista di un brevissimo cameo all'interno della seconda sequenza e padre di una delle soliste, Allison), anche tutte le strutture necessarie alla produzione erano dell'Università di Yale: per esempio la colonna musica è stata incisa nel Digital Media Center for the Arts. Vd.: <<http://news.yale.edu/2010/01/27/video-gives-musical-answer-question-why-choose-yale>> (14.VII.2015).

e, soprattutto, la competenza mirata degli studenti; ma in realtà, nonostante queste buone premesse, l'esito è stato molto inferiore sotto diversi aspetti. Anche se gli Stati Uniti sono molto più popolosi della penisola e quindi già in partenza l'Università di Yale aveva un bacino di ricezione maggiore rispetto a quello dell'ateneo siciliano, e anche se *That's Why I Chose Yale* conta tre anni in più di *streaming*, il discrimine fra le visualizzazioni registrate da YouTube è eloquente: ben oltre il milione e mezzo contro poco più di cinquantamila. Tuttavia non è solo un problema di ricezione, che a ben guardare non è così negativa per l'ateneo siciliano, se cioè si considera che la sua *réclame* ha ottenuto un numero di visualizzazioni maggiore di quello raggiunto da accademie più quotate come Ca' Foscari (il cui film *Benvenuti a Ca' Foscari* ne ha prodotte poco più di trentamila⁵³), e che ai fini della pubblicità non è tanto importante quanto l'incidenza di vendita (occorrerebbe capire quanti del milione e mezzo e quanti dei cinquantamila si sono iscritti alle rispettive università dopo aver visto i film); lo *spot* ideato dagli studenti palermitani contiene dei difetti, uno intrinseco alle dinamiche pubblicitarie, gli altri invece anti-promozionali.

Il film in questione, intitolato *Scegli chi vuoi essere*, racconta le storie di quattro ragazzi insoddisfatti della piega che ha preso la loro vita e che trovano soltanto nell'Università di Palermo la possibilità di affermare le proprie ambizioni e, grazie a queste, una via d'uscita dall'infelicità: la prima sequenza (a episodi) mostra in modo non lineare, ma incrociandone le vicende, una ragazza delusa dal padre bacchettone e insensibile che le vieta di gignoneggiare fino a tarda notte, uno *skater* infelice di non poter rimorchiare la girandola di cui sopra perché non abbastanza ricco per i gusti di lei, una studente annoiata dalla lezione di matematica perché la sua passione è il disegno, e infine un giovane cameriere vessato dal caposala di un lussuoso ristorante; a questa sequenza disforica ne segue una euforica di pochi secondi: i quattro ragazzi, ripresi fuori dell'università in quello che sembra il primo giorno di una vita nuova, appaiono timidamente sorridere e s'incamminano insieme verso l'ingresso, felici di poter frequentare l'ateneo desiderato. Fin dal titolo-slogan lo *spot* verte sul tema della scelta; tuttavia ciò che è espresso con chiarezza a livello iconico-verbale da alcune sovrimpressioni che analizzeremo fra poco non trova un plausibile riscontro sul piano iconico-narrativo: in tre delle quattro *tranches de vie* citate non c'è alcun elemento che dovrebbe orientarli realmente alla scelta dell'università, cioè

53 Vd. *infra*, par. 3.4.

non si capisce perché le delusioni di bisboccia, d'amore e di lavoro dovrebbero indurla a sceglierla (ma vedremo che questa incongruenza è stata in qualche modo compensata). Manca inoltre un sostegno alla promessa: la pubblicità non dà alcuna ragione perché il *target* creda nella possibilità di autorealizzarsi a Palermo. Anche lo *spot* della TIM non dava spiegazioni del messaggio: «Se hai voglia di studiare, Ca' Foscari ti farà trovare la strada giusta», ma in quel caso non erano necessarie perché bastava la *testimonial* a garantire per l'università, era Chiara Galiazzo in persona il sostegno del beneficio promesso. Occorrono però altre gravi imperfezioni, una sopra tutte: poiché non c'è una sovrimpressione del marchio analoga a quella di Yale e manca per giunta una colonna dialogo in cui sia nominata l'Università di Palermo, il destinatario assocerà molto difficilmente lo *spot* all'ateneo pubblicizzato, pertanto la *réclame* corre il rischio di un'esortazione generica; è come se dicesse: «Iscrivetevi all'università!», senza specificare quale. Nonostante tutto lo *spot* risponde a certi dettami della tecnica pubblicitaria e, vista la discreta ricezione, alla fine è riuscito nell'intento di persuadere; per di più le conoscenze degli studenti palermitani hanno dato qualche frutto, perché è probabile che ci sia un modello da manuale dietro al titolo-slogan *Scegli chi vuoi essere* e all'idea basilare del film, ovvero quella del divenire ciò che si è, del scegliere di farlo e del porre così fine, mercé il prodotto universitario, al soffocamento della propria essenza latente imposto dalle circostanze di vita: si tratterebbe di una suggestiva pubblicità Lacoste del 1998 con «Deviens ce que tu es» quale slogan, il cui tacito archetipo è il nietzschiano «Wie man wird, was man ist» – aforisma ricorrente in molti passi dell'opera ma noto soprattutto come sottotitolo di *Ecce homo* –, nonché, più a monte, un passo celeberrimo della seconda *Pitica* di Pindaro, Γέννοι' οἶος ἐσοῖ μαθών (v. 72).

Se «Scegli chi vuoi essere» è la frase centrale del film, non sono però secondarie le quattro sovrimpressioni che accompagnano l'apice disforico della prima sequenza: «Voglio essere indipendente», «Voglio seguire la mia strada», «Voglio liberare il mio talento» e «Voglio poter scegliere». Svetta anzitutto l'anafora, che esprime quel bel concetto di volontà sintetizzato dallo *spot* della TIM; e suona familiare anche la seconda frase, perché «strada» veicola il tema del cammino illustrato dal labirinto veneziano. Nonostante questa comunanza di temi, l'esito complessivo è differente: espressioni come «essere *indipendente*» e «*liberare il mio talento*» sono problematiche e impediscono una comunicazione onesta come quella della pubblicità cafoscarina, perché trasmettono l'idea che la vita accademica non preveda obblighi e doveri, ma soltan-

to libere scelte, e che l'università sia il seme della libertà futura; è un messaggio fortemente persuasivo che, senza essere interamente scorretto, non corrisponde però nemmeno alla realtà (che è troppo complessa per essere riducibile ad affermazioni tanto perentorie). Va precisato che tutto il sistema pubblicitario fa grande uso del lessico tematico della libertà di scelta, perché consente di mettere a proprio agio il consumatore facendogli percepire che può scegliere in tutta autonomia, che nessun acquisto gli è imposto; ma la realtà è ben diversa: compito di qualsiasi pubblicità commerciale è indurre desideri che favoriscano i consumi e tale seduzione eccita il lato emozionale-irrazionale del *target*, di rado agisce sul piano razionale-deliberativo; e se è vero che nessuno è costretto a comprare un bene che non vuole, è altrettanto vero che il prodotto acquistato non è stato scelto liberamente, ma per volontà indotta. La verità è scomoda e pertanto, anche se la scelta del consumatore ha sempre un fondo oscuro di costrizione, la *réclame* cerca di presentarsi come occasione di libera scelta; ecco dunque che abbondano slogan come: «Scegli di poter scegliere», «Scegli come volare» o *jingles* come: «Scegli tu, scegli tu, scegli tu dalle stelle di Natale / il tuo pacchetto fra i regali sotto il pino; / fai così, scegliami, scegli mille baci sotto il vischio [...]». Bisogna svelare un ultimo trucco delle quattro sovrimpressioni citate, funzionale a fare grande presa sul *target*. Il mero piano verbale è innocuo, ma se viene considerato unitamente a quello iconico le cose cambiano (ed è impossibile fare altrimenti dato che le parole sono per l'appunto sovrimpresse). La prima sovrimpressione è associata alla ragazza che non può stare con gli amici fino a tardi, e perciò il tema della volontà d'indipendenza non ha alcuna attinenza con lo studio ma soltanto con la bisboccia serale. La seconda è associata al ragazzo che non può dare un accompagnamento all'amata perché equipaggiato di solo *skateboard* e che viene perciò sconfitto dal rivale in motocicletta; qui il tema del cammino sembra attinente più alla realizzazione sentimentale che a quella intellettuale-professionale. La terza sovrimpressione è connessa alla ragazza che disegna in classe anziché seguire con impegno e rispetto la lezione, per cui il tema del talento viene codificato secondo la *facies* della sregolatezza creativa: cosa assai problematica perché nel mondo accademico la creatività non nasce dalla noncuranza, ma implica il contrario, diligenza e premura. Infine la quarta sovrimpressione, che è collegata al cameriere oberato dagli ordini del caposala, sviluppa il tema della totale libertà di scelta di cui abbiamo già detto. Facendo i conti, il quadruplici messaggio è il seguente: «Se ti iscrivi all'università potrai fare bisboccia fino all'alba, cuccare a volontà, essere un genio sregolato

e non avere più obblighi». Lo *spot* è senza dubbio accattivante e seduttivo ma, oltre che imperfetto nei termini sopra illustrati, capzioso e inconciliabile con il mondo dell'università⁵⁴.

3.4 *Ca' Foscari la altisonante*

Tre anni prima dello *spot* TIM e della svolta spettacolare imperniata sull'idea di talento, Ca' Foscari decise di realizzare un film pubblicitario a partire da una diversa strategia di *marketing*, incentrata sul concetto di mero primato e potenza. Si tratta di una *réclame* priva di narrazione, elencatoria: entro una cornice paesaggistico-trionfale, che mostra San Giorgio, il bacino di San Marco, Palazzo Ducale, la Basilica, il Canal Grande e Palazzo Foscari, vengono mostrate con il commento costante di sovrimpressioni definitorie le attività formative ed extracurricolari, il capitale umano e le strutture dell'ateneo; il tutto scandito da una musica molto enfatica, che è il vero punto di forza del film, intitolato *Benvenuto a Ca' Foscari*. Nonostante un titolo così semplice non è un film innocuo, che banalmente introduce Ca' Foscari ai neofiti; è anzi un'opera celebrativa, che presenta l'ateneo esibendone tutto il prestigio e tutta la regalità: non è un caso che nella prima sezione della cornice la colonna visiva mostri Palazzo Ducale prima di Palazzo Foscari (entrambi peraltro inquadrati con un'angolazione dal basso verso l'alto che li ingigantisce). Se oggi Piazza San Marco è la vetrina di un'università talentuosa e spettacolare, anni fa era percepita quale simbolo di potere, e i due aggettivi che definiscono al meglio questo film sono per l'appunto magniloquente e altisonante, con quest'ultimo che non va inteso in senso lato ma etimologico per via della colonna musica utilizzata: è stato scelto un unico tema musicale, fortemente percussivo e ansiogeno, che aumenta di intensità fino a un *ending* davvero iperbolico; si tratta dunque di una musica non molto distante da quelle di certi *kolossal* epico-cinematografici e una scelta in questa direzione non è dissennata, perché tanta potenza sonora è stata ampiamente valorizzata. *Benvenuti a Ca' Foscari* non ha avuto un'esclusiva circolazione *on line* tramite YouTube (a uso domestico), ma è stato proiettato ad alto volume in teatri e aule, in contesti cerimoniali e di orientamento, tutte occasioni dove la colonna musica, già di per sé incalzante, risultava ancora più amplificata e di maggiore impatto emotivo. Si tratta perciò di un film incentrato sull'elemento mu-

54 *Scegli chi vuoi essere* è ancora visibile al *link*: <<https://www.youtube.com/watch?v=e4MjiwUuIww>> (14.VII.2015).

sicale, che esclude perciò qualsiasi tipo di comunicazione logico-razionale e che per la notevole capacità di presa su viscere e cuore del *target* suggerisce la sensazione (non l'idea!) di grandezza e potere. Ma questa inibizione trova un duplice riscontro sul piano della colonna visiva. Il primo espediente è l'uso di un particolare tipo di sovrimpressione: nel lungo elenco dell'offerta, assieme a quelle verbali che definiscono i vari *item* di cui è composta, compaiono sovrimpressioni animate di numeri a molte cifre; la velocità di animazione è molto elevata, le cifre scorrono assai celeri, per cui risultano illeggibili e apparentemente inutili, ma in realtà hanno una funzione ben precisa: sono dei messaggi subliminali che significano: «Quantità è potere». Il secondo trucco è la luce solare in macchina, una tecnica cinematografica inconsueta nel cinema perché anticinematografica, ossia perché ostacola la visualizzazione filmica a causa dell'accecamento dell'obbiettivo; nel film cafoscarino è particolarmente aggressiva e potente, perché non si tratta solo di un mancato bandieramento, cioè di una mancata schermatura del controluce, ma di tre inquadrature dirette della fonte luminosa, per giunta enfatizzate sul piano della colonna musica da una percussione: la scelta di includere il sole nell'inquadratura ha il preciso potere di accecare metaforicamente lo spettatore, di inibirne momentaneamente le capacità razionali (fig. 18). Il tema del primato regale, assoluto, trova però anche delle declinazioni più convenzionali, come nelle sovrimpressioni informative «Fondata nel 1868», «La prima business school in Italia», «150 anni di idee» e in molti altri dati numerici acclusi nella colonna visiva: particolarmente degna di rilievo è la celebrata prossimità fra il numero di professori e ricercatori (cinquecentoquaranta) e quello di tecnici e amministrativi (cinquecentoventi), perché è un tipico esempio di quel «capitalismo accademico» dilagante nelle università americane che sono state il paradigma culturale di Ca' Foscari; la cerimonia di laurea in Piazza San Marco ne è solo l'esempio più eclatante, questa sovrimpressione un dettaglio più nascosto ma rivelatore di una realtà⁵⁵.

4. Conclusioni

Piattini, tazze, bicchieri, anelli, sigilli, cappelli, tagliacarte, gemelli, collane, vasi, monete, maglioni, magliette, medaglioni, felpe, borse,

55 Vd. Frank 2013, pp. 43-44. *Benvenuti a Ca' Foscari* è ancora visibile al link: <<https://www.youtube.com/watch?v=5kMzuWkzyR4>> (14.VII.2015).

app, matite, quaderni, orologi, fermacarte, fermaporte, tracolle, torce, apribottiglie, giochi da tavolo, portabadge, portapenne, segnalibri, bussole, set da manicure, *abat-jour*, lenti d'ingrandimento, portapastiglie (!), *foulard*, spille, gagliardetti... e l'elenco potrebbe dilungarsi ancora a lungo, ma abbiamo preferito fermarlo per decoro; perché non si tratta dell'inventario di un *supermarket* ben fornito, ma dei prodotti in vendita nei negozi accademici: è questo un argomento solo in relazione parziale con le pubblicità di cui vi abbiamo dato ragguaglio, ma esemplifica bene che cosa oggi siano diventati gli atenei in Italia e nel mondo, al culmine di un processo avviato nel Nord d'America a partire dagli anni '90 del secolo scorso. Di questa metamorfosi ha dato una prima esegesi Naomi Klein nel celebre *No logo*, tuttavia nessuno fino a oggi si era preoccupato di indagare il settore pubblicitario dell'industria universitaria: noi per primi, dal nostro punto di osservazione privilegiato e particolare perché esterno alle ricerche di *marketing* e comunicazione, abbiamo cercato di illustrare come funzionano le pubblicità accademiche *above the line* e dimostrato che le dinamiche sono le stesse di quelle commerciali. Crediamo fermamente che il nostro scritto sia stato concepito *sine ira et studio*, perché costruito su analisi filologico-scientifiche, ma da questa indagine alla fine è scaturita un'idea forte e un monito urgente, entrambi onesti e razionali: poiché l'università è la sede primaria della ricerca e massimo tempio dell'insegnamento, come tale dev'essere presentata, non come un prodotto *cool*⁵⁶; e una pubblicità di tipo commerciale non può farlo perché risulterebbe seria e noiosa, inefficace e quindi priva di fondamento. In una società fortemente segnata da una cultura del piacere immediato che distrae le persone dalla realtà in cui vivono e che bandisce invece quello che si ottiene con la fatica, l'università dovrebbe indicare una strada alternativa anziché omologarsi alla semplificazione imperante⁵⁷. Noi crediamo in questa idea di università: che non sia un'ancella del potere e dello spettacolo, ma luogo primario di osservazione attenta e di problematica riflessione sul mondo.

Riferimenti bibliografici

F. Alberti, *L'Università censura le Fantastiche* 4, «Corriere della Sera» 10.VII.2009: <http://www.corriere.it/cronache/09_luglio_10/universi-

56 Per una ricca esegesi del termine vd. Klein 2001-2002, pp. 89-117.

57 Vd. Vargas Llosa 2013, p. 108.

- ta_fantastiche_quattro_francesco_alberti_e6d6567c-6d18-11de-9715-00144f02aabc.shtml>
- M. Amaduzzi, «*Che orrore, è neo-pornografia*», «Corriere di Bologna» 10.VII.2009: <<http://corrieredibologna.corriere.it/bologna/notizie/cronaca/2009/10-luglio-2009/che-orrore-neo-pornografia-1601556019312.shtml>>
- B. Ballardini, *La morte della pubblicità. La stupidità nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Roma 1994
- M. Bersanelli, *Infinity and the Nostalgia of the Stars*, in M. Heller, W. H. Woodin (eds.), *Infinity. New Research Frontiers*, Cambridge 2011, pp. 193-217
- E. Buysens, *Le langage et le discours*, Bruxelles 1943
- V. Codeluppi, *Che cos'è la pubblicità*, Roma 2001
- G. Colin (a), *Cattelan: mille saluti da Rimini*, «Corriere della Sera» 30.VI.2015, p. 41
- G. Colin (b), «*Polemiche? Nessuna paura*», «Corriere della Sera» 30.VI.2015, p. 41
- D. Correrà, *I linguaggi della comunicazione*, in Id. (ed.), *L'arte di comunicare. Comunicazione, famiglia, sessualità*, vol. II, Napoli 1996, pp. 37-54
- M. Ferraris, *Una ikea di università. Alla prova dei fatti*, 2^a ed., Milano 2009 (1^a ed., *Una ikea di università*, 2001)
- T. Frank, *Liberare l'università*, «Internazionale» 27.IX/3.X.2013, pp. 38-45
- M. Gaggi, *L'algoritmo dei sentimenti legge le emozioni sul tuo viso*, «Corriere della Sera» 2.XII.2013, p. 27
- N. Klein, *No logo. Taking Aim at the Brand Bullies*, Toronto/New York 1999 (trad. it., *No logo. Economia globale e nuova contestazione*, Milano 2001-2002)
- M. Lindström, *Brandwashed. Tricks Companies Use to Manipulate Our Minds and Persuade Us to Buy*, New York 2011 (trad. it., *Le bugie del marketing. Come le aziende orientano i nostri consumi*, Milano 2012)
- J. Maas, K. Roman, *How to Advertise*, New York 1976 (trad. it., *Come fare pubblicità*, Milano 1987)
- S.L. Macknik, S. Martinez-Conde, *How the Color Red Influences Our Behavior*, «Scientific American» 16.X.2014: <<http://www.scientificamerican.com/article/how-the-color-red-influences-our-behavior/>>
- A. Morin, *How to Use Color Psychology to Give Your Business an Edge*, «Forbes» 4.II.2014: <<http://www.forbes.com/sites/amymorin/2014/02/04/how-to-use-color-psychology-to-give-your-business-an-edge/>>
- E. Morozov, *Stai piangendo? Ti vendo i fazzoletti*, «La lettura» 8.XII.2013, p. 7
- N. Ordine, *L'utilità dell'inutile. Manifesto*, Milano 2013
- A. Testa, *La pubblicità*, 3^a ed., Bologna 2007 (1^a ed., 2003)

I. Trovato, *La pubblicità che fa bene al cuore*, «La lettura» 8.XII.2013, pp. 6-7

M. Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Madrid 2012 (trad. it., *La civiltà dello spettacolo*, Torino 2013)

Apparato iconografico



Fig. 1. M. Cattelan, P. Ferrari, *Saluti da Rimini*: sollevamento pesi



Fig. 2. M. Cattelan, P. Ferrari, *Saluti da Rimini*: all'insegna dell'ambiguità (1)



Fig. 3. M. Cattelan, P. Ferrari, *Saluti da Rimini*: cibo erotizzato



Fig. 4. M. Cattelan, P. Ferrari, *Saluti da Rimini*: all'insegna dell'ambiguità (2)



Fig. 5. Università di Bologna, *Le fantastiche 4*



Fig. 6. Università Politecnica delle Marche, *I cuori coraggiosi*



Fig. 7. Università Politecnica delle Marche, *Think bigger!*



Fig. 8 – Università di Padova, *Prima la ricerca*



Fig. 9. Università di Macerata, *C'è sempre qualcosa da imparare*



Fig. 10. Open University of Scotland, *Open Up Your Potential*



Fig. 11. Ca' Foscari sulla scia di Oxford



Fig. 12. E. Kuperberg, *That's Why I Chose Yale*: cartolina da Saybrook Court



Fig. 13. *That's Why I Chose Yale*: Kobi Libii nelle vesti dell'«admissions



Fig. 14. *That's Why I Chose Yale*: primo piano da tergo di Emma Barash



Fig. 15. *That's Why I Chose Yale*: piano americano di Emma Barash



Fig. 16. *That's Why I Chose Yale*: Emma Barash l'incarnazione di Yale,
ή καλλίστη



Fig. 17. Università Ca' Foscari, *Fai volare il tuo talento*



Fig. 18. *Benvenuti a Ca' Foscari: una delle tre luci solari in macchina*

PAOLA ANGELI BERNARDINI

Università Carlo Bo Urbino

LA VERITÀ AGONALE TRA SPORT E GUERRA NELLA GRECIA ANTICA

La nozione di verità agonale sfugge a facili definizioni sia perché il concetto stesso di agone si presta a diverse interpretazioni, sia perché esso investe vari settori dell'esperienza umana. Nell'antica Grecia l'agonismo, inteso come spinta alla lotta, alla contesa, al confronto più o meno violento, si traduceva infatti in forme e atteggiamenti che riguardavano molteplici attività, dalla pratica bellica all'atletismo, dalla politica alla retorica e alla drammaturgia, fino al confronto agonale nel simposio¹. L'idea del vero connaturato con la competizione si colorava, dunque, di diverse accezioni a seconda del settore nel quale si sviluppava. Più chiaro e intelligibile il senso nell'ambito dello sport, più sfuggente e meno circoscritto nell'ambito della guerra. Abbiamo scelto di procedere a un paragone tra il concetto di verità nello scontro sportivo e quello nello scontro bellico in considerazione dell'affinità tra le due esperienze sul piano ideologico; affinità che – si badi bene – non significa uguaglianza o identità, ma solo possibilità di confronto e di reperimento di similarità e parentele. Il tema è stato in parte affrontato da Alberto Camerotto², ma la nostra attenzione si focalizzerà anche sui secoli successivi a Omero, quelli che hanno visto la trasformazione dell'esercito e le innumerevoli guerre tra le varie città greche, nonché il grande conflitto dei Greci con i Persiani. L'introduzione dello schieramento oplitico sarà il punto nodale della nostra ricerca sull'*aletheia* nella pratica militare.

Che cosa si intende per 'verità agonale'? Sulla base delle testimonianze relative allo svolgimento delle guerre e degli agoni nel periodo

-
- 1 Una bella analisi delle situazioni conflittuali che potevano verificarsi nelle riunioni conviviali si può trovare in E. Pellizer, *Della zuffa simpotica*, in M. Vetta (ed.), *Poesia e simposio nella Grecia antica. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1983, pp. 29-41.
 - 2 A. Camerotto, *Il duello e l'agone. Le regole della violenza nell'epica eroica*, «Nikephoros» 20, 2007, pp. 9-32.

arcaico e tardoarcaico direi che è il risultato oggettivo e incontrovertibile di un conflitto in cui vi sono un vincitore e un vinto. Nel duello tra due guerrieri la verità coincide con l'esito finale, che può essere la vita o la morte; nella battaglia oplitica la verità emerge nel mantenimento della posizione della falange in seguito al primo impatto con lo schieramento nemico (ὠθισμός), oppure in occasione del successivo urto. Nella gara sportiva la verità sancisce la vittoria o la sconfitta di uno dei due concorrenti se la gara è un *match* a due, di uno fra molti se la prova coinvolge più aspiranti alla vittoria, come la corsa, il lancio del disco, del giavelotto, etc. In tal senso questa è una verità univoca, non sottoposta a contraddittorio, e 'che non si dimentica'. È una *a-letheia* che si oppone a *lethe*, il silenzio, l'oblio. Nella prova del guerriero, come in quella dell'atleta, vi è una verità che non può essere travisata o alterata e che è rappresentata, in ultima analisi, dalla vittoria il cui ricordo rimane nella memoria.

Il concetto è espresso chiaramente da Bacchilide in *Ep.* 13.203-207: «La critica degli uomini / si attacca a tutte le imprese. / Ma la verità ama vincere, / e il tempo che tutto doma sempre innalza / ciò che è stato compiuto con successo». Per i Greci dell'età arcaica e tardoarcaica la nozione di verità è strettamente connessa con quella di *arete* e, come dice ancora Bacchilide nel fr. 14, «Come la pietra lidia / rivela l'oro, / così la poesia e la potente verità sono testimoni del valore dell'uomo». La poesia e la verità sono simili, nei riguardi degli atti di valore dell'uomo, alla «pietra lidia» che veniva utilizzata per saggiare l'oro. Ci troviamo di fronte al tema, più volte affrontato nella lirica corale, della poesia, testimone di verità, che tramanda ai posteri la *mneme* delle azioni compiute. Va da sé che anche il poeta in questa operazione guadagna fama e acquista un buon nome. La certezza del legame *arete*-poesia è espressa nella maniera più limpida e consapevole da Bacchilide in *Ep.* 3.94-98, quando afferma: «A chi ha agito con successo / non porta onore il silenzio: / insieme alla verità delle tue belle imprese (σὺν ἀλαθείᾳ καλῶν) / si celebrerà anche la grazia dell'usignolo di Ceo (il poeta stesso) / dalla dolce voce», dove τὰ καλὰ sono le belle imprese, tra le quali sono annoverati anche i fatti d'arme. La verità agonale viene così legata alla verità poetica e alla *doxa* in uno sviluppo consequenziale e progressivo – *aletheia* vs *lethe* – che è alla base della lode del poeta. Un passaggio che è chiaramente esplicitato da Bacchilide quando in *Ep.* 5.187-190 dichiara: «Per amore della verità (ἀλαθείας χάριν) / dobbiamo levare lodi / allontanando con ambe le mani l'invidia / se qualcuno dei mortali coglie il successo». L'encomio spetta all'uomo che ha dato prova di valore e la

lode del poeta deve essere improntata alla verità. «Principio di grande ἀρετή, / o signora Verità, fa' che il mio dire / non cozzi contro l'aspra menzogna» invoca Pindaro nel fr. 205 Maehler.

Come divinità personificata Aletheia è figlia di Zeus, il re degli dei, secondo quanto dichiara Pindaro in *Ol.* 10.4/5, e la sua sacralità nel mondo degli agoni e delle gare è testimoniata da Olimpia, la sede più prestigiosa dell'agonismo, carica di un'aura religiosa e di uno spirito profetico che ne facevano il centro sportivo più ambito e famoso di tutta l'Ellade. È sempre Pindaro a definire con due celebri versi la connessione tra Olimpia e la verità in *Ol.* 8.1-2: «Madre degli agoni coronati di oro, / Olimpia, signora del vero». Gli scolii al passo chiariscono che Olimpia è definita dal poeta δέσποινα ἀλαθείας perché sede dell'oracolo degli Iamidi, famosi indovini, presso l'altare di Zeus³. Andare a gareggiare a Olimpia si configurava, lo sappiamo bene, anche come un atto religioso. Marcel Detienne nel libro sui maestri di verità scrive a tal proposito: «Si osservi che il piano della mantica è un campo di pensiero che dà uno spazio più largo all'*Aletheia*. Sapienza e parole mantiche si affermano in una certa concezione della 'Verità'»⁴. La storia di Olimpia conferma che sin dall'inizio il sito ebbe una consacrazione sacra da parte delle Moire e del Tempo che «solo prova la verità autentica», come dice Pindaro in *Ol.* 10.52-56. Le Moire, in quanto dee della nascita, assistono all'inizio dei giochi a Olimpia e il Tempo, che per Pindaro è il padre di tutte le cose (*Ol.* 2.17), attesta la verità delle prove agonali. Anche se l'affermazione sulla verità riguarda propriamente la storia narrata da Pindaro sull'origine dei giochi Olimpici, nella quale è coinvolto in prima persona Eracle, la verità è una componente importante e determinante della sacralità del luogo. Per Pindaro la presenza del Tempo a Olimpia, costantemente rievocata dal colle di Crono che sovrastava gli impianti sportivi, è determinante perché è garanzia di verità: una verità che si rinnova ogni quattro anni (*Ol.* 10.51-55; *Ol.* 1.1-2). Il poeta ha colto così il senso più profondo dei giochi come misura del tempo. L'anno olimpico era infatti il segnatepo per tutti; l'anno della fondazione era la prima data fissa nel computo del passare degli anni. Ma ha colto allo stesso tempo il senso profondamente religioso non solo della manifestazione olimpica, ma anche degli altri agoni panellenici. Essi si svolgono sotto la protezione degli dei e le Muse, figlie di *Mnemosyne*, Memoria, fanno da tramite tra la bella impresa e la sua celebrazione da parte del poeta. «La nobile impresa, / celebrata da legittimi inni,

3 *Schol. Ol.* 8.3a, p. 238 Dr.

4 Cfr. M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1977.

/ è custodita in alto presso gli dei. / Con la verità dei mortali / bellissimo permane, anche se qualcuno perisce, / il diletto delle Muse» dice Bacchilide in *Ep.* 9.82-87⁵. Il canto sopravvive alla morte e mantiene il ricordo del καλὸν ἔργον. Non è forse inutile ricordare che ἔργον è parola polisemica che può indicare vari tipi di attività e che nella *iunctura* con καλὸν e simili designa il successo e persino la vittoria. Se qui si riferisce propriamente alla vittoria di Automedea di Fliunte a Nemea, in altri passi può avere una sfera di azione più ampia e indicare genericamente le belle azioni sia politiche sia militari⁶.

Esiodo nel proemio della *Teogonia* (vv. 80-103) descrive come proprio le Muse si accompagnano (il verbo è ὀπηδέω) contemporaneamente ai re e ai poeti. La verità delle parole pronunciate dalle due categorie è garantita dalle Muse che ispirano il vero⁷. I *basileis* pronunciano parole vere perché suggerite dalla giustizia di Zeus; i poeti narrano eventi sotto il patrocinio delle dee e per ispirazione di Apollo. Le decisioni dei primi sono pertanto giuste e vere; i versi composti dai secondi sono veri perché ispirati dalle Muse, figlie di *Mnemosyne*.

Abbiamo dunque a che fare con una verità agonale che non è la verità ontologica di Parmenide, che si oppone all'opinione ingannevole, ma che è una verità ἀτρεκής «esatta» (Pind. *Nem.* 5.17), che risponde all'esigenza di essere provata e verificata. A tal proposito ha un indubbio peso quanto il poeta tebano afferma in *Ol.* 4.17-18: «Non tingo di menzogna il mio dire. / La prova è la misura dei mortali». La verità è provata dai fatti e il rispetto del loro effettivo svolgimento preserva il poeta dalla menzogna. La formulazione in negativo presenta il falso in antinomia al vero e quest'ultimo è certificato dal successo che premia le belle azioni.

La verità in ambito sportivo ha riscontro in dati concreti come la proclamazione del vincitore, la corona, i festeggiamenti; in ambito militare, il trofeo (τροπαίον), il bottino, il peana definiscono e sanciscono la vittoria dei soldati. Quanto al trofeo, il segno forse più immediato della vittoria, non sappiamo esattamente quando divenne usuale. Tucidide in 8.42.4 racconta che «dopo di ciò i Peloponnesiaci approdarono a Cnido e, rinforzati da ventisette navi di Cauno..., eressero un trofeo a Sime e poi tornarono ad approdare a Cnido». Una descrizione più dettagliata si trova in Plutarco nella *Vita di Romolo*: «Romolo [...] fece tagliare nel

5 Il «bellissimo [...] diletto delle Muse» è il canto stesso: cfr. M. Giuseppetti, *Bacchilide. Odi e frammenti*, Milano 2015, p. 220, n. 183.

6 Cfr. Pind. *Pyth.* 7.19a.

7 Cfr. C. Brillante, *Poeti e re nel proemio della Teogonia esiodea*, «Prometheus» 20-21, 1994, pp. 14-26.

suo campo una quercia gigantesca, le diede l'aspetto di un trofeo e fece sospendere, mettendole in fila ognuna al suo posto, le armi di Acrone; poi indossò il mantello d'apparato e coronò di alloro la capigliatura»⁸. Il trasferimento o, meglio, la valenza nell'ambito della guerra della nozione di 'verità' così intesa è un'ulteriore prova della parentela ideologica fra il settore sportivo e quello militare. Quando Simonide nel complesso poema sulla difficoltà per l'uomo di essere valente (*PMG* 541), dopo l'oro incorruttibile annovera la Verità «che tutto può» (παγκρατής, v. 5), aggiungendo che «a pochi il dio ha concesso il valore fino al successo» (vv. 6-7), il campo si allarga all'uomo in generale e a tutti coloro che ambiscono a essere ἐσθλοί.

Anche per la verità della guerra vale, allora, quanto si è detto per la verità nella prova sportiva. Se è indubbio che la verità 'storica' è la prima vittima della guerra perché il più delle volte è impossibile da conoscere e ricostruire integralmente, la verità 'agonale' in riferimento allo scontro bellico è più facile da identificare. Innanzitutto anche questa è una verità «esatta» (ἀτρεκής) e «onnipotente» (παγκρατής); in secondo luogo è una verità che rifugge dal δόλος, l'inganno, anche se questo in qualche caso è ammesso nello scontro atletico come nel duello militare. Nel duello eroico si fanno inizialmente dei patti e si stabilisce un comportamento leale dove λάθρα, «di nascosto», si oppone ad ἀμφαδόν, «palesamente». *Les ruses de l'intelligence* sono tuttavia ammesse, perché sia il guerriero sia l'atleta non possono prescindere dalla μῆτις⁹. Nel combattimento si può ricorrere anche all'ἀπάτη, ma solo in casi estremi e in contrasto con l'ἀλήθεια. Emblematico il duello tra Pittaco, generale dei Mitilenesi, e Frinone, generale degli Ateniesi, nel 607 a.C.. Polieno racconta che i duellanti si accordarono di usare le medesime armi, ma Pittaco uccise il generale ateniese con l'aiuto di una rete tenuta nascosta sotto lo scudo¹⁰. Questo bastò agli Ateniesi per contestare l'esito della «singolar tenzone» e Diogene Laerzio precisa che citarono in giudizio i Mitilenesi e che il giudice del processo era Perianдро, il quale emise una sentenza in favore di Atene¹¹.

8 Plut. *Rom.* 16.4-5. Per ulteriori notizie sul trofeo militare vd. M. Bettalli, *I trofei sul campo di battaglia nel mondo greco*, «MEFRA» 121/2, 2009, pp. 363-371.

9 Esempio l'analisi del concetto di *metis* nella cultura greca condotta in M. Detienne, J.-P. Vernant, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Roma-Bari 1977.

10 Polyæn. *Strateg.* 1.25.

11 Diog. Laert. 1.74.

Infine, nell'estetica della guerra la verità è data anche dalla verità con la quale il combattimento è narrato dallo storico. Su questo punto la storiografia si è interrogata a lungo e ha cercato di dare delle risposte. «La verità dei fatti» (ἔργων ἀλήθεια) è quella che Tucidide contrappone alle parole¹², e «la verità delle cose compiute» (τῶν πραχθέντων ἀλάθεια) è la verità alla quale si affida Antifonte, l'oratore che tra i sofisti cercava di determinare il vero nei processi per omicidio¹³. Sulla ζήτησις τῆς ἀληθείας da parte dello storico nei racconti di guerra si apre un problema che riguarda soprattutto i singoli storici da Erodoto a Tucidide, da Senofonte fino a Luciano, che ha scritto anche il trattato *Come si deve scrivere la storia*, nel quale, tra gli altri, pone il problema del dilettevole nel componimento (τὸ τεμπλόν) e del rispetto della verità. Questo tipo di *aletheia* che investe non solo l'aspetto storiografico ma anche quello letterario, narratologico e strutturale dell'opera storica, è naturalmente più complesso e problematico. Per limitarci alla narrazione storiografica degli eventi bellici – che è poi quella predominante nella storiografia più antica – è opportuno precisare che l'esigenza della verità si intreccia con quella della memoria, che deve mantenere il ricordo – fondante e condiviso dalla comunità – delle imprese valorose compiute dagli appartenenti alla *polis*. Luciano scrive con un'indignazione fittizia, ma non del tutto: «Da quando si sono messi in moto gli avvenimenti [le varie guerre] non c'è più nessuno che non scriva di storia o, meglio, per noi sono diventati tutti Tucididi, Erodoti, Senofonti e, a quanto pare, si può verificare la verità [ἀληθές] della famosa sentenza "La guerra è padre di tutte le cose"¹⁴, perché così tanti storici ha prodotto da un solo attacco»¹⁵.

Ma torniamo alla verità agonale in seno alla guerra. Il vero è il riconoscimento che il combattente – sia egli il duellante omerico o l'oplita – vuole per la propria ἀνδρεία, in ottemperanza a quel desiderio di essere il migliore, ἄριστος, dal quale prende inizio ogni discorso sulla competitività. Quando la verità dell'*arete* bellica viene alterata, a chi subisce il torto – per esempio Aiace al quale vengono negate le armi di Achille che egli si aspetta come il più valente dopo il Pelide – non resta che uccidersi. Il biasimo dei mortali può sì attaccare le belle imprese, ma la voce dei poeti sceglie la verità e rende l'invidia priva di suono. Aiace

12 Thuc. 2.41.2.

13 Antipho Rhamn. 2.4.1.

14 Il detto risale a Eraclito (fr. 53 Diels-Kranz).

15 Luc. *Hist. Conscr.* 2.

nell'omonima tragedia di Sofocle è fatto oggetto di calunnie e di insulti da parte degli invidiosi (vv. 157-169), ma basterebbe la sua sola apparizione per atterrire e tacitare gli avvoltoi (vv. 170-171). Pindaro in *Nem.* 8.23-35 accenna alla vicenda del «giudizio delle armi» tra Aiace e Odisseo e contrappone l'αἰόλον ψεῦδος, l'«ingannevole menzogna», al merito vero. Ancora più esplicito è in *Nem.* 7.22-30: se la poesia fosse stata in grado di vedere la verità (τὰν ἀλάθειαν ἰδέμεν), Aiace non si sarebbe tolto la vita.

Col passare del tempo e con l'affermarsi intorno al VII secolo a.C. di nuove tecniche militari e di schieramenti di tipo diverso rispetto al duello epico ha luogo una devalorizzazione della verità agonale, nel senso che la vittoria non è più così incontrovertibile e indiscussa come nello scontro eroico, in cui non sussistono dubbi sul vincitore e sul vinto: Ettore ha vinto, Patroclo ha perso; Achille vince, Ettore perde¹⁶. Nello scontro tra due falangi oplitiche vinceva, come è noto, quella che riusciva a spingere la falange opposta fuori della posizione occupata (ὠθισμός) e a sconvolgere l'ordine. La collisione iniziale era pertanto il momento più importante e decisivo. La verità della vittoria era una verità collettiva, perché la falange oplitica si rivelava una perfetta macchina da guerra solo se i componenti restavano coesi e compatti¹⁷. Nella falange oplitica, in effetti, l'individualismo era tenuto a freno e mortificato perché all'oplita era vietato l'abbandono del proprio posto non solo per cercare la fuga, ma anche per compiere singoli atti di valore. La vittoria era legata alle capacità dello stratega che guidava lo schieramento, ma anche al comportamento disciplinato, resistente, coraggioso e saldo degli opliti. La vittoria poteva non essere così sicura (come nel caso della famosa *Battaglia dei Campioni* in cui l'esito fu incerto e discusso)¹⁸ o,

16 La questione che riguarda l'epoca dell'introduzione dello schieramento oplitico è molto complessa e dibattuta. L'opinione prevalente è che fosse avvenuta almeno a partire dalla metà del VII secolo a. C. La bibliografia in merito è numerosa e discorda. Per una visione d'insieme vd. M. Bettalli, *Guerre tra polemologi. Dodici anni di studi sulla guerra nel mondo greco antico, 1998-2009*, «QS» 73, 2011, pp. 235-308.

17 Cfr. M. Detienne, *La phalange: problèmes et controverses*, in J.-P. Vernant (ed.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris 1968, pp. 119-142.

18 L'episodio bellico conosciuto come la *Battaglia dei Campioni* ebbe luogo nella prima metà del VI secolo a.C. nell'ambito della secolare guerra tra Argo e Sparta per il predominio sulla Tireatide. Secondo Erodoto (1.82) il singolare combattimento prevedeva che si sarebbero scontrati trecento soldati per parte (λογάδες, «campioni scelti») e che la regione sarebbe stata di coloro che avessero avuto la meglio. Di seicento uomini, quando ormai era sopraggiunta

quanto meno, essere una vittoria a metà, quando le perdite erano così ingenti da rendere la vittoria equiparabile a una sconfitta. In qualche caso vi era addirittura bisogno di un arbitrato.

Anche negli agoni atletici ed equestri, del resto, il successo sportivo, seppur raramente, poteva essere oggetto di contestazione e di discussione. In questa circostanza la certezza della vittoria – in mancanza dei supporti tecnologici ai quali oggi siamo abituati – doveva essere attestata dai *κριταί*, i giudici di gara. Come si vede, la verità non era e non poteva essere sempre assoluta. In qualche caso – per altro abbastanza eccezionale – si andava dalla vittoria alla pari, e dal conseguente sorteggio, alla squalifica, alla vittoria assegnata *akoniti* (senza polvere) a causa del ritiro di uno dei contendenti per la riconosciuta superiorità dell'avversario.

Se, in definitiva, vogliamo trovare un elemento tangibile e concreto della verità agonale nella guerra e nello sport questo può essere identificato, a mio avviso, in una serie di segni dal forte significato simbolico che definiscono la vittoria, come il trofeo, di cui abbiamo parlato sopra, che viene innalzato nel campo di battaglia dall'armata vittoriosa, e il premio (di qualsiasi natura) che corona l'impresa dell'atleta nell'*hic et nunc* della manifestazione e poi al suo rientro in patria. Nel primo caso le armi prese al nemico, nel secondo la corona di ulivo selvatico o di alloro o di apio simboleggiano una verità 'visibile'. La dea Nike sovrintende alle due operazioni. Le testimonianze (numismatiche, scultoree, su pitture vascolari) offerte in questa direzione dall'iconografia sono di grande interesse. La dea è raffigurata, nel caso di successo in battaglia e negli agoni, come messaggera della vittoria e come sovrintendente divina nella cerimonia di incoronamento e di consacrazione del vincitore¹⁹. Che poi i simboli della vittoria si traducano in vantaggi materiali e in veri e propri privilegi nel caso di soldati vincitori sopravvissuti al combattimento, oppure di atleti di successo di ritorno in patria, è un altro discorso.

Le ricompense, anche quelle più tangibili e generose, erano comunque considerate di poco conto rispetto alla prospettiva della memoria che soldati e atleti si erano guadagnati. E il tempo, come abbiamo rile-

la notte, ne rimasero vivi sul campo solo tre, due Argivi e uno Spartano. I due Argivi credettero di aver vinto e lasciarono il campo di battaglia; lo Spartano spogliò i cadaveri dei soldati argivi, portò le armi nel proprio accampamento e poi tornò fermo, come vincitore, nel posto di combattimento. Il giorno dopo Argivi e Spartani pretesero di aggiudicarsi la vittoria. Per dirimere la questione scoppì un combattimento generale.

19 Vd. la rassegna di C. Isler-Kerényi, *Nike. Der Typus der laufenden Flügelfrau in archaischer Zeit*, Erlenbach-Zürich 1969.

vato, era per i Greci testimone di verità. Nel caso di vittoria militare si poteva rendere onore a un generale oppure a un manipolo di soldati, a un singolo protagonista o a tutti quelli che avevano collaborato al trionfo, a un soldato morto da valoroso o a tutti i morti di una guerra. La vittoria militare comportava la condivisione, almeno morale, del successo con altri e precisamente con quanti avevano partecipato all'impresa e con i cittadini stessi che erano rimasti entro le mura. Nella città si collocavano, per lo più nei luoghi pubblici, iscrizioni commemorative e dediche; si erigevano statue e monumenti. William Kendrick Pritchett ha definito gli *aristeia* nel *warfare* greco come «la ricompensa al valore, accordata con voto formale sia alla città sia all'individuo che più si è distinto in battaglia», e ha indicato i casi più significativi di premi conferiti per ἀνδρογαθία²⁰. Non vi era, dunque, molta differenza tra questi onori e quelli tributati agli atleti vincitori.

La verità era legata alla memoria e la memoria si giovava del supporto degli strumenti celebrativi che la *polis*, il *genos*, l'*eteria* mettevano a disposizione. Un ruolo preminente spettava alla poesia²¹. Non solo nell'imminenza dell'evento la sua funzione comunicativa contribuiva a coinvolgere i presenti nella celebrazione, ma rappresentava la migliore garanzia di trasmettere il ricordo veritiero dell'impresa nel futuro.

20 Cfr. W. K. Pritchett, *The Greek State at War*, vol. II, Los Angeles-London-Oxford 1974, p. 276.

21 Su questo punto vd. da ultimo E. Franchi-G. Proietti, *Guerra e memoria. Paradigmi antichi e moderni, tra polemologia e Memory Studies*, in E. Franchi-G. Proietti (edd.), *Guerra e memoria nel mondo antico*, Trento 2015, pp. 19-21.





CARMINE CATENACCI

Università G. d'Annunzio di Chieti-Pescara

LA VERITÀ, PINDARO E LA POESIA
DELLA LODE*

*There are hikers on all the roads –
Pindar is dead –
The petrol pumps are doing a roaring business,
Motors are tuning up for the Easter races,
Building companies are loaning to the newly married –
Pindar is dead and that's no matter.*

[...]

*There are flowers in all the markets –
Pindar is dead –
Daffodils, tulips, and forced roses,
New potatoes and green peas for Easter,
Wreaths of moss and primrose for the churches
But no wreaths for runners, whether of olive or laurel –
Pindar is dead and that's no matter.*

L. MacNeice, *Pindar is dead*

Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff scriveva che, nell'Atene democratica di pieno V secolo, Pindaro avrebbe fatto lo stesso effetto di un funzionario in congedo di Federico II di Prussia col suo codino *démodé* tra la *Jugend* del 1820¹. Nella storia della cultura occidentale, Pindaro assurge al ruolo di cantore dei valori innati, imperituri e anacronistici, del mondo degli *aristoi*, che non si adatta facilmente alle lusinghe del presente. Si tratta di un'impressione corretta e tuttavia da riconsiderare

* Per le *Olimpiche* e le *Pitiche* mi attengo al testo e alle traduzioni di B. Gentili in B. Gentili-C. Catenacci-P. Giannini-L. Lomiento (a cura di), *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano 2013 e in B. Gentili-P. Angeli Bernardini-E. Cingano-P. Giannini (a cura di), *Pindaro. Le Pitiche*, Milano 1995; ai commenti presenti in questi volumi rinvio per gli approfondimenti sui singoli passi che tratterò nell'articolo.

1 U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Pindaros*, Berlin 1922, p. 445s.



alla luce del fatto che Pindaro fu uomo profondamente calato nel suo tempo, tanto da essere il poeta più ammirato, richiesto e pagato dai suoi contemporanei. Comunque, è innegabile che i versi di Pindaro trasportino in un mondo di valori fuori del tempo, ma ugualmente in relazione con ogni tempo. Non è un caso che, nel naufragio della lirica arcaica, i suoi epinici siano gli unici testi conservati fino a noi attraverso la tradizione diretta dei manoscritti medievali. Proprio la sublime e ineludibile liminalità fa di Pindaro un classico perfetto, un perfetto “classico contro”. Perché, per riprendere una celebre definizione di Italo Calvino, «è classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l’attualità più incompatibile fa da padrona»².

Nell’opera di Pindaro e di Bacchilide, come è stato notato, il tema della verità ricorre con maggiore frequenza e forza rispetto a tutti gli altri poeti della Grecia arcaica e classica³. Il valore assoluto della verità e la verità specifica della propria parola sono rivendicati da Pindaro e Bacchilide con speciale vigore. La verità è un dovere del poeta al quale egli si attiene, così come si attiene al dovere della lode, perché la verità si fonde inestricabilmente con la lode delle grandi azioni degli uomini valenti. Nella nostra concezione della letteratura, dell’arte e dell’attività intellettuale prevale l’aspetto della critica. Per noi un libro, un’opera d’arte o uno spettacolo sono tanto più validi quanto più rivelano e denunciano aspetti problematici, oscuri e persino deplorabili della realtà. È questo un filone che i Greci già conoscevano e praticavano con abile consapevolezza: dal giambo alla commedia, passando per le varie tipologie di attacco, aggressivo o scherzoso, diretto o mediato, presenti nella poesia arcaica contro avversari personali, personaggi in vista della comunità, fatti e fenomeni della società. Tutte queste manifestazioni possono essere sintetizzate in una formula, già enucleata da Aristotele (*Poet.* 1448b): poesia del biasimo (ψόγος)⁴.

Ma, in parallelo con questo indirizzo, corre un’altra, e forse più influente, tradizione in versi, come ancora Aristotele segnala: la poesia della lode (ἔπαινος). La poesia e l’arte non solo hanno il compito di mettere in discussione, criticare e attaccare, ma hanno anche il ruolo decisivo di affermare valori, celebrare azioni esemplari e uomini degni, sancire modelli di comportamento. Non dico che nella nostra cultura ciò

2 I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Milano 1995, p. 14.

3 L.H. Pratt, *Lying and Poetry from Homer to Pindar: Falsehood and Deception in Archaic Greek Poetics*, Ann Arbor 1993, p. 115ss.

4 Fondamentale l’analisi di B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Milano 2006⁴, p. 175ss.

sia scomparso, ma questa funzione è meno caratterizzante, e lo dimostrano la risonanza comunicativa e la valutazione economica (il corrispettivo economico è, in ogni società, un buon indicatore del valore di un'opera) che ottengono opere 'giambiche', come, per fare un esempio d'attualità, il colossale dito medio alzato che l'artista Maurizio Cattelan ha installato a Piazza Affari a Milano. Una situazione ben diversa da quella greca antica, se dobbiamo dare retta alle tante testimonianze che, come nella *Pitica 2* di Pindaro a proposito di Archiloco, legano biunivocamente biasimo e povertà, lode e ricchezza⁵.

Questa funzione 'edificante' trova in Grecia una delle sue più illustri e potenti realizzazioni nella poesia encomiastica, in particolare negli epinici, ovvero i carmi composti e pubblicamente eseguiti per esaltare le grandi vittorie degli atleti agli agoni panellenici. È doveroso e appropriato celebrare le imprese degli uomini egregi, perché è giusto riconoscere i loro meriti e perché l'elogio delle azioni dei valenti spinge gli altri uomini a emularle. Un principio semplice, ma fondamentale che contribuisce a liberare noi moderni da pregiudizi sui toni celebratori di questa poesia e a liberare Pindaro da incomprensioni e fraintendimenti o, peggio, dall'accusa di essere un adulatore. Anzi, nella storia dei rapporti di condizionamento tra artista e committente, Pindaro è uno degli artisti che più si ritaglia un suo ruolo di libertà e di prestigio, tutt'altro che cortigianesco: poeta che loda sì, ma con contegno autorevole, parentico, perfino monitorio nei confronti dei potenti patroni. Emblematico un aneddoto: alla domanda per quale ragione non si trattenesse come il suo collega Simonide presso le corti dei ricchi tiranni sicelioti, egli avrebbe risposto: «Perché voglio vivere per me, non per altri»⁶.

Pindaro, Simonide e suo nipote Bacchilide facevano poesia su committenza. Per occasioni speciali, un gruppo o una comunità potevano incaricare il poeta di comporre un'ode originale da intonare in quella specifica cerimonia. Allo stesso modo un notevole, un aristocratico o un cittadino facoltoso potevano affidare all'opera del poeta la celebrazione del proprio successo personale, della propria famiglia e città. Una celebrazione dalla quale, considerati i cospicui emolumenti che Pindaro percepiva, è lecito pensare che ci si attendesse, oltre alla gratificazione per-

5 Pindaro, *Pitica* 2.54ss., ma p. es. vedi anche *Olimpica* 1.52/53s.: «spesso nessun guadagno tocca ai maldicenti».

6 Si tratta di uno degli apoftegmi riportati al termine della *Vita di Pindaro* conservata dal Codice Ambrosiano; vd. A.B. Drachmann (ed.), *Scholìa vetera in Pindari carmina*, I, Lipsiae 1903, p. 3.

sonale del celebrato, anche un sostanziale ritorno a livello di propaganda e di immagine pubblica.

Di qui una delle ragioni più importanti delle ripetute affermazioni di verità in Pindaro e Bacchilide. Il poeta eulogistico è un equilibrista, che procede su un filo sottile: da un lato ci sono il dovere della lode e le attese del committente; dall'altro, la censura del pubblico (sempre attiva nella poetica arcaica) e il rischio dell'eccesso della lode, cioè della lusinga adulatoria e dello svuotamento di credibilità dell'elogio, ovvero il suo drammatico fallimento. La rivendicazione di verità e, in senso opposto, la ripulsa della falsità consacrano l'obiettività della lode in atto. Con questa ragione, poi, interagiscono altri fattori, che incroceremo più avanti nel nostro discorso. Possiamo anticipare che uno di essi è la fiera autorappresentazione agonale dell'io poetico, che si proclama voce veridica e retta. Un altro è l'efficacia retorica ed espressiva: la formulazione assertiva eleva il tono del discorso e gli conferisce solennità.

Il lessico della verità non si esaurisce con la parola ἀλήθεια. Accanto ad essa vanno considerati altri termini, tra i quali ἔτυμος, ἐτήτυμος ed ἔτοιμος, ma anche il vocabolario del giuramento (μαρτύρομαι, ἐνόρκιος, etc.) e, sul versante antonimico, ψεῦδος («menzogna»), ἀπάτη e δόλος («inganno»). L'analisi di queste parole negli specifici contesti d'uso rivela diverse possibili sfumature di senso e di referenza. Si è arrivati a contare nell'opera pindarica fino a otto aspetti riconducibili tutti, con sfumature varie, alla nozione di vero⁷.

Non diversamente, varie sono le situazioni e le modalità attraverso le quali l'*aletheia* entra materialmente a far parte della trama di ciascun componimento⁸. Nella maggior parte dei casi, come accennato, il poeta la introduce in affermazioni solenni di lode, pronunciate in prima persona. Così, per esempio, nel finale dell'*Olimpica 2* (v. 90ss.) dedicata a Terone tiranno di Agrigento, il giuramento di verità sigilla l'ode e la lode superlativa del committente: «Puntando la mira su Agrigento / dirò un giuramento / con animo sincero (ἀλαθεῖ νόρῳ) / che la città in cent'anni / non ha mai generato / verso i suoi amici / un uomo più prodigo di cuore, / di mano più generoso / di Terone».

7 Vero nel senso di reale, autentico, essenziale (contrapposto all'apparente), vero mimetico della poesia, veracità (sincerità, fedeltà), ciò che è corretto e appropriato, ciò che è verificabile, verisimile (A.M. Komornicka, *Quelques remarques sur la notion d'ΑΛΑΘΕΙΑ et de ΨΕΥΔΟΣ chez Pindare*, «Eos» 60, 1972, p. 235ss.).

8 Catalogo in C.O. Pavese, *I temi e i motivi della lirica corale ellenica*, Roma-Pisa 1997, p. 362.

Un altro terreno adatto è quello gnomico. Gli enunciati sentenziosi, che in ogni carme variamente s'intrecciano ai contenuti d'attualità e alle narrazioni mitiche, si prestano a sviluppare temi e motivi inerenti alla verità, come nella *Pitica* 3 (v. 103): «Se alcuno dei mortali / conosce la via del vero (ἀλαθείας ὁδόν), / deve gioire del bene / che gli mandano i numi» o, per citare una bella massima, questa volta dagli epinici di Bacchilide (13.202ss.): «Certo, il biasimo dei mortali / incombe su tutte le azioni, / ma la verità ama vincere (ἅ δ' ἀλάθεια φιλεῖ νικᾶν) / e il tempo, che tutto doma, / per sempre conserva l'opera bella»⁹.

La nozione di vero, poi, attiene anche a un altro ingrediente di base della composizione epinicia: il mito. Il vero può intervenire sia come elemento interno alla narrazione eroica sia come elemento di raccordo tra il mito e le altre componenti dell'ode. Torneremo sull'argomento, ma per fare subito un vivace esempio di come la verità possa agire all'interno dell'episodio mitico, si può ricordare la *Pitica* 4 (v. 96ss.). Quando Pelia incontra il formidabile Giasone, gli chiede: «Quale umana creatura terrestre / ti buttò fuori dal suo bianco ventre? / Non la macchiare di odiose menzogne, / di' la tua stirpe». Che cosa emerge da questi versi? La menzogna è rappresentata come una macchia che va a sovrapporsi a un'immagine di colore («il bianco ventre»), e ciò nell'ambito del racconto mitico.

Su analoghi elementi si costruisce un altro passaggio, sebbene in esso il gioco cromatico interno alla narrazione mitica sia anche rivolto verso l'esterno con funzione di paradigma. Mi riferisco all'*Olimpica* 4. Volgendo al termine del breve canto, il poeta afferma (v. 17ss.): «Non tingo di menzogna il mio discorso (οὐ ψεύδει τέγξω λόγον). / La prova è la misura dei mortali / che liberò dall'oltraggio / delle donne di Lemno / il figlio di Clímene. / Vinta la corsa in armi di bronzo / quando si recò per il premio / a Ipsípide disse: “Questo son io per velocità / e parimenti le mani e il cuore. / Anche ai giovani spesso / crescono grigi i capelli / contro il tempo conforme all'età”». Qui, con fulminei tratti, è rievocata la figura mitica di Ergino, l'Argonauta dai capelli bianchi, il giovane atleta caratterizzato da una canizie precoce. Quando gli Argonauti giunsero a Lemno, le donne dell'isola derisero l'eroe per il colore delle chiome, ma egli conseguì una grande vittoria nella gara della corsa sconfiggendo persino Zete e Calais, figli del vento Borea. Così, Pindaro rappresenta

9 Sul Tempo, unica entità che prova la verità, vd. anche Pind. *Oi.* 1.33s.; 10.54; Sim. 645 Page. *Veritas filia Temporis*, direbbero i latini (cfr. Aulo Gellio, *Notti attiche* 12.11.7).

Ergino che, di fronte alla regina Ipsipile, vanta il suo valore e rivendica, per così dire, il colore puro della verità, al di là del colore dei capelli. Un episodio che molto probabilmente serve al poeta come arguto e schietto confronto per il dedicatario dell'ode, Psaumide di Camarina, anch'egli canuto, ma splendidamente vittorioso agli agoni di Olimpia¹⁰. «Non tingerò di menzogna il discorso»: di nuovo la menzogna come una sostanza che imbratta. Pindaro non userà una tintura per la verità, così come – verrebbe da dire – Psaumide non la usa per i capelli. Un piccolo esempio di come Pindaro sappia essere, se vuole, ironico e spiritoso, anche se non va taciuto che ciò sembra accadere per lo più con committenti meno noti e influenti.

In questo rapporto complesso e variegato con la verità, Pindaro, al pari dei suoi colleghi Simonide e Bacchilide¹¹, arriva a personificare e persino divinizzare Aletheia, nel solco della tendenza dell'epoca a rappresentare concetti astratti, quali la Salute, la Virtù o la Persuasione, sotto forma di figura umana¹². Nell'ardito e denso *incipit* dell'*Olimpica* 10, Pindaro dichiara che sta consegnando in ritardo l'ode al destinatario, Agesidamo di Locri, e afferma: «Un dolce canto gli dovevo / e l'ho dimenticato». Ma subito soggiunge: «Musa, ma tu e Verità, / figlia di Zeus, con la mano protesa / respingete l'accusa di menzogna / che offende gli ospiti». Evidente il gioco etimologico tra la dimenticanza (espressa dal verbo ἐπιλανθάνω) e il suo contrario, l'Aletheia, intesa come assenza di oblio (ἀ-λήθη). Ed è significativo che Aletheia sia invocata come figlia di Zeus, al pari della Musa, anch'essa figlia di Zeus che la generò da Mnemosyne (la Memoria). Una chiara attestazione di come memoria poetica e verità siano affini e consanguinee, sorelle, perché in una cultura orale l'*a-letheia* è ciò che è senza oblio, e senza oblio è ciò che è tramandato dai sacerdoti del ricordo collettivo: i poeti¹³.

La dichiarazione di verità, dunque, è un motivo tradizionale della poesia della lode. Tuttavia, se è vero che tanto Pindaro quanto Bacchilide insistono sul motivo della verità poiché praticano il medesimo genere poetico, è altrettanto vero che la trattazione di quello stesso motivo presenta caratteri e toni sensibilmente diversi. In conformità con gli altri aspetti della sua poetica, la nozione di verità nell'opera di Bacchilide si esprime in enunciati lineari e nitidi. Sintomatico il fr. 14 Maehl.: «La

10 Cfr. scolio all'*Olimpica* 4.32c; Libanio, *Epistole* 303.3.

11 Simonide, fr. 541.5 Page; Bacchilide, fr. 14 e fr. 57.

12 Vd. H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art*, Zurich 1993.

13 Ormai un classico le pagine di M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia antica*, trad. it. Roma-Bari 1977, p. 1ss.; p. 79ss.

pietra di Lidia / rivela l'oro; / la *sophia* e l'onnipotente Aletheia / mettono alla prova la virtù degli uomini». Bacchilide non sembra interessato all'altra e complementare dimensione del discorso, alla sua faccia oscura: la menzogna. È indicativo che nei suoi testi superstiti non compaiano né ψεύδος né ἀπάτη né δόλος¹⁴.

Al contrario, Pindaro è costantemente preoccupato dall'ombra della menzogna. Spesso, come si è visto, per sostenere la verità egli preferisce proclamare il contrario, cioè dire che non mentirà. La falsità è per lui una macchia, un colore tetro, che copre ciò che andrebbe visto nella sua luce. Una rappresentazione negativa tanto più impressionante, se si pensa alle immagini di luminosità e chiarore in positivo, che normalmente connotano la verità in altre raffigurazioni, anche nei secoli avvenire, dalle vesti sempre candide e luminose dell'iconografia di Aletheia e Veritas nella cultura greco-romana, fino al sole che la Verità, scolpita dal Bernini e oggi alla Galleria Borghese di Roma, tiene nella mano destra. L'enfasi mediante litote è uno dei moduli compositivi distintivi di Pindaro. Per esaltare il valore e la portata di un fenomeno, egli ama evidenziare gli aspetti pericolosi e negativi del suo contrario: un procedimento che risulta anche funzionale all'immagine e al ruolo che di sé il poeta propone. Il senso di chiaroscuro ne accresce la carica sacrale, veggente e carismatica.

Alla personificazione della Verità Pindaro rivolge una preghiera che illustra chiaramente la complessa posizione dell'autore di eulogie: «Principio di grande valore, / Aletheia sovrana, / fa' che il mio accordo non inciampi / nell'aspra menzogna» (fr. 205 Maehler). L'opera del poeta d'encomi è costretta tra la lode del celebrato e il rispetto della verità. Ma l'accordo contrattuale (σύμβασις), che egli stipula col committente, non può e non deve indurre a infrangere la norma del vero. In un altro componimento apertamente vanta: «Ho colto l'occasione di molti racconti senza colpire con la menzogna» (*Nemea* 1.18).

In verità, il poeta tardo arcaico è agevolato nel compito di elogiare senza mentire grazie all'esistenza di varianti sullo stesso mito. Tra le differenti versioni di un medesimo racconto eroico Pindaro seleziona di volta in volta quella più adatta all'uditorio e su di essa conforma la sua opera. Oltre alla scelta della variante più consona all'occasione, egli può ricorrere a uno strumento estremo. Nella *Nemea* 5 (v. 17ss.) dichiara con brusco passaggio: «mi fermo! L'esatta verità non sempre ne guadagna a mostrare il suo viso, e spesso il silenzio è più saggio da pensare per

14 Solo δόλος in relazione ad Afrodite (17.116); cfr. L.H. Pratt, *Lying and Poetry*, cit., p. 120ss.

l'uomo»¹⁵. L'*aletheia* entra in rapporto dialettico con un altro elemento: il silenzio. Nella verità può esserci qualcosa di sgradevole e inopportuno per il committente e il pubblico; e allora, poiché dovere del poeta è lodare, «talvolta le vie del silenzio», come canta altrove, «sono più fidate» (fr. 180 Maehler).

Nella tensione tra verità ed elogio il silenzio interviene come austero ed elegante strumento di mediazione. Tacere non disonora la verità e non offende l'interlocutore. Caratteristici gli esempi dell'*Olimpica* 13 (v. 91) e dell'*Istmica* 7 (v. 44ss.). Nella prima, dedicata a Senofonte corinzio, dopo aver narrato le gesta di Bellerofonte, Pindaro afferma di voler tacere la penosa fine dell'eroe che, va notato, era l'eroe poliade di Corinto: il silenzio risponde a un principio di opportunità e di riguardo per la città del committente. Ma nell'*Istmica* 7, composta invece per un atleta di Tebe, Pindaro non ha alcuna difficoltà a narrare l'atto di *hybris* che determinerà la giusta punizione di Bellerofonte da parte degli dei.

Radunando, dunque, le fila del discorso, neppure l'*aletheia* sfugge ai codici che regolano il pubblico ufficio della poesia d'encomio. Tuttavia, se non vogliamo arenarci nelle secche di una critica formalistica, vuota e meccanicistica, non dobbiamo mai trascurare lo sforzo di collocare ogni singola affermazione nel suo preciso contesto storico, né dobbiamo dimenticare che ogni poeta ha una sua personalità, una sua maniera di sentire la realtà, rielaborarla e restituircela in versi. La maniera di Pindaro è bifronte, a doppio taglio, non semplice.

E non semplice, problematica e originale è – come abbiamo già cominciato a vedere – la declinazione pindarica di un aspetto specifico dell'*aletheia*: la verità dei racconti del mito e la veridicità della poesia che li canta. Naturalmente in questa sede tralascieremo i discorsi generali sul mito. Ci limitiamo a ribadire due concetti assai noti. In primo luogo, per i Greci quell'insieme vasto e sfuggente di racconti sacri ed eroici, che noi racchiudiamo sotto l'etichetta di mito, costituiva la trama organica della società a tutti i suoi livelli e in tutte le sue articolazioni: senza il mito non sarebbe esistito il mondo e neppure ne sarebbe stata possibile l'interpretazione. In secondo luogo, il mito è centrale nella poesia di Pindaro. Su di esso sono proiettati – in forme esemplari, oggettive e sacre – valori, fatti e aspirazioni che fondano la realtà e, in partico-

15 Viene in mente il fortunato motto di Simonide: «Di fatto, nessuno s'è mai pentito di aver taciuto; moltissimi, invece, di aver parlato» (Plutarco, *de garrulitate* 515a).

lare, la realtà attorno al committente. Il mito non svolge una semplice funzione narrativa, ma anche etico-religiosa, estetica e conoscitiva.

L'*Olimpica* 1, una delle odi più famose e ammirate di Pindaro tanto nell'antichità quanto nei tempi moderni, affronta – in modo originale e, per certi aspetti, sorprendente – il nodo cruciale dei rapporti tra verità, mito e poesia. Il carme, che celebra la vittoria di Ierone, tiranno di Siracusa, nella gara col cavallo montato a Olimpia (476 a.C.), canta il mito di Pelope. È bene richiamare brevemente i tratti salienti della storia. Secondo la versione comune, Tantalò, che aveva avuto il privilegio di partecipare al banchetto degli dei, reinvitò a casa sua gli immortali, ma per *hybris* fece a pezzi il corpo del giovane figlio Pelope, lo bollì e lo imbandì ingannevolmente come pasto. Naturalmente tutte le divinità si astennero dal 'fiero pasto', tranne una che nella versione più diffusa è Demetra, la quale, sconvolta per la scomparsa della figlia Core, mangiò la spalla senza rendersene conto. Dopo che l'orrido inganno fu svelato, le membra di Pelope furono messe in un calderone. Il corpo fu ricomposto e riprese vita. Una protesi in avorio sostituì la spalla mancante. Tantalò, invece, fu condannato alla pena eterna.

Questo è, per grandi linee, quanto presupposto dal pubblico, quando a un certo punto dell'*Olimpica* 1 sente cantare (v. 25/27ss.):

Di lui [Pelope] s'invaghì Posidone 25/27

possente che regge la terra
poiché dal puro calderone Cloto lo trasse,
fulgido l'omero dotato d'avorio.

Molte le meraviglie,
e anche talvolta la diceria degli uomini
aldilà del vero inganna,
racconti adorni di menzogne variegate.

La Grazia, ch'è fonte 30

d'ogni dolcezza ai mortali,
recando prestigio
fa sì che pure l'incredibile
sia spesso credibile;
ma i giorni futuri
sono i testimoni più saggi.

Convieni all'uomo dire 35

degli dei cose belle,
minore è la colpa.
Figlio di Tantalò, dirò di te,
contro chi mi ha preceduto,
che, quando tuo padre

invitò gli dei a una festa irreprensibile,
 offrendo in ricambio un convito
 in Sipilo amica
 il dio dal fulgido tridente ti rapì 40

vinto d'amore nell'animo
 nell'eccelso palazzo di Zeus
 che tutti onorano,
 dove più tardi venne
 anche Ganimede
 per eguale servizio a Zeus. 45
 E quando tu sparisti
 non ti riportarono a tua madre
 gli uomini ch'erano in cerca di te.
 E di nascosto subito qualcuno
 degli invidiosi vicini disse
 che al massimo bollore
 d'un'acqua sul fuoco
 col coltello ti tagliarono membro a membro
 e all'ultima portata le tue carni
 sulla mensa spartirono e mangiarono.

Mi è impossibile dire vorace 52/53
 qualcuno dei beati, mi rifiuto;
 spesso nessun guadagno tocca ai maldicenti.

Al racconto vulgato dell'empio pasto Pindaro oppone, dunque, un netto rifiuto e dichiara che canterà la verità su Pelope distinguendosi dai predecessori (v. 36). Che cosa accadde veramente a Magnesia al tempo in cui dei ed eroi s'incontrarono? Quando Tantalò – dice Pindaro – ricambiò l'ospitalità degli dei con un pio irreprensibile banchetto, Posidone vide il bellissimo Pelope, s'innamorò del giovinetto e lo portò con sé sull'Olimpo dove in seguito, sempre per ragioni amorose, Zeus condurrà Ganimede (vv. 37-45). Di fronte alla scomparsa di Pelope, però, i vicini invidiosi e maledici misero in giro la menzogna del sacrilego pranzo. In realtà il peccato di Tantalò fu, credendosi ormai pari a un dio, largire agli uomini il nettare e l'ambrosia, cibo esclusivo degli immortali.

Pindaro punta il dito contro le precedenti versioni cannibalistiche del mito e la forza fascinosa dei canti che l'hanno diffuso. La poesia ha uno straordinario potere ammaliante. La sua grazia (χάρις) abbellisce, seduce e può rendere credibile persino l'incredibile. I racconti (*mythoi*), intarsiati di menzogne colorate (ψεύδεσι ποικίλοις), vanno oltre il discorso vero (ὑπὲρ τὸν ἀλαθῆ λόγον). Il fascino della poesia è enorme,

insidioso e ambiguo, e va usato con arte, responsabilità e coscienza proprio per la sua potenza comunicativa (in tempi recenti, *mutatis mutandis*, Karl Popper proponeva il rilascio di una patente per chi opera in televisione!).

Viene così introdotto polemicamente il tema della veridicità del canto. Un tema portante della poetica arcaica e non nuovo. Il confronto più immediato è con Esiodo, conterraneo di Pindaro, che nel proemio della *Teogonia* riferisce di aver incontrato le Muse in persona, le quali, dopo aver rivendicato di saper dire sia la verità sia le menzogne simili al vero, lo hanno ispirato del canto veritiero. Peccato che un paio di secoli dopo, al tempo di Pindaro, un altro poeta, Senofane di Colofone (fr. 15 Gentili-Prato), accuserà Esiodo di aver detto ogni sorta di bugia infamante sugli dei. La questione dell'autenticità della poesia attraversa tutta l'epoca arcaica, da Omero a Solone (fr. 25 Gentili-Prato) sino alle rivisitazioni del tema in chiave innovativa e persino paradossale a partire da Simonide e poi, in piena età classica, dai Sofisti che valorizzano proprio la componente illusoria dell'arte: ἡ ἀπάτη. A chi gli chiedeva come mai solo i Tessali egli non riuscisse a sedurre con la propria arte, Simonide rispondeva: «Sono troppo ignoranti per essere ingannati da me»¹⁶. E, a proposito della finzione della tragedia, Gorgia arriva a dire che «chi inganna è più giusto di chi non inganna e chi si lascia ingannare è più saggio di chi non si lascia ingannare»¹⁷. In questo solco lungo, è possibile collocare anche l'affermazione del rapsodo Ione nell'omonimo dialogo di Platone, quando sostiene che, se il suo pubblico piangerà sedotto e commosso dalle sue storie, egli riderà perché guadagnerà denaro, mentre, se il pubblico riderà, Ione piangerà perché privato del denaro (*Ione* 535e).

Questo dibattito affonda le sue radici nell'importanza sociale della poesia nella Grecia arcaica e nelle strutture agonali che reggono quella società. Ogni poeta rivendica in forme competitive la veridicità del proprio canto e, con essa, la validità del suo ruolo in relazione alla pluralità di contesti e situazioni che lo investono come specialista dell'arte delle Muse. In questa tradizione s'inserisce Pindaro. Ma egli ancora una volta si mostra poeta del contrasto. Evocare nell'*Olimpica* 1 il rischio dei canti mendaci equivale implicitamente, per antitesi, ad apprezzare l'autenticità del canto in atto che li nega, cioè della voce stessa di Pindaro e quindi della sua lode.

16 Plutarco, *de audiendis poetis* 15a.

17 Plutarco, *de audiendis poetis* 15c = Gorgia, 82 B 23 D.-K.

Ma quale tipo di correzione Pindaro apporta rispetto al mito di Pelope più noto? Paul Veyne ha scritto che il modo dei Greci «di non credere continua a imbarazzare»¹⁸. Personalmente non sono imbarazzato, ma il senso dell'osservazione è stimolante e chiaro. Pindaro non mette in dubbio il banchetto di Tantalo con gli dei, i *raptus* omoerotici di Posidone e Zeus, né il carro alato di Posidone e la vittoria di Pelope su Enomao, ma la credibilità morale di racconti che descrivono gli dei come mangiوني. Una revisione del mito apologetica ed etica, non fattuale e realistica nel nostro senso della parola e secondo la nostra concezione di vero, empiricamente verificabile (da *verum e facio*). «Mi è impossibile dire vorace qualcuno dei beati. Mi rifiuto!» Questa è l'assurdità della vulgata su Pelope, non altro. E mi piace far notare una potente finezza espressiva di Pindaro: «mi rifiuto!» (ἀφίσταμαι) è una frase costituita da una sola parola, in asindeto con ciò che precede e ciò che segue, e, soprattutto, è in iato con l'enunciato successivo (ἀκέρδεια) all'interno del verso. Uno iato fortemente espressivo: una struttura che nella sintassi e, dobbiamo immaginare, nell'esecuzione poetica doveva sottolineare il netto distacco dell'io parlante (o, meglio, cantante) da quello che precede (l'idea degli dei mangiوني) e da quello che segue (le azioni svantaggiose dei maldicenti).

Un caso analogo di vigoroso rigetto dei falsi racconti mitici è nell'*Olimpica* 9 (466 a.C.). Qui vengono menzionate le presunte lotte di Eracle contro Posidone, Apollo e Ade. Ma senza esitazione il poeta prosegue: «Getta lontano da me, / o mia bocca, queste parole, / perché insultare gli dei / è arte odiosa, / e il vanto inopportuno / è all'unisono con la follia» (v. 35ss.). Un inevitabile termine di confronto – all'interno di un più articolato e sistematico sviluppo dell'idea di selezione, correzione e censura morale del mito – sarà nel II libro della *Repubblica* di Platone. La legge, alla quale poeti e narratori dovranno ispirare le loro composizioni nella *politeia* platonica, è la seguente: gli dei non sono causa di tutto, ma solo del bene (377e ss.).

Ma non si può almeno non accennare ad altri due passi, in cui l'ambiguo nesso tra verità e poesia fa emergere il suo potenziale esplosivo. Nella *Nemea* 7 (v. 20ss.) Pindaro afferma: «Io credo / che la fama di Odisseo è superiore al suo travaglio / grazie al canto soave di Omero. / Qualcosa di maestoso lo circonda / per mezzo delle menzogne e dell'alato artificio¹⁹. / L'arte inganna fuorviando / coi *mythoi*. La massa gran-

18 P. Veyne, *I Greci hanno creduto ai loro miti?*, trad. it. Bologna 1984, p. 7.

19 Ovvero la parola poetica: cfr. «le parole alate» di epica tradizione.

dissima degli uomini / ha il cuore cieco. / Se avessero potuto conoscere la verità, / il forte Aiace, adirato per le armi, / non si sarebbe piantato nel petto / la lucida spada, lui, / il più forte dopo Achille». L'allusione è al noto episodio delle armi di Achille che Odisseo ottiene dagli Achei con arti subdole a scapito di Aiace, il quale in conseguenza di ciò si suiciderà. Se avesse potuto votare nella disputa per le armi di Achille, Pindaro non avrebbe avuto incertezze – come s'intuisce anche dalla *Nemea* 8 (v. 32ss.) – a scegliere Aiace, e non solo perché Aiace è eroe egineta e ambedue le *Nemee* sono destinate al pubblico di Egina. Pindaro, poeta aristocratico e dei valori supremi, non ha simpatia per Odisseo, simbolo dell'inganno e della furbizia, personificazione della «menzogna cangiante» (ψεῦδος αἰόλον) (*Nem.* 8.25). Queste due menzioni pindariche dell'eroe di Itaca non sono proprio menzioni d'onore²⁰. Sotto il velo delle sentenze traspaiono chiaramente l'obiettivo eroico e il senso etico della polemica. Il poeta vitupera «l'odiosa lusinga, / compagna di *mythoi* ingannevoli (αἰμύλοι), / fraudolenti, vergogna malefica: / fa violenza allo splendore e solleva la sordida fama degli uomini oscuri» (*Nem.* 8.32ss.). E in un'altra gnome di poco precedente si legge: «l'oblio (λάθα) opprime / in luttuosa contesa / l'uomo silenzioso, ma di animo valente» (v. 24s.).

In quest'ultima sentenza vanno notate due parole. La prima è λάθα, «oblio», che abbiamo già incontrato; l'altra è ἄγλωσσοσ («senza lingua», «silenzioso»), attributo di Aiace. La lingua, la parola, è per Pindaro un bene che va dosato. L'eccesso di parola è un vizio, con riprovevoli conseguenze sul piano sia poetico sia politico e sociale. La παρρησία, cioè la libertà di parola, sarà ad Atene come nelle democrazie moderne uno dei valori fondamentali. In Pindaro (*Ol.* 2.86) troviamo invece il termine παργλωσσία, con riferimento allo schiamazzare ciarliero dei corvi, poetastri per apprendimento, che gracchiano contro la sacra aquila di Zeus, cioè Pindaro stesso, poeta 'di razza': «parlare di tutto», dunque, col valore di «mettere lingua su tutto» in senso aristocratico e spregiatiivo.

Un'ultima notazione lessicale. Nell'*Olimpica* 1 «i *mythoi*, intarsiati di menzogne colorate vanno oltre il discorso vero». È significativo che tre sole sono le attestazioni di *mythos* nell'opera di Pindaro e che le altre due sono proprio nella *Nemea* 7 e nella *Nemea* 8. Tutte e tre queste occorrenze, al plurale, mostrano per la prima volta, come è stato notato, la

20 Meno drastica è la terza (e ultima) allusione, sempre oppositiva, a Odisseo nell'*Istmica* 4.34ss. per Melisso di Tebe.

sfumatura negativa di «racconto ingannevole», «fantasioso», che diventerà il marchio della parola moderna «mito», di contro alla valenza neutra di «racconto», «discorso» per tutta l'età arcaica²¹.

La poesia di Pindaro, che incarna valori agonistici e assoluti, si muove sui più alti crinali espressivi e concettuali. Non a caso una delle immagini metaforiche preferite è quella della κορυφή («cima») che viene applicata ai più diversi ambiti. Da questo sguardo sul precipizio e dall'impianto ideologico che esso presuppone derivano le vertigini del suo stile. Una poesia che sublima una delle cifre profonde dell'arcaismo aristocratico ormai al tramonto: l'articolazione del reale attraverso opposizioni complementari, come verità/menzogna, luce/ombra, uomo valente/uomo dappoco.

«Il poeta è un fingitore. / Finge così completamente / che arriva a fingere che è dolore / il dolore che davvero sente». Sono splendidi versi di Ferdinando Pessoa. *Fingere* – cioè, nella sua accezione originale, plasmare – è il compito e il privilegio del poeta. Senza la dialettica tra vero, verisimile e finzione non esisterebbero letteratura, pittura, teatro. In quale rapporto questi ultimi siano o debbano essere con la verità è una questione controversa e sempre aperta. Pindaro conosce ed esercita l'arte del *fingere*, ma la sottomette al principio della verità etica. Il potere psicagogico, la capacità mimetica e l'autorevolezza enunciativa della poesia, ammonisce Pindaro, la rendono pericolosa, se essa si fa portatrice di menzogna e inganno. La verità per il poeta tebano è agonistica: può essere allusa e taciuta, variata o persino contraffatta, ma *esiste* ed è una verità *morale*. Quanta e quale verità noi oggi chiediamo a un'opera letteraria o artistica? «Pindaro è morto, non importa» o, a distanza di 2500 anni, egli continua, inesorabile e difficile, a mostrarci che un'altra arte e un altro mondo di valori sono possibili?

21 Va comunque precisato che nell'*Olimpica* 1 e nella *Nemea* 8 il termine *mythos* è connotato da aggettivi. Sull'origine della categoria del mito vd. M. Detienne, *L'invenzione della mitologia*, trad. it. Torino 1983, spec. p. 65s.



ARIANNA BRAGHIN

Aletheia Ca' Foscari Venezia

LA VISTA E L'UDITO DI OMERO

Nella Grecia arcaica la poesia epica vive di una tradizione orale in cui la sfera del suono, caratterizzata da voce e udito, parola e ascolto, apprendimento e memoria, interagisce nel canto, nella musica e nella danza con la vista. Nella «song culture»¹ la *performance* crea la comunicazione poetica, in cui i diversi livelli di realtà si intersecano nel contatto tra emittente e destinatario². Il processo della conoscenza su cui si fonda il canto affonda le radici su due paradigmi: la vista e l'udito. Tali principi ci conducono direttamente all'interno delle dinamiche proprie della comunicazione orale, rivelando la particolare relazione tra la Musa e il cantore.

Il canto ha un'origine divina: deriva dalle Muse, dalla loro parola, dal ritmo del verso e dalla musica³. Il cantore inizia il canto e si rivolge alle dee per ricevere l'ispirazione per la propria *aoide*⁴. Ne abbiamo una bella definizione nei versi di un poeta vicino all'universo di noi classicisti, in particolare veneziani: Ugo Foscolo. Egli nasce nel 1778 nell'isola di Zante, in quel mondo greco che portò con sé in Italia, trasferendosi a Venezia dove compì la sua formazione culturale studiando i classici e discutendo sui vari problemi che questi ponevano nella sfida con il mondo contemporaneo.

E me che i tempi ed il desio d'onore
fan per diversa gente ir fuggitivo,
me ad evocar gli eroi chiamin le Muse
del mortale pensiero animatrici.

1 Herington 1985, pp. 3-5.

2 Su comunicazione e *performance* poetica nella Grecia arcaica vd. Nagy 1996, Aloni 1998.

3 Gentili 1984, p. 3: la poesia, espressa dal termine *mousike*, è frutto dell'unione di parola e musica.

4 L'*aoide* comincia «dall'inizio», come viene annunciato nel *prooimion* alle Muse Olimpie della *Teogonia* (Hes. *Th.* 43-45, 114s.; cfr. *Hy. Herm.* 425-433).



*Siedon custodi de' sepolcri, e quando
il tempo con sue fredde ale vi spazza
fin le rovine, le Pimlee fan lieti
di lor canto i deserti, e l'armonia
vince di mille secoli il silenzio⁵.*

Le Muse personificano la poesia. Esse animano il pensiero e gli ideali umani, ridanno loro nuova vita e ne rendono la fama immortale ed eterna. Sono infatti le custodi della memoria, conservata nelle tombe degli uomini gloriosi. Il genio del poeta a loro s'ispira per sconfiggere lo scorrere ineluttabile del tempo con l'armonia del canto. La loro voce è così dolce da contrastare il potere distruttore delle sue fredde ali che assegna la vita all'oblio e alla morte, alla cecità e al silenzio.

Il poeta è chiamato a evocare le figure eroiche e a far rivivere le loro storie per tramandarne la memoria⁶. Vengono perciò proclamate la natura celebrativa della poesia e la sua funzione eternatrice che perpetua il ricordo delle virtù. Il Foscolo crea un dialogo con il mondo mitico della grecità, dal quale trae le gesta esemplari e i suggerimenti per affrontare con una maggiore consapevolezza il presente. Ammira la figura e le opere di Omero e si pone nei suoi confronti con un atteggiamento spinto all'emulazione, fino all'identificazione con il modello. Si considera investito della parte di cantore che ricerca l'ispirazione poetica per esaltare le imprese degli antichi protagonisti.

Così nell'epica greca arcaica l'aedo invoca la Musa o le Muse, le figlie di Zeus e di Mnemosine⁷. L'arte del coro delle dee è legata al suono e alla voce tanto che viene posto l'accento sull'eccellente qualità sonora, in un binomio che si cristallizza nella formula per la 'bella voce', ὅπῃ καλῆ (Hom. *Il.* 1.604, *Od.* 24.60)⁸.

I versi del Foscolo richiamano direttamente quelli omerici, dove viene descritto come la Musa induce Demodoco a «cantare le glorie degli uomini»: Μοῦσ' ἄρ' αἰοιδὸν ἀνήκεν ἀειδέμεναι κλέα ἀνδρῶν (Hom. *Od.* 8.73).

5 Foscolo, *Dei Sepolcri* 226-234. Il testo è tratto da Gavazzeni 2006, 164s.

6 Cfr. Foscolo, *Le Grazie* 3.20-31.

7 Vd. Hom. *Il.* 1.602-604, 2.598, *Od.* 24.60s., Hes. *Th.* 2-105, 915-917, *Scut.* 205s., *Hy. Herm.* 429s., *Hy. hom.* 27.15.

8 Sempre in riferimento alle Muse vd. Hes. *Th.* 68; *Hy. Ap. P.* 189; vd. invece Hom. *Od.* 5.61 per Circe, 10.221 per Calipso, 12.192 per le Sirene. Cfr. ancora Hes. *Th.* 10 περικαλλέα ὄσσαν.

1. *Il cantore cieco chiamato Omero*

È questo lo spirito che anima i due poemi giunti fino a noi, l'*Iliade* e l'*Odissea*, attribuiti fin dall'antichità al poeta Omero, noto come 'il cieco di Chio'⁹. Sembra inspiegabile il fatto che queste due opere possano essere il frutto di un cantore cieco: contengono rappresentazioni visive ed effetti che sembrerebbero realizzabili soltanto da parte di chi possiede la facoltà della vista¹⁰.

Circa il motivo della cecità di Omero si può tentare di trovare una spiegazione nelle notizie tramandate dalle principali fonti biografiche antiche, la *Vita Herodotea* e il *Certamen Homeri et Hesiodi*¹¹. Queste non ce lo descrivono cieco dalla nascita, ma, prima della malattia agli occhi e della perdita totale della vista, lo lasciano partire dalla città natale per farlo viaggiare nel Mediterraneo, dandogli così la possibilità di 'vedere' molti posti. Omero è un cantore cieco, tuttavia Melesigene – questo era il suo nome originario – non era nato tale (*Vita* 29s. Allen)¹². In giovane età lasciò la città nativa Smirne per spostarsi in occidente, avendo così l'occasione di vedere vari luoghi (*Vita* 66, 69-71). A Itaca si ammalò agli occhi (*Vita* 75) e perse poi del tutto la vista a Colofone (*Vita* 90-92). Per questo motivo decise di intraprendere la nuova professione di rapsodo itinerante (*Vita* 92-94)¹³. È a Cuma che divenne 'Omero':

9 *Hy. Ap. D.* 172s.

10 Bowra 1979, p. 703 stupisce di fronte alla potenza visiva dei poemi omerici quali creazione di un aedo cieco, infatti ammette che «è arduo credere che sia stato un cieco a comporre l'*Iliade* e l'*Odissea*, con tutti i loro innumerevoli effetti visivi e quell'acutissima penetrazione del mondo visibile».

11 Pavese 2007, pp. 55-58. Vitali 1990, pp. 131-141 ritiene che le vite di Omero diano informazioni importanti, per la critica letteraria, sulla condizione della poesia rapsodica e del cantore: la *Vita* e il *Certamen* testimoniano la dimensione orale della composizione-esecuzione-ricezione-fruizione dei poemi, affidati alla scrittura soltanto per la trasmissione del testo. Per un'ampia bibliografia vd. De Martino 1984.

12 Cfr. *Certamen* 11s. Sulla nascita di Omero e sul suo luogo d'origine vd. Graziosi 2002, pp. 13-89, 125-163, che analizza le varie interpretazioni antiche e moderne circa l'immagine del cieco Omero nelle sue rappresentazioni letterarie e figurative: è possibile trovare Omero dipinto come un povero mendicante o come un autorevole poeta molto vicino agli dei.

13 La figura del cantore itinerante si presenta in Hom. *Od.* 17.383-385 ἄλλον γ', εἰ μὴ τῶν, οἳ δημοεργοὶ ἔασι; / μάντιν ἢ ἰητήρα κακῶν ἢ τέκτονα δούρων, / ἢ καὶ θέσπιν ἀοιδόν, ὃ κεν τέρησιν ἀείδων, in una lista di δημοεργοί, ovvero di professionisti che esercitano il loro mestiere spostandosi in varie comunità. Cfr. Hes. *Op.* 25s. Vd. Bertolini 1988, pp. 145-147, 153-

dopo aver ricevuto un rifiuto alla richiesta di mantenimento a spese pubbliche, fu chiamato dai Cumani Ὀμηρος, parola che starebbe per «cieco» (*Vita* 163-165)¹⁴.

Dalle informazioni date dalle fonti sulla vita di Omero si può notare una certa somiglianza tra queste e l'effettiva condizione biotica di un rapsodo, il compositore e allo stesso tempo esecutore o recitatore di canti, senza l'accompagnamento della cetra, ma con l'aiuto della verga (ῥάβδος) che scandiva il ritmo. Si parla infatti della sua attività di composizione poetica orale, di rapsodo itinerante nelle piazze e nelle feste pubbliche, ma anche negli ambienti aristocratici, della sua partecipazione ad agoni poetici secondo il costume della cultura tradizionale antica¹⁵.

Si capisce allora come la ricerca debba essere rivolta alla professione di un rapsodo itinerante, alla sua attività di composizione epica orale e al rapporto privilegiato instaurato con la Musa¹⁶. L'ispirazione è di carattere sovranaturale, infatti il cantore alle Muse si rivolge per il suo canto (*Hom. II. 2.484-486*):

Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι·
 ὑμεῖς γὰρ θεαί ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,
 ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν·
Narratemi ora, Muse, che abitate le case d'Olimpo,
– voi siete infatti dee e siete presenti e sapete ogni cosa,
*mentre noi soltanto la fama ascoltiamo e nulla sappiamo*¹⁷.

La conoscenza visiva è attributo specifico ed esclusivo delle Muse: essa è diretta e piena perché le dee sono presenti personalmente agli eventi (πάρεστε) e 'vedono' tutto (πάντα); la loro vista è 'sapienza' (ἴστε) e hanno la funzione di comunicarla agli uomini destinatari del canto che non la possiedono.

164: attraverso le parole di Eumeo il poeta elogerebbe la propria professione di aedo in quanto somma delle funzioni di tutte le altre.

14 Cfr. *Certamen* 30-32.

15 Secondo la *Vita* Omero era solito recitare nelle *leschai* a Cuma e a Focea, compose la *Phokais* e la *Piccola Iliade*, poemi eroico-comici come la *Batrachomyomachia*, l'*Iliade* e l'*Odissea* e infine insegnò poesia a Chio; secondo il *Certamen*, invece, partecipò a una gara poetica contro Esiodo a Calcide per i funerali del nobile Anfidamante e poi compose la *Tebaide*, gli *Epigoni*, l'*Iliade* e l'*Odissea*. Sulle opere attribuite a Omero, vd. West 2003, pp. 302-305.

16 Per il rapporto tra il cantore e la Musa nell'epica greca arcaica vd. Brillante 2009, pp. 17-56.

17 Le traduzioni sono di G. Cerri per l'*Iliade* e di A. Privitera per l'*Odissea*.

Il poeta ispirato 'ascolta' le storie della tradizione e conferisce il κλέος agli eventi reali, salvandoli dalla dimenticanza. Il suo sapere è diverso e limitato rispetto a quello divino: è l'esito di una mediazione che dipenderà totalmente da quanto le Muse vorranno insegnargli sulle vicende del passato che non ha potuto vedere con i propri occhi. Ci si trova di fronte al determinarsi di un'opposizione tra la sfera visiva e quella dell'udito e a una forte disparità sul piano della conoscenza. Il cantore è infatti cieco perché privo dell'onniscienza delle dee la quale, qualora gli venga concessa, gli permetterà di diventare un «maestro di verità»¹⁸. Solo successivamente il rapporto può coinvolgere cantore e uditorio, e il mondo esterno che rappresenta l'oggetto del canto.

Vengono qui poste le basi del processo della comunicazione poetica, nel quale il messaggio autorevole trasmesso dalle Muse all'aedo si fa garante della veridicità o meglio dell'ἀλήθεια del canto.

Dunque il dato dell'aedo cieco appare come un *topos* della tradizione e il nesso cecità-canto ci fornisce informazioni sul funzionamento della poesia orale¹⁹. La cecità si manifesta come un dono per il cantore professionista in quanto il canto e l'abilità poetica sono un privilegio permanente che gli viene conferito dalle dee (Hom. *Od.* 8.63s.):

τὸν περὶ Μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθόν τε κακόν τε·
ὄφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, δίδου δ' ἠδεῖαν αἰοιδίην.
*Molto la Musa lo amò, e gli diede il bene e il male:
gli tolse gli occhi, ma il dolce canto gli diede.*

Tuttavia, affinché tra le Muse e gli uomini venga mantenuta una distinzione, è necessario anche un male, ovvero la menomazione della vista²⁰. L'acquisizione di una 'vista speciale' non solo permette all'aedo di vedere eventi passati e di narrarli, ma lo rende anche partecipe di una prerogativa che è propria solo degli dei²¹. La cecità poi rafforza la me-

18 Vd. Detienne 1977.

19 La cecità appartiene a Omero, ma anche ad altri cantori come il trace Tamiri, che osa sfidare le Muse nel canto e che per punizione viene privato della vista, del canto stesso e dell'arte della cetra (Hom. *Il.* 2.597-600); Demodoco, l'aedo dei Feaci che riceve dalla Musa il bene del canto, a cui è connessa però la perdita della vista (Hom. *Od.* 8.63s.); 'il cieco di Chio', il cantore che nell'*Inno delio ad Apollo* si definisce come «un uomo cieco» che «vive nella rocciosa Chio», i cui canti rimarranno per sempre i migliori (*Hy. Ap. D.* 172s.).

20 Vd. Grandolini 1996, pp. 116s., 170s.

21 L'aedo acquista così uno statuto divino, difatti viene chiamato θεῖος e θέσις, cfr. Hom. *Od.* 1.336; 4.17; 8.43, 47, 87, 539; 13.27; 16.252; 17.359; 23.133,

moria del cantore ispirato: essa è un mezzo potente che si affianca a quello dell'udito e aiuta a utilizzare consapevolmente le storie della tradizione e il patrimonio delle formule²². Non deve allora meravigliare che l'*Iliade* e l'*Odissea* siano caratterizzate da una straordinaria rappresentazione visiva. Nonostante le fonti biografiche trovino il modo di far viaggiare Melesigene – prima che diventi Omero – affinché veda i paesaggi e le città che poi userà come scenografia delle sue storie, l'ascolto della tradizione e l'insegnamento delle Muse fanno in modo che il cantore possa dedicarsi alla creazione poetica. La vista su cui si fonda la conoscenza autoptica dei fatti risulta quindi fondamentale nel procedimento della composizione dell'ampia tradizione epica, accanto ovviamente all'oralità degli strumenti tradizionali e della sfera dell'udito.

Inoltre le Muse insegnano le *oimai* all'aedo con tale esattezza da consentirgli di narrare i fatti con ordine (κατὰ κόσμον e κατὰ μοῖραν), come se vi fosse stato presente²³. Ne sono un esempio le parole espresse da Odisseo nei confronti di Demodoco (Hom. *Od.* 8.487-491).

Δημόδοκ', ἔξοχα δὴ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων·
ἢ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς πάϊς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων·
λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον αἰεΐδεις,
ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
ὥς τέ που ἦ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλον ἀκούσας.
*Demodoco, io ti lodo al di sopra di tutti i mortali:
o ti ha istruito la Musa, figlia di Zeus, o Apollo.
Canti la sorte degli Achei in modo perfetto,
quanto fecero gli Achei e patirono, e quanto soffrirono:
come uno che era presente o che ha sentito da un altro.*

L'eroe loda l'ordine della narrazione e l'aderenza della parola poetica ai fatti²⁴: un aspetto che permette al racconto di presentarsi in modo così ben strutturato da essere veritiero. Ma soprattutto Demodoco sa cantare gli eventi come se vi fosse stato 'presente' (παρεὼν) o come se avesse 'ascoltato' da un altro (ἀκούσας): qui sono presentati assieme la vista e

143; 24.439 (θεῖος); 17.385 (θέσπις). Cfr. Hes. *Th.* 80-96, dove l'aedo è posto accanto ai re perché dotati di una parola efficace. Cfr. *Hy. Herm.* 428.

22 Per la funzione della memoria della Muse vd. Hom. *Il.* 2.491s.

23 Il processo di insegnamento delle Muse è indicato dal verbo διδάσκω, vd. Hom. *Od.* 8.481, 488; Hes. *Th.* 22; ma cfr. anche Hom. *Od.* 8.44, 64; 22.347s.; Hes. *Th.* 31s.; *Op.* 662.

24 Non bisogna dimenticare che Odisseo è stato testimone oculare dell'evento e artefice dell'inganno del cavallo: Hom. *Od.* 8.492-495.

l'udito, la conoscenza autoptica e il principio orale quali paradigmi per assicurare verità alla narrazione.

2. *La vista e l'udito: paradigmi epici*

Lo spettacolo visivo e sonoro delle imprese degli eroi e degli dei entra nella scena della composizione poetica destinata all'uditorio, attraverso l'esigenza del «vedere con i propri occhi» e dell'«ascoltare con le proprie orecchie»²⁵: εἴ που ὄπωπας ἢ ὀφθαλμοῖσι τεοῖσιν, ἢ ἄλλου μῦθον ἄκουσας (Hom. *Od.* 3.93s.). Il motivo dell'*autopsia* assume un'importanza fondamentale non solo nel processo della composizione poetica, ma anche per il suo valore di testimonianza diretta, così intesa sia in caso di utilizzo della vista sia dell'udito.

È nei poemi omerici che viene data importanza all'ὄφθαλμοῖσιν ὄραν²⁶. L'espressione è spesso legata a un θαῦμα, un evento eccezionale che crea stupore e meraviglia agli occhi di un personaggio. È così, per esempio, nell'episodio dell'*Iliade* dove viene ammirata (θαυμάζομεν) l'azione del forte Ettore (Hom. *Il.* 24.391-394 τὸν μὲν ἐγὼ μάλα πολλὰ μάχη ἐνὶ κυδιανείρῃ / ὀφθαλμοῖσιν ὄπωπα, καὶ εὖτ' ἐπὶ νηυσὶν ἐλάσσας / Ἄργείους κτείνεσκε δαίζων ὄξεϊ χαλκῷ / ἡμεῖς δ' ἔσταότες θαυμάζομεν). La scena non è solo vista, ma vista con gli occhi: viene dato valore alla testimonianza oculare, personale. L'intento del poeta, e il suo bisogno, è quello di assegnare uno statuto di verità all'affermazione²⁷. Lo stesso vale per l'udito (Hom. *Il.* 12.442 οἱ δ' οὔασι πάντες ἄκουον). Risulta così evidente il legame tra vista e *thau-ma* e quello tra udito e *thau-ma*, che sono talmente forti da poter essere riassunti nelle formule θαῦμα ιδέσθαι e θαύματ' ἀκούσαι. I poemi omerici hanno dunque *in nuce* una profonda sensibilità per la verità, per

25 Non si tratta di un vedere con gli occhi altrui né di un udire da altri. Cfr. *Hy. Dem.* 57s. φωνῆς γὰρ ἤκουσ', ἀτὰρ οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν / ὅς τις ἔην· σοὶ δ' ὅκα λέγω νημερτέα πάντα.

26 Nenci 1953, pp. 14-46, part. pp. 17-21, afferma che la formula ὀφθαλμοῖσιν ὄραν ha un significato preciso che non corrisponde a quello del semplice *verbum videndi*; il poeta fa uso di questa formula quando un personaggio si imbatte in un θαῦμα: «di fronte dunque al carattere eccezionale di un fatto, gli eroi omerici affermano non semplicemente di averlo visto, ma d'averlo visto con gli occhi».

27 Questo accade anche nei discorsi diretti, vd. p. es. *Hy. Herm.* 219 ὦ πόποι ἦ μέγα θαῦμα τόδ' ὀφθαλμοῖσιν ὄρώμαι.

quella che nella storiografia diventa l'esigenza di dare garanzia della realtà storica.

Erodoto si collega all'epica per l'importanza che viene data alla corrispondenza tra parola e realtà e per la precisione della narrazione dei fatti basata sull'utilizzo delle testimonianze. Lo afferma con chiarezza al principio delle sue *Storie*²⁸:

ὄτα γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποισι ἔοντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν.
Per gli uomini, infatti, le orecchie sono più infide degli occhi.

La verità dello storico trova la sua più valida garanzia nell'autopsia: egli mette in primo piano, e questo lo farà nel corso di tutta la sua opera, ciò che ha visto rispetto a ciò che ha udito. La sua metodologia è un vedere che diventa un vero ἰστορεῖν.

La fiducia del pensiero greco, e in particolare della storiografia, nell'autopsia diventa ben presto da caposaldo delle indagini dello storico un mero *topos*, talmente affermato e diffuso da comparire come *cliché* fittizio nella storiografia di maniera del II sec. d.C. che è bersaglio della satira di Luciano di Samosata:

Hist. conscr. 29 Ἄλλος, ὃ Φίλων, μάλα καὶ οὗτος γελοῖος, οὐδὲ τὸν ἔτερον πόδα ἐκ Κορίνθου πάποτε προβεβηκῶς οὐδ' ἄχρι Κεγχρεῶν ἀποδημήσας, οὔτι γε Συρίαν ἢ Ἀρμενίαν ἰδὼν, ὥδε ἠροῦσατο - μέμνημαί γάρ - “ὄτα ὀφθαλμῶν ἀπιστότερα. γράφω τοίνυν ἃ εἶδον, οὐχ ἃ ἤκουσα”.

Un altro, o Filone, anche lui assolutamente ridicolo, che mai aveva messo piede fuori da Corinto e non era andato neppure fino a Cencrea e tantomeno aveva visto la Siria o l'Armenia, cominciò così, me lo ricordo bene: «Le orecchie sono meno degne di fiducia degli occhi: dunque scrivo ciò che ho visto, non ciò che ho sentito».

Nel 'trattato' *Come si deve scrivere la storia* l'autore mette in ridicolo tale *topos*, colpendo i luoghi comuni impiegati nella storiografia del suo tempo: l'attacco è rivolto contro lo storico che dichiara falsamente di aver visto i fatti di persona, definendosi *autoptes*. Egli riprende le parole di Erodoto, che diventano qui testimonianza satirica²⁹. La sua critica contro chi non proclama il vero è evidente nella *Storia vera* (Luc. VH 1.4). La menzogna (ψεῦδος) allontana dal principio basilare della sto-

28 Hdt. 1.8.2. Vd. anche Hdt. 2.29, 99; cfr. Thuc. 1.22.2-4.

29 Sull'eroe satirico in Luciano di Samosata vd. Camerotto 2014, part. pp. 196-199.

riografia e della satira: l'*aletheia*. La voce satirica si spinge ben oltre la satira stessa per parlare e smascherare i falsi storici, attraverso gli strumenti dell'osservazione critica. L'azione è indirizzata all'ascolto con le proprie orecchie³⁰ e al vedere con i propri occhi. Lo storico ideale deve essere ἀυτόπτης e ὄξυδερκής³¹, deve servirsi di un'osservazione acuta. La vista assume anche qui una potenza speciale, attuata in modo autonomo e di persona, finalizzata alla comprensione e poi alla *parrhesia*. Luciano riconosce il valore dell'*autopsia* e della testimonianza diretta, dell'essere presente e del vedere con i propri occhi³². La critica è rivolta non al principio autoptico, ma al *topos* che lo ha invalidato. Non è un caso infatti che ritorni nella sua opera l'immagine dello storico quale specchio (Luc. *Hist. conscr.* 51): l'ἀυτόπτης deve avere la mente come uno specchio lucido e perfetto, deve riflettere fedelmente la realtà che vede, senza alterarla, per poter raggiungere l'*aletheia*.

Dall'epica omerica alla storiografia erodotea fino alla satira di Luciano la vista e l'udito funzionano da paradigmi, mediante i quali la parola si lega agli eventi da celebrare e ai fatti da narrare. È una parola autorevole e veritiera, degna di essere comunicata a un pubblico. La conoscenza che ne deriva garantisce l'attendibilità del messaggio, un messaggio di verità³³.

3. *Gli eventi sonori e visivi della guerra*

Lo spettacolo della guerra si inserisce nel vivo della tradizione che regala ogni volta un'esperienza nuova per l'uditorio. Gli effetti acustici e visivi hanno un'importanza fondamentale come fonte di reazione sensoriale e intellettuale nel pubblico, il quale viene invitato a partecipare. Non lasciamoci però incantare dalla bella voce (ὄπα κάλλιμον)³⁴ delle Sirene che vogliono imitare le Muse: esse inducono all'ascolto del loro limpido canto che promette a Odisseo il piacere e la sapienza, quando inve-

30 Luc. *Hist. conscr.* 7.

31 Luc. *Hist. conscr.* 37.

32 Luc. *Hist. conscr.* 47. Gli argomenti stessi non vanno messi insieme a caso, ma dopo averli esaminati più volte con impegno e fatica; soprattutto essendo presente e vedendo con i propri occhi. L'osservazione deve essere effettuata con rigore e obiettività e la narrazione dei fatti deve poter contare su un'analisi svolta ripetutamente.

33 Vd. Brillante 2006.

34 Hom. *Od.* 12.192. Vd. Laspia 1996, pp. 81-86; Bettini-Spina 2007.

ce nasconde il pericolo e la rovina. Esso si manifesta nella sensazione acustica, ma svela anche la sua forza semantica. Un suono di flussi ritmici e di linguaggio che coinvolge nell'ἀοιδή fino al fascino dell'incantamento.

Disveliamo l'inganno e l'oblio e, guidati da una consapevole sensibilità per la memoria e la verità, lasciamoci prendere dal piacere di ascoltare il divino cantore, come ci suggerisce lo stesso eroe in Hom. *Od.* 9.3s.:

ἦ τοι μὲν τόδε καλὸν ἀκουέμεν ἐστὶν ἀοιδοῦ
τοιοῦδ', οἷος ὄδ' ἐστί. θεοῖσ' ἐναλίγκιος αὐδήην.
*Certo è bello ascoltare un cantore
così come è questo, simile per la voce agli dei.*

Ascoltiamo allora il cantore. Diventeremo così spettatori delle gesta degli eroi, raccontate e rappresentate, soprattutto nell'*Iliade*, attraverso gli eventi sonori e visivi della guerra. Nell'epica eroica i temi che narrano le azioni della guerra sono l'aristeia, la battaglia e il duello³⁵. Protagonisti sono i più grandi eroi, come Ettore e Achille, che da soli e per primi eccellono nei combattimenti per manifestare il proprio valore e per conquistare il *kleos*.

Nel contesto della battaglia si aprono diversi scenari che vedono il singolo eroe fare il suo ingresso e muoversi sul campo all'attacco: lo si può trovare impegnato a combattere contro le schiere nemiche – da solo o alla guida dell'esercito o di un contingente – oppure coinvolto in un duello con un avversario. Il poeta descrive il motivo dell'avanzare del guerriero per l'attacco attraverso elementi visivi e acustici come, rispettivamente, lo splendore delle armi di bronzo che indossa e impugna e il grido inarticolato che si eleva all'avvio, nel caso per esempio di Ettore diretto verso il corpo di Patroclo per spogliarlo delle armi³⁶. Altri sono poi gli effetti acustici che vengono prodotti quando l'eroe è in movimento: le armi fanno rumore o rimbombano nel momento di avvio, in cui per esempio Diomede balza dal carro per dare inizio alla sua azione nel primo giorno di battaglia³⁷.

Gli effetti visivi sono invece quelli che accompagnano il motivo della vestizione delle armi, che è preparatorio all'azione vera e propria ed è caratterizzato da descrizioni e similitudini come quelle di paragone con

35 Camerotto 2009, pp. 37-81.

36 Hom. *Il.* 4.4-8.

37 Hom. *Il.* 4.419-421.

il fuoco («fire similes»)³⁸. Le armi risplendono in modo spettacolare per l'intervento di un dio, come nel caso della dea Atena che per spingere Diomede a entrare in azione, gli accende sopra il capo e le spalle un fuoco che riluce sull'elmo e sullo scudo facendoli brillare³⁹. La potenza della visione e del suono delle armi e delle grida del guerriero armato e in preda all'assalto ne cambia la figura, rendendola straordinaria e terribile, dalle conseguenze rovinose per i nemici che impauriti fuggono e si ritirano.

La descrizione delle varie scene di combattimento è spesso arricchita dagli effetti acustici proprio delle armi. Queste rimbombano ogni volta che viene compiuta un'azione sul campo di battaglia. Risuonano quando il guerriero muove all'attacco⁴⁰, quando i capi e gli eserciti si scontrano nel corpo a corpo, quando un'arma colpisce un'altra arma (per esempio la lancia colpisce lo scudo)⁴¹. E ancora quando le armi cadono a terra e rotolano⁴², quando un guerriero viene ucciso e cade al suolo⁴³, quando i guerrieri lottano furiosamente sul corpo del caduto⁴⁴.

38 Vd. Scott 1974, pp. 66-68. Le «fire similes», molto frequenti in entrambi i poemi omerici, si presentano in tre gruppi di base – gli oggetti splendenti, i guerrieri in battaglia e l'ira – il cui usuale contesto di impiego rendeva il paragone familiare e ben noto all'uditorio. Tra gli oggetti del primo gruppo ci sono le parti dell'armatura del guerriero – elmi, scudi, lance, corazze – delle quali le «fire similes» illustrano lo splendore dovuto ai metalli – bronzo soprattutto, ma anche oro, argento e stagno –, i quali implicano lo straordinario effetto visivo che suscita la paura e la fuga dei nemici. La similitudine che paragona il fuoco a un guerriero, in genere ristretta agli eroi principali come Achille, Ettore, Agamennone o Diomede, intende illustrare l'eccezionale *menos* dell'*aristeuon* durante l'attacco in battaglia. Il terzo gruppo è rappresentato dagli occhi brillanti come fuoco per il *furor* dell'*aristeuon* che comporta lo stesso effetto di panico delle armi.

39 Hom. *Il.* 4.4-8.

40 P. es. Hom. *Il.* 4.419-421, 19.12-15.

41 P. es. Hom. *Il.* 20.259s.

42 Hom. *Il.* 13.526-530.

43 Nella battaglia lo scontro dell'eroe con un avversario può avere come esito l'uccisione del nemico. Il motivo dell'uccisione dell'avversario è costituito dal verbo e dal nome dell'eroe che viene ucciso. Può tuttavia essere ampliato da una similitudine e/o dall'indicazione del rumore delle armi alla caduta del guerriero. Quando un avversario viene colpito dall'eroe, cade a terra e le armi risuonano su di lui. Tre sono le formule che indicano il rumore delle armi: ἀμφὶ δέ οἱ βράχε τεύχεα ποικίλα χαλκῷ, ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ, δούπησεν δὲ πεσών.

44 Un motivo tipico delle scene di battaglia dell'*Iliade* è la lotta per il caduto. Il guerriero ucciso diventa il punto di riferimento per lo sviluppo dell'azione

Nello scontro dei guerrieri uno degli elementi distintivi è rappresentato dalle grida di guerra. Queste costituiscono le urla che si odono nella battaglia e nei duelli. Provengono dal singolo eroe o dall'intero schieramento. La funzione consiste nell'incutere paura nel nemico, fino a spingerlo alla fuga. La reazione dell'avversario è indice del potere del grido, anche dal punto di vista del racconto, perché produce un effetto acustico che riversa le sue conseguenze sull'azione narrativa.

Nel quadro bellico collettivo le grida caratterizzano l'azione dell'esercito. Si levano dalla massa dei guerrieri: quando si muove per attaccare battaglia; quando segue il comandante all'assalto; durante lo scontro; nel momento della fuga dal nemico; nella lotta intorno al corpo del caduto. Nella battaglia si alza anche il grido di un solo guerriero, specialmente l'*aristeuon*, nel suo movimento d'attacco. Il suo grido rappresenta un elemento costitutivo del motivo dell'assalto. Nel duello eroico funziona nel momento in cui i due protagonisti in armi si avvicinano, prima di passare alle parole di sfida⁴⁵. Essi avanzano sul campo per muovere all'assalto con l'intento di uccidersi. Nella fase anteriore al combattimento si lanciano parole di sfida. L'azione che precede il momento dello scontro è costituita da manifestazioni visive e sonore del *flyting*⁴⁶. La minaccia visiva, rappresentata dai gesti e dall'aspetto dell'eroe, provoca paura nell'avversario. È seguita da manifestazioni sonore che possono essere costituite dal rumore prodotto dalle armi e dal grido di guerra. Questa provocazione acustica, inarticolata, ha lo scopo di suscitare il terrore nell'avversario. Gli eroi poi procedono con il discorso diretto, sfidandosi a parole, secondo il motivo che appartiene al tema della *monomachia*⁴⁷. Dunque, il grido di guerra è un grido non articolato che rende temibile l'eroe di fronte all'avversario. Accompagna l'azione del

successiva. I compagni cercano di difendere il corpo, mentre gli avversari tentano di impadronirsene. Il caduto viene privato delle armi. La spoliatura allo scopo di impossessarsi dell'armatura costituisce per il vincitore il simbolo del suo trionfo sull'avversario. La battaglia intorno al corpo del caduto è caratterizzata, dal punto di vista sonoro, dalle grida dei contendenti e dal cozzare delle loro armi nello scontro. L'associazione tra le urla e il rumore delle armi nel momento dell'assalto potenzia il suono. Gli effetti acustici amplificano così il carattere furibondo della lotta. Tre esempi riguardano Sarpedone (Hom. *Il.* 16.532-665), Cebrione (Hom. *Il.* 16.727-782) e Patroclo (Hom. *Il.* 17.702-776).

45 Camerotto 2007, pp. 163-175, part. pp. 163s., analizza le funzioni e gli effetti delle parole di sfida nel duello eroico.

46 Per un'analisi del *flyting* vd. Parks 1990, pp. 42-126.

47 Vd. Camerotto 2005, pp. 119-128; 2009, pp. 56s.

guerriero all'assalto e ne esprime il grande valore: è parte della sua «quintessential identity»⁴⁸.

Il cantore ha a disposizione molti strumenti tradizionali per descrivere il grido di guerra, a partire dalla dizione formulare. Si tratta soprattutto di verbi del suono, legati al significato principale di 'gridare'⁴⁹. Numerosi sono anche i sostantivi che indicano il 'grido'⁵⁰. Gli uni e gli altri indicano il grido di guerra quando si presentano nel contesto tematico della battaglia. Ma figurano anche in altre situazioni per descrivere diversi tipi di grido come il grido di dolore, di trionfo, di paura, di gioia; oppure il gridare per chiamare in soccorso, per dare gli ordini, etc. Nella battaglia il grido degli dei si accompagna all'azione.

La guerra e il tumulto prodotto dalle grida e dalle armi instaurano tra loro una relazione semantica. Nel repertorio formulare omerico esistono parole che indicano un aspetto particolare della battaglia, ovvero l'elemento sonoro. Rappresentano il tumulto, il movimento confuso, disordinato e soprattutto rumoroso della moltitudine dei guerrieri⁵¹. È uno dei sistemi più ricchi di formule ed espressioni formulari. Le parole principali per indicare la guerra sono πόλεμος/πτόλεμος, μάχη, ὑσμίνη. Esistono però altri termini ed espressioni che indicano la 'battaglia'. Le loro occorrenze sono meno numerose. Si tratta di «satellite words» che vengono usate come sinonimi per evidenziare alcuni aspetti. Sono parole che mostrano nel loro significato originario un valore acustico oppure derivano dal campo semantico del suono che caratterizza la dimensione della guerra. Possiedono «an acoustic origin denoting noise, turmoil, the din of battle, uproar, hubbub and similar notions». Sono ἀϋτή, ὄρυμαγδός, ὄμαδος, ὄμιλος, φύλοπις, ἐνοπή, κέλαδος, κλόνος, κυδοιμός, δοῦπος. Ci sono poi «words coming from a psychological sense» come νείκος ('quarrel'), ἔρις, χάρμη, φόνος ('throng'), πόνος ('toil'), ἔργον. Anche queste parole possono indicare il rumore confuso del tumulto della battaglia. In alcuni casi i campi semantici si sovrappo-

48 Vd. Bakker 1995, pp. 103s.: «The noun epithet formulas represent the heroes and gods of the epic world in their quintessential identity but at the same time they constitute the speech units of the epic tradition in their quintessential form, with a length, a prosody, and a rhythmic profile that best suits the rhythmic flow of the discourse of the epic performance as the stylization of ordinary speech».

49 Il verbo del suono più usato per indicare il gridare è αὔω. Altri sono βοάω, ἰάχω, etc.

50 P. es. ἀλαλητός, βοή, etc.

51 Per una analisi del sistema che nella dizione omerica descrive la guerra vd. Paraskevaides 1984, pp. 39s.

pongono, per esempio ἀτύτη significa principalmente ‘tumulto’, φύλοπις e κλόνος hanno varie sfumature di significato, tra le quali ‘tumulto’, ‘rumore’, ‘grido di guerra’.

La relazione semantica tra la guerra e il tumulto viene descritta anche da un cospicuo gruppo di associazioni formulari come ὄμαδος καὶ δοῦπος⁵², τ' ἐνοπιὴν ὄμαδὸν τ'⁵³. Si parla di «co-ordinated Synonyms»⁵⁴ e ci si interroga sul metodo di utilizzo dei sinonimi allo scopo di incrementare gli effetti acustici del suono.

Per ‘vedere’ e ‘sentire’ le manifestazioni sensoriali dei fatti bellici ci possiamo immergere con l’immaginazione nel vivo del combattimento, al seguito degli eserciti che muovono per attaccar battaglia o per andare all’assalto degli avversari. Potremo vedere gli schieramenti armati, tra l’ondeggiare dei cimieri e l’agitarsi delle lance, accanto ai fitti scudi disposti a ranghi serrati (Hom. *Il.* 13.130-135):

φράξαντες δόρυ δουρί, σάκος σάκει προθελύμφ·
 ἀσπίς ἄρ' ἀσπίδ' ἔρειδε, κόρυς κόρυν, ἀνέρα δ' ἀνήρ·
 ψαῦον δ' ἰπτόκομοι κόρουθες λαμπροῖσι φάλοισι
 νευόντων, ὡς πυκνοὶ ἐφέστασαν ἀλλήλοισιν·
 ἔγχεα δ' ἐπίσσαντο θρασειάων ἀπὸ χειρῶν
 σειόμεν'· οἱ δ' ἰθὺς φρόνεον, μέμασαν δὲ μάχεσθαι.
Accostando lancia a lancia, scudo a scudo, l'uno sull'altro,
si che scudo s'appoggiava a scudo, elmo ad elmo, uomo ad uomo;
si sfioravano gli elmi criniti, con i cimieri splendidi,
all'ondeggiar delle teste, tant'erano fitti tra loro;
s'assieparono le lance, agitate da mani possenti:
puntavano dritti allo scontro, bramosi di battersi.

Potremo sentire il clamore che si alza dal tumulto dell’esercito, il fragore della corsa all’armamento, il rimbombo cupo del suolo battuto dal celere calpestio dei piedi in marcia sul piano, le voci di alleati provenienti da diversi luoghi, il grido d’incitamento dei capi, le opposte tattiche acustiche, le armi di bronzo risuonare fortemente e cozzare sotto i colpi, lo strepito della battaglia, il risuonare delle armi sul corpo dei guerrieri al momento della caduta al suolo, le urla tremende intorno ai corpi dei morti, le terribili e potenti grida di guerra levarsi fino al cielo.

Ci prepariamo allora alla battaglia. Corriamo ad armarci con i Troiani (Hom. *Il.* 4.222s.) o con gli Achei (Hom. *Il.* 4.280-282). Ci schieria-

52 Hom. *Il.* 9.574, 23.234.

53 Hom. *Il.* 10.13. Cfr. ὄμαδον καὶ μῶλον in Hes. *Scut.* 257.

54 Kaimio 1977, pp. 79-83.

mo tra le file degli eserciti e marciamo verso il campo (Hom. *Il.* 4.422-438). Entriamo infine nel vivo dello scontro tra Achei e Troiani che passano all'assalto e combattono. La prima battaglia narrata nell'*Iliade* ha inizio nel canto quarto, dopo la premessa rappresentata dallo schieramento e dall'ispezione dell'esercito. I due contingenti si scontrano e danno il via ai combattimenti (Hom. *Il.* 4.422-544). Prima avanzano, ormai pronti a ingaggiare la lotta; gli dei li spingono a combattere. Poi, quando si trovano l'uno di fronte all'altro, procedono con lo scontro vero e proprio. Entrano nella mischia spinti dal *menos*. Le armi cozzano tra loro e generano un frastuono impressionante (Hom. *Il.* 4.446-449):

Οἱ δ' ὅτε δὴ ῥ' ἐς χώρον ἕνα ξυνιόντες ἴκοντο,
 σύν ῥ' ἔβαλον ῥινούς, σύν δ' ἔγχεα καὶ μένε' ἀνδρῶν
 χαλκεοθωρήκων· ἀτὰρ ἀσπίδες ὀμφαλόεσσαι
 ἔπληντ' ἀλλήλησι, πολὺς δ' ὄρουμαγδὸς ὄρωρει.
*Quando poi venendosi incontro giunsero in un solo punto,
 urtarono l'un contro l'altro gli scudi e le lance e la furia
 degli uomini corazzati di bronzo; i palvesi ombelicati
 cozzarono fra loro, ne nasceva grande frastuono.*

4. *La verità dell'epica*

Nella cultura orale la comunicazione si articola su vari livelli che coinvolgono la vista e l'udito. Nel mondo greco arcaico un posto speciale è riservato alle esperienze del sentire e del vedere, infatti è «the multitude of expressions for seeing or both seeing and hearing that indicates exactly the same importance given to this place»⁵⁵. Il cantore, per configurare i parametri di questo 'place', descrive l'agire congiunto degli effetti visivi e acustici nella dizione formulare. La lingua della visione attinge dalla stessa fonte dell'ascolto. L'interrelazione dei sensi 'sight' e 'hearing' produce un «synaesthetic language» che porta significato, un «sight-hearing language». L'epica diventa così parola e ritmo, la voce e l'orecchio intervengono nelle dinamiche della tradizione orale.

Il potere del suono delinea nelle figure, nelle azioni e negli effetti la bellezza della rappresentazione del mondo epico. Si manifesta nella parola e nell'azione⁵⁶. L'uditorio riconosce il bello delle storie contenute nelle formule. Da queste si sprigionano la voce dell'aedo, il canto delle

55 Prier 1989, pp. 17s.

56 Vd. Ong 1986.

Muse e la melodia della cetra. Giunge alle orecchie la fama delle vicende che hanno visto gli Achei e i Troiani combattere sulla piana di Troia e i racconti dei ritorni degli eroi in patria e delle loro avventure tramandati di bocca in bocca.

Echeggiano ancora nella loro bellezza gli eventi sonori e visivi della guerra. Ma dal quadro della guerra si eleva un altro tipo di suono che dipinge immagini sonore e si propaga nel campo acustico circostante. Si viene così travolti dall'eco che si riflette contro le cime dei monti, dal tremore della terra, dal rombo del tuono, dal mugghiare del mare contro gli scogli, dal sibilo del vento, dal crepitare del fuoco, dallo scroscio dei torrenti⁵⁷. Si ode il nitrire dei cavalli, lo stridere degli uccelli, il muggire delle vacche, il belare delle pecore, il latrare dei cani, il digrignare dei denti delle belve feroci. Si possono sentire le voci festanti delle fanciulle, le urla strazianti delle donne, l'armonia degli strumenti musicali. Si viene presi dall'incantamento della voce pericolosa, ma affascinante delle Sirene o avvolti dal silenzio, carico di pensieri e sentimenti⁵⁸.

Sta in questo «l'altra bellezza del suono»⁵⁹. Dobbiamo essere capaci di un'altra bellezza che ci faccia stupire di fronte ai suoni della vita che sono una meraviglia a udirsi: *θαύματ' ἀκούσαι*⁶⁰.

Dunque abbiamo partecipato ad alcune delle scene rappresentate dal cantore e siamo stati coinvolti nel mondo delle vicende eroiche dove i fattori vista e udito si intrecciano e funzionano insieme nel processo della conoscenza sulla quale si fonda il canto. Questi due paradigmi si offrono quali strumenti con i quali le storie devono rapportarsi per raggiungere l'*aletheia*, quella verità che disvela i valori e le virtù di un passato mitico che può e deve essere utile per affrontare il presente. La poesia di Omero ha eternato la memoria delle imprese e ancora oggi ci presta i suoi occhi e le sue orecchie per osservare la realtà, per trovare la nostra verità, per pensare e capire il tempo in cui viviamo. Con una vista e un udito così speciali potremo rivoluzionare la nostra visione del

57 Gli elementi naturali che riecheggiano sono la terra, il mare, la selva, la roccia; anche l'Olimpo e le dimore immortali. Gli strumenti che il cantore sceglie per trasmettere tale effetto acustico sono i verbi del suono come *σματοργέω*, *κοναβίζω*.

58 Il silenzio accompagna molti dei momenti vissuti dai personaggi epici nel corso della narrazione. Il suo potere si rivela nel suo farsi linguaggio per esprimere le passioni dell'anima. Gli effetti visivi e acustici descrivono una serie di emozioni, dal timore all'ira, dallo stupore all'incantamento.

59 Cfr. Baricco 2004, pp. 157-163, nel paragrafo intitolato *Un'altra bellezza. Postilla sulla guerra*.

60 Hes. *Th.* 834.

mondo e il modo di ascoltare la storia, incoraggiati da una coscienza nuova o diversa, votata al pensiero del vivere civile. Potrebbe essere, in altro modo e in altra prospettiva, «il furor d'inclite geste»⁶¹ del Foscolo, al quale ritorno in una sorta di *ring-composition*. Il cieco Omero erra tra i monumenti funebri, dai quali si levano i racconti della presa di Troia⁶², per una gloria di vincitori e di vinti che giungerà su tutta la terra, fino a quando il sole splenderà sulla travagliata esistenza degli uomini, in una prospettiva che diventa così universale:

*Un dì vedrete
mendico un cieco errar sotto le vostre
antichissime ombre, e brancolando
penetrar negli avelli, e abbracciar l'urne,
e interrogarle. Gemeranno gli antri
secreti, e tutta narrerà la tomba
Ilio raso due volte e due risorto
splendidamente su le mute vie
per far più bello l'ultimo trofeo
ai fatati Pelidi. Il sacro vate,
placando quelle afflitte alme col canto,
i Prenci Argivi eternerà per quante
abbraccia terre il gran padre Oceano.
E tu onore di pianti, Ettore, avrai
ove fia santo e lagrimato il sangue
per la patria versato, e finché il Sole
risplenderà su le sciagure umane⁶³.*

61 Foscolo, *Dei Sepolcri*, 137.

62 Il Foscolo cita il Manzoni. Omero ci tramandò la memoria del sepolcro d'Ilo (Hom. *Il.* 11.166s.). È celebre nel mondo la povertà e la cecità del sovrano Poeta. «quel sommo / d'occhi cieco, e divin raggio di mente, / che per la Grecia mendicò cantando: / solo d'Ascra venian le fide amiche / esultando con esso, e la mal certa / con le destre vocali orma reggendo; / cui poi tolto alla terra, Argo ad Atene, / e Rodi a Smirna cittadin contende; / e patria ei non conosce altra che il cielo» (*Versi d'Alessandro Manzoni in morte di Carlo Imbonati* [188-196]). Poesia di un giovine ingegno nato alle lettere e caldo d'amor patrio: la trascrivo per tutta lode, e per mostrargli quanta memoria serbi di lui il suo lontano amico [*Nota del Foscolo al v. 280*], vd. Gavazzeni 2006, 179s.

63 *Dei Sepolcri* 279-295. Il testo è sempre tratto da Gavazzeni 2006, pp. 170s.

Riferimenti bibliografici

- A. Aloni, *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*, Torino 1998
- E.J. Bakker, *Noun-epithet Formulas, Milmann Parry, and the Grammar of Poetry*, in J.P. Crielaard (ed.), *Homeric Questions*, Amsterdam 1995, pp. 97-125
- A. Baricco, *Omero*, Iliade, Milano 2004
- F. Bertolini, *Odisseo aedo, Omero carpentiere: Odissea 17.384-85*, «Lexis» 2, 1988, pp. 145-164
- M. Bettini, L. Spina, *Il mito delle Sirene*, Torino 2007
- C.M. Bowra, *La poesia eroica*, Firenze 1979 (*Heroic Poetry*, London 1952)
- C. Brillante, *Le Muse tra verità, menzogna e finzione*, in S. Beta (ed.), *I poeti credevano nelle loro Muse?*, Firenze 2006, pp. 27-58
- C. Brillante, *Il cantore e la Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Pisa 2009
- A. Camerotto, *Parole di sfida. Funzioni ed effetti nel duello eroico*, «Lexis» 25, 2007, pp. 163-175
- A. Camerotto, *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova 2009
- A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine 2014
- F. De Martino, *Omero quotidiano. Vite di Omero*, Venosa 1984
- M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1977 (*Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris 1967)
- U. Foscolo, *Opere*, Tomi I-II, a cura di F. Gavazzeni, in *Letteratura e vita civile. I classici del pensiero italiano*, vol. VI, Biblioteca Treccani, Milano-Napoli 2006
- B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1984
- S. Grandolini, *Canti e aedi nei poemi omerici*, Pisa-Roma 1996
- B. Graziosi, *Inventing Homer. The Early Reception of Epic*, Cambridge 2002
- C.J. Herington, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley 1985
- M. Kaimio, *Characterization of Sound in Early Greek Literature*, Helsinki-Helsingfors 1977
- P. Laspia, *Omero linguista. Voce e voce articolata nell'enciclopedia omerica*, Palermo 1996
- G. Nagy, *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge 1996
- G. Nenci, *Il motivo dell'autopsia nella storiografia greca*, «SCO» 3, 1953, pp. 14-46
- W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna 1986

- H.A. Paraskevaides, *The Use of Synonyms in Homeric Formulaic Diction*, Amsterdam 1984
- W. Parks, *Verbal Dueling in Heroic Narrative. The Homeric and Old English Tradition*, Princeton 1990
- C.O. Pavese, *Un rapsodo chiamato Omero*, in Id., *Opuscula Selecta*, Padova 2007, pp. 53-62 (= «A&R» 38, 1993, pp. 177-186)
- R.A. Prier, *Thauma idesthai. The Phenomenology of Sight and Appearance in Archaic Greek*, Tallahassee 1989
- W.C. Scott, *The Oral Nature of the Homeric Simile*, Leiden 1974
- L. Vitali, *Le biografie di Omero tra immaginazione e realtà: spunti di critica letteraria*, «Acme» 43, 1990, pp. 131-141
- M.L. West, *Homeric Hymns. Homeric Apocrypha. Lives of Homer*, Cambridge (Mass.) 2003





ANDREA RODIGHIERO
Università di Verona
TRAGICHE VERITÀ

1. *Verità e menzogna*

Quando pronunciamo il termine ‘verità’ ricorriamo al calco di una parola latina, non greca. ‘Verità’ è fuori di dubbio la traduzione di ἀλήθεια, e tuttavia ἀλήθεια non è *veritas*, per il semplice fatto che il sistema linguistico di riferimento è differente, e a quel sistema, al sistema del greco – e non al nostro né a quello latino – ἀλήθεια va ad adattarsi. Nel dizionario etimologico di riferimento del greco antico, del francese Pierre Chantraine, ci viene spiegato che la parola che designa la verità deriva dall’aggettivo ἀληθής, «vero, detto di cose e di fatti che non si nascondono»: e quindi «“vérité” par opposition à mensonge, implique qu’on ne cache rien»¹. Se volessimo fare un mero calcolo percentuale, scopriremo che nelle tragedie superstiti il sostantivo ἀλήθεια compare non tantissimo, vale a dire una cinquantina di volte; sono invece molto più numerosi i termini connessi con ψεύδος, ‘menzogna’. Eppure, nonostante l’apparente scarsa incidenza numerica, il ‘tema della verità’ è indissolubilmente associato a un genere letterario-teatrale come il dramma attico. Possiamo anche condensare poche storie in poche battute, nell’impossibilità di una catalogazione completa: Clitemestra mente ad Agamennone nell’omonimo dramma di Eschilo e lo uccide nella stanza da bagno; Oreste inganna Elettra e sua madre fingendosi morto nei drammi della vendetta contro la stessa Clitemestra; Fedra impiccandosi lascia in una lettera una falsa accusa contro Ippolito insinuando che il figliastro l’ha insidiata²; e sempre in Euripide Elena ed Ecuba sostengono due ‘punti di vista’ che entrambe percepiscono come l’unica verità, nell’*Ecuba*; Odisseo, che fin da Omero non è mai stato un ‘campione di verità’, nel *Filottete* di Sofocle costringe Neottolema a mentire. Ciascuno di noi sarebbe probabilmente in grado di ricordarsi di avvenimenti e trame nei quali verità e fal-

1 Si veda il *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, s.v. λανθάνω.

2 Sulle lettere usate a teatro si veda da ultima Ceccarelli 2013, pp. 183ss.



sità, sincerità e inganno si connettono al *plot* (non solo o non direi tanto a livello lessicale, ma soprattutto sul piano della situazione drammatica), ma ad ogni modo in molti dei casi citati c'è in gioco una procedura d'inganno, il nascondimento di qualcosa: un personaggio che imbroglia un altro personaggio mentendogli; siamo nell'ambito di ciò che non è ἀ-λήθεια, se 'verità' in greco – così Chantraine – «implica che non si nasconde nulla». Dobbiamo però fin da subito rimarcare un aspetto che per la nostra cultura può risultare scomodo, e che ci dà anche segno della distanza di mentalità che ci separa dai Greci (anche solo, viceversa, ad andare rapidamente col pensiero a uno dei dieci Comandamenti della tradizione veterotestamentaria): in Grecia mentire è lecito. Non dire la verità non costituisce necessariamente e sempre un atto condannabile sotto il profilo morale, politico e giuridico. E proprio Odisseo ne è la prova: in fondo l'inizio della storia greca, la guerra contro Troia, termina con un gesto fraudolento tramato da un eroe della sua statura. E nel *Filottete* di Sofocle, alla domanda che Neottolemo gli rivolge, «non ti sembra vergognoso mentire?», la risposta di Odisseo sarà oggettivamente inoppugnabile: «no, se mentire dà la salvezza»³. Non sono sempre censurabili menzogna e inganno e non è censurabile nemmeno la reticenza, perché – lo afferma Pindaro⁴ – a volte non è vantaggioso che la verità (ἀλάθεια) mostri il suo vero volto: è meglio il silenzio.

Achille in un passo del nono libro dell'*Iliade* proprio di fronte a Odisseo – e ben consapevole di chi ha davanti – ci fornisce una definizione molto netta, a suo modo semplice, della verità: «io detesto le porte dell'Ade, come detesto l'uomo che nasconde una cosa nel suo animo e ne dice un'altra»⁵. È una struttura semplice, binaria, quella immaginata da Achille, e costruita anche a livello linguistico come coppia oppositiva («nascondere una cosa/dirne un'altra»: ἔτερον/ἄλλο). Una frase si-

3 Soph. *Phil.* 108-109 Νε. οὐκ αἰσχρὸν ἡγήθηται τὸ ψευδῆ λέγειν; / Οδ. οὐκ, εἰ τὸ σωθῆναι γε τὸ ψεῦδος φέρει (cfr. Schein 2013, p. 20, che collega la *Realpolitik* di Odisseo all'affermazione di Diodoto in Tucidide 3.43.2 sul fatto che mentire è, appunto, 'politicamente' normale). Più in generale sui discorsi ingannatori cfr. Fuchs 1993.

4 Pind. *Nem.* 5.16-18 οὐ τοι ἅπασα κερδαίων / φαίνοισα πρόσωπον ἀλάθει' ἀτρικέες; / καὶ τὸ σιγᾶν πολλάκις ἐστὶ σοφῶ- / τατον ἀνθρώπων νοήσαι. Per Pindaro ricca bibliografia in Park 2013.

5 Hom. *Il.* 9.312-313 ἐχθρὸς γάρ μοι κείνος ὁμῶς Αἴδαιο πύλησιν / ὅς χ' ἔτερον μὲν κεύθῃ ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἶπη. Su questo passo cfr. ora Mitsis 2010 (con le considerazioni di Starobinski 1974, 9-12: «rien ne frappe davantage que l'opposition entre la chose dite et celle que l'on cache au fond de soi», p. 9).

mile Odisseo non l'avrebbe mai pronunciata. E secondo Esiodo addirittura le Muse possono dire – e anche ispirare ai poeti – molte menzogne «simili a cose vere»⁶.

Costringiamoci ora a un salto che oblitera secoli di letteratura e di riflessione filosofica (a partire dall'importanza che *Aletheia* assume nel pensiero di Parmenide). Dovremo anche soprassedere sulla complessa teoria della verità sviluppata dai filosofi del IV secolo, accontentandoci, in forma di battuta, di un passaggio della *Metafisica* nel quale Aristotele definisce il vero e il falso, τὸ ἀληθὲς καὶ ψεῦδος: «dire che una cosa che esiste non è, oppure che una cosa che non esiste è, è falso; dire che una cosa che è esiste e che una cosa che non è non esiste, è vero...» (si noti che la verità ha a che fare con il fatto di essere detta)⁷.

Se circoscriviamo la nostra attenzione al teatro tragico di V secolo trasferendo fino a lì questo modello binario, ci rendiamo conto che in molti casi esso non funziona più. Anzitutto perché la consapevolezza di chi fa poesia è nel corso di qualche secolo sensibilmente mutata. Togliamo di mezzo fin da subito un concetto ambiguo che spesso aleggia sotto forma di definizione: non esiste una “verità del mito”. Nella tragedia greca – e più in generale nella letteratura antica – non si dà un mito più *vero* di altri: ci sono storie che vengono di volta in volta raccontate, e che nella maggior parte dei casi si attengono a un *plot* definito dalla tradizione. Ma sappiamo anche che proprio gli autori maggiori, Eschilo, Sofocle ed Euripide, amano la variazione, e mutano e modificano i miti: Antigone che non muore e si sposa, in Euripide, Medea che in certe versioni non uccide i propri figli, e così via. Dunque ciascuna tragedia contiene idealmente una *sua* verità mitica. Per Esiodo la verità poetica non era mai intellegibile al di fuori di un sistema di rappresentazione religiosa: l'ispirazione che derivava dalle Muse aveva valore iniziatico e quasi sciamanico, mentre la decostruzione e il riassetto del materiale mitico in forma di dialogo e di canto che il poeta tragico mette in atto è ormai un'operazione completamente mediata dal soggetto. E in

6 Cfr. Hes. *Theog.* 27-28 ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, / ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι (sulla difficoltà interpretativa dei versi si veda Pucci 2007, pp. 60-69). In generale per il concetto di verità nella letteratura arcaica non si può non rinviare all'ormai classico Detienne 1977.

7 Aristot. *Metaph.* 4.7.1011b 25-28 δῆλον δὲ πρῶτον μὲν ὁρισσάμενοις τί τὸ ἀληθὲς καὶ ψεῦδος. τὸ μὲν γὰρ λέγειν τὸ ὄν μὴ εἶναι ἢ τὸ μὴ ὄν εἶναι ψεῦδος, τὸ δὲ τὸ ὄν εἶναι καὶ τὸ μὴ ὄν μὴ εἶναι ἀληθές, ὥστε καὶ ὁ λέγων εἶναι ἢ μὴ ἀληθεύσει ἢ ψεύσεται (si potrà vedere l'analisi di Crivelli 2004).

essa peraltro proprio il soggetto poetante diventa invisibile, perché un poeta tragico a teatro non si vede, e non parla in prima persona: fa parlare gli attori. Ed è così, anche in virtù di questa plurivocità, che i punti di vista si moltiplicano. La verità dei personaggi sulla scena si pone anzitutto in costante contrasto con ciò che gli dèi fanno di loro, e con ciò che il pubblico conosce delle loro storie, e ancora con ciò che il coro sa o non sa (o vuole/non vuole sapere). Il dramma attico porta quindi in scena nei modi più vari il conflitto non sempre risolto fra consapevolezza, errore, sincerità, o menzogna del singolo, e ἀλήθεια. E per converso un termine come ψεῦδος e i suoi derivati valgono sì come ‘bugia’, ‘menzogna’, ma anche come ‘falsità’, intesa genericamente come cosa non rispondente al vero, non necessariamente premeditata⁸. Vedremo poi che Edipo è, dal suo punto di vista, sincero, ma non potremo dire la stessa cosa di personaggi come Odisseo che imbroglia Filottete, Clitemestra che inganna Agamennone, oppure Oreste che si finge morto in nome di una per lui necessaria vendetta.

La politicità del dramma attico non riposa tanto sui suoi enunciati esplicitamente ‘politici’, ma sulla possibilità di recuperare e interrogare i valori fondanti della comunità e altre questioni universali, proiettando di volta in volta negli spazi del mito e al di fuori delle consuete dinamiche della contemporanea vita ateniese, in un perenne gioco antinomico, adesione e dissenso, celebrazione e biasimo. Vengono così sottoposte a vaglio domande come queste: che cos’è giusto? Quale comportamento genera vergogna? Cos’è pio? E che cos’è il vero? E che cos’è reale rispetto al vero? Si può nascondere la verità, si può ignorarla? Direi che sotto questo profilo il lettore e lo spettatore d’oggi possono rilevare nel teatro tragico una forte impronta identitaria tra figure femminili. Di Clitemestra sappiamo; Deianira nelle *Trachinie* tiene nascosta l’intenzione di mandare un filtro d’amore a Eracle per riconquistarlo⁹, Medea esorta le donne del coro al silenzio per poter attuare i suoi piani in segreto (*Medea* 260-263), come anche Fedra nell’*Ippolito* (vv. 710-712). Sono tutte manifestazioni sintomatiche di comportamenti socialmente orientati e caratteristici di una «civiltà di vergogna» in seno alla quale la stima sociale e la pubblica esecrazione sono tenuti in grandissimo conto, indipendentemente dal grado di colpeabilità.

8 Studio del lessico in Levet 2008 (e cfr. anche Cole 1983).

9 Silenzi e omissioni nelle *Trachinie* sono analizzati in Rodighiero c.d.s.

2. *Le verità degli indovini*

Se le donne – ma anche gli uomini – spesso mentono, gli indovini e le profetesse dicono invece la verità. Spetta a loro leggere i segni divini offrendo un'interpretazione epistemologica di ciò che non è discernibile. Eppure c'è un aspetto della loro funzione tragica che ne mette in crisi il ruolo: pur essendo 'portatori di verità', in genere non vengono creduti, non sempre sono in grado di esercitare un potere persuasivo e psicagogico sul singolo o sul gruppo. E non sempre il loro intervento è in grado di impedire derive del destino già altrimenti sancite: oracoli, profezie, segni celesti costituiscono l'autorevole conferma del fatto che sono gli dèi, a teatro, a determinare quel che accadrà¹⁰. La parola oracolare non è il riflesso di un avvenimento preformato, ma funziona come uno degli elementi della sua realizzazione, è parte della sua attuazione. Veniamo a un esempio concreto. Nelle *Fenicie* di Euripide l'indovino Tiresia prevede che la città sarà salva solo se Meneceo, il figlio di Creonte, si sacrificherà (vv. 919-922):

Κρ. οὐκ ἔκλυον, οὐκ ἤκουσα· χαίρω πόλις.

Τε. ἀνὴρ ὄδ' οὐκέθ' αὐτός· ἐκνεύει πάλιν.

Κρ. χαίρων ἴθ'· οὐ γὰρ σὼν με δεῖ μαντευμάτων.

Τε. ἀπόλωλεν ἀλήθει', ἐπεὶ σὺ δυστυχεῖς;

CREONTE Non ho sentito né ascoltato nulla. Addio città.

TIRESIA Quest'uomo non è più lo stesso: volta indietro il capo.

CREONTE Addio, va' pure: non ho bisogno, io, dei tuoi responsi.

TIRESIA La verità è distrutta, ora che sei infelice?

La verità profetica prospettata dal vecchio cieco non è messa in discussione tramite una sua *negazione*. Il rifiuto di Creonte di prestar fede a questa verità dura pochissimo, giusto il tempo di questo passaggio: Creonte si limita anzi a provare a sottrarre il figlio al destino di morte proponendosi di morire egli stesso (vv. 968-969), e poi cercando di convincerlo a scappare, ma *senza* dibattere sul contenuto di verità della parola oracolare: semplicemente cercando di mettere in salvo il figlio condannato dal μάντις, cercando una via di scampo per legittimare, da solo, un destino diverso da quello già scritto. E d'altro canto sullo statuto di

10 Se le pratiche di interpretazione, le *technai*, sono esercizio affatto umano, e quindi contestabili, il 'dono' profetico è di origine divina: [Aesch.] *Prom.* 484-499. Sull'indovino in generale si veda Flower 2008; per la tragedia utile sintesi in Mikalson 1991, pp. 92-101.

veridicità della sua lettura dei fatti Tiresia non ha dubbi: egli assimila la sua parola alla Verità, una verità assoluta contro la quale la reazione di Creonte non può nulla. E poco più avanti (vv. 954-959) Tiresia lamenterà la trista condizione di chi fa vaticini: non può mentire, perché se dichiarasse il falso mosso da pietà per gli uomini, compirebbe un'ingiustizia contro gli dèi.

È proprio in Euripide, però, nell'*Elena*, e sulle labbra di un personaggio secondario, un servo, che compare la critica più accesa contro profezie «false e piene di menzogne»: scettiche derivate sofistiche – altre ne vedremo dopo – possono laicamente insinuare che contro ogni vaticinio pronunciato da un qualche 'maestro di verità' «l'intelligenza e l'ingegno sono l'indovino migliore», perché se la città è caduta ed Elena non era mai stata a Troia (dove c'era solo un suo fantasma) ma in Egitto, allora che senso avevano le profezie di Eleno e Calcante, che verità comunicavano? (*Elena* 744-757)¹¹. È evidente che la parola profetica non sempre piace agli umani. Ed è soprattutto in Euripide che questo aspetto emerge in modo fortissimo. Pensiamo alle parole di Achille sul profeta Calcante in *Ifigenia in Aulide* (956-958): «che uomo è un indovino? / uno che quando ha fortuna dice poche cose vere e tante false» (ὀλίγ' ἀληθῆ, πολλὰ δὲ ψευδῆ λέγει).

Eppure, nonostante questo altissimo grado di diffidenza, quanto appartiene a un contesto oracolare ed è ἀληθές, implica un'assenza di distorsione e falsificazione della realtà: è efficace, ἀψευδής (la stessa radice di ψεῦδος), la τέχνη, l'arte di Tiresia secondo l'Eteocle dei *Sette a Tebe* di Eschilo (v. 26), vale a dire che la sua è una τέχνη che non mente e non sbaglia. Nonostante le irrisioni e le critiche (specialmente in Euripide), questo è un tratto che accomuna i tre tragici: presagi, vaticini, indovini, e la stessa Cassandra – profetessa prigioniera e invasata nell'*Agamennone* di Eschilo e nelle *Troiane* di Euripide – non vengono smentiti ma ottengono divina validazione dal procedere degli eventi. L'indovino può anche non essere creduto, ma questo non significa che ciò che egli dice non sia vero. Marcel Detienne nell'ormai classico *I maestri di verità nella Grecia arcaica* usa per questa *Vérité* la lettera maiuscola: si tratta di una verità resa istituzionale nello sviluppo e nello svelamento della parola magico-religiosa, è la parola che diventa azione e che al contempo vede realizzarsi le azioni promesse dalla parola. Insomma: che si abbia o non si abbia fede nell'efficacia di un linguaggio magico-religioso, esso è in ogni caso destinato a realizzarsi. C'è un bell'aggettivo impiegato per il personaggio tragico per eccellenza destinato a

11 Si veda Allan 2008, pp. 231-232.

questo paradosso, vale a dire la giovane Cassandra, in preda a un delirio profetico che non viene capito da nessuno. Eschilo nell'*Agamennone* (v. 1241) la definisce con un termine rarissimo, che compare solo qui nella letteratura di età classica: ἀληθόμαντις, 'profeta di verità'¹². La non credibilità di Cassandra nella versione eschilea nasce proprio come una sorta di contrappasso rispetto a una *sua* mancata verità (vv. 1202-1212):

CASSANDRA Apollo l'indovino mi dispose a questo compito.
 CORO E, benché dio, fu colpito, forse, dal desiderio...?
 CASSANDRA Prima avevo pudore a dire questo.
 CORO Chiunque si trovi in condizioni buone,
 infatti, insuperbisce ancora di più.
 CASSANDRA Era davvero un pretendente duro,
 che soffiava la sua grazia su di me.
 CORO E arrivaste a far dei figli insieme, secondo il rito?
 CASSANDRA Glielo promisi, al Lossia: e lo ingannai.
 CORO Presa già in tecniche divinatorie...?
 CASSANDRA Già ai miei concittadini predicevo tutte le loro sventure.
 CORO Ma come rimanesti indenne dall'ira del Lossia?
 CASSANDRA Non riuscivo a persuadere di niente nessuno,
 dopo aver commesso questa colpa.

Cassandra mente (Ξυναινέσσασα Λοξίαν ἐψευσάμην, v. 1208) promettendo di concedersi ad Apollo, ma poi si rifiuta, e questa mancata verità per così dire produce una scissione in due piani separati della ἀλήθεια mantica, che dovrebbe essere comunicata in quanto vera ma anche creduta in quanto vera; nel suo caso invece viene solo comunicata, mentre il grado di persuasione che esercita sul destinatario della profezia è nullo. Non solo male interpretato, ma nullo: all'inganno della profetessa Cassandra nei confronti del dio profetico per eccellenza, cioè Apollo, corrisponde la condanna a una fama di ingannatrice¹³.

3. *Verità o inganno: il 'discorso falso' di Aiace e il 'discorso vero' di Polinice*

Oltre che negli oracoli, come possiamo cogliere il valore di questa ambiguità del linguaggio tragico? Nella produzione sofoclea, possiamo

12 Cassandra usa ὀρθομαντεία ('profezia veritiera') al v. 1215 e si definisce per antifrasi ψευδόμαντις al v. 1195.

13 Su questi versi cfr. Mazzoldi 2001, pp. 107-112 (e 179ss.).

rilevare ad esempio che una ‘tragica verità’ come quella comunicata dall’oracolo di Delfi a Edipo (ovvero che egli sarà destinato a uccidere suo padre e a giacere con la madre) si innesta dentro un orizzonte di conoscenza umanamente limitato, perché Edipo proprio per evitare la realizzazione di quella verità e per il fatto che ignora l’identità dei suoi *veri* genitori realizza il suo destino catastrofico. Anche Edipo dunque – come il Creonte delle *Fenicie* – crede all’oracolo e fa di tutto per evitarne la realizzazione, ma sbaglia perché il suo grado di conoscenza è estremamente parziale.

Esiste però anche un altro livello di ambiguità, che è quello proprio al linguaggio della dissimulazione e al discorso ambiguo. È così, spingendolo a raccontare bugie, che Odisseo impone a Neottolemo di ingannare Filottete malato per rubargli l’arco, l’arma con la quale i Greci potranno distruggere Troia. Ma c’è un esempio ancora più efficace in virtù del suo grado di indeterminatezza, che non a caso è stato ribattezzato dalla critica il ‘discorso ingannatore’, la *Trugrede*, con il celebre avvio sul tempo: ἄπανθ’ ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος / φύει τ’ ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται... (vv. 646-647). Si tratta del discorso, un quasi-monologo, che Aiace pronuncia di fronte al coro dei marinai di Salamina (Sofocle, *Aiace* 646-660 e 666-677):

Genera il lungo tempo incalcolabile
ogni cosa invisibile, e nasconde
quello che appare: nulla è inaspettato,
ma sono sopraffatti anche il potente
giuramento e le menti più ostinate.
Anch’io, che ero così tremendamente
saldo, allora, come un ferro temprato,
ho reso più mansueta la mia bocca,
per via di lei, mia moglie. E poi a lasciarla
vedova tra nemici, e il figlio orfano,
io provo compassione. Ma ora andrò
a lavarmi, ai prati sulla riva,
così purificando le mie macchie
eviterò l’ira pesante della
dea: poi andando in un luogo in cui nessuno
è mai stato nasconderò la spada,
la più odiosa delle armi, sotterrandola
dove nessuno la potrà vedere.
Siano la notte e l’Ade a custodirla
là sotto.

*

In futuro perciò sapremo cedere

agli dèi, e impareremo ad onorare
 gli Atridi: sono loro che comandano,
 e a loro ci si deve sottomettere,
 no? Anche ciò che è tremendo e che è più forte
 cede all'autorità: così l'inverno
 dai sentieri innevati lascia il passo
 alla stagione calda dei bei frutti;
 l'oscura volta della notte arretra
 al giorno dai puledri bianchi, sia
 la luce a splendere; e poi il vento in forti
 soffi placa il mugghiante mare; e il sonno
 onnipotente scioglie dopo avere
 incatenato, e non trattiene sempre.
 E non sapremo, noi, essere saggi?

Abbiamo qui davvero – per riprendere ciò che Esiodo diceva delle Muse – un λόγος che è *simile* alla verità ma è nel contempo *differente* da essa. Questo discorso, infatti, imita la realtà, anzi la rappresenta, ma anche la distorce. Al punto che alla fine di esso i marinai esulteranno, perché penseranno a una sorta di redenzione da parte di Aiace, mentre i valori di conciliazione e di accettazione del proprio destino sottesi alle parole dell'eroe si riveleranno contrari alle sue scelte reali. È vero che si recherà in un luogo isolato per purificarsi. È vero che sotterrerà la spada. Ma è vero anche che quel suo appartarsi servirà per uccidersi, che l'unica vera purificazione per lui è la morte, e che la spada sarà piantata a terra (parzialmente sotterrata) così lui potrà saltarci sopra e 'nasconderla' nel suo corpo. Non è, questo, solo un discorso falso, è un discorso ambiguo: e potremmo anche pensare – come fanno molti critici – che la sistematica ambiguità del linguaggio di Aiace non sia intenzionale. Rimane però ambiguo se applicato all'*ethos* del personaggio, che non sarebbe in grado di gestire una sua reintegrazione all'interno del gruppo militare greco, né ora né in futuro, nonostante gli splendidi versi che egli dedica alle immagini di naturale alternanza. E rimane ambiguo, resta cioè un discorso ingannatore al di là dei propositi dell'eroe, perché comunque è un discorso che non viene compreso. Il tempo, sostiene Aiace, φανέντα κρύπτεται, è in grado di nascondere le cose che appaiono: ed è ciò che accade al suo parlare, al suo modo di comunicare che cela quel che effettivamente viene detto. L'ambiguità del discorso di Aiace (che ha già deciso di uccidersi, anche se dalle sue parole a un primo livello non trapela) si scatena con ancora maggiore evidenza se pensiamo che questo Aiace è per certi aspetti l'ideale continuazione dell'Achille dell'epica omerica, è l'eroe tetragono che usa le armi e il corpo ma non

la parola. Se potessimo giocare con queste figure come se fossero degli esseri dotati di una vera personalità, cioè come se fossero persone reali e non maschere teatrali, verrebbe da chiederci che cosa avrebbe potuto pensare Achille di *questo* Aiace, l'Achille che odia «l'uomo che nasconde una cosa nel suo animo e ne dice un'altra». Perché, è stato scritto, un inganno deliberato non è ciò che ci aspetteremmo dal franco e schietto Aiace¹⁴. Teniamo a mente questo passaggio: si tornerà su *χρόνος*.

Intorno al tema della verità/veridicità del discorso umano e dei suoi limiti troviamo in Euripide versi problematici e potremmo anche dire straordinariamente moderni. Di nuovo nelle *Fenicie* (ma il motivo compare anche altrove), Eteocle e Polinice dibattono proprio sul rapporto fondamentale che dovrebbe intercorrere fra linguaggio e verità. Se Eteocle sostiene che il significato di ogni parola varia a seconda di chi la pronuncia, per Polinice il 'discorso vero' deve possedere sue specifiche caratteristiche (vv. 469-472):

Πο. ἀπλοῦς ὁ μῦθος τῆς ἀληθείας ἔφυ,
 καὶ ποικίλων δεῖ τᾶνδιχ' ἐρμηνευμάτων·
 ἔχει γὰρ αὐτὰ καιρόν· ὁ δ' ἄδικος λόγος
 νοσῶν ἐν αὐτῷ φαρμάκων δεῖται σοφῶν.

POLINICE Il resoconto della verità è semplice per natura, e ciò che è giusto non ha bisogno di tante elaborate spiegazioni: contiene già di per sé quanto è opportuno. Mentre il discorso ingiusto, in sé malato, ha bisogno di abili rimedi.

Polinice posto dalla madre di fronte al fratello per giustificare l'attacco alla sua città si dichiara portavoce del *μῦθος τῆς ἀληθείας*, definendolo semplice, e lo oppone non tanto a un discorso falso ma a un «discorso ingiusto», un *ἄδικος λόγος*. Verità e giustizia dunque sono qui correlate e non distinguibili, ma con una sorta di negazione interna tipica del sofisticato teatro euripideo, ciò che segue nel dramma è in realtà l'espressione soggettiva del punto di vista di Polinice. Il quale non manca di ricordare che se n'era andato perché il patto era di regnare a Tebe un anno a testa, ed Eteocle ha tradito; e aggiunge di essere pronto a non attaccare la città se Eteocle gli concede, appunto, il regno per un anno. Euripide sta facendo affiorare sulle labbra del suo personaggio una contraddizione che sul finire del V secolo andava diventando sempre più

14 Così Stanford 1963, p. 281. Nella foltissima bibliografia ci si limita a indicare un possibile punto di partenza in Lardinois 2006.

evidente. Da un lato c'è qui una implicita critica ai discorsi variegati e complicati, all'irritamento di cui la parola sarebbe capace, a un impiego sofisticato, dunque, del linguaggio a favore della semplice evidenza di ciò che è vero. Ma è chiaro che su un altro versante Euripide è consapevole che la temperie culturale è mutata: i modelli che risultano qui operativi sono i modelli del discorso giudiziario, con la madre Giocasta chiamata a fare da garante e i due contendenti impegnati ciascuno a difendere la *propria* verità. È una tecnica, questa, tipica del drammaturgo più giovane, e tende ad assumere l'aspetto di argomentazioni sviluppate in ragionamenti anche vasti fra sostenitori di due distinte tesi (dunque di due distinte verità) nella forma di un dibattito. Complici sono la contemporanea produzione comica (pensiamo all'opposizione fra discorso giusto e ingiusto nelle *Nuvole* di Aristofane), la diffusione in Atene della filosofia sofistica e i dibattimenti processuali. Queste lunghe tirate epidittiche fanno emergere un'aporia tipicamente sofistica, vale a dire l'impossibilità di un giudizio univoco e definitivo su ciò che è giusto e ciò che non lo è, su ciò che è vero e ciò che è falso, su destino e morale¹⁵. Questi passi sono parzialmente strutturati su un modello binario e sulla decostruzione punto per punto degli argomenti dell'avversario, le stesse modalità retoriche che ritroviamo nella pratica giudiziaria e in esercizi declamatori quali i *dissoi logoi* (i 'discorsi duplici')¹⁶; e per Aristofane proprio Euripide è il riconosciuto maestro delle ἀντιλογίαι (*Rane* 775). È vero ciò che è retoricamente forte o è vero ciò che è vero 'in sé'? Tale contraddizione esplose nel momento in cui, qualche verso più sotto, è Eteocle a rispondere (*Fenicie* 499-503). Il fratello riprende esattamente anche alcune parole appena pronunciate da Polinice: ἔφν, σοφόν.

Ετ. εἰ πάσι ταῦτὸν καλὸν ἔφν σοφόν θ' ἅμα,
οὐκ ἦν ἂν ἀμφίλεκτος ἀνθρώποις ἔρις·
νῦν δ' οὐθ' ὅμοιον οὐδὲν οὔτ' ἴσον βροτοῖς
πλὴν ὀνόμασιν· τὸ δ' ἔργον οὐκ ἔστιν τόδε.
ἐγὼ γὰρ οὐδέν, μήτερ, ἀποκρύψας ἐρῶ.

15 Qualche esempio euripideo: *Med.* 446-622 (Giasone vs. Medea), *Andr.* 547-746 (Peleo vs. Menelao), *Suppl.* 399-580 (l'araldo tebano vs. Teseo), *Or.* 470-629 (Oreste e Tindareo, con implicazioni legali su vendetta e omicidio di Clitemestra), *Tro.* 895-1059 (Ecuba vs. Elena, alla presenza di Menelao). Passi raccolti e discussi in Lloyd 1992 e in Dubischar 2001; cfr. anche Mastronarde 2010, pp. 207-245.

16 Si veda in special modo il quarto di questi ragionamenti duplici: Περὶ ἀλαθέος καὶ ψεύδους.

ETEOCLE Se ciò che è bello e anche saggio fosse per natura la stessa cosa per tutti,
 tra gli uomini non esisterebbe la contesa che porta disputa.
 E invece nulla è simile e pari fra i mortali,
 a parte nel nome: ma nei fatti non è così.
 E io, madre, parlerò senza nascondere nulla.

Qui viene rivelata la potenza anfibologica del λόγος: esiste uniformità nella definizione, dice Eteocle, ma ciò non implica che il significato assunto dalle parole sia lo stesso per ciò che attiene ai fatti (τὸ ἔργον). Indipendenza del linguaggio e sua inabilità a rappresentare il mondo sono, lo si notava prima, temi cari alla riflessione sofisticata¹⁷. Questo comporta anche l'inevitabile assunzione del molteplice come strumento di lettura del mondo, il conseguente abbandono di quel μῦθος τῆς ἀληθείας che è, per Polinice, semplice, ἀπλοῦς (che ha la medesima radice del latino *simplex*). La pratica giuridica e la pratica politica prevedono oramai l'istituzionalizzazione del 'punto di vista', di due prospettive fra le quali la scelta può risultare inevitabile ma anche impossibile. Eteocle afferma che non nasconderà nulla: quindi non potrà che dire la verità. Ma scrive altrove Euripide che «su qualsiasi cosa uno potrebbe fare un ἄγών, un dibattito, di due discorsi, se fosse abile a parlare»¹⁸. La retorica, insomma (specialmente la retorica del discorso politico), rischia di spuntarla, di avere la meglio sulla verità, e di sostituirsi ad essa.

4. La verità di Edipo

Il termine ἀλήθεια rinvia al nucleo semantico del verbo λανθάνω, ma non tanto nella sua forma media, quella che ha valore di 'dimenticare' (la verità non è 'ciò che non si è dimenticato'), quanto nella sua forma attiva di 'passare sotto silenzio' o nel senso di 'passare inosservato'. Che cosa poteva ricordare Edipo? che memoria poteva avere? Ricorda benissimo il suo passato recente, ricorda gli episodi capitali che lo han-

17 Per Gorgia (82 [76] B 3, 84 D.-K.) il λόγος è «diverso dalle cose» (ἕτερός ἐστι τῶν ὑποκειμένων). Sul v. 469 delle *Fenicie* (che ha goduto di grande fortuna nell'antichità ed è molto simile ad Aesch. *TrGF* III F 176) si potrà vedere Amiech 2004, p. 342; Mastronarde 1994, p. 280 legge le parole di Polinice come «an attack on sophistic rhetoric».

18 Eur. *TrGF* V, 1 F 189, dalla perdita *Antiopè*: ἐκ παντός ἄν τις πράγματος δισσῶν λόγων / ἄγωνα θεῖτ' ἄν, εἰ λέγειν εἴη σοφός.

no condotto a Tebe, ma il resto no; non solo non ricorda (non potrebbe: era troppo piccolo quando i piedi gli furono trafitti e dal pastore venne dato in adozione), ma soprattutto ‘non coglie’, gli sfuggono dei nessi fondamentali della sua esistenza. Creonte aveva espressamente dichiarato, riferendo l’oracolo raccolto a Delfi, che la peste a Tebe sarebbe finita quando si fosse scoperto l’assassino di Laio. Anche in questo caso abbiamo a che fare con una verità prismatica, moltiplicata dai punti di vista. Creonte afferma che, stando al racconto di un vecchio servo (l’unico scampato) Laio era stato ucciso da dei briganti (*Edipo Re* 122-123); il pubblico sa che non è così; Giocasta sa che Laio è morto, e che Edipo è arrivato in città subito dopo la sua morte, ma non connette ancora i due dati; Edipo sa che ha ucciso un uomo a un incrocio di tre strade, ma solo alla fine associa quell’episodio alla morte di Laio. Il punto di vista, sempre parziale e insufficiente alla comprensione dell’intero, non consente con i soli strumenti della ragione di intuire ciò che non è nemmeno pensabile. Perché? Anzitutto perché uno di loro, il servo, l’unico testimone insieme a Edipo, ha mentito: e quindi manca un tassello. E in seconda istanza perché la straordinaria macchina narrativa messa in piedi da Sofocle fa sì che in virtù della veridicità di *tutti* gli oracoli, del fondamento di ineluttabilità che li sostanzia, proprio il desiderio di sottrarsi a essi ne comporta la realizzazione. Un bambino viene originariamente esposto per paura che – come predice l’oracolo – ammazzi suo padre. Edipo fugge da Corinto, lontano dai genitori adottivi, per paura – di nuovo come predice l’oracolo – che si compia ciò che sappiamo che si compirà.

A un certo punto (vv. 794-813) Edipo racconta a Giocasta come ha ucciso un tale che si rivelerà essere Laio, e dà inizio al suo racconto con una frase che potrebbe sembrare inconsueta: «a te, donna, dirò tutta la verità» (καί σοι, γύναι, τάλιθές ἔξερω, v. 800), ma non si dovrà dimenticare che esiste anche una modalità informale di comunicazione, che risente anche di un parlato semplice, meno letterario e più quotidiano: anche in Omero vengono impiegate procedure simili, come accade con la serva che comunica a Ettore il luogo in cui si trova Andromaca, iniziando la sua risposta con un sintomatico «Ettore, dal momento che mi hai ordinato di dire il vero...» (*Il.* 6.382 ἀληθέα μυσθήσασθα)¹⁹.

C’è un punto del testo, però, molti versi prima di questo racconto, nel quale si assiste a una concentrazione massiccia, unica, dei termini con-

19 In risposta alla richiesta di Ettore di *Il.* 6.376. Si potrà vedere anche il dialogo fra Telemaco e Nestore in *Od.* 3.247-254: σὺ δ’ ἀληθές ἐνίσπες... ἀληθέα πάντ’ ἀγορεύσω.

nessi con ἀλήθεια: si tratta del teso dialogo che Edipo ha con Tiresia. L'indovino costringe Edipo a nutrire i primi dubbi nonostante la sua irata reazione, e soprattutto si fa forte di una sua sovrana, divina verità. Il profeta è definito già dal coro, al suo apparire, come il solo al quale la verità sia 'connaturata'²⁰: «in lui soltanto, tra gli uomini, la verità è innata», τάληθές ἐμπέφυκεν. Poi nel giro di soli 20 versi il termine ricompare martellante e insistente, ma tutte e tre le volte sulle labbra di Tiresia, mai sulla bocca di Edipo, a partire dalla risposta che egli dà all'accusa del re di Tebe, di essere stato lui a macchinare addirittura la morte di Laio (vv. 350-371):

TIRESIA Davvero? Ti ordino di mantenere fede al bando che prima hai proclamato, e in questo giorno, adesso, non rivolgere più parola a me o a loro: sei tu l'empio impuro che contagia questa terra.
 EDIPO E con tanta impudenza tiri fuori le tue parole vuote, e vuoi scamparla?
 TIRESIA Già salvo. Nutro verità robuste²¹.
 EDIPO Da chi le hai apprese? Non dalla tua arte...
 TIRESIA Da te. Perché sei stato tu ad indurmi a parlare, anche contro il mio volere.
 EDIPO Che discorso? Ridillo, che io capisca.
 TIRESIA Non hai inteso o mi provochi a parlare?
 EDIPO Non da dir che ho capito. Su, ripeti.
 TIRESIA L'assassino che cerchi sei tu, dico.
 EDIPO Ah, di sicuro non dirai due volte infamie simili senza pentirtene!
 TIRESIA Dico anche il resto, così infuri ancora?
 EDIPO Quello che vuoi: saran parole vane.
 TIRESIA Io affermo che tu nascostamente convivi coi tuoi cari in modo turpe, senza vedere in che disgrazia stai²².
 EDIPO Allora credi anche che potrai parlare impunemente così sempre?
 TIRESIA Se esiste forza nella verità.
 EDIPO Sì, c'è, ma non per te! Per te non c'è: tu sei cieco d'orecchi, e senno ed occhi.

20 Soph. *OT* 298-299 ᾗ / τάληθές ἐμπέφυκεν ἀνθρώπων μόνῳ.

21 Soph. *OT* 356: πέφευγα· τάληθές γὰρ ἰσχύον τρέφω.

22 Soph. *OT* 366-367 λεληθέναι σέ φημι σὺν τοῖς φιλάτοις / αἰσχισθ' ὀμιλοῦντ', οὐδ' ὄραν ἴν' εἰ κακοῦ.

Tiresia dichiara di nutrire verità robuste e anzi di possedere τῆς ἀληθείας σθένος, la forza della verità (vv. 356 e 369). È straordinaria la risposta di Edipo: la verità esiste, ma non per l'indovino. E glielo dice quasi balbettando, spezzando il verso greco in una serie di monosillabi e di bisillabi che danno segno del fatto che è nel pieno del furore ma anche per la prima volta non è più in grado di mantenere il controllo degli eventi²³. Si tratta del resto della prima esplicita rivelazione della colpevolezza di Edipo. Al verso 366 e al seguente («io affermo che tu nasco-stamente / convivi coi tuoi cari in modo turpe») apparentemente non compare un riferimento diretto a 'ciò che è vero'. Eppure a questa altezza e con un consapevole gioco etimologico Sofocle fa usare a Tiresia un termine che rinvia a quanto è 'omesso', 'nascosto', 'rimosso': nel greco λεληθέναι è evidente il nesso sonoro e di senso con l'ἀλήθεια che compare poco sotto. A Edipo 'sfugge' la gravità e la verità della sua situazione, egli non 'vede' dove si trova. Viceversa Tiresia, accusato di cecità reale e figurata, vede perfettamente questa verità, in un capovolgimento di ruoli che culminerà qualche verso dopo nella profezia dell'esilio e della perdita della vista (vv. 412-419: λέληθας al v. 415).

Il desiderio di verità svolge qui un ruolo positivo? Sì, se pensiamo che Edipo è splendidamente teso verso la sua acquisizione; no, se pensiamo al disastro determinato da quella che Plutarco considerava per Edipo una 'ricerca su di sé'²⁴. Verità e conoscenza, dunque, sono nel caso di Edipo ancora separate, e finiscono poi per collimare su di lui e contro di lui in maniera micidiale. Mentre la verità di Tiresia è una verità tautologica («è vero perché è così»), la verità di Edipo ha bisogno di avvalersi di un principio di autenticazione, come dimostra il fatto che nell'istante in cui gli sfugge la verità fondativa di ciascuno, vale a dire la risposta alla domanda «chi siamo?», in quell'istante dichiarerà di essere «figlio della τύχη», figlio di quella fortuna che lo ha fatto piccolo e grande, e nondimeno dice di avere tutte le intenzioni di conoscere il suo seme (vv. 1076-1085: σπέρον' ἰδεῖν βουλήσομαι). Del resto la verità di Tiresia non si oppone a una supposta menzogna di Edipo: il quale di fatto non mente mai. Solo che questa ἀλήθεια di Edipo non contiene ancora il vero in quanto reale, visto, interpretato e anche raccontato in modo corretto dal soggetto. È solo nella parte finale del dramma che tale aspetto comincia

23 Soph. *OT* 370-371 ἀλλ' ἔστι, πλὴν σοί: σοὶ δὲ τοῦτ' οὐκ ἔστ', ἐπεὶ / τυφλὸς τὰ τ' ὄτα τὸν τε νοῦν τὰ τ' ὄμματ' εἶ. Sulla natura percussiva di questi versi si veda Rodighiero 2011, pp. 142-146.

24 Plut. *De cur.* 522b-c καὶ δοκῶν εἶναι μακάριος πάλιν ἑαυτὸν ἐζήτει, «e benché lo si reputasse felice, prese nuovamente a indagare su se stesso».

a emergere. È attraverso l'indagine, la ricerca, e attraverso un interrogatorio al servo superstite che Edipo acquisisce una conoscenza 'veritiera' della sua condizione. Come in un tribunale (ma qui senza appello) Edipo raggiunge un'altra verità, abbandona la propria e si ricongiunge per così dire alla verità di Tiresia, dove la corrispondenza fra verità e realtà è, viceversa, già in atto. Di nuovo è la terribile verità trasmessa dall'oracolo, e quindi la verità divina, a risultare l'unica possibile. Al punto che quando il coro chiederà a Edipo accecato e disperato di chi è la colpa, il parricida e incestuoso Edipo dirà «Apollo, è stato, Apollo, che ha voluto queste mie atroci pene» (vv. 1329-1330).

5. Epilogo

Con concisione illuminante Pindaro aveva definito χρόνος, il tempo, come «il solo in grado di mettere alla prova l'autentica verità»²⁵. Nella tragedia greca, come è noto, il passato non è mai completamente passato ma agisce nel qui e ora del giorno tragico. Il motivo del tempo costituisce quindi giocoforza un tema-chiave: l'azione comincia oggi, ma il problema morale è inevitabilmente più antico²⁶. In una breve sequenza di citazioni dai drammi superstiti, possiamo ricordare che il tempo passa la vita con noi (Sofocle, *Edipo a Colono* 7-8), anzi dorme con noi, come afferma Clitemestra (Eschilo, *Agamennone* 894), è «un dio che rende tutto facile» (Sofocle, *Elettra* 179), è un dio che confonde ogni cosa (Sofocle, *Aiace* 714), il tempo «invecchiando insegna» (Eschilo, *Prometeo* 981 e cfr. anche Sofocle, *Edipo a Colono* 7-8), il tempo «calma» (Euripide, *Alceste* 381 e 1085). Ed è soprattutto ancora χρόνος che 'scopre' le cose – lo aveva già detto Aiace –: è quindi χρόνος a rivelare Edipo colpevole. Il coro dell'*Edipo re* canta così: «è arrivato a scoprirti, / anche se non volevi, / il tempo che vede ogni cosa» (v. 1213 ἐφηυρέ σ' ἄκονθ' ὁ πάνθ' ὄρων χρόνος). Il tempo trova, rivela²⁷, ed è in grado di raccontare una verità differente rispetto a quella immaginata e fin lì vis-

25 Pind. *Oi.* 10.53-54 ὁ τ' ἐξελέγγων μόνος / ἀλάθειαν ἐτήτυμον / Χρόνος: «i racconti mendaci periscono, ma un resoconto che risponde al vero resiste e il tempo (la lunga durata) ne è testimone» (L. Lomiento in Gentili 2013, p. 569).

26 de Romilly 1968, p. 11.

27 Cfr. anche Soph. *TrGF* IV F 301, 2 ὁ πάνθ' ὄρων / καὶ πάντ' ἀκούων πάντ' ἀναπτύσσει χρόνος, e F 918 πάντ' ἐκκαλύπτων ὁ χρόνος εἰς <τὸ> φῶς ἄγει. E cfr. Thales 1 A 1, 35 D.-K. σοφώτατον χρόνος ἀνευρίσκει γὰρ πάντα.

suta. Il tempo mostra e insegna attraverso il cambiamento: e in questo senso è ovvio che la tragedia abbia a che fare con il tempo, scriveva Jacqueline de Romilly²⁸. Terminiamo dunque su questo modo ulteriore di ‘comunicare verità’ nella tragedia greca. Esiste un universo linguistico fatto di massime, di proverbi, di *gnomai*, un frasario – a cui queste considerazioni sul tempo appartengono – che è già di per se stesso un *λόγος ἀληθής*, un discorso dotato di veridicità (come quello famoso e ricorrente che non bisogna mai definire un uomo felice prima che abbia raggiunto il termine della sua vita). A questo universo di massime condivise si associa una breve sezione dell’ultima delle tragedie di V secolo, di quell’*Edipo a Colono* che costituisce il testamento di un’intera epoca. È ancora Edipo, dunque, a parlare, ma è un Edipo vecchio e cieco che ha imparato, per sua stessa ammissione, a essere saggio²⁹. E la verità di cui si fa latore costituisce appunto un universale condivisibile al di là del valore astratto della sentenza. La realtà nella quale siamo calati, dentro la quale ciascuno di noi organizza la propria esistenza, mette i propri pensieri, gestisce gli affetti e le relazioni, è purtroppo mutevole, non prevedibile, non calcolabile. Una nuda, anzi una scabra *Veritas*. Chi meglio di Edipo può pronunciarla? È questa, credo, la grande lezione di verità che il vecchio di Colono e la forma d’arte che lo ha reso vivo ci possono ancora, una volta di più, consegnare (Sofocle, *Edipo a Colono* 607-615):

EDIPO Amico mio, figlio di Egeo, da morte
e da vecchiaia sono risparmiati
solo gli dèi. Ma il tempo, l’assoluto
sovraano tutto il resto lo confonde.
E svanisce il vigore della terra,
poi svanisce il vigore che è nel corpo,
e ancora poi è la voglia di aver fede
a morire e germoglia la sfiducia.
Non è lo stesso vento, mai, a soffiare
su un volto amico o di città in città.
E prima o poi il piacere si fa amaro
per tutti, ma si tornerà a cercarlo.

28 de Romilly 1968, p. 5. «Images about time, mythological description of time, personification of time are, in the fifth century, no religious inheritance, but, on the contrary, recent invention» (p. 41: alle pagine seguenti ulteriori semi-personificazioni del tempo in tragedia).

29 Presenza e operatività del passato nelle due tragedie edipiche sono analizzate in Kyriakou 2011, pp. 433-506.

Riferimenti bibliografici

- W. Allan, *Euripides. Helen*, Cambridge 2008
- C. Amiech, *Les Phéniciennes d'Euripide. Commentaire et traduction*, Paris 2004
- P. Ceccarelli, *Ancient Greek Letter Writing. A Cultural History (600-150 BC)*, Oxford 2013
- T. Cole, *Archaic Truth*, «QUCC» 13, 1983, pp. 7-28
- P. Crivelli, *Aristotle on Truth*, Cambridge 2004
- J. de Romilly, *Time in Greek Tragedy*, Ithaca 1968
- M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Roma-Bari 1977
- M. Dubischar, *Die Agonszenen bei Euripides. Untersuchungen zu ausgewählten Dramen*, Stuttgart-Weimar 2001
- M.A. Flower, *The Seer in Ancient Greece*, Berkeley-Los Angeles-London 2008
- E. Fuchs, *Pseudologia/Ψευδολογία. Formen und Funktionen fiktionaler Trugrede in der griechischen Literatur der Antike*, Heidelberg 1993
- B. Gentili, C. Catenacci, P. Giannini, L. Lomiento, *Pindaro. Le Olimpiche*, Milano 2013
- P. Kyriakou, *The Past in Aeschylus and Sophocles*, Berlin-Boston 2011
- A.P.M.H. Lardinois, *The Polysemy of Gnomic Expressions and Ajax's Deception Speech*, in I.J.F. de Jong, A. Rijksbaron (eds.), *Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*, Leiden 2006, pp. 213-223
- J.-P. Levet, *Le vrai et le faux dans la pensée grecque archaïque d'Hésiode à la fin du V^e siècle*, Paris 2008
- M. Lloyd, *The Agon in Euripides*, Oxford 1992
- D.J. Mastronarde, *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994
- D.J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, Cambridge 2010
- S. Mazzoldi, *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa-Roma 2001
- J.D. Mikalson, *Honor Thy Gods. Popular Religion in Greek Tragedy*, Chapel Hill-London 1991
- P. Mitsis, *Achilles Polytropos and Odysseus as Suitor. Iliad 9.307-429*, in P. Mitsis, C. Tsagalis (eds.), *Allusion, Authority and Truth. Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*, Berlin-New York 2010, pp. 51-76
- A. Park, *Truth and Genre in Pindar*, «CQ» 63, 2013, pp. 17-36
- P. Pucci, *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1-115)*, Pisa-Roma 2007
- A. Rodighiero, *Appunti sulle traduzioni da un classico. Sofocle tra Otto- e Novecento (con qualche primo sondaggio su un inedito pascaliano)*, in F. Condello, B. Pieri (eds.), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Ari-*

stofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno, Bologna 2011, pp. 135-157

- A. Rodighiero, Silenzi imposti e silenzi 'parlanti' nelle "Trachinie" di Sofocle, in «Cahiers du GITA» 23, M.S. Celentano, M.-P. Noël (eds.), c.d.s.
- S.L. Schein, *Sophocles. Philoctetes*, Cambridge 2013
- W.B. Stanford, *Sophocles. Ajax*, London 1963
- J. Starobinski, *Je hais comme les portes de l'Hadès*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse» 9, 1974, pp. 7-22





ANDREA CAPRA

Università Statale di Milano

NUDA VERITAS IN PLATONE

Dove sta la verità per i Greci? E c'è una verità 'nuda' in Platone? La prima domanda è di quelle difficili, da lasciare ai filosofi. Heidegger imputò a Platone il peccato originale di aver voltato le spalle all'essere¹: avrebbe cioè contaminato l'immacolata verità parmenidea con il soggettivismo socratico e sofistico, escludendo così l'uomo da quella specie di Eden che in un suo corso Heidegger chiamò "esperienza greca dell'Essere"². Un approccio, quello di Heidegger, che seppure in termini deprecativi rimanda a un diffuso paradigma evolucionistico: la verità, da proprietà delle cose, comincerebbe con Platone a divenire proprietà del discorso, come sarà poi in Aristotele, superando così il *logos* "noetico e trans-linguistico" degli eleati³.

Non entro nella questione, se non per ricordare che in questa ricostruzione dai tratti marcatamente teleologici qualcosa non torna. Senza cercare soluzioni univoche che poco si adattano alla poliedrica realtà del dialogo platonico, spesso si ha l'impressione che per Platone la verità risieda non nelle cose, non nei discorsi, ma nell'anima, ed è possibile tentare una ricostruzione coerente proprio in questa direzione⁴. Qui entra in gioco anche l'idea di una verità 'nuda', perché la materia, l'ambizione, la posizione sociale, insomma tutto ciò che caratterizza l'anima incarnata fa velo alla verità che essa ha sperimentato nel mondo iperuranio, nel tempo – che nella rappresentazione platonica ha tratti inevitabilmente mitologici – dell'esistenza prenatale. Vedremo che la nudità è proprio la

1 Cfr. in proposito P. Di Giovanni, *Platone e l'antiplatonismo di oggi*, Palumbo, Palermo 1982. Inutile dire che l'approccio di Heidegger a Platone è un fenomeno cangiante e complesso, e quel che qui accenno concerne solo gli anni immediatamente successivi alla famosa *Kehre*.

2 M. Heidegger, *Parmenide*, trad. it. Adelphi, Milano 1999.

3 V. Sainati, *Tra Parmenide e Protagora*, «Filosofia» 66, 1965, pp. 49-110.

4 Cfr. F. Trabattoni, *Scrivere nell'anima: verità, dialettica e persuasione in Platone*, La Nuova Italia, Firenze 1994.



via d'accesso alla verità, come mostra la missione confutatoria di Socrate, che espone e mette a nudo i suoi interlocutori.

Nel *Gorgia* Socrate incrocia le spade con il più irriducibile e fascino degli interlocutori, il misterioso Callicle, di cui nulla sappiamo se non quel che leggiamo in Platone. Questo diretto progenitore del super-uomo di Nietzsche fu un giovane che morì troppo presto, o forse si tratta di una figura immaginaria, un 'collage' dei modelli di cittadino timocratico, democratico e tirannico rifusi in una sorta di *alter ego* luciferino del filosofo⁵. Come Socrate, anche se su un versante ideologicamente opposto, Callicle desidera arrivare al cuore delle cose, al di là di ogni infingimento o sovrastruttura esteriore. Rispetto ai miti confratelli con cui si chiudono *Repubblica* e *Fedone*, è forse per questo che il mito escatologico posto alla fine del *Gorgia* si distingue proprio per un'enfasi sulla 'nudità'. Vediamo in che modo Socrate cerca di affabulare il suo irriducibile avversario con una storia dai tratti a un tempo tradizionali e innovatori:

Udite udite, signori – come dicono i cantori: ecco una bella storia. Tu la considererai una fiaba, credo; per me invece è una storia, perché quello che sto per raccontarti ha un contenuto di verità, secondo me. Come narra Omero, Zeus, Posidone e Plutone, quando ereditarono il potere dal padre, se lo divisero tra loro. Ai tempi di Crono valeva per gli uomini una legge che ancora adesso gli dèi mantengono in vigore: quando un uomo moriva, se aveva vissuto in modo giusto e pio andava ad abitare nelle Isole dei beati, in piena felicità e lontano da ogni male, mentre se aveva vissuto in modo ingiusto ed empio doveva trasferirsi in un carcere di pena e di espiazione, chiamato Tartaro. Ai tempi di Crono, e ancora durante i primi anni del regno di Zeus, erano dei vivi a giudicare dei vivi, e il giudizio avveniva nel giorno stesso in cui il giudicato doveva morire: e perciò i giudizi erano spesso inesatti. Così Plutone e i sorveglianti delle Isole dei beati andarono da Zeus e gli dissero che in tutte e due le sedi arrivavano spesso le persone sbagliate. Allora Zeus disse: “Ci penserò io a farla finita con le sentenze ingiuste. Finché i giudizi si faranno su gente ancor viva e vestita, è logico che ci saranno un sacco di errori. Molti di quelli che hanno un'anima malvagia si presentano in tribunale con addosso un bel corpo e con un abito di nobiltà e di ricchezza; e al momento del giudizio arrivano frotte di testimoni e assicurano che hanno vissuto onestamente. È chiaro che i giudici si fanno abbagliare da queste cose, tanto più che anche loro giudicano vestiti e indossano, sopra l'anima, gli occhi, le orecchie e l'intero corpo. Tutti questi ingombri, sia i loro sia quelli dei giudicati, fanno velo ai giudici. Per prima cosa, dunque, – prose-

5 M. Bonazzi - A. Capra, *Callicle e Serse: democrazia e tirannide nel Gorgia*, in S. Simonetta (a cura di), *Potere sovrano: simboli, limiti, abusi*, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 217-233.



guì Zeus – bisogna impedire che gli uomini conoscano prima il momento della loro morte: perché adesso lo sanno in anticipo. Prometeo è già stato incaricato di provvedere in questo senso. Poi bisogna giudicarli spogli di tutti questi velami: ossia, bisogna giudicarli da morti. E anche il giudice deve essere nudo, e quindi morto: perché la sentenza sia giusta anche il giudice deve giudicare, con la sua anima nuda, l'anima nuda dell'inquisito; e questo deve essere appena morto e deve aver lasciato sulla terra tutti i suoi ornamenti. Io mi ero già reso conto del problema, prima ancora che voi veniste, e ho nominato giudici tre dei miei figli: due originari dell'Asia, Minosse e Radamanto, e uno originario dell'Europa, Eaco. Questi tre, quando saranno morti, siederanno come giudici in mezzo al prato, vicino al crocicchio da cui partono le due vie che portano una alle Isole dei beati e l'altra al Tartaro. Radamanto giudicherà quelli che provengono dall'Asia, Eaco quelli dell'Europa; Minosse avrà il compito di giudice d'appello, nel caso che gli altri due abbiano dei dubbi. Così ogni uomo avrà il giudizio più corretto possibile sulla via da seguire". Questa è la storia che mi è stata raccontata, Callicle: e io sono convinto che sia vera⁶.

La storia è un mito, ma un mito vero secondo Socrate. Non nei dettagli e nei nomi, si capisce, ma per i concetti che esprime: la verità dell'anima emerge dalla nudità. Specularmente, è molto difficile parlare dell'anima qui e ora, nella vita presente, perché l'anima è per l'appunto incarnata, quindi rivestita, anzi addirittura incrostata, secondo l'immagine cui Socrate ricorre nella *Repubblica*:

Finora abbiamo sì detto il vero intorno all'anima, ma nella condizione in cui ci appare nel momento presente. L'abbiamo osservata nella stessa condizione in cui si trova Glauco marino agli occhi di chi lo vede: non è più facile scorgerne la natura originaria, perché le parti antiche del suo corpo sono in parte spezzate, in parte corrose e del tutto sfigurate dalle onde, mentre altre vi sono concrescite – conchiglie, alghe, pietre – sicché assomiglia piuttosto a una sorta di bestia che alla sua natura di prima. E anche l'anima, noi la osserviamo ridotta in questa condizione da una miriade di mali. Ma c'è una direzione verso la quale occorre volgere lo sguardo [...] Verso il suo amore per il sapere, [...] e pensare come essa potrebbe diventare se proseguisse questo impulso, quando fosse portata con questo sforzo fuori dall'abisso marino in cui ora si trova: verrebbero allora frantumate le pietre e le conchiglie che ora, perché banchetta con la terra, le sono cresciute attorno, selvatiche e in gran numero, terrose e pietrose, per via di quei banchetti che si dicono "felici". E allora si potrà conoscerne la vera natura⁷.

6 *Gorgia* 523a-524b (trad. G. Zanetto).

7 *Repubblica* 611c-612a (trad. M. Vegetti, lievemente modificata).



Non sarà certo possibile, si capisce, guadagnare il punto di vista privilegiato dei giudici infernali del *Gorgia*: mai avremo la possibilità di contemplare la nudità e la verità dell'anima su questa terra. Ma l'importante è tenderci, ed è quello che Socrate ha fatto per tutta la vita. Lo si vede bene nella descrizione della 'sostificata nobile', che – così pensa la maggior parte degli studiosi – pare proprio coincidere con l'attività di Socrate:

Vedi, capita talvolta che uno, credendo di dire gran cosa, dica in realtà cose prive di senso. Quelli allora [si riferisce a quanti praticano l'arte di confutare], poiché si accorgono da subito di trovarsi di fronte a gente che vaneggia, facilmente ne mettono alla prova le opinioni, e, ponendole assieme una accanto all'altra per mezzo dei discorsi, le mettono a confronto e mostrano chiaramente come esse si contraddicano. [...] L'interlocutore allora, vedendo ciò, si adira con se stesso e si dimostra più mite verso gli altri, e in questo modo si libera delle opinioni presuntuose e cristallizzate; è questa la liberazione più dolce per quelli che ascoltano, e più sicura per chi la subisce. Coloro che purificano gente di questa fatta [...] ritengono che l'anima non possa trarre alcun giovamento dalle conoscenze che le sono offerte, prima che qualcuno esponga alla confutazione (ἐλέγχων) chi presume di sapere, e costui – esposto (ἐλεγχόμενος) – non sia portato alla vergogna, libero da opinioni che impediscono la conoscenza e puro, convinto di sapere quelle sole cose che effettivamente sa, non di più⁸.

Purificare, esporre, disincrostare, insomma tendere alla nudità, e – quindi – alla verità: questa la prerogativa dell'*elenchos* socratico. Nel modo più chiaro, l'immagine prende corpo (è proprio il caso di dirlo) nel *Protagora*:

Per questa via, dissi, potremo forse chiarire la questione. Ad esempio, se uno volesse esaminare la salute di un uomo o la sua attitudine a qualche attività fisica dal suo aspetto e ne scorgesse soltanto il volto e le estremità, ti direbbe: "Rivela (ἀποκαλύψας) il petto e mostrami la schiena, affinché possa esaminarti più chiaramente". Anch'io desidero qualcosa di simile per il mio esame. Dopo aver visto, da quanto mi dici, che cosa pensi sul bene e sul piacevole, io devo ancora chiederti: "Protagora, rivelami (ἀποκάλυψον) anche questo lato del tuo pensiero: che cosa pensi della scienza?"⁹.

Denudare il corpo per offrirlo all'esame del medico, denudare il pensiero (l'anima) per offrirla all'esame della ragione: sono due operazioni

8 *Sofista* 230b-d (trad. M. Vitali).

9 *Protagora* 352a-b (trad. G. Cambiano).

accostate nel segno dell'analogia. Le vie della verità sono naturalmente anche altre – nel *Simposio*, ad esempio, è uno straordinario gioco di maschere dionisiache a rivelare l'anima di Socrate, in una geniale riproposizione del tradizionalissimo *in vino veritas*¹⁰. Ma indubbiamente, la via della confutazione socratica che ripulisce, scarnifica, smaschera e denuda proietta sulla scena del dialogo platonico una precoce, potente nozione di *Nuda Veritas*.

10 Ne ho parlato a Vicenza nella Sala di Apollo di Palazzo Leoni Montanari nell'intervento da cui nascono queste pagine, e il titolo era per l'appunto *La verità tra Socrate e Dioniso*. Di questo secondo aspetto 'dionisiaco', che non tratto qui, ho poi scritto in A. Capra, *Aristophanes' Iconic Socrates*, in F. de Luise, Ch. Moore and A. Stavru (eds.), *A Companion to Socrates and the Socratic Dialogue*, Leiden, Brill [c.d.s.].





FRANCESCA ROMANA BERNO

Sapienza Università di Roma

LA VERITÀ È FINZIONE.
UN PERCORSO VERSO LA FELICITÀ,
FRA LUCREZIO E SENECA

A Luisella,
come me e con me
appassionata spettatrice
dei *Classici Contro*

Né certo sfugge al mio animo che è arduo [*difficilis*] spiegare le oscure scoperte dei Greci con versi latini [...]; ma il tuo alto valore e lo sperato piacere della dolce amicizia mi persuadono tuttavia a sostenere qualsiasi fatica, e m'inducono a vegliare nelle notti serene, escogitando con quali parole e quale canto infine io possa diffondere davanti alla tua mente una splendida luce, per cui tu riesca a vedere il fondo delle cose arcane. Queste tenebre dunque, e questo terrore dell'animo, occorre che non i raggi del sole né i dardi lucenti del giorno disperdano, bensì la realtà naturale e la scienza. Il suo fondamento per noi da qui avrà il proprio inizio: che mai nulla nasce dal nulla per cenno divino. Così lo sgomento possiede tutti i mortali, perché scorgono in terra e in cielo accadere fenomeni dei cui effetti non possono in alcun modo vedere le cause, e assegnano il loro prodursi al volere divino. E perciò, quando avremo veduto che nulla può nascere dal nulla, allora già più agevolmente di qui potremo scoprire l'oggetto delle nostre ricerche, da cosa abbia vita ogni essenza, e in qual modo ciascuna si compia senza opera di dei¹.

Il lettore può immaginare, se era impegnativo – *difficilis* – già per Lucrezio, a cui si devono queste parole, quanto possa esserlo, per dei comuni mortali, discutere della verità². Ad ogni modo, questo passo offre

- 1 Lucr. 1.136-137, 140-158, trad. L. Canali (1998); in questo caso come nei successivi ho rivisto la traduzione.
- 2 Contrariamente a quanto sostiene una fortunata sentenza euripidea (*Phoen.* 469), già eschilea (fr. 176 R.), diffusasi nella versione latina *veritatis simplex oratio est*, «l'esposizione della verità è semplice» (Sen. *Epist.* 49.12). Cfr. R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 2003 (1991¹), nr. 302 (nrr. 286-308 le altre sentenze in merito) e Id., *Veritatis simplex oratio est. Da*



alcune coordinate di riferimento: la verità è qualcosa di nascosto e complesso, che va ricercato con fatica oltre le apparenze, e soprattutto non è affatto una conoscenza paga di se stessa, ma *serve* ad uno scopo fondamentale, quello di farci vivere meglio; conoscere (*scire*) il perché delle cose dissipa le nostre paure. Non si tratta di una ricerca circoscritta a un livello teoretico, le cui conseguenze si limitano al puro piacere intellettuale della scoperta³; al contrario, si tratta di un percorso mirato alla conquista più importante per l'uomo, quella della serenità. Un simile primato dell'etica, per cui ogni branca della filosofia è in funzione della felicità dell'uomo, è proprio delle filosofie ellenistiche, in particolare epicureismo e stoicismo, e trova il suo più fecondo sviluppo a contatto con la cultura romana. Dunque, ci affideremo a queste scuole di pensiero⁴, e in particolare a due banditori d'eccezione di esse, Lucrezio e Seneca⁵. Detto questo, e vista la difficoltà dell'impresa, proviamo con un altro inizio, meno impegnativo:

C'era una volta Prometeo, il titano che con la creta aveva plasmato l'uomo nuovo. Costui, con cura minuziosa, aveva modellato la Verità [*Veritas*], affinché potesse portare la giustizia fra gli uomini. Chiamato all'improvviso dal messaggero del grande Giove, affidò l'officina all'infido Inganno [*Dolus*], che aveva assunto da poco come apprendista. Questi, preso dal desiderio di imitarlo, nel tempo che ebbe a disposizione modellò con le sue abili mani una statua con lo stesso aspetto, la medesima statura, identica in tutte le membra. Quando ormai quasi tutto era stato eseguito in

Eschilo a Oscar Wilde, in Id., *La donna è mobile e altri studi di intertestualità proverbiale*, Bologna 2011, pp. 189-210.

- 3 Scarsi i lavori sulla verità nel mondo latino, dove il senso prevalente di *veritas* è quello giuridico di attestazione di un fatto, mentre il concetto filosofico, raro, viene preferibilmente espresso tramite perifrasi o affini. La bibliografia è perlopiù incentrata su autori esclusi dal presente lavoro (E. Mastellone Iovane, *Connotazioni semantico-ideologiche di veritas e verum in Tacito*, «BStudLat» 10, 1980, pp. 50-66; D. Muchnová, *Veritas dans les traités philosophiques de Marcus Tullius Cicéron*, «GLP» 8, 1980, pp. 41-51) e sulle distinzioni semantiche (P. Wülfing, *Verus, verum und veritas*, «Glotta» 46, 1968, pp. 278-293). Per Seneca è fondamentale M. Armisen-Marchetti, *Sapientiae facies. Étude sur les images de Sénèque*, Paris 1989, spec. pp. 166-167; 172-173; 383.
- 4 Qui come altrove, il plurale non è autoriale ma sociativo, mirato al coinvolgimento del lettore, in modo analogo a quanto avviene nei testi antichi qui citati o parafrasati.
- 5 Temi e motivi saranno spesso quelli della filosofia popolare (vd. A. Oltramare, *Les origines de la diatribe romaine*, Paris 1926, pp. 252-295), ma le formulazioni e l'efficacia parenetica li rivestiranno di nuova limpidezza ed efficacia. Cfr. *infra* n. 40.

modo mirabile, gli venne a mancare l'argilla per plasmare i piedi. Tornò il maestro: Inganno, spaventato dal timore della punizione, si precipitò al suo posto. Prometeo rimase sbalordito da tanta somiglianza, e volle che si notasse l'eccellenza delle sue capacità. Dunque, mise nella fornace le due statue insieme: dopo averle cotte, e infuso loro lo spirito vitale, la sacra Verità avanzò con passo pudico, mentre la sua imitazione, mutila, rimase immobile. Allora l'imitazione, frutto di un lavoro furtivo, fu chiamata Menzogna [*Mendacium*]: e anch'io sono d'accordo con chi dice che ha le gambe corte⁶.

Questa è una favola di Fedro. Una favola, genere letterario semplice, minore. Quello che ci vuole per confrontarsi con un concetto astratto e difficile da definire. Bisogna metterlo sotto gli occhi dei lettori. Cioè ricorrere a delle immagini, come similitudini e metafore, che lo definiscano per somiglianza o differenza con oggetti conosciuti. Solo così se ne può parlare. Ed è così che procederemo: parleremo di immagini, per immagini, attraverso le voci dei classici – Lucrezio e Seneca su tutti – finché non avremo la rivelazione per bocca del dio stesso.

Ma partiamo da lei, dalla Verità di Fedro. Fedro la rappresenta come una creatura di Prometeo, il titano che plasmò l'uomo per ordine di Zeus. Una statua che prende vita. E non è sola: esiste insieme al suo opposto, Menzogna, finzione maliziosa da cui va accuratamente distinta. Quindi, non c'è verità senza finzione, e solo smascherando questa si scopre quella. Inoltre, la finzione stessa presuppone la verità che simula. Questa verità non è assoluta ma relativa, non è un principio ma il risultato di un lavoro di scavo e distinzione, com'è evidente a partire dalla fin troppo nota etimologia del suo nome greco, *aletheia*, 'svelamento' appunto⁷. Uno svelamento tutt'altro che facile perché, come vedremo, le apparenze stanno tutte a favore di Menzogna: lei avrà pure le gambe corte, ma la Verità cammina poco: difatti siamo noi che dobbiamo camminarle incontro. Dunque tutto il nostro discorso non verterà su un concetto – la verità – ma su due poli interconnessi, che finiranno anche per confondersi: verità e finzione.

Cominciamo dalla protagonista. In concreto, com'è? Come sarà stata questa statua della Verità plasmata da Prometeo? Fedro ci dice solo che

6 Phaedr. *App.* 5, trad. G. Solimano (2005). Una più articolata prosopopea della Calunnia, sempre in relazione con la Verità, è in Luc. *Cal.* 4-5, su cui cfr. in questo volume le pagine di A. Camerotto, *infra*, pp. 150-153.

7 Riportata in primo piano fra i concetti chiave della filosofia occidentale da *Essere e tempo* di M. Heidegger. Cfr. il contributo di A. Capra in questo volume, *supra*, pp. 123-127.

aveva un aspetto venerando e che camminava modestamente. Veneranda, dunque forse canuta, un'altra anziana del corteggio di Filosofia⁸. Comunque, proprio perché risultato della demolizione delle falsità e dunque di uno svelamento, nuda. Perciò, a questo punto, meglio se giovane, come ce la rappresentano un'infinità di opere d'arte⁹: una fanciulla nuda, eventualmente svelata da un vecchio, come suggerisce un altro detto latino famoso, «la verità è figlia del tempo»¹⁰. Abile slittamento: la veneranda età passa dall'oggetto al soggetto, dalla Verità a chi la scopre, lasciando così a lei il candore della giovinezza, e agli artisti e agli spettatori il piacere di rappresentare e contemplare una fanciulla ignuda anziché una vecchia, venerabile ma non per questo piacevole a vedersi. Insomma, come dice il titolo di questo volume, secondo le parole di Orazio (*Carm.* 1.24.7), la verità è *nuda*.

Nuda, cioè semplice. Ma allora, perché costa tanta fatica scoprirla? Perché è occultata da altro. Appunto, la menzogna: meglio, l'apparenza (*species*). La verità non si dà come assoluto, ma per negazione, cancellando e distruggendo quanto la contraffà, sempre in lotta per affermare se stessa. Anche se è la semplice affermazione di un fatto concreto, la verità è lotta, la verità porta ostilità e talvolta odio, mentre l'ossequio crea amicizie; per la verità si può morire, la falsità può salvare vite.

E allora, perché sforzarsi tanto? Ha forse un senso la realtà trasformata in un test vero/falso? A che serve affannarsi a cercare la verità¹¹? Serve all'unico scopo degno di tal nome: essere felici. Le apparenze, quelle delle cose e quelle degli uomini, portano dolore e sofferenza, o perché incutono timore e paura o perché suscitano invidia, rancore o risentimento. Demolirle, lasciando a cose e persone solo la loro nuda essenza, elimina angosce e insicurezze. La conoscenza deve servire non a evita-

8 Cfr. Varro *Men.* 141. Luciano, nel *Pescatore o i redivivi*, ne fa uno dei personaggi del dialogo, amica di Filosofia, e la definisce «un po' evanescente e dal colorito incerto» (*Pisc.* 16: ἡ ἀμυδρὰ δὲ καὶ ἀσαφὴς τὸ χρῶμα). Cfr. ancora Camerotto, *infra*, pp. 165-169.

9 Ne ha parlato Augusto Gentili nell'intervento dei Classici Contro a Palazzo Leoni Montanari dal titolo *Nude verità e menzogne (tra)vestite nella storia delle immagini*. Un'eccezione è la Verità di Ottawa: giovane, altera e pudicissima matrona, a capo scoperto, che mostra il libro delle rivelazioni. Scolpita da Walter Seymour Allward nel 1920, adorna l'esterno della Suprema Corte, insieme alla più inquietante Giustizia.

10 *Veritas filia temporis* (Gell. 12.11.7). Cfr. R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 2003, nr. 297.

11 Cfr. Sen. *Nat.* 2.59.3.

re i colpi della sorte – perché da ogni parte vengono scagliati dardi su di noi – bensì a sopportarli con coraggio e fermezza¹².

Il primo passo verso il disvelamento deve partire dalle cose: gli eventi, che sembrano terribili perché non li comprendiamo, una volta svelate le loro cause ci appariranno come fenomeni naturali, solo meno frequenti o più vistosi di altri; analogamente, gli oggetti che tanto desideriamo, che tanto ci sembrano importanti, sono cianfrusaglie prese a nolo, che certo non seguiranno nessuno nella tomba, e tanto meno ci garantiranno quella felicità che ci illudiamo portino con sé.

Gli eventi, e in particolare i fenomeni atmosferici, possono terrorizzarci; infatti come i fanciulli nelle tenebre temono e hanno paura di tutto, così nella luce noi talvolta temiamo cose che non sono affatto più spaventose di quelle che i fanciulli paventano nelle tenebre immaginandole imminenti. È dunque necessario che questo terrore dell'animo e queste tenebre siano dissipati, non dai raggi del sole né dai fulgidi dardi del giorno, bensì dall'evidenza della scienza della natura¹³ – della verità appunto. Prima di tutto, dobbiamo convincerci che nulla dipende da cause soprannaturali. In secondo luogo, dobbiamo ricondurre l'ignoto al noto, per capire che quanto sembra a prima vista eccezionale in realtà non è altro che la versione macroscopica dei fenomeni che abbiamo sotto gli occhi ogni giorno.

Gioverà convincersi fin da subito che niente di simile fanno gli dei e che gli sconvolgimenti del cielo e della terra non sono l'effetto dell'ira divina: questi fenomeni hanno le loro cause specifiche e non infieriscono a comando, ma gli elementi, per certi loro difetti, come avviene nel corpo umano, vanno soggetti a tali alterazioni, e proprio mentre sembra che facciano del male, in realtà lo subiscono. Per noi, poi, che ignoriamo la verità, ogni fatto è più terribile, specialmente quei fenomeni la cui rarità è motivo di più grave terrore: i fenomeni che ci sono familiari non ci fanno quasi impressione, ma quando un fenomeno è insolito la paura è più grande. Ma perché qualcosa è per noi insolito? Perché noi afferriamo la natura con gli occhi e non con l'intelletto, e non pensiamo a ciò che essa può fare, ma solo a ciò che ha fatto. Perciò siamo puniti per questa nostra negligenza, col terrore a noi ispirato da fenomeni che ci sembrano nuovi, mentre in verità non sono nuovi, ma insoliti. Ma c'è dell'altro. Non penetra forse nelle menti umane e in popoli interi la superstizione, quando si verifica un'eclissi di sole, oppure quando la luna che più di frequente si oscura cela una parte o tutta la sua faccia? E ancor di più, quando torce ardenti attraversano il cielo e gran parte della vol-

12 Cfr. Sen. *Nat.* 2.59.2.

13 *Naturae species ratioque*: cfr. Lucr. 2.55-61, 3.87-93, 6.35-41.

ta celeste è in fiamme e si vedono comete e più soli e stelle durante il giorno e corpi infiammati che d'improvviso solcano il cielo, traendo dietro di sé molta luce? A tutti questi fenomeni assistiamo con molto timore, e la causa del nostro temere sta tutta nell'ignoranza: non è dunque importante conoscere la verità [*scire*], al fine di non avere più paura¹⁴?

Gli eventi naturali possono essere terribili, ma il terrore che ispirano scompare una volta comprese le cause scientifiche di essi. D'altra parte, se in questo modo possiamo esorcizzare le nostre paure, tanto più ci fanno soffrire altre cose, quelle che suscitano il nostro desiderio: le ricchezze, gli onori e quant'altro.

Prendiamo le raffinatezze culinarie, per cui spendiamo fortune con l'unico effetto di appesantire, o peggio rovinare, il nostro stomaco. Pochi istanti, e fanno una pessima fine.

Ti piace vedere imbanditi animali terrestri e marini: questi ultimi, tanto più gustosi quanto più ti giungono freschi; gli altri, ingrassati artificialmente, quasi si sciolgono per il grasso che non riescono più a contenere. Ma per Bacco, queste vivande procurate con tanta fatica e servite con tanta varietà di condimenti, una volta entrate nello stomaco, si confonderanno in un amalgama immondo. Sai come si fa a disprezzare ogni cibo ricercato? Basta guardare dove va a finire¹⁵.

Poi, le ricchezze: orpelli inutili e angoscianti, che non ci bastano mai e non ci durano mai abbastanza. In verità non sono cose autenticamente nostre, non appartengono al nostro essere, ma al nostro effimero e fallace apparire, e la sicurezza che sembrano darci è in effetti paura del giudizio altrui.

Nell'occasione di una festa vidi esposti tutti i tesori di Roma, oggetti cellati d'oro e d'argento, con gemme di valore ancora superiore; tessuti importati da oltre i nostri confini, al di là dei territori stranieri; due schiere di giovani schiavi, maschi e femmine, che si distinguevano per eleganza e bellezza, e tutto ciò che poteva mettere in mostra la buona sorte del popolo più potente del mondo. [...] Sono bastate poche ore perché quella sfilata passasse oltre. E noi riempiremo tutta la vita di ciò che non ha potuto riempire una giornata? Inoltre queste ricchezze erano ugualmente superflue sia per chi le possiede che per chi le contempla. Ecco dunque quello che mi dico ogni volta che qualcosa suscita la mia ammirazione, sia un sontuoso palazzo, sia una folta schiera di schiavi, sia una lettiga sorretta da bei ragazzi: perché guardi con tanto stupore e ammirazione? Sono tutti orpelli da cerimonia! Sono cose

14 Sen. *Nat.* 6.3.1-4, trad. P. Parroni (2002); cfr. *Lucr.* 6.50-89.

15 Sen. *Epist.* 110.13, trad. G. Monti (1994¹¹).

da mettere in mostra, non beni realmente posseduti, e mentre ci piacciono già ci vengono a noia. Volgiti piuttosto alla vera ricchezza [*ad veras divitias*], e cioè l'accontentarti di quello che hai [...]: non devi desiderare nulla se vuoi metterti in gara con Giove, che nulla desidera¹⁶.

Tutto ciò che scintilla intorno a noi, cariche onorifiche, ricchezze, vasti atri e vestiboli stipati da una folla di clienti non ammessi, un cognome famoso, una moglie nobile e bella e le altre cose che restano sospese a una sorte incerta e mobile, fanno parte di un apparato altrui che momentaneamente ci tocca: niente di tutto ciò ci è dato in dono. Con cianfrusaglie raccoglittiche, e per di più destinate a tornare al loro padrone, è adornata la scena: alcune si dovranno restituire subito, altre più in là, ben poche rimarranno fino alla fine¹⁷.

Questo per quanto è esterno all'uomo: eventi, ricchezze, onori. Ma non meno basato sulle apparenze, dunque fallace, è l'effetto provocato dalle sensazioni, in particolare quelle spiacevoli, primo fra tutti il dolore. Anche qui c'è una differenza sostanziale fra apparenza – sangue, dolore, ematomi – e realtà, la realtà di una sensazione che ci accompagna molto spesso e che tolleriamo senza problemi nelle situazioni più diverse, spesso con motivazioni tutt'altro che nobili, magari legate alla vanità, al capriccio o all'ostentazione: un ventaglio di esperienze che va dalle scarpe con il tacco agli sport estremi.

Bisogna ricordarsi, anzitutto, di vedere tutte le cose nella loro semplice realtà, senza esterne deformazioni: realizzeremo così che in ogni avvenimento non c'è nulla che debba far paura, se non la paura stessa. Capita anche a noi, bambini cresciutelli, quello che capita ai piccoli: questi si spaventano se vedono mascherati i loro stessi amici, con i quali hanno consuetudine di giochi e di vita. Dobbiamo togliere la maschera non solo alle persone, ma anche alle cose, e restituire il loro vero volto¹⁸.

Come l'azione del carnefice ha tanto più effetto quanti più sono gli strumenti di tortura che può mettere in mostra: (infatti chi avrebbe potuto sopportare il dolore viene vinto dalle apparenze [*species*]), così noi siamo abbattuti e sopraffatti soprattutto da quei mali che si presentano con ostentazione di mezzi esteriori [...]. Vincono l'animo come si fa con certe guerre, con lo spiegamento dei mezzi bellici.

Perché mi dispieghi ancora davanti agli occhi, con grande pompa, flagelli e strumenti di tortura? Perché mi esibisci i singoli macchinari escogitati

16 Sen. *Epist.* 110.14-18, 20.

17 Cfr. Sen. *Cons. Marc.* 10.1.

18 Cfr. Sen. *Epist.* 24.13; 4.2, *Const.* 5.2, *Ira* 2.11.2; Epict. *Diss.* 3.22.106.

per straziare ogni singola articolazione, e mille altri ordigni per scarnificare un uomo brano a brano? Metti giù questi spauracchi che ci atterriscono; fa tacere i gemiti, le grida, le urla strappate dalla lacerazione delle carni: tu sei il dolore, quel dolore che il gottoso disprezza, che chi soffre di stomaco tollera per gustare i piaceri della mensa, che una ragazza qualunque sopporta durante il parto¹⁹.

Possiamo riuscire a privare gli eventi, gli oggetti, il dolore delle loro apparenze, e ridurli a fenomeni banali, indifferenti o privi d'importanza; ma tanto più è difficile fare la stessa cosa con gli uomini, sia in positivo che in negativo. Dobbiamo valutare gli altri al di là della loro esteriorità, spogliarli delle ricchezze, del ruolo sociale, dell'aspetto fisico: allora comprenderemo la loro vera essenza, allora comprenderemo chi è davvero da ammirare, chi da disprezzare, e il nostro giudizio non ci porterà a soffrire per quanto non abbiamo, ma ad ammirare l'autentica serenità di chi nasconde sotto un aspetto spiacevole un'anima bella. Se riusciamo a contemplare lo spettacolo dell'anima di un uomo virtuoso, oltre e al di là dell'aspetto esteriore, riusciremo a cogliere la sua verità. Lo spettacolo sarà meraviglioso, come la contemplazione di una donna incantevole; meglio ancora: di una divinità.

Se ci fosse possibile penetrare con lo sguardo nell'anima di un uomo virtuoso, che aspetto di bellezza e santità, che splendore di serena maestà ci si presenterebbe! Ognuno giudicherebbe una tal donna degna non solo di amore, ma anche di venerazione. Se uno ne vedesse l'aspetto, che è più nobile e splendente di quanto è consentito vedere fra le cose umane, non si arresterebbe estasiato, come all'apparizione di una divinità? Non la supplicherebbe in cuor suo di lasciarsi contemplare? E dopo aver contemplato la sua statura, che supera di molto tutto quanto siamo soliti vedere, il suo sguardo di una singolare dolcezza, che brilla tuttavia di una fiamma vivissima, preso da religioso entusiasmo non esclamerebbe alla fine, come Enea di fronte alla madre divina, «Come posso chiamarti, o fanciulla? Il tuo volto non è quello di una mortale e non suona umana la tua voce. Mostrati propizia, e chiunque tu sia offri sollievo ai nostri travagli» [Verg. *Aen.* 1.327-328, 330]? [...] Non c'è nessuno che non si infiammerebbe d'amore per lei, se avesse la fortuna di vederla. Ora molte cose ce lo impediscono, abbagliandoci la vista col soverchio splendore o paralizzandola con l'oscurità. Ma, come le facoltà visive ritrovano la loro acutezza e la loro chiarezza per mezzo di certe cure, così se abbiamo il fermo proposito di liberare lo sguardo della nostra anima da ogni ostacolo, potremo vedere distintamente la virtù, anche se nascosta in un corpo deforme, anche sotto il manto della povertà, anche attraverso l'abie-

19 Cfr. Sen. *Epist.* 14.6 e 24.14.

zione e l'infamia. Sì, vedremo la sua bellezza, anche se fosse coperta di cen-
ci. Al contrario, con la stessa chiarezza vedremo il male e i languori di un'a-
nima tormentata, per quanto la ricchezza possa fuorviarci con la sua intensa
luminosità, o lo spettacolo degli onori e della potenza proietti su di noi falsi
splendori. Allora potremo comprendere com'è spregevole tutto quello che
ammiriamo, simili a fanciulli per i quali ogni giocattolo è un tesoro, e un
gingillo di nessun valore lo preferiscono ai genitori e ai fratelli. La sola dif-
ferenza fra loro e noi è che noi siamo stolti in modo più costoso. [...] Anche
la felicità di costoro, che vedi avanzare a testa alta, è solamente alla superfi-
cie [*bratteata felicitas est*]. Guardali meglio, e ti accorgerai quante miserie
si accumulano sotto quel tenue velo di dignità²⁰.

Bratteata felicitas: *bratteatus* significa dorato, dunque splendido solo
esteriormente. La ricchezza, il potere, il prestigio sono solo maschere
sotto le quali si nascondono miserie pari e peggiori rispetto alle nostre. È
solo per l'apparenza che il ricco, il potente ci sembrano grandi, mentre
sono miseri uomini come noi. Ci macera l'invidia che un altro sia poten-
te alla vista di tutti, e un altro sia rimirato al suo incedere fra splendidi
onori, mentre noi ci lamentiamo di voltolarci nel fango e nelle tenebre²¹.

Eppure, anche se, per fortunate circostanze, si sono accumulati molti
beni in una sola persona, essi gravano sul loro padrone, e lo opprimono
fino a schiacciarlo.

Nessuno di coloro che vedi vestiti di porpora è felice [*felix*]. Non è più
felice degli attori che portano sulla scena lo scettro e la clamide; dopo esse-
re apparsi in pubblico ingigantiti dai coturni, escono, si tolgono le altissime
calzature tragiche e tornano alla loro vera statura [*ad suam staturam*]. Nes-
suno di coloro che le ricchezze e gli onori hanno sollevato ai più alti gradi
è grande. Perché allora ti sembra grande? Perché lo misuri col piedistallo.
[...] Ecco l'errore che ci opprime: non giudichiamo nessuno per quello che
è, ma ci aggiungiamo anche i bagagli. Se vuoi avere un criterio adatto per
sapere quanto vale un uomo, guardalo nudo [*nudus*]; deponga il patrimonio,
gli onori e gli altri beni menzogneri della fortuna: si svesta del suo stesso
corpo²².

Come nell'altra favoletta di Fedro, dove la volpe vedendo una ma-
schera tragica commenta: «Che meraviglia! Ma è senza cervello». E

20 Sen. *Epist.* 115.3-9. Questa prosopopea dell'anima riecheggia probabilmente
quella della Virtù nel celebre apologo di Eracle al bivio attribuito a Prodicò di
Ceo. Cfr. F.R. Berno, *Seneca al bivio. L'apologo di Eracle nelle lettere 66 e*
115, «Prometheus» 2016, in corso di stampa.

21 Cfr. Lucr. 3.75-77.

22 Sen. *Epist.* 76.31-32.

l'autore commenta: «Scritto per chi dalla sorte ha avuto onore e gloria, ma non buon senso»²³. Ecco, di nuovo, l'insistenza sulla nudità, portata all'estremo: non solo gli uomini vanno spogliati dei loro orpelli, ma di tutto ciò in cui consiste la loro apparenza fisica, compreso il loro stesso corpo. L'autenticità coincide con l'animo.

Le ricchezze e gli onori, come pure, dunque, la bellezza e il fascino, vanno messi fra parentesi nella ricerca dell'autenticità di ognuno, in quanto non appartengono alla vera essenza del singolo, non la migliorano affatto, anzi la gravano di angosce; tanto più non ha senso provare invidia nei confronti di coloro che possiedono questi beni.

L'allegria dei ricchi, che la gente giudica felici, è falsa [*ficta*] e inquinata da profonda tristezza, tanto più profonda in quanto talvolta non possono neppure mostrarla apertamente, e, mentre gli affanni rodono il loro cuore, devono rappresentare la parte dell'uomo felice. È opportuno servirsi spesso di questo paragone teatrale, perché nessuno meglio di esso esprime con più efficacia la commedia della vita umana, dove recitiamo così male le parti che ci hanno assegnato. Quello che avanza imponente sulla scena e dice a testa alta: «Sono il re di Argo; Pelope mi lasciò un regno che dall'Ellesponto si estende fino all'istmo battuto dal mare Ionio», è uno schiavo, e riceve cinque misure di farina e cinque denari di paga. Quell'altro che, pieno di boria e tracotanza, dice: «Se non stai quieto, o Menelao, morirai per mia mano», è pagato a giornata e dorme su un pagliericcio. Lo stesso può dirsi di tutti questi smidollati che passano in lettiga sulle teste della folla. La felicità di tutti costoro è una farsa; se togli loro la maschera, li disprezzerai. Se vuoi comprare un cavallo, gli fai togliere la bardatura. Così pure fai spogliare gli schiavi posti in vendita, perché eventuali difetti fisici non rimangano nascosti dalle tuniche. E poi giudichi un uomo dalle ricche vesti che lo adornano? I mercanti di schiavi nascondono con qualche artificio tutto ciò che non è gradevole a vedersi: proprio per questo gli ornamenti destano sospetti nel compratore. Se vedessi un ginocchio o un braccio fasciato, lo faresti scoprire per metterlo a nudo. Vedi quel re di Scizia o di Dalmazia col capo adorno di un diadema? Se vuoi giudicarlo e conoscerlo integralmente, sciogli la benda regale; quante miserie essa nasconde! E che bisognerebbe dire degli altri? Se vuoi dare un giudizio esatto sulle tue qualità, lascia il denaro, il palazzo, la tua posizione sociale, e osservati bene nel tuo intimo. Invece tu ti affidi al giudizio superficiale degli altri²⁴.

Come è stolto chi, nel comprare un cavallo, non esamina l'animale, ma la sella o il freno, così è tanto più stolto chi giudica un uomo dalla veste o dalla condizione sociale, che è come una veste che avvolge la

23 Phaedr. 1.7.

24 Sen. *Epist.* 80.6-10.

persona²⁵. Non solo i potenti non sono da invidiare perché la loro vera natura è meschina come e più di tante altre, anzi gravata da maggiori sollecitudini, ma anche perché il loro prestigio è destinato a finire nel peggiore dei modi. Si sa come finiscono i re nelle tragedie: mentre puniscono come fossero vere colpe non accertate, reputano il lasciarsi commuovere non meno vergognoso che l'essere vinti, e ritengono perenne quel potere che proprio quando ha raggiunto l'apice è maggiormente in pericolo, hanno visto crollare immensi regni su di sé e sui loro; e non hanno capito che da quella scena scintillante di beni vani e passeggeri essi, da quando non hanno potuto ascoltare nessuna verità, non si devono attendere altro che sciagure²⁶.

Demolire le apparenze altrui ci aiuta a non provare invidia, rancore, livore; a riconoscere i limiti di chi ci sembra più grande e le qualità di chi appare più misero: in breve, a essere più equilibrati nel nostro giudizio e più soddisfatti di noi stessi. Ma dobbiamo rivolgere la stessa operazione anche alla nostra interiorità, per essere sempre noi stessi, senza dipendere dal giudizio altrui. Demolire le apparenze, scoprire la verità conviene anche a noi, per evitare di vivere nell'angoscia.

Quando ti atteggi ansiosamente e non ti mostri a nessuno con candore, questo è per te motivo di preoccupazione; così è la vita di molti, artefatta per ostentazione: si torturano infatti a riflettere su se stessi, e temono di essere sorpresi a comportarsi diversamente dal solito. Non ci liberiamo dalla preoccupazione se pensiamo di essere valutati e soppesati ogni volta che incrociamo uno sguardo; ci capitano molte cose che ci denudano contro voglia, e anche se una tale cura di sé dà buoni risultati, comunque non è né piacevole né serena la vita trascorsa sotto una maschera [*sub persona*]²⁷.

Precetti come questi insegnano a spogliare gli uomini dalle apparenze, a sottoporre al vaglio del binomio vero/falso le opinioni sugli altri: a trovare la nuda verità del loro essere, e del nostro. Questo esercizio spirituale rivela come chi viene comunemente considerato bello, ricco e felice sia in effetti un insicuro, un miserabile tormentato da vane angosce. Come l'invidia, il livore dell'uomo comune per simili personaggi sia diretto in realtà a persone ben più infelici di lui, e dunque non abbia motivo di esistere. Come tutto quello che provoca disagio e angoscia costitu-

25 Cfr. Sen. *Epist.* 47.16, Hor. *Serm.* 1.2.86-89 e Apul. *Socr.* 172-174, su cui vedi F.R. Berno, *Seneca, Catone e due citazioni virgiliane* (epist. 95, 67-71 e 104, 31-32), «SIFC» 104, 2011, pp. 239-241.

26 Cfr. Sen. *Benef.* 6.30.6.

27 Sen. *Tranq.* 17.1.

isca in realtà una congerie di eventi ed esseri meschini, al più degni di compassione, non certo temibili. Come tutti siamo molto più uguali di quanto sembri, e come dipendere dal giudizio altrui sia insieme imbarazzante e inutile. In breve, questo esercizio consente di avanzare non poco lungo la strada verso la serenità. Ma non conduce fino alla meta, quell'essere felici (*beati*) che coincide per gli antichi con l'assoluta mancanza di turbamento e con la soddisfazione di sé, e costituisce anche, come si è detto, il fine ultimo della ricerca della verità. Per essere felici, cioè contenti di sé – per essere autenticamente noi stessi – questo è solo il primo passo. Ce ne vuole un altro, più difficile. Quasi impossibile da percorrere fino in fondo. Per essere felici in questo senso dobbiamo accettare il nostro destino, che non significa altro che *recitare la parte* che il dio ci ha assegnato²⁸. Abbiamo forse scelto noi questo corpo, questa città, questa famiglia, queste disgrazie, questi imprevisi lavorativi? Assolutamente no. Ci sono capitati. Eppure ci predeterminano, pesano non solo sulla nostra apparenza, ma anche sulla nostra essenza. Direbbe Seneca: il dio ci ha assegnato una parte da recitare: di figli, di cittadini, di lavoratori. È un ruolo, anzi un insieme di ruoli, che condiziona, occulta, soffoca la nostra autenticità; che ci sta stretto, largo, inadeguato; che ci tormenta, ci mette a disagio e che non sentiamo nostro. Ma queste considerazioni, per quanto del tutto legittime, anzi improntate ad una rigorosa distinzione del vero dal falso, dell'autentico dall'inautentico, ci fanno soffrire. Quindi non sono costruttive; al contrario, risultano controproducenti. Per stare bene, dobbiamo accettare e recitare la parte fino in fondo²⁹, fino all'ultima battuta; anzi, proprio questa può riscattare l'intera esistenza.

Ricorda che sei soltanto attore di un dramma, ed è chi lo allestisce a stabilire di quale dramma. Se lo vuole breve, reciti un dramma breve, se decide che sia lungo, uno lungo; se ti riserva la parte di un mendicante, cerca di interpretarla con bravura, e così quella di uno zoppo, di un magistrato, di un

28 Cfr. M. Vegetti, *La saggezza dell'attore. Problemi dell'etica stoica*, «Aut-Aut» 195-196, 1983, pp. 19-40; G. Mazzoli, *Il gioco delle parti. Un tema gnomico senecano e le sue ridondanze metateatrali*, «QCTC» 8, 1990, pp. 87-102; C. Gill, *Peace of Mind and Being Yourself: Panaetius to Plutarch*, «ANRW» II 36.7, 1994, 4616-4624; A. Setaioli, *Arbitri Nugae. Petronius' Short Poems in the Satyrica*, Frankfurt am Main 2011, pp. 141-155; A. Kirichenko, *Lehrreiche Trugbilder. Senecas Tragödien und die Rhetorik des Sehens*, Heidelberg 2013, pp. 207-248.

29 Cfr. anche Cic. *Fin.* 3.24.

privato cittadino. Perché il tuo compito è questo: interpretare bene il ruolo assegnato; sceglierlo tocca ad altri³⁰.

Non solo non possiamo scegliere la nostra parte, ma neppure cambiarla; rimanere uguali a noi stessi è una delle sfide alla nostra autenticità:

Un indizio sicuro di un animo marcio [*mala mens*] è l'oscillare e agitarsi continuamente fra la simulazione della virtù [*simulatio virtutum*] e l'amore dei vizi. Molti sono come quest'uomo descritto da Orazio Flacco: «Portava con sé ora trecento schiavi, ora appena dieci; ora parlava di cose grandi, re, tetrarchi, ora diceva: “Mi basta un tavolino a tre piedi, una conchiglia di buon sale, e un mantello anche rozzo, purché mi ripari dal freddo”. Ma se uno gli avesse dato un milione di sesterzi, quest'uomo sobrio e contento del poco in cinque giorni avrebbe scialacquato tutto [Hor. *Serm.* 1.3.11-17]». L'uomo di Orazio non è mai uguale, e neppure simile a se stesso, tanto ondeggia fra le sue contraddizioni. Ho parlato di molti? Gli uomini sono quasi tutti così. Non ce n'è uno che non muti ogni giorno propositi e desideri: ora vuol prendere moglie, ora un'amante; ora si sente un re, ora è più servile di uno schiavo; ora si gonfia di boria, ora si abbatte e si umilia fino a terra; ora spreca il denaro, ora lo estorce ad altri. Così soprattutto si caratterizza l'animo dello stolto; si mostra ora in un modo, ora in un altro, e, cosa indecente più di tutte, è incoerente. Credimi, è una gran cosa rappresentare sempre la stessa parte. Ma è solo il sapiente a rimanere sempre se stesso; tutti gli altri, quanti siamo, cambiamo continuamente parte. Ora sembriamo severi e parsimoniosi, ora prodighi e vacui; da un momento all'altro cambiamo maschera [*persona*], e ne mettiamo una opposta a quella che abbiamo tolto. Prendi dunque l'impegno a mantenerti fino all'ultimo come eri da principio; fa che ti possano elogiare, o almeno riconoscere. Di uno che hai visto l'altro giorno giustamente potresti chiederti: «E questo chi è?». Così tanto è cambiato³¹.

Dunque, dopo aver smantellato le apparenze, dopo aver scavato alla ricerca della verità, dell'essenza intima delle cose, dobbiamo rivestire di nuovo i panni dell'attore? Sì. Ma con coerenza. Con consapevolezza. In questo sta la distinzione fra saggio e stolto. Solo così possiamo vincere l'ultima sfida, quella con la morte. L'accettazione della morte come ultimo atto della vita è la massima forma di saggezza. E ci riusciamo se, da un lato, spogliamo la morte dalle apparenze e le lasciamo solo la sua banale realtà di evento universale, naturale e necessario; e se, dall'altro, la accettiamo senza venir meno al nostro ruolo.

30 Epict. *Ench.* 17, trad. E.V. Maltese (1993²). Cfr. fr. 11 (*ap.* Stob. *Anthol.* 4.33.28); *Diss.* 1.29.56.

31 Sen. *Epist.* 120.20-22.

Ecco, la morte: anche lei rientra nelle cose da ridurre alla loro essenza autentica. È per come appare che la morte ci fa paura, mentre la sua vera essenza è quella, banale e indifferente, di una legge di natura. Dobbiamo applicare alla morte la medesima regola imposta a tutto il resto: eliminare le apparenze terribili, individuare la nuda verità del suo essere solo un momento obbligato del ciclo della vita, non diversamente dal tramonto o dall'alternarsi delle stagioni. E in secondo luogo, dobbiamo arrivare alla morte soddisfatti di quello che la sorte, o il dio, ci ha dato; del ruolo che ci ha imposto. Dobbiamo recitare – fingere! – al nostro meglio per essere autenticamente noi stessi, cioè per non rinnegare la nostra stessa natura. La nuda verità va scoperta, riconosciuta in sé e negli altri, e di nuovo sepolta, perché ogni evento della vita ci impone una maschera e un ruolo, ed è da saggi accettarlo. Finché, alla fine, sarà la morte a toglierci la maschera, rivelando la nostra autentica essenza.

Prima di tutto, smascheriamo la morte:

Perché mi mostri questa parata di spade, di fuochi, e una torma di carnefici che frema attorno a te? Tira via questo apparato sotto cui ti nascondi, che terrorizza gli stolti: tu sei la morte, che poco fa un mio schiavo, una modesta ancella hanno saputo disprezzare³².

La morte non è nulla, perché è non essere: ci ripone in quella condizione di tranquillità in cui giacemmo prima di nascere. Se qualcuno compiangere i morti, dovrebbe compiangere anche i non nati. La morte non è né un bene né un male: può essere un bene o un male ciò che è qualche cosa, ma ciò che di per sé è nulla e che riduce tutto al nulla, non può toccarci³³.

La vera natura della morte è nella redistribuzione degli elementi, un fenomeno tutt'altro che spaventoso:

Cede sempre il suo posto l'antico estromesso dal nuovo, ed è legge che tutte le cose si rinnovino l'una dall'altra; né alcuno discende giammai nell'abisso tenebroso del Tartaro. Occorre infatti materia perché crescano le stirpi future, che pure, trascorsa la vita, seguiranno la stessa tua sorte e, non meno di quelle perite già prima di te, periranno. Così mai cesserà di prodursi una cosa dall'altra: la vita non è data in possesso ad alcuno, ma in uso a noi tut-

32 Sen. *Epist.* 24.14.

33 Cfr. Sen. *Cons. Marc.* 19.5, *Epist.* 54.4-5. Il concetto è fra i più noti della filosofia epicurea: Epicur. *Menoec.* 124-125, *Sent.* 2; Lucr. 3.830. Per la sconfinata bibliografia sulla questione vd. F.R. Berno, *Seneca. Lettere a Lucilio, libro VI: le lettere 53-57*, Bologna 2006, pp. 138-140.

ti. Questo è lo specchio che la natura ci offre del tempo che trascorrerà dopo la nostra morte. Forse appare in ciò qualcosa di triste e orribile? Non è al contrario un riposo più dolce d'ogni sonno? E invece, senza dubbio i tormenti che si dice vi siano nel profondo Acheronte sono in realtà tutti nella nostra vita³⁴.

Sminuire la morte: ridurla alla sua intima banalità di evento naturale. Ora è solo un momento del ciclo della vita, che in più ci priva di ogni sofferenza. Seconda tappa: verificare nel momento supremo l'autenticità delle millantate professioni di saggezza. In altre parole, prepararsi senza timore a quel giorno in cui, tolti di mezzo raggiri e finzioni, potremo giudicare se ci limitiamo a parlare da coraggiosi o lo siamo davvero, e se tutte quelle superbe parole che abbiamo scagliato contro la sorte erano solo finzioni e commedia... Le dispute, i colloqui letterari, le belle parole raccolte dai saggi non mostrano la vera forza dell'animo: anche i più vili sono audaci a parole. Ciò che hai fatto davvero apparirà quando renderai l'anima³⁵. Come una commedia, la vita non importa che sia lunga, ma che sia ben rappresentata. Non importa in che punto la concludi. Ma metticci una bella battuta finale³⁶.

Prima bisogna togliere la maschera, a cose e persone. Poi, rimettercela. Questo percorso somiglia alla parabola di una parola latina molto significativa, *persona*, che abbiamo visto ricorrere più volte nei testi citati³⁷. *Persona* era un vocabolo di origine etrusca, che significava maschera: maschera teatrale, quindi ruolo da impersonare. Poi, soprattutto con il cristianesimo, è diventata 'persona' come la intendiamo noi ora: in-dividuo unico, irriducibile, autentico. Il ruolo assegnato dal dio, accettato e vissuto fino in fondo, è venuto a coincidere con il sé. Questo è il percorso dei saggi – il percorso che ci porta alla serenità. A questo serve la demolizione della menzogna, a questo serve la faticosa scoperta della verità: a dare il giusto peso a cose e persone, dunque a vivere sereni, ad accettare gli eventi della vita; soprattutto, alla condizione imprescindibile per tutto questo: morire senza paura.

34 Cfr. Lucr. 3.964-979.

35 Cfr. Sen. *Epist.* 26.6, Lucr. 3.55-58.

36 Cfr. Sen. *Epist.* 77.20; Cic. *Cato* 5, 70, 85; Marc. Aurel. 3.8.1-2, 12.36.2-5.

37 Cfr. M. Bellincioni, *Il termine persona da Cicerone a Seneca*, in G. Allegri et al., *Quattro studi latini*, Parma 1981, pp. 39-115; A. Masullo, *Persona e tempo*, in V. Melchiorre (ed.), *L'idea di persona*, Milano 1996, pp. 123-131; G. Mazzoli, 'Persona', *vicende d'un lessema metamorfico*, «LatDid» 16, 2001, pp. 11-26.

Senza dubbio questa lezione è oltremodo difficile da comprendere, e tanto più da mettere in pratica. Ci vuole una parola il più autorevole e convincente possibile. In questo caso, possiamo ricorrere alla massima fonte a disposizione: le parole di un dio; anzi, due. In primo luogo, la divinità [*aletheia*], brachilogica e oracolare, di Parmenide: «O giovane [...] è necessario che tu tutto apprenda: sia il solido cuore della verità ben rotonda, sia le opinioni dei mortali, nelle quali non c'è una vera certezza. Eppure anche questo imparerai: come le cose che appaiono bisognava che veramente fossero, essendo tutte in ogni senso»³⁸.

Suggestivo ma forse inefficace, o meglio, poco coinvolgente. In questo caso va messa in campo l'oratoria appassionata; nulla di più adatto alla bisogna della divinità, verbosa e declamatoria, di Seneca.

Che avete da rimproverarmi, voi che avete fatto la scelta giusta [*recta*]? Ho circondato gli altri di falsi beni, e ho illuso quelle anime vuote come con un lungo e ingannevole [*fallax*] sogno: le ho ornate d'oro, d'argento e d'avorio, ma dentro non c'è nulla di buono. Costoro che guardi come fortunati, se li vedi non dal lato che mostrano ma da quello che celano [*latent*], sono miseri, squallidi, laidi, a somiglianza delle loro pareti sono belli solo di fuori: questa non è una felicità solida e genuina [*non est ista solida et sincera felicitas*]; è un intonaco e per giunta sottile. Finché possono stare diritti e mostrarsi come pare a loro, luccicano e ingannano; ma se capita qualcosa che li fa piegare e scoprire, allora appare che profonda e reale sozzura nascondesse quello splendore posticcio. A voi ho dato beni sicuri e duraturi, e quanto più li rigiri e li esami da ogni parte, tanto migliori e maggiori; a voi ho concesso il disprezzo dei timori e il disgusto dei piaceri; voi non brillate all'esterno, i vostri beni guardano all'interno. Così il cosmo è indifferente a ciò che sta al di fuori, pago di contemplare se stesso. Dentro ho posto ogni bene; non aver bisogno della felicità è la vostra felicità. «Ma – dite voi – capitano molte vicende dolorose, orribili, dure a sopportarsi». Non potendo risparmiarvele, ho armato i vostri cuori contro tutto: sopportate da forti. In questo superate Dio: lui è fuori dalla sofferenza, voi al di sopra. Non curatevi della povertà: nessuno vive così povero come è nato. Non curatevi del dolore: o si estinguerà o vi estinguerà. Non curatevi della morte: che è una fine oppure un passaggio. Non curatevi della sorte: non le ho dato nessun'arma in grado di ferire l'animo. Prima di tutto ho provveduto che nessuno vi trattenesse contro voglia; la porta è aperta: se non volete lottare, si può fuggire. Perciò fra tutte le cose che ho voluto per voi inevitabili nulla ho reso più facile che morire. [...] La sorte avrebbe avuto un gran dominio su di voi, se l'uomo ci mettesse tanto a morire quanto a nascere. Ogni momento, ogni luogo può insegnarvi come sia facile rompere con la natura e gettarle in faccia il suo dono; fra gli stessi altari e le solenni cerimonie sacrificali, mentre

38 Parm. fr. 1.24-32, trad. G. Reale (1991).

si auspica la vita, imparate la morte. [...] Quello stesso che si chiama morire, il distacco dell'anima dal corpo, è troppo breve perché possa essere avvertita: sia che un nodo vi spezzi la gola, sia che l'acqua vi ostruisca i polmoni, sia che, lanciandovi nel vuoto, la durezza del suolo vi sfracelli la testa, sia che il fuoco ingoiato vi interrompa il respiro, qualunque cosa sia, agisce in fretta. E non arrossite? Tanta paura per un evento così breve³⁹!

Così, a partire dal tentativo di definire, seppure per negazione, un concetto astratto e teoretico, ci siamo addentrati alla scoperta di un senso esistenziale per questa parola dal fascino abbagliante e divino: un senso forse riduttivo, di certo non l'unico, e tuttavia il più importante per l'uomo. Per fare questo era impossibile affidarsi a filosofi sistematici e metafisici: le guide sono state due pensatori convinti del primato dell'etica sulle altre branche della filosofia, l'uno appassionato del sublime poetico non meno che del sistema epicureo, l'altro che ha fatto della sentenza un metodo predicatorio, a cui sacrificare talvolta anche la coerenza del ragionamento⁴⁰. In questa scelta, di percorso e di autori, mi sembra di aver tratto le debite conseguenze da un illuminante aforisma di un pensatore di altri tempi e altre convinzioni, Friedrich Nietzsche: «Am-messo che la verità sia una donna – e perché no? – non è fondato il sospetto che tutti i filosofi, nella misura in cui furono dogmatici, si intendessero poco di donne? Che la terribile serietà, la goffa invadenza con cui essi fino ad ora erano soliti accostarsi alla verità costituissero dei mezzi sgraziati e inopportuni per conquistare, appunto, una donna? Certo è che essa non si è lasciata sedurre»⁴¹.

39 Sen. *Prov.* 6.3-9, trad. A. Traina (2013⁷); cfr. la sua introduzione al testo (Seneca, *La provvidenza*, con un saggio di I. Dionigi, a c. di A. Traina, Milano 2013⁷), pp. 5-33.

40 Cfr. rispettivamente G.B. Conte, *Insegnamenti per un lettore sublime*, intr. a T. Lucrezio Caro, *La natura delle cose*, Milano 1998⁸, pp. 7-56; A. Traina, *Lo stile 'drammatico' del filosofo Seneca*, Bologna 1995⁵, pp. 25-41.

41 F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, prefazione, trad. S. Bortoli Cappelletto (1993).





ALBERTO CAMEROTTO

Università Ca' Foscari Venezia

LA VERITÀ DELLA SATIRA (SECONDO LUCIANO DI SAMOSATA)

Dire che cos'è la verità è sicuramente difficile, e per la satira è per lo meno problematico, anche se le parole della verità ricorrono di frequente, quando si fa satira¹. Ci possiamo far aiutare da un autore antico, Luciano di Samosata², che è sempre pronto a rivelare una disposizione critica, anche quando non sembra, e che ha fatto, con le sue opere e la loro fortuna umanistica, la storia della satira europea.

Già la parola *aletheia* procede forse per negazioni, la verità potrebbe essere «ciò che non rimane nascosto»: ma, per tentare di spiegare meglio, è proprio dalle negazioni della verità che è più facile cominciare. Un buon termine di confronto per capire è la calunnia, un attacco verbale, un *κακῶς ἀγορεύειν*, che costituisce la negazione della verità e che perciò appare l'opposto della satira, pur con qualche pericolosa sovrapposizione³. Nel *pamphlet* in forma di trattato retorico dedicato a questo male che affligge la vita della società umana, Luciano ne definisce i funzionamenti e da esperto lascia intravedere i punti di contatto

-
- 1 Per cominciare si può prendere come esempio Orazio, tra la *Nuda(que) Veritas* del nostro titolo (*Carm.* 1.24.7), la definizione dello *spoudogeloion* della satira (*Serm.* 1.1.24 *ridentem dicere verum*) e la condizione di cecità per l'ignoranza del vero (*Serm.* 2.2.43 *quemcumque inscitia veri / caecum agit*). E gli uomini – con un'idea che si riproporrà qui ripetutamente – sono per definizione *steriles veri* in Pers. *Sat.* 5.75.
 - 2 I testi di Luciano sono citati secondo l'edizione oxoniense di MacLeod 1972-1987, e per le traduzioni il riferimento, con qualche variazione là dove si è ritenuto necessario, è l'edizione di Longo 1976-1993. Per le opere luciane sono utilizzate le seguenti abbreviazioni: *Sul non credere facilmente alla calunnia* (*Cal.*), *Il pescatore o i redivivi* (*Pisc.*), *Timone* (*Tim.*), *Il sogno o il gallo* (*Gall.*), *I fuggitivi* (*Fug.*), *L'assemblea degli dei* (*Deor. Conc.*), *L'amante delle menzogne o l'incredulo* (*Philops.*), *Caronte o gli osservatori* (*Cont.*), *Il sogno ovvero la vita di Luciano* (*Somn.*), *Il maestro di retorica* (*Rh. Pr.*), *Nigrino* (*Nigr.*).
 - 3 Per la percezione della satira come *κακῶς ἀγορεύειν*, «dire male», cfr. *Pisc.* 3, 5, 7, vd. Camerotto 2014, p. 256.



con la satira. In entrambi i casi si tratta di un attacco fatto di parole contro qualcuno. Ma se la satira è fatta per svelare con la ricerca e senza dogmatismi una verità nascosta, problematica e priva di certezze, la calunnia afferma come se fosse una verità rivelata e incontrovertibile un qualcosa che è falso.

1. Cecità

Si inizia da un quadro generale, che è quello della vita degli uomini e che ci fa riflettere subito sulla verità: è il contesto reale in cui si trova a intervenire la satira, ma nel quale sicuramente può agire con più agio ed efficacia la calunnia. Al polo opposto della verità sta l'*agnoia* (ἄγνοια), che indica la «non conoscenza», il «non sapere», e dalla prospettiva della satira rappresenta un fattore essenziale e naturalmente negativo della condizione umana: è l'*ignoranza* che ci avvolge tutti. Di fronte ad essa possiamo dire che la satira è una forma di resistenza ad oltranza dell'intelletto.

L'*agnoia* è qualcosa di terribile, che produce infiniti mali per i mortali⁴: avvolge come una nebbia impenetrabile tutte le cose che facciamo, per l'appunto oscura la verità (*Cal.* 1 τὴν ἀλήθειαν ἀμαυροῦσα), copre d'ombra la vita⁵. Noi uomini per questo vaghiamo *nel buio* (*Cal.*

4 *Cal.* 1 πολλῶν κακῶν ἀνθρώποις αἰτία («causa di molti mali per gli uomini»). Cfr. anche nella conclusione *Cal.* 32 «Ma causa di tutto questo, come dicevo in principio, è l'ignoranza (ἡ ἄγνοια), e anche il fatto che il carattere di ciascuna persona è nascosto nel buio (ἐν σκότῳ)».

5 Per l'*agnoia*, l'ignoranza, che insieme con *apate*, l'inganno, avvolge la vita umana, cfr. in particolare la definizione da manifesto satirico di *Cont.* 21 «non sai come li hanno ridotti l'ignoranza e l'inganno (ἡ ἄγνοια καὶ ἡ ἀπάτη): le loro orecchie non potrebbero più aprirsi neppure con un trapano, tanto le hanno tappate di cera, proprio come Odisseo fece con i suoi compagni per timore che ascoltassero le Sirene». Rari sono gli uomini in grado di vedere e di comprendere: *Cont.* 21 «Ma ve ne sono alcuni pochi che non hanno voluto la cera nelle orecchie: inclini alla verità (πρὸς τὴν ἀλήθειαν ἀποκλίνοντες) hanno guardato a fondo (ὄξυ δεδορκότες) nelle cose e hanno compreso come sono». Analoga è la valutazione che il dio Pluto dà degli uomini di fronte alla ricchezza in *Tim.* 27 «Non sono ciechi, carissimo, ma li annebbiano l'ignoranza e l'inganno (ἡ ἄγνοια καὶ ἡ ἀπάτη), che ora hanno il dominio su tutte le cose». Sembra esserci, insomma, almeno una corresponsabilità o una connivenza da parte degli uomini. Cfr. anche *Gall.* 15. Per gli effetti dell'*agnoia* e dell'*amathia* sulla società umana, ai quali solo la filosofia e l'*aletheia* possono porre rimedio, cfr. *Fug.* 5.



Ἰ ἐν σκότῳ γοῦν πλανωμένοις), nella vita siamo completamente *ciechi* (τυφλοῖς), per la nostra ignoranza andiamo errando vanamente e sbagliamo ogni passo che compiamo. Nella rappresentazione della cecità c'è tutto quello che avviene nella casualità della vita umana: urtiamo scioccamente in un ostacolo, mentre riusciamo a passare oltre a un altro pericolo senza necessità o merito; trascuriamo ciò che è vicino, mentre viviamo nel timore di ciò che è lontano. Questo in sostanza è il nostro mondo. La vita umana è questo spettacolo, non è fatta nient'altro che di errori: noi uomini siamo proprio come i Labdacidi o i Pelopidi del mito e della scena, fatti apposta per recitare le nostre parti nelle tragedie di tutti i giorni. *L'agnoia*, l'ignoranza della verità, è il *deus ex machina* delle nostre sventure⁶.

Ciò che qui in questo *pamphlet* interessa a Luciano (e a noi) è però qualcosa di più particolare, è la calunnia, la *diabole*, che per definizione è la negazione della verità (οὐκ ἀληθεῖς) e ha il potere di distruggere i rapporti più importanti della società e della vita degli uomini (κατὰ τῶν συνήθων καὶ φίλων διαβολάς)⁷. Vanno in rovina le famiglie e le città, una follia funesta travolge padri, figli, fratelli, ogni relazione, l'amore come l'amicizia, è sconvolta. Il problema – secondo uno schema luciano ricorrente – è la trappola della credulità (ὑπὸ τῆς κατὰ τὰς διαβολὰς πθανότητος), della fiducia che si attribuisce alla calunnia come se fosse una verità. Credere alla menzogna a quanto pare è facile. All'opposto il fondamento della satira e della verità come ricerca ruota invece attorno al *non credere*, alla virtù prima di tutto socratica del dubbio⁸.

6 *Cal.* 1 ὑπὸ τῆς ἀγνοίας καθάπερ ὑπὸ τραγικοῦ τινος δαίμονος κεχορηγημένα («messi in scena dall'ignoranza come da un dio della tragedia»). Per il *deus ex machina* in Luciano cfr. *Philops.* 29 θεὸν ἀπὸ μηχανῆς ἐπεισκυκληθῆναι. Sulle immagini teatrali lucianee vd. Trédé 2002, pp. 581-605, Karavas 2005, pp. 191-219, part. 215s.

7 È significativo che la calunnia non si esercita mai contro un nemico (*Cal.* 24), non a caso per definire ciò che avviene si richiameranno alla memoria le frasi epiche della guerra civile, ossia della cosa più tremenda che possa toccare agli uomini. Si può confrontare la definizione del bersaglio della calunnia nella vicenda di Odisseo e Palamede: *Cal.* 28 «contro un alleato (ὁμαίχμου) e un amico (φίλου), che si era imbarcato insieme per la stessa impresa (ἐπὶ τὸν αὐτὸν κίνδυνον)». Vd. anche *infra*.

8 Il principio adottato da Luciano va infatti nella direzione opposta. In *Hermot.* 47, quando si tratta di orientarsi tra la molteplicità delle scuole filosofiche e delle loro teorie, il principio guida (scettico nella prospettiva negativa) o meglio il filo di Arianna che Licino suggerisce al suo interlocutore per uscire dai labirinti è rappresentato dalle parole di Epicarmo che invitano a non credere



2. Il quadro della Calunnia

Diviene perciò utile verificare la natura e il funzionamento del sistema della comunicazione della calunnia. Luciano ne propone una definizione con un approccio scientifico-descrittivo e con uno specifico obiettivo funzionale: se la *diabole* è una trappola e un pericolo che riguarda tutti, riconoscerla significa evitare di cadervi⁹.

L'aneddoto luciano del celebre pittore Apelle, vittima della calunnia alla corte di un Tolomeo, anche se non corrisponde a fatti reali per i suoi evidenti anacronismi, permette di individuare la causa prima che produce la *diabole*. È lo *phthonos* (φθόνος), l'invidia nella competizione per la *time* (τιμή), ossia per il prestigio e per il successo: una lotta che, come sappiamo bene, è senza esclusione di colpi. I contendenti di quello che apparirà come un duello sono membri della stessa arte (*Cal.* 2 ἀντιτέχων τις): l'ambizione e la gelosia per il successo possono generare il mostro della calunnia¹⁰.

Ma come agisce la *diabole* e come può produrre i suoi effetti? La prima condizione necessaria nello schema della comunicazione – a quanto sembra una condizione anche piuttosto facile da reperire – è la dissennatezza di chi cade nell'inganno della calunnia, ossia di chi la ascolta e ci crede (*Cal.* 3 οὐ πάνυ φρονήρης). E naturalmente conta il contesto sociale e culturale nel quale la lotta per la *time* domina la vita degli uomini in maniera implacabile: dove l'adulazione, la *kolakeia*, è la norma nelle relazioni del potere, dobbiamo attenderci che qui alligni facilmente anche la calunnia, perché se si cresce e si vive nelle lusinghe della menzogna (ἐν κολακείᾳ δεσποτικῇ τεθραμμένος), si è pronti a credere tutto ciò che solletica il nostro desiderio, le nostre velleità. Non si può

a nulla e a nessuno: νῆφε καὶ μέμνησο ἀπιστεῖν («sii assennato e ricordati di non credere!», cfr. Epich. fr. 218 K.-A., Polyb. 18.40, Cic. *Att.* 1.19.8).

9 *Cal.* 2 «voglio mostrarti con la parola, come in un quadro, quale sia la natura della calunnia (ὁποῖόν τί ἐστίν), da dove essa cominci (πόθεν ἄρχεται) e quali effetti produca (ὁποῖα ἐργάζεται)».

10 *Cal.* 2 «per invidia (ὑπὸ φθόνου) del prestigio (τιμῆς) presso il re e per la gelosia dell'arte (τέχνην ζηλοτυπίας)». Per le invidie nel mondo delle arti cfr. l'aneddoto e la reazione psicologica descritte da Luciano in *Somn.* 4 «aggiungendo che aveva fatto ciò per invidia (ὑπὸ φθόνου), perché non lo superassi nell'arte», dove è in azione il comportamento di un bambino che prefigura però le prospettive e le invidie dei grandi. In *Rh. Pr.* 22 il parlar male degli altri è la via più sicura per il successo nell'arte della retorica: le 'virtù' necessarie per la fama sono ardimento, sfrontatezza, menzogna, spergiuoro, invidia, odio, vituperio e calunnie ben congegnate (διαβολαὶ πιθαναί).

dire che il sistema oppure la natura umana legittima la corruzione, la responsabilità individuale rimane. Ma proprio perché le passioni hanno un effetto devastante sulla verità, la calunnia conta su di esse e sulle reazioni che distorcono la percezione della realtà. Con queste premesse può funzionare perfino la calunnia più paradossale, perché produce uno sconvolgimento di emozioni che abbagliano ogni facoltà di discernere il falso dal vero¹¹. L'accecamento è tale che diventa impossibile verificare anche i dati più semplici ed evidenti (μηδὲν τῶν εἰκότων λογισάμενος). Un vero e proprio *furor* esplose immediato e potentissimo (ἐμμήνηιν), scardina ogni dominio razionale. L'impudenza senza limiti della calunnia (ἀναισχυντία) può allora determinare esiti terribili, che mettono in gioco la vita di chi è vittima della calunnia: l'evidente iniquità suscita indignazione in chiunque, ma intanto la menzogna produce i suoi effetti¹².

L'aneddoto luciano si risolve nella descrizione del quadro di Apelle, che noi ritroviamo nella ricreazione umanistica di Sandro Botticelli. È una allegoria complessa, come complesso è il sistema semiotico della calunnia che viene così illustrato¹³. In primo piano sono le orecchie di chi ascolta la calunnia, orecchie grandissime, come quelle di Mida e del racconto¹⁴. È il segnale, appariscente e ironico, che questo è il dominio della comunicazione. Il suo successo comincia dalla valutazione della psicologia del destinatario, sulla quale si fanno i calcoli per la ricezione e per gli effetti della calunnia¹⁵. Due donne, due personificazioni, stanno nel quadro attorno al destinatario della calunnia, e sono *Agnoia*, l'igno-

11 *Cal.* 3 οὕτως ἐξεκαύθη καὶ συνεταράχθη πρὸς τῆς παραδόξου ταύτης διαβολῆς («a tal punto fu infiammato e sconvolto da questa incredibile calunnia»).

12 Per il rischio della vita che è prodotto dalla calunnia cfr. *Cal.* 3 ἀπετέμητο ἄν τὴν κεφαλὴν, 4 παρεκινδύνευσε, 5 τὸν ἑαυτοῦ κίνδυνον.

13 La complessità del quadro ha bisogno delle spiegazioni di una guida: *Cal.* 5 ὁ περιγητῆς τῆς εἰκότος. Similmente vale per il sistema semiotico della calunnia che ha bisogno di definizioni, di immagini e di esempi per essere compreso: *Cal.* 6 διέλθωμεν τὰ προσόντα τῆ διαβολῆ, πρότερόν γε ὄρω τινὶ περιγράφαντες αὐτήν («esponiamo i caratteri propri della calunnia, prima però delineandone il profilo con una definizione»). Dalla definizione teorica anche le rappresentazioni del quadro a loro volta potranno apparire più chiare (φανερωτέρα). Sulle rappresentazioni allegoriche e le personificazioni in Luciano vd. Bompair 1980, Dolcetti 1998, Jouanno 2008, pp. 201-204.

14 *Cal.* 5 τὰ ὠτα παμμεγέθη ἔχων μικροῦ δεῖν τοῖς τοῦ Μίδου προσεικόμενα («con orecchie grandissime, quasi come quelle di Mida»).

15 Il gesto del destinatario della calunnia, che protende la mano verso la personificazione della *Diabole* ancora lontana, potrebbe indicare proprio la predisposizione, ma anche la potenza della calunnia: una volta stabilito il

ranza che già conosciamo, e *Hypolepsis* (‘Υπόληψις), ossia il sospetto che è nella disposizione di chi è pronto a dare ascolto alle insinuazioni.

Ma vale la pena di concentrarci sulla figura della *Diabole*, che è la protagonista. È una donna straordinariamente bella, con un eccesso della bellezza che ovviamente impensierisce (*Cal. 5 ἐς ὑπερβολὴν πάγκαλον*), perché lascia intravedere la forza della seduzione che è propria della calunnia. E v’è anche l’importanza dell’apparenza esteriore per gli effetti nella comunicazione. Ma a questo si aggiunge una passionalità che traspare immediatamente nell’agitazione della figura (ὑπόθερον δὲ καὶ παρακεκινημένον) e che rivela nell’indole di questa donna furore e rabbia (τὴν λύτταν καὶ τὴν ὀργήν): ha un qualcosa che potrebbe richiamare forse una menade o figure anche più spaventose, con la sua ambiguità e la sua pericolosità, nella fiaccola accesa che regge in mano¹⁶. La vediamo trascinare la sua vittima che non ha difesa alcuna, per la quale a poco valgono sicuramente gli dèi che sono chiamati a testimoni nella disperazione. Contro la calunnia non v’è alcuna possibilità di risposta, nessun soccorso e nessun rimedio.

Nel quadro di Apelle c’è qualche altra personificazione che attraverso l’allegoria serve a farci riflettere sul sistema di relazioni della calunnia. A guidare *Diabole* v’è una figura maschile, pallida e laida, *Phthonos* (Φθόνος), che corrisponde all’Invidia. Ha uno sguardo acuto e penetrante, che vede ogni cosa (*Cal. 5 ὄξυ δεδορκώς*), ed è come consumato da una lunga malattia¹⁷. E attorno alla protagonista si adoperano altre due figure femminili, con un chiaro valore funzionale, perché sono in azione per allestire e abbellire l’aspetto esteriore della calunnia¹⁸: sono *Epiboule* (Ἐπιβουλή), l’Insidia con le trame che servono per costruire la calunnia, e *Apate* (Ἀπάτη), l’Inganno che della calunnia segna il successo.

contatto anche da lontano o dall’esterno, la calunnia produce inesorabile i suoi effetti.

- 16 Con questo tratto distintivo della fiaccola nella mano in Luciano v’è anche una spaventosa rappresentazione infernale di Ecate, cfr. *Philops. 22*.
- 17 L’*oxyderkia*, l’acutezza e la potenza della vista, è altrimenti una virtù importante, anzi fondamentale, della satira (vd. Camerotto 2014, pp. 209-216), ma ovviamente nella perversione morale dello *phthonos* si tratta di una *oxyderkia* malata, come in effetti si presenta con evidenza nel quadro.
- 18 *Cal. 5 περιστέλλουσαι καὶ κατακοσμοῦσαι τὴν Διαβολήν* («che addobbano e adornano la Calunnia»). Per l’addobbo esteriore cfr. gli orpelli volti alla seduzione nelle personificazioni lucianee della Retorica (*Bis acc. 31*) e della Filosofia (*Pisc. 12*). Si può confrontare anche la rappresentazione della Paideia in *Somn. 6*.

Significativamente ben discoste, dietro perché vengono dopo (κατόπιν) e quando è troppo tardi, vi sono ancora altre due figure. Troviamo *Metanoia* (Μετάνοια), che indica il pentimento di chi ha creduto alla calunnia. L'aspetto è quello del lutto, non senza qualche fattore spettacolare¹⁹, ma soprattutto col senso del dramma e del danno senza rimedio che si è prodotto. Come avviene quando ci si pente di qualcosa, questa figura, nel pianto e piena di vergogna, guarda all'indietro e riconosce *Aletheia*, la verità che è stata tradita, negata, violata²⁰. La Verità, che dovrebbe stare al centro della ricerca e della comunicazione, sta invece confinata ai margini nella sequenza temporale e spaziale. Al centro c'è un'altra 'Verità', dai tratti ben diversi, quella della Calunnia.

3. *Gli attori sulla scena*

Dopo la descrizione del quadro di Apelle, viene la definizione luciana della *diabole*. Dalle condizioni essenziali che sono indicate si comprende qual è l'aberrazione della calunnia e di riflesso – un riflesso ovviamente rovesciato – si possono comprendere meglio quali sono i fattori della verità. La calunnia, secondo un linguaggio giudiziario, è un'accusa, ma ciò che ne indica la perversione è la violazione del sistema della giustizia, lo squilibrio programmatico al posto dell'equilibrio che è nel codice della Dike. L'accusa calunniosa viene fatta ἐξ ἔρημίας (*Cal.* 6), con il solo accusatore in azione: non è presentata apertamente, pubblicamente, alla luce del sole, ma è pronunciata di nascosto senza che l'accusato ne sappia nulla. Perciò viene meno ogni contraddittorio, ogni possibilità di difesa (*Cal.* 6 τὸν κατηγορούμενον λεληθῆναι). Ma la cosa più grave è che questa accusa, nonostante le condizioni che ovviamente secondo le regole della giustizia la invaliderebbero, viene credata come se fosse vera (ἐκ τοῦ μονομεροῦς ἀναντιλέκτως πεπιστευμένη). In sostanza prende il posto della verità.

19 *Cal.* 5 πάνυ πενθικῶς τις ἐσκευασμένη, μελανείμων καὶ κατεσπαραγμένη («una figura addobbata in maniera veramente luttuosa, con una veste nera tutta stracciata a brandelli»). Sulla rappresentazione spettacolare del lutto in Luciano, naturalmente da una prospettiva satirica, vd. Camerotto 2015.

20 *Cal.* 5 «si voltava indietro piangendo e guardava a occhi bassi, piena di vergogna, la Verità che si avvicinava (τὴν Ἀλήθειαν προσιοῦσαν)». Il pentimento può anche non produrre nessun effetto, e anzi, per la vergogna che genera, può rappresentare un peggioramento, cfr. *Cal.* 25.

Luciano usa ancora gli schemi del teatro, e procede per ordine a definire il funzionamento dei tre attori sulla scena in un sistema jakobsoniano²¹. Per l'indagine si usa uno dei verbi specifici della scienza ma anche della satira, l'*episkopein* dell'osservazione²². Primo attore è il calunniatore, che è il *poietes* della calunnia. È la negazione dell'uomo *agathos* in quanto causa di mali per il prossimo: egli è il contrario dell'*eunoia* e ciò che produce è ingiustizia e odio. Perciò il calunniatore è, con bella sequenza di attributi, ἄδικος, παράνομος, ἀσεβής, ἐπιζήμιος, ossia «ingiusto», «contro la legge», «empio», «nocivo». Se l'imparzialità e il disinteresse sono i fattori della giustizia, il calunniatore si pone all'opposto²³: infatti egli agisce furtivamente contro chi è assente e si appropria totalmente degli orecchi dell'ascoltatore impedendo che qualsiasi parola diversa li raggiunga. È l'estremo dell'iniquità (*Cal.* 8 ἐσχάτης ἀδικίας): davanti alla calunnia il giudice non è in condizione di dare ascolto imparzialmente e in egual misura sia all'accusa sia alla difesa. Ogni sentenza quindi diviene empia e sacrilega se non c'è il confronto²⁴.

È il momento di metterlo in evidenza. Le categorie della giustizia sono contigue a quelle della *parrhesia*, la «libertà di parola» che è fondamento della satira. E insieme si manifesta l'idea, certo in origine socratica, che la verità non è mai affermazione monocorde, non è un dogma che si riceve e si impone, ma è confronto, o anche scontro, dubbio e ricerca²⁵. Il confronto è indispensabile per la *dike*, come dice la sentenza epica citata per l'occasione: *Cal.* 8 μήτε δίκην δικάσης, πρὶν ἄμφω μῦθον ἀκούσης («non dare un giudizio prima di aver ascoltato la parola di entrambi»). Il confronto diviene fattore essenziale soprattutto per la

21 La definizione è essenziale nel ricalcare il paradigma teatrale: *Cal.* 6 τῶν δ' ὄντων προσώπων, καθάπερ ἐν ταῖς κωμῳδίαις, τοῦ διαβάλλοντος καὶ τοῦ διαβαλλομένου καὶ τοῦ πρὸς ὃν ἡ διαβολὴ γίνεται («E tre essendo i personaggi, come nelle commedie, il calunniatore, il calunniato e colui al quale è destinata la calunnia»). Vengono in mente le definizioni scientifiche sul teatro della *Poetica* di Aristotele.

22 *Cal.* 6 «per ciascuno di essi osserveremo (ἐπισκοπήσωμεν) come è verisimile che funzionino le cose».

23 *Cal.* 8 «l'imparzialità in ogni cosa e il disinteresse sono segni della giustizia, la parzialità e la soverchieria (τὸ δὲ ἄνισόν τε καὶ πλεονεκτικόν) dell'ingiustizia».

24 *Cal.* 8 «ritennero che, se prima non avessero esaminato a confronto (ἀντεξετάσαι) la difesa con l'accusa, il giudizio sarebbe stato totalmente empio e sacrilego». Per il principio e la sua applicazione in Luciano cfr. *Pisc.* 10.

25 Sulla ricerca della verità e sulla *parrhesia* di Socrate vd. le osservazioni di Foucault 2011, pp. 84s.

ricerca della verità, che sta proprio nella pluralità e problematicità delle idee e dei discorsi. Perciò la calunnia è per definizione *contro la verità*, perché mette a tacere o impedisce il confronto delle voci²⁶. Ma in questo modo ci lascia intravedere che cosa forse è la verità.

La calunnia è – come si è appena visto – l'opposto della *parrhesia*, che, pur con le sue ambiguità, è sicuramente un valore oltre che della democrazia del V sec. a.C. anche della satira. E tra *parrhesia* e *aletheia* c'è una relazione che possiamo definire genetica, o almeno così ci suggerisce Luciano attraverso la genealogia di uno dei suoi *alias* – probabilmente il più importante –, il Parrhesiades del *Pescatore o i redivivi*, al quale poi alla fine ritorneremo²⁷. È perciò notevole che il calunniatore sia definito ἀπαροησίαστος, così come nella *parrhesia* sta forse l'ultima possibilità di difesa contro la calunnia²⁸. La *parrhesia* è il diritto e il dovere di dire tutto davanti a tutti, è la libertà e il coraggio di dire ciò che si pensa *apertamente* nel confronto pubblico delle idee: se può diventare uno scontro fino ad assomigliare anche a un duello, con i rischi che questo comporta, allora possiamo verificare che il calunniatore è un vile (*Cal.* 9 δειλὸς ἅπας ὁ τοιοῦτος ἄνθρωπος), perché non agisce apertamente (οὐδὲν ἐς τοῦμφανές). Luciano è anche più preciso. Se l'immagine può essere quella del duello, secondo uno schema assiologico che

26 Il problema su cui si insiste ripetutamente è la rimozione della difesa *a*) nell'ascolto del giudice (*Cal.* 8 προκαταλαμβάνων αὐτοῦ τὰ ὅσα καὶ ἀποφράττων καὶ τῷ δευτέρῳ λόγῳ παντελῶς ἄβαρα κατασκευάζων αὐτά, «si appropria prima delle orecchie e le ottura rendendole totalmente inaccessibili al discorso che viene dopo»), *b*) nell'espressione dell'accusato (ἀποφράξαντες δὲ τῷ κατηγορουμένῳ τὰ ὅσα ἢ τὸ στόμα κατασιωπῶντες, «turando le orecchie per l'accusato e riducendo al silenzio la sua bocca»). La conseguenza necessaria è l'iniquità del giudizio (οὐδὲν ἄν τις εὔροι χειρὸν οὐδὲ ἀδικώτερον, «nulla si può trovare di peggiore e di più ingiusto»). Il calunniatore conta sull'ira dell'ascoltatore/giudice (τῇ τοῦ ἀκούοντος ὀργῇ) e agisce 'di nascosto' senza che il bersaglio sia a conoscenza dell'attacco e delle accuse che vengono mosse contro di lui (τῷ λαθραίῳ τῆς κατηγορίας): l'obiettivo è chiaro, ossia impedire che vi possa essere una difesa che smaschererebbe l'evidente falsità della calunnia. Per gli effetti dell'ira che impedisce di valutare razionalmente la realtà o meno della calunnia cfr. anche *Cal.* 14s.

27 Cfr. *Pisc.* 19 Παροησιάδης Ἀληθίνου τοῦ Ἐλεγκτικέου. Sugli *alias* luciani e il nome programmatico di *Parrhesiades*, l'uomo della parola libera che discende dalla verità e dallo smascheramento della menzogna, vd. Camerotto 2014, pp. 45s., 246.

28 Per contro Luciano elenca le virtù che in qualche caso riescono a scardinare l'azione della calunnia, ovvero la nobiltà d'animo, la libertà e la franchezza (*Cal.* 23 γενναῖον καὶ ἐλεύθερον καὶ παροησιαστικόν).

ha la potenza del paradigma epico il calunniatore adotta una via di combattimento che gli eroi rifiutano, o che in tutti i casi non ha bella considerazione²⁹. Nello schema del duello o della guerra il calunniatore è come l'arciere, che anziché affrontare a viso aperto l'avversario in uno scontro alla pari con la lancia e la spada, gli tende invece un'insidia di nascosto, senza farsi vedere³⁰.

Chi viene attaccato in un agguato a tradimento non può che perire senza rendersi nemmeno conto della guerra. Ma proprio questo agire di nascosto è il segno dell'opposizione tra la calunnia da un lato e la *parrhesia* e la verità dall'altro:

Cal. 9 ἐπεὶ εἴ τις γε ἀληθῆ κατηγοροῦντι ἑαυτῷ συνεπίσταται, οὗτος, οἶμαι, καὶ εἰς τὸ φανερὸν ἐλέγχει καὶ διευθύνει καὶ ἀντεξετάζει τῷ λόγῳ.

*Infatti chi è consapevole di muovere un'accusa fondata, costui, come credo, denuncia l'accusato pubblicamente, lo attacca in maniera diretta, esamina le opposte argomentazioni*³¹.

È chiaro, questo è il regime spietato del successo, soprattutto quando si intreccia alle dinamiche del potere: in una progressione che corrispon-

29 La regola è definita dalle parole di Ettore prima del duello con Aiace Telamonio in Hom. *Il.* 7.242s. ἀλλ' οὐ γάρ σ' ἐθέλω βαλέειν τοιοῦτον ἔοντα / λάθρη ὀπιπεύσας, ἀλλ' ἀμφαδόν, αἶ κε τύχωμι («Ma non voglio certo colpirti, valoroso come sei, / prendendoti alla sprovvista, ma apertamente, se ci riesco!»).

30 *Cal.* 9 «Ma tira la freccia come quelli che si appostano (οἱ λοχῶντες), da un qualche luogo nascosto (ἐξ ἀφανοῦς), in maniera che non è possibile né schierarsi in difesa né contrattaccare». L'immagine dell'arciere e delle frecce ritorna in *Cal.* 12 (contro il calunniato), 15 (contro l'ascoltatore della calunnia). Nell'epica l'arco non è l'arma prediletta degli eroi, proprio perché non prevede il confronto diretto che è proprio della *monomachia*. Il paradigma negativo dell'arciere lo possiamo trovare, per esempio, nelle parole con cui Diomede definisce Paride dopo essere stato colpito da una delle sue frecce in Hom. *Il.* 11.385-395: la parola τοξότα, «arciere», diviene allora un'ingiuria.

31 Per le condizioni specifiche della *parrhesia*, che trova espressione *apertamente*, può valere la splendida dichiarazione di Momo, il dio che rappresenta la voce della satira e davanti a tutti parla μετὰ παρρησίας: *Deor. Conc.* 2 ὡς ἐλεύθερός εἰμι τὴν γλῶτταν καὶ οὐδὲν ἂν κατασιωπήσαιμι τῶν οὐ καλῶς γιγνομένων· διελέγγω γάρ ἅπαντα καὶ λέγω τὰ δοκοῦντά μοι ἐς τὸ φανερὸν οὔτε δεδιώς τινα οὔτε ὑπ' αἰδοῦς ἐπικαλύπτων τὴν γνώμην («la mia lingua è libera e non potrei tacere nulla di ciò che non va bene. Io smaschero chiunque e dico apertamente ciò che penso senza temere alcuno né celare per ritegno la mia opinione»).

de alla realtà, è il dominio dell'*invidia*, del *sospetto*, il regno naturale dell'*adulazione* e della *calunnia*. Là dove più grandi sono le speranze dell'*ambizione*, tanto più violente sono le invidie, più perfide le gelosie, più pericolosi gli odii³². Questa è la natura degli uomini e non v'è una soluzione se non nella consapevolezza della realtà e dei pericoli³³. Ritorlando ancora all'immagine del duello, non v'è nulla di diverso da un combattimento, in cui gli avversari non aspettano altro che di trovare un punto scoperto del nemico per colpirlo. Ma qui non funzionano nemmeno le regole e il rispetto di una singolar tenzone, come ci si aspetterebbe dai duellanti³⁴. Nella gara dell'eccellenza non c'è onore³⁵, nella volontà di essere primi la via praticata è quella dell'inganno, del tranello, dello sgambetto, insomma del colpo a tradimento che possa eliminare l'avversario³⁶:

Cal. 10 πάντες οὖν ἀλλήλους ὄξυ δεδόρασι καὶ ὡσπερ οἱ μονομαχοῦντες ἐπιτηροῦσιν εἴ πού τι γυμνωθὲν μέρος θεάσαιτο τοῦ σώματος.

Tutti dunque si guardano l'un l'altro con occhio attento, e come i duellanti osservano se in qualche punto riescono a vedere una parte del corpo scoperta.

La regola che si deve conoscere è quella della guerra totale, è meglio saperlo con la forza di un verso epico: ξυνὸς Ἐνυάλιος καὶ τὸν κτανέοντα κατέκτα («Imparziale è Enialio e uccide anche chi sta per uccidere»)³⁷. Ma, cosa ancor peggiore, ciò che avviene è paragonabile –

32 *Cal.* 10 «dove sempre le speranze sono più grandi, lì anche le invidie sono più violente (οἱ φθόνοι χαλεπώτεροι), gli odi più pericolosi (τὰ μίση ἐπισφαλέστερα), le rivalità più perfide (αἱ ζηλοτυπίαὶ κακοτεχνέστεραι)».

33 Perfino l'uomo più giusto, nel sistema dell'*ambizione*, può lasciarsi andare a usare la *calunnia* contro i suoi avversari, come è capitato ad Aristide il Giusto che per *ambizione politica* (*Cal.* 27 πολιτικῆς φιλοτιμίας) sobillò il popolo contro Temistocle.

34 Sulle regole e i comportamenti nel duello epico nelle sue diverse forme vd. Camerotto 2007.

35 *Cal.* 10 «non per una posta di poco conto (οὐ περὶ μικρῶν) è l'agone».

36 *Cal.* 10 «volendo ciascuno essere lui il primo», 12 «ciascuno pensa di poter essere il primo se avrà tolto di mezzo quello che è più in alto di tutti». Si può vedere ciò che dice Lucrezio a proposito della contesa degli uomini sulla stretta via dell'*ambizione* (5.1130 *angustum per iter luctantes ambitionis*), nella quale proprio chi eccelle è più facilmente colpito dall'*invidia*: 5.1131s. *invidia quoniam ceu fulmine summa vaporant / plerumque et quae sunt alii magis edita cumque*.

37 *Cal.* 10, cfr. Hom. *Il.* 18.309.

sempre con un'eco epica – anche a una guerra intestina, a una guerra civile, della quale nulla v'è di più feroce³⁸. Insomma, nella gara per il successo la calunnia è sicuramente tra gli strumenti più efficaci, una delle vie più rapide che rivela negli effetti tragici un potere terribile, al di là delle belle speranze e delle illusioni di ognuno.

4. Il successo della calunnia

Per gli obiettivi, i valori in gioco e gli attori sulla scena, la calunnia è cosa non banale e certo di grande impegno nella sua costruzione. Si contrappone all'*aletheia* e a essa deve sostituirsi senza possibilità di fallire: proprio per questo richiede una grande perizia (*Cal.* 11 πολλῆς μὲν τέχνης), una notevole acutezza d'ingegno (οὐκ ὀλίγης δὲ ἀγχινοίας), ha bisogno di una cura perfetta nella sua realizzazione (ἀκριβοῦς δέ τινος ἐπιμελείας). Poiché si tratta di sopraffare o di rovesciare la potenza che è propria della verità, o anzi di sostituirsi a essa, la *diabole* deve essere costruita sul verosimile in modo tale che sia subito credibile. E insieme la seduzione rimuove ogni dubbio o incertezza per ottenere un effetto immediato³⁹. Nulla va lasciato al caso, ma bisogna meditare ogni elemento per la credibilità (*Cal.* 13 ἀξιόπιστον) della calunnia⁴⁰, non ci può essere il minimo errore, nulla che sia fuori luogo o che appaia incongruente con il bersaglio (ἀπωδὸν ἢ καὶ ἀλλότριον). Infatti si deve partire dagli elementi reali e su di questi si produce quella *metabole* deteriore, quella deriva logica che appare facilmente credibile.

38 Riecheggiano nel passo luciano celebri frasi epiche. Cfr. Hom. *Il.* 9.63s. ἀφρήτωρ ἀθέμιστος ἀνέστιός ἐστιν ἐκείνος / ὃς πολέμον ἔραται ἐπιδημίου ὀκρυδέντος («Senza famiglia né legge né focolare è colui / che vuole la guerra civile, feroce»), 312s. ἐχθρὸς γάρ μοι κείνος ὁμῶς Ἄϊδαο πύλησιν / ὅς χ' ἕτερον μὲν κεύθη ἐνὶ φρεσίν, ἄλλο δὲ εἴπη («Mi è odioso come le porte dell'Ade quell'uomo / che una cosa nasconde nel cuore e un'altra ne dice»).

39 *Cal.* 11 «La calunnia non potrebbe vincere la verità che è più forte di ogni cosa (τὴν πάντων ἰσχυροτέραν ἀλήθειαν), se non predisponesse un bel po' di seduzione (ἐπαγωγόν), di verosimiglianza (πιθανόν), e altri infiniti trucchi contro gli ascoltatori».

40 *Cal.* 13 τὸ τε ἀξιόπιστον τῆς διαβολῆς οὐχ ὡς ἔτυχεν ἐπινοοῦσιν («Non così come capita progettano la credibilità della calunnia»). Cfr. *Cal.* 24 «presuppongono la credibilità dell'accusa (τὸ ἀξιόπιστον τῆς κατηγορίας) sulla base dell'amicizia di antica data».

Ma forse ancor più importante è l'indagine e la valutazione psicologica di chi deve ascoltare la calunnia. La via migliore è quella di conoscere e assecondare ad arte le inclinazioni del destinatario⁴¹, o meglio ancora le sue passioni e le sue debolezze⁴². Sulla base di queste va costruita meditatamente anche la calunnia, per ottenere un effetto così forte e immediato nello scoppio dell'ira: per la sua natura, infatti, l'ira non lascia nessuno spazio alla verifica delle prove (*Cal.* 14 τὸν ἀκριβῆ ἔλεγχον) in una opposizione polare con quelle che sono le condizioni necessarie per la ricerca della verità (*Cal.* 15 σχολὴν ἄγειν τῇ ἐξετάσει τῆς ἀληθείας). L'accusa più paradossale (τῷ παραδόξῳ τῆς ἀκροάσεως) può allora assumere nella mente dell'ascoltatore l'aspetto della verità (ὡς ἀληθεῖ) e lo sconvolgimento emotivo prodotto è tale da rendere vana ogni difesa.

V'è ancora nell'analisi luciana l'immagine di guerra delle frecce e dei giavellotti, questa volta per l'ascoltatore e non per il bersaglio della calunnia⁴³. Ma se per il confronto con la vittima il paradigma sotteso e violato era quello del duello con le sue regole, per il destinatario – che così diviene anch'egli chiaramente una vittima, non però senza responsabilità – entra qui in gioco in una prospettiva metaforica più ampia l'immagine dell'assedio e della *persis* della città con tutto quello che ne consegue (*Cal.* 19 καθάπερ γὰρ ἐν πολιορκίᾳ). Per una strategia vittoriosa la calunnia deve cercare e attaccare i punti deboli nelle difese della città ovvero dell'anima di chi ascolta. Tutte le macchine da guerra vengono adoperate per espugnare le mura e una volta superate le difese avviene tutto quello che fa della *persis* l'atto finale e più terribile della guerra:

Cal. 19 εἴτ' ἐπειδὴν ἐντὸς ἅπαξ τῶν τειχῶν γένωνται, πυρπολοῦσι πάντα καὶ καίουσι καὶ σφάττουσι καὶ ἐξελαύνουσιν, οἷα εἰκὸς ἀλίσκομένης ψυχῆς καὶ ἐξηνδραποδισμένης ἔργα εἶναι.

Allora, una volta che siano dentro le mura, incendiano ogni cosa, bruciano, sgozzano, scacciano, tutte le azioni che colpiscono un'anima espugnata e ridotta in schiavitù.

-
- 41 *Cal.* 14 «Adattandosi (ἀρμοζόμενοι) al carattere di quello raggiungono il bersaglio (εὐστοχοῦσιν)».
- 42 *Cal.* 16 «Efficacissimo (Ἄνυσιμώτατον) è il tipo di calunnia in contrasto con la passione di chi ascolta». L'efficacia che deriva dalla valutazione delle passioni del destinatario è ben illustrata da Luciano negli esempi che seguono nel testo (*Cal.* 16-19).
- 43 *Cal.* 15 «sapendo bene dove ciascuno è vulnerabile, proprio lì scagliano le frecce e i giavellotti».

Gli effetti, come nella *persis*, sono devastanti, è il peggio che possa toccare agli uomini⁴⁴. Quello che ci interessa sono i *mechanemata* della calunnia, che in un sistema semiotico sono tutti all'opposto dell'*aletheia* per la costruzione di qualcosa che è lo *pseudos*, una verità apparente costruita ad arte e che oscura la verità reale.

Cal. 20 Μηχανήματα δὲ αὐτοῖς κατὰ τοῦ ἀκούοντος ἢ τε ἀπάτη καὶ τὸ ψεῦδος καὶ ἡ ἐπιτοκία καὶ προσλιπάρησις καὶ ἀναισχυντία καὶ ἄλλα μυρία ῥαδιουργήματα. ἡ δὲ δὴ μεγίστη πασῶν ἡ κολακεία ἐστὶ, συγγενής, μᾶλλον δὲ ἀδελφὴ τις οὖσα τῆς διαβολῆς.

Le macchine che i calunniatori usano contro colui che ascolta sono l'inganno, la menzogna, lo spergiuro, l'insistenza, l'impudenza e infiniti altri trucchi. Ma il più grande di tutti è l'adulazione, che è consanguinea, anzi sorella della calunnia.

Le arti dello *pseudos* diventano gli strumenti per espugnare la cittadella dell'anima di chi ascolta, e quando lo *pseudos* varca le difese e trionfa non v'è più rimedio, non v'è più possibilità di difesa e di soccorso per la verità.

L'immagine della *persis* illustra ciò che avviene dall'esterno della cittadella assediata. Ma il pericolo, come sappiamo fin dalle storie epiche, non sta solo nei nemici che circondano la città (o nel nostro caso la *psyche*), ma viene anche dall'interno, sono veri e propri tradimenti dell'anima e della verità che spalancano le porte allo *pseudos* e partecipano all'espugnazione di chi ascolta la calunnia⁴⁵. Stando a quello che osserva Luciano sono passioni piuttosto diffuse, riguardano un po' tutti (*Cal. 21 ἡδόμεθα πάντες*): questi tradimenti che stanno nella mente dell'ascoltatore sono la passione per le novità (τὸ φιλόκαινον), la volubilità (τὸ ἀψίκορον) e il compiacimento delle dicerie più incredibili (τὸ πρὸς τὰ παράδοξα τῶν ἀκουσμάτων ἐπόμενον)⁴⁶. È allora che si compie la strage finale: come nella *persis* e nei racconti che sono dive-

44 Per l'immaginario della *persis* rinvio a Camerotto 2012. Vd. anche Spina 2011.

45 La sinergia è ben definita dall'azione verbale συναγωνίζονται (*Cal. 21*, cfr. 22 συμμαχοῦμενοι). Per l'espugnazione ritorna uno dei termini tecnici della guerra, τῆ ἀλώσει (21, cfr. 22 κατὰ κράτος αἰροῦσιν, 23 ἐνηδρευμένος).

46 Il piacere dell'ascolto della menzogna è illustrato con una immagine tutta fisica da Luciano: *Cal. 21* «si lasciano solleticare le orecchie (γαργαλιζομένους τὰ ὦτα) dalle calunnie così volentieri come quelli che se le grattano con le piume».



nuti immaginario collettivo, quando operano i tradimenti dall'interno della città si rimane senza difese e si è uccisi nel sonno⁴⁷.

Se si crede alla calunnia, si diviene parte del sistema dello *pseudos* nella maniera più odiosa, come indicano i richiami omerici⁴⁸, con un rovesciamento tra apparenza e realtà che è definito dall'inversione oppositiva tra commedia e tragedia⁴⁹. Il problema più grave è credere troppo facilmente allo *pseudos*: è proprio questo che produce ogni sorta di sventure per la vita degli uomini⁵⁰.

Per opposizione allo *pseudos*, allora, la verità è una ricerca impegnativa, perché la verità è per sua natura difficile da riconoscere, ed è sempre, in ogni caso, più scomoda dello *pseudos*. Se noi cerchiamo la verità, di fronte alle seduzioni della calunnia bisogna comportarsi come Odisseo davanti alle Sirene.

Cal. 30 ὄπερ, οἶμαι, καὶ Ὅμηρος ἐν τῷ περὶ Σειρήνων μύθῳ ἠνίξατο παραπλέειν κελεύσας τὰς ὀλεθροῦς ταύτας τῶν ἀκουσμάτων ἡδονὰς καὶ ἀποφράττειν τὰ ὄτα καὶ μὴ ἀνέδην αὐτὰ ἀναπεταννύειν τοῖς πάθει προειλημμένοις.

Si deve fare quello, penso, che indicò Omero nel mito delle Sirene, ordinando di passare oltre il funesto piacere di ascoltare i canti, di turarsi le orecchie e di non lasciarle liberamente spalancate a coloro che la passione ha già fatto prigionieri.

47 Per l'immagine della *persis* nella notte, che richiama naturalmente la *persis* troiana cfr. *Cal.* 22 «come in una città che viene presa di notte (ὄσπερ γὰρ ἐν νυκτὶ πόλεως ἀλούσης) i calunniati vengono uccisi nel sonno».

48 Oltre al richiamo della frase βυσοδομεύει τὴν ὀργήν («covare l'ira», *Cal.* 24) alla formula dell'*Odissea* κακὰ φρεσὶ βυσοδομεύων («covare mali nell'animo»), nello stesso passo Luciano si ricollega a celebri espressioni e idee epiche anche nella definizione dell'odio dissimulato che è prodotto dalla calunnia in chi ad essa dà ciecamente retta: *Cal.* 24 τὸ μῖσος ἐν αὐτῷ κατάκλειστον αὔξειν ἕτερα μὲν κεύθοντα ἐνὶ φρεσίν, ἄλλα δὲ λέγοντα («accrescere l'odio chiuso dentro, una cosa tenendo nascosta in petto e un'altra dicendo»). Il richiamo, come abbiamo già segnalato, è alle celebri parole di Achille in occasione dell'ambasceria che tenta di riportarlo a combattere, *Hom. Il.* 9.312s.

49 *Cal.* 24 «rappresentando col volto ilare della commedia (ὑποκρινόμενον ἰλαρῶ καὶ κωμικῶ προσώπῳ) una tragedia molto dolorosa e piena di grida funeste».

50 *Cal.* 26 «La vita è stata perciò colmata di tante sventure dalle calunnie credute (πεπιστευμένον διαβολῶν) così facilmente e senza verifica (ῥαδίως καὶ ἀνεξετάστως)».



Non si deve insomma cedere in alcun modo alla lusinga della menzogna, perché una volta caduti nel suo inganno è difficilissimo ritrovare la via della verità. Ma per spiegarci che cos'è l'*aletheia* e la ricerca del vero si può confrontare un'altra applicazione luciana dell'immagine delle Sirene, che va oltre la consueta denuncia epica del pericolo⁵¹. Il filosofo Nigrino, figura luciana con i tratti dell'osservatore satirico, spiega la sua prospettiva critica che nasce dal dialogo con la verità (*Nigr.* 18 ἀληθεία προσλαλώ). A Roma il filosofo sperimenta una specola ideale per osservare i vizi del mondo da *kataskopos*, come se si trovasse a guardare la vita degli uomini dall'alto in un grande teatro⁵², e nella capitale dell'impero ha certo a disposizione ogni sorta di spettacolo e di sollecitazione. Di fronte alla *poikilia* del vizio ritorna il confronto con le seduzioni delle Sirene, ma con in più un dettaglio importante per comprendere che cosa significa la ricerca della verità.

Nigr. 19 οὐ γὰρ μικρὸν ἀντισχεῖν τοσαύταις μὲν ἐπιθυμίαις, τοσοῦτοις δὲ θεάμασι τε καὶ ἀκούσμασι πάντοθεν ἔλκονσι καὶ ἀντιλαμβανομένοις, ἀλλὰ ἀτεχνῶς δεῖ τὸν Ὀδυσσεῖα μιμησάμενον παραπλεῖν αὐτὰ μὴ δεδεμένον τῷ χειρὶ – δειλὸν γάρ – μηδὲ τὰ ὠτα κηρῷ φραξάμενον, ἀλλ' ἀκούοντα καὶ λελυμένον καὶ ἀληθῶς ὑπερήφανον.

Non è piccola cosa resistere a tanti desideri, a tante lusinghe della vista e dell'udito che da ogni parte ti attraggono e ti catturano, ma bisogna proprio, imitando Odisseo, passare oltre, non però con le mani legate – sarebbe cosa da vigliacchi – né con la cera nelle orecchie, ma ascoltando, libero e con un vero superiore distacco.

Il paradigma di Odisseo davanti alle Sirene è sempre il medesimo, ma in questo caso si pretende ancor di più che dall'eroe⁵³. Davanti ai vizi e

51 Naturalmente le applicazioni possono essere molteplici e anche di segno diverso, come in *Nigr.* 3, dove è la stessa parola del filosofo Nigrino a essere paragonata – magari anche con qualche valenza ironica – alla seduzione del canto delle Sirene.

52 È una buona definizione dell'osservazione satirica: *Nigr.* 18 «prendendo posto come in un teatro affollatissimo (ἐν θεάτρῳ μυριάνδρῳ), osservo (ἐπισκοπῶ) come sospeso per aria (μετέωρος) ciò che avviene».

53 Si può confrontare il reimpiego del mito in relazione al medesimo problema del rapporto tra il filosofo e i vizi del mondo (e in particolare di Roma) p. es. in Sen. *Epist.* 31.2, dove il modello da seguire è quello dei compagni. Come osserva Spina 2007, p. 151 «Luciano di Samosata, qualche decennio dopo, sembra ripristinare il modo corretto di intendere il mito e usarlo per un'appropriata metafora, magari superandolo in avanti».

alle tentazioni della città di Roma l'osservatore non dovrà essere legato, e neppure dovrà avere le orecchie tappate dalla cera come i compagni di Odisseo. Il compito 'filosofico' è proprio quello di osservare attentamente ciò che accade, senza nascondersi e senza tacere nulla, dimostrando il proprio coraggio e la propria libertà intellettuale e morale. Non bisogna avere paura o vergogna di guardare e di ascoltare. È questo lo specifico obiettivo della satira, che non rinuncia mai neppure di fronte al più grande dei pericoli al suo compito di osservare, così come non può poi non dire tutto quello che ha visto davanti a tutti, anche a costo della vita.

Così per sfuggire alla trappola della calunnia è necessario un esame in assoluta libertà di ciò che si ascolta (*Cal.* 31 *αὐτὸ ἐφ' ἑαυτοῦ ... ἐξετάζειν*) attraverso la verifica della ragione (*Cal.* 30 *τὸν λογισμὸν*), senza lasciarsi travolgere dalle suggestioni: il primo principio è di *non credere* alle parole altrui⁵⁴, mantenendo ad ogni costo la propria autonomia e libertà di giudizio⁵⁵. L'esame deve essere tanto più attento quanto più le parole appaiono persuasive⁵⁶.

Ma non è solo questo. La verifica, quell'*elenchos* che rappresenta una delle azioni fondamentali della satira, dovrà ripristinare il confronto tra le parti contrapposte: è necessario il confronto o anche lo scontro delle idee e delle prospettive, un confronto aperto, alla luce del sole, rovesciando quindi tutte le dinamiche della calunnia (*Cal.* 31 *ἐν φανερόῳ*). È un'azione a quanto pare quasi impossibile. Ci vorrebbe un dio per rimuovere le condizioni che sono proprie della vita umana, l'*agnoia*, ossia l'ignoranza, e il buio che nasconde l'indole e i pensieri di ognuno degli uomini. Solo così, rimuovendo le cause della cecità dei mortali, la verità potrebbe ritornare a illuminare tutte le cose (*Cal.* 32 *πεφωτισμένων τῶν πραγμάτων ὑπὸ τῆς ἀληθείας*).

5. *L'impero dello pseudos*

C'è un problema concreto e addirittura più ampio, ed è il fatto che lo *pseudos* – come si è visto – sembra imperare sempre e ovunque tra gli uomini. Come possa avvenire questo, se lo chiede Tichiade, un altro degli

54 *Cal.* 31 οὐ δεῖ τοῖνον πιστεύειν ἀλλοτρίᾳ κρίσει («non si deve credere al giudizio altrui»).

55 *Cal.* 31 ἑαυτῷ τὴν ἐξέτασιν φυλακτέον τῆς ἀληθείας («bisogna riservare a se stessi la ricerca della verità»).

56 *Cal.* 31 «quanto più uno è persuasivo (πιθανώτερος), tanto più accurato è l'esame (ἐξετάσεως) che richiede».

eroi satirici di Luciano che non abbandona mai la ricerca della verità a cominciare dall'esame di se stesso⁵⁷: in un dialogo tutto dedicato alla passione dello *pseudos*, l'*Amante delle menzogne o l'incredulo*, lo *pseudos* appare a Tichiade come un desiderio, una *epithymia* che seduce tutti, anche le persone che crediamo più assennate e serie⁵⁸. Lo *pseudos* è un ambiguo piacere che colpisce ciascuno di noi senza distinzioni, dal compiacimento nel raccontare le menzogne più grandi alla passione dell'ascolto delle storie più incredibili che hanno il potere di incantare la mente⁵⁹.

Quando v'è una utilità o un interesse personale, come in effetti può valere perfino per la calunnia, per quanto il problema rimanga si può ancora in qualche modo comprendere la ragione dello *pseudos*. Ma la cosa è più grave e crea davvero un bell'imbarazzo – se non una vera e propria sfiducia nel genere umano –, perché sembra che gli uomini preferiscano la menzogna alla verità (*Philops.* 1 τὸ ψεύδος πρὸ πολλοῦ τῆς ἀληθείας) anche se non ve n'è nessuna utilità (ἀνευ τῆς χρείας) o motivazione (ἐπ' οὐδεμᾶ προφάσει ἀναγκαίᾳ), e anche se è evidente che si sceglie ciò che è peggiore al posto di quello che pure si riconosce come migliore (*Philops.* 2 τὸ χείριστον ἀντὶ τοῦ βελτίστου). Insomma, la menzogna sembra innata negli uomini, è un vero e proprio *eros* (ἔμφυτος ἔρωσ), ma anche una follia, una stupidità (ἄνοια) che non lascia molte speranze. Perfino le persone migliori cadono nell'inganno e nella passione assurda dello *pseudos*, fino a divenire *amanti della menzogna* (φιλοψευδεῖς). E del resto vi sono modelli illustri, come Omero,

57 Per un conforto sulla prospettiva possiamo leggere quello che Nussbaum 2007, p. 24, dice a proposito dell'idea di «coltivare l'umanità» come obiettivo dell'educazione di un cittadino moderno con lo sguardo aperto sul mondo. Tra le capacità essenziali troviamo prima di tutto «la capacità di giudicare criticamente se stessi e le proprie tradizioni, per vivere quella che potremmo chiamare, con Socrate, una 'vita esaminata'. Ciò significa non accettare alcuna credenza come vincolante solo perché è stata trasmessa dalla tradizione o perché è diventata familiare con l'abitudine. Significa mettere in gioco tutte le credenze e accettare soltanto quelle che resistono alle richieste di coerenza e di giustificazione razionale». E alle pp. 34-36 si possono vedere le valutazioni sull'idea di verità in relazione alla dimensione democratica dell'antica Atene. Per l'idea socratica della 'vita esaminata' cfr. Pl. *Apol.* 38a.

58 *Philops.* 1 «che cos'è che spinge la gran parte della gente alla passione della menzogna (εἰς ἐπιθυμίαν τοῦ ψεύδεσθαι)».

59 Per la definizione del piacere della menzogna cfr. *Philops.* 1 χαίρειν μηδὲν ὑγιὲς λέγοντας, 1 ἠδόμενοι τῷ πράγματι, 2 χαίρουσιν ... ἔξαπατώντες, 4 τὸ ἐκ τοῦ μύθου τερπνὸν ἐπαγωγότατον, 4 χαίροντες τῷ ψεύσματι (senza motivo, μηδεμᾶς ἔνεκα αἰτίας, e con effetto totalmente ridicolo, παγγέλιοι).



Erodoto e Ctesia, le cui menzogne superano i confini del loro tempo grazie alla scrittura. Lo *pseudos* può diventare perfino la bandiera delle città e dei popoli, in racconti che diventano parte della coscienza collettiva, una nuova ‘verità’ che sostituisce la verità, una fede condivisa che nessuno osa mettere in dubbio nonostante la sua palese absurdità⁶⁰. È uno spettacolo ridicolo alla luce della ragione (*Philops.* 3 γελοῖον), ma lo *pseudos* è così potente che rovescia la realtà. Chi ha il coraggio di seguire la sua ragione in nome della verità e osa manifestare la propria critica di fronte alla stupidità collettiva, passerà per empio (ἀσεβής) agli occhi di tutti e sarà lui a essere considerato uno stolto (ἀνόητος). È questo l’impero dello *pseudos* (ἐς τοσοῦτον ἐπικρατεῖ τὸ ψεῦδος). Non credere (ἀπιστῶν), non accettare il sovvertimento della verità (μὴ οἴηται ἀληθῆ εἶναι), sottoporre a verifica razionale (ἐμφροῶνως ἐξετάζων), non sopportare l’eccesso e l’arrogante ostentazione dello *pseudos* (*Philops.* 5 οὐ φέρων τοῦ πράγματος τὴν ὑπερβολήν), e poi criticare, mettere in evidenza le incongruenze e deridere le menzogne può anzi divenire molto pericoloso⁶¹.

6. La verità della satira

Per comprendere che cos’è la verità si può continuare il confronto tra la satira e la calunnia, utilizzando di nuovo e più ampiamente il paradigma di Parresiade del *Pescatore o i redivivi*. Anche la satira è un

60 La ‘verità’ dello *pseudos* si sostituisce alla verità, e a quanto sembra capita normalmente fino al punto che si passa per sciocchi se non si crede a queste menzogne condivise spacciate per verità (*Philops.* 3 οὕτω προδήλοισ καὶ ἀληθέσι πράγμασιν). V’è anche un’osservazione sul turismo e le fole dei racconti per i visitatori stranieri. A quanto pare la verità nuda e pura non interessa nessuno, e anzi rischierebbe di provocare – detta in termini moderni – una crisi economica del settore: *Philops.* 4 «Se uno togliesse all’Ellade questi miti (τὰ μυθώδη), le guide turistiche sarebbero ridotte alla fame, perché nemmeno gratis gli stranieri starebbero ad ascoltare delle storie vere (τὰληθές)».

61 Iterati e ben in evidenza sono i segnali del riso: *Philops.* 3 γελοῖον, καταγέλαστα, 4 παγγέλοι, 5, 19, 24. Non va dimenticato che il riso, come tocca a Socrate o a Diogene nella ricerca della verità, può colpire qui Tichade (*Philops.* 8, 15): se non si crede alle menzogne a cui tutti credono si rischia di passare per un Corebo o per un Margite (*Philops.* 3). È qualcosa con cui bisogna fare i conti.



ἀγορεύειν κακῶς⁶², una maldicenza che può apparire pericolosa, e certo a qualcuno queste parole fanno male. Ma già a partire dal modello della commedia si sa bene che lo *skomma* – e con esso l’attacco satirico – è salutare. Serve per far affiorare e far rilucere meglio la verità, come con l’oro – è la Filosofia in persona a riconoscerlo:

Pisc. 14 οἶδα γὰρ ὡς οὐκ ἄν τι ὑπὸ σκώμματος χεῖρον γένοιτο, ἀλλὰ τούναντίον ὅπερ ἂν ἦ καλόν, ὡσπερ τὸ χρυσίον ἀποσμώμενον τοῖς κόμμασιν, λαμπρότερον ἀποστίλβει καὶ φανερότερον γίγνεται.

So infatti che nessun danno potrebbe venirmi dal motteggio, ma al contrario tutto ciò che è bello, come l’oro ripulito dai colpi, risplende più brillante e diviene più luminoso.

C’è una prima differenza importante e appariscente. L’attacco della satira – rispetto all’ἀγορεύειν κακῶς della calunnia – non è fatto di nascosto, ma anzi è per sua natura pubblico: proprio in questo trova la sua ragion d’essere e la sua legittimità etica⁶³.

In secondo luogo, la satira per suo statuto rivela chi fa del male coperto da una falsa maschera di prestigio e autorevolezza⁶⁴. Mentre l’ἀγορεύειν κακῶς della calunnia annulla la verità attraverso lo *pseu-*

62 Cfr. p. es. *Pisc.* 14 «il più empio (ἀσεβέστατος) di tutti i ladri sacrileghi, che ha tentato di parlar male (κακῶς ἀγορεύειν) di te, che sei sacra più di ogni altra cosa, e di noi tutti».

63 Come viene indicato in *Pisc.* 14, la satira che parla davanti alle folle (ἐς τὰ πλήθη), si diffonde ovunque attraverso le φήμαι, che arrivano perfino nell’aldilà. La dimensione tutta pubblica si amplia ulteriormente nel passaggio all’immagine tra il teatro e la piazza del mercato che si applica alla *performance* luciana della *Vitarum Auctio* (cfr. *Pisc.* 15 ἐν τοσοῦτῳ θεάτρῳ ἀποκηρύττων, «con un bando pubblico davanti a un teatro così grande», 27 ἐπὶ τοσοῦτων μαρτύρων, «davanti a tanti testimoni»). Per il successo della satira tra il pubblico più ampio cfr. *Pisc.* 25 τὰ πλήθη δὲ ἀναπεῖθων καταγελᾶν («persuadendo la folla a deriderci»). Segue il risultato che si manifesta nell’applauso finale del pubblico (e nello scherno collettivo nei confronti del bersaglio della satira): *Pisc.* 27 «lui riceveva gli applausi ed era elogiato dagli spettatori (κροτεῖσθαι καὶ ἐπαινέσθαι πρὸς τῶν θεατῶν), mentre noi venivamo oltraggiati (ὕβριζεσθαι)». Oppure l’effetto ultimo sta proprio nel riso generale: «E tutti quelli che erano presenti ridevano (ἐγέλων)».

64 *Pisc.* 15 «parlava male (ἠγόρευεν κακῶς) di imbroglioni che commettevano ogni sorta di infamia nel nostro nome». Cfr. p. es. la giustificazione della *loidoria* nella commedia: *Ar. Eq.* 1274s. Λοιδορῆσαι τοὺς πονηροὺς οὐδὲν ἐστ’ ἐπίφθονον, / ἀλλὰ τιμὴ τοῖσι χρηστοῖς, ὅστις εὖ λογίζεται («Ingiuriare i malvagi non è una colpa / ma a ben pensarci è un valore per la gente per bene»).

dos, la satira col suo sguardo che dall'alto osserva ogni cosa⁶⁵ e con la sua parola pubblica che si manifesta davanti a tutti smaschera, ridicolizza e annienta lo *pseudos* rivelando la verità.

Nella rappresentazione teatrale del *Pescatore o i redivivi*, accanto alla personificazione della Filosofia che diviene la più importante sostenitrice di Parresiade, vi sono altre figure femminili che la accompagnano e che entrano in azione nel giudizio. Sono *Arete*, la Virtù, *Sophrosyne*, la Sagghezza, e *Dikaiosyne*, la Giustizia. V'è inoltre *Paideia*, la Cultura, e infine troviamo di nuovo la personificazione di *Aletheia*, la Verità, che è ovviamente quella che ci interessa di più⁶⁶. Di questa figura, unica tra tutte le altre, possiamo leggere qui una caratterizzazione. La Verità appare indefinita e dai colori incerti (*Pisc.* 16 ἡ ἀμυδρὰ δὲ καὶ ἀσαφὴς τὸ χρώμα ἢ Ἀλήθειά ἐστιν). Tantoché nemmeno si riesce a vederla bene, è facile che ci possa sfuggire (οὐχ ὁρῶ ἤντινα καὶ λέγεις). Non ha abbellimenti esteriori. È nuda, è sempre sfuggente, o meglio evanescente:

Pisc. 16 Τὴν ἀκαλλώπιστον ἐκείνην οὐχ ὁρᾶς, τὴν γυμνὴν, τὴν ὑποφεύγουσαν αἰεὶ καὶ διολισθάνουσαν;

Quella lì, senza trucco, non la vedi, quella che è nuda, che sempre fugge e si dilegua?

Aletheia la può intravedere chi ha un occhio preparato, ossia soltanto chi possiede quella facoltà che è propria della satira, l'*oxyderkia*, l'acutezza della vista che sa vedere oltre le barriere delle apparenze. E insieme è necessaria quella disposizione che trasforma l'eroe della satira in un «amante della verità, della bellezza e della semplicità» (*Pisc.* 20 φιλαλήθης γὰρ καὶ φιλόκαλος καὶ φιλαπλοϊκός). Sono virtù rare, e – come si è visto – pochi tra gli uomini sono coloro che sanno amare la verità. Più facile è essere *philopseudeis*, ossia amare la menzogna.

Aletheia diviene allora, nella scena processuale del *Pescatore o i redivivi*, il naturale avvocato difensore della causa di Parresiade (*Pisc.* 16 συνήγορον) ed è indispensabile come giudice accanto a Filosofia: solo lei è in grado di mettere in evidenza ogni più piccolo dettaglio (*Pisc.* 17

65 *Pisc.* 15 «Andiamocene sul colle di Ares, o meglio ancora sull'acropoli: dall'alto come da una specola (ἐκ περιωπής) ci apparirà tutto ciò che avviene in città».

66 Per la personificazione menippea della Verità cfr. Varro *Men.* 141 (*Eumenides*) *et ecce de inproviso ad nos accedit cana Veritas, / Attices Philosophiae alumna.* Vd. Bonandini 2012, pp. 177s.

συνδικάζοις ἂν καὶ καταμηνύοις ἕκαστα), perché ovviamente da sempre conosce la verità di ogni cosa. La scena allegorica non è ancora completa: accando ad *Aletheia* vi sono due ancelle, per noi essenziali già dai nomi, che sono *Eleutheria* e *Parrhesia*. Altra figura assolutamente necessaria, sempre nel corteggio di *Aletheia*, è *Elenchos*, che rappresenta la verifica delle cose o lo smascheramento⁶⁷. Il quadro si chiude con *Apodeixis*, la Dimostrazione, la quale vale per l'efficacia comunicativa dell'azione della satira – che noi conosciamo bene dalle opere di Luciano e dai molti segnali delle sue pubbliche *performances*.

Se il punto di riferimento è *Aletheia* col suo seguito, allora non v'è possibilità d'inganno. La verità chiaramente non può essere la cortigiana di nessuno, non mente per favorire questo o quello: con la verità non valgono la furbizia e le arti dell'adulazione e della persuasione che hanno il potere di ingannare qualsiasi persona (*Pisc.* 18).

Altra cosa notevole, Parresiade, la voce satirica, può essere anche un barbaro, anzi questa forse è la prospettiva necessaria⁶⁸ proprio perché è strana e diversa rispetto a quella consueta, meno irrigidita tra le convinzioni e le convenzioni. Quello che conta è che Parresiade possiede una mente diritta e giusta (ἡ γνώμη ὀρθὴ καὶ δικαία), e un'indole che si trasforma immediatamente nell'arte della satira, la quale ovviamente sarà una τέχνη πολυμυθής:

Pisc. 20 Μισαλαζῶν εἰμι καὶ μισογῆς καὶ μισοψευδῆς καὶ μισότυφος καὶ μισῶ πᾶν τὸ τοιουτώδες εἶδος τῶν μαρῶν ἀνθρώπων.

Io sono odiatore dei ciarlatani, odiatore degli imbroglioni, odiatore dei bugiardi, odiatore dei briosi, insomma odio tutta la specie degli scellerati di tal fatta.

L'obiettivo della satira è lo smascheramento di ogni finzione e falsità, ed è la stessa personificazione di *Aletheia* a riconoscerne la verità (*Pisc.* 38 οὕτως ἀληθῆ πάντα εἶπεν), con la precisione e l'efficacia

67 *Pisc.* 17 ὥστε ἀναγκαιὸς ὁ Ἐλεγχος. Per l'azione dello smascheramento che rivela la verità al di sotto di ogni finzione cfr. *Pisc.* 32.

68 L'effetto è evidenziato nella favola dell'asino mascherato da leone e dei Cumani (*Pisc.* 32) o nell'aneddoto dello spettacolo delle scimmie di un re egizio, che viene sconvolto dal gesto di uno spettatore spiritoso (*Pisc.* 36). Analoga funzione ha anche l'immagine della scimmia sotto l'apparenza di leone in *Philops.* 5 ὑπὸ τῆ λεοντῆ γελοῖόν τινα πίθηκον περιστέλλων («nascondendo sotto la pelle di leone una scimmia ridicola»). L'effetto che si produce nello smascheramento è naturalmente il potentissimo scoppio del riso, tanto più forte quanto più grande è lo scarto.

della rappresentazione attraverso l'*enargeia* (ἐναργῶς καθάπερ ἐπίτινος γοαφῆς). Il successo della satira sta proprio nel rendere pubblica la verità attraverso l'evidenza degli attacchi, che diventano così segni indelebili della difficile e rara vittoria di Aletheia sullo Pseudos e sull'Agnoia (*Pisc.* 45). Nell'espressione satirica v'è anche qualcosa in più, la funzione paradigmatica e paideutica che fa della satira un *bene comune*, prezioso per tutti, a cominciare proprio da chi non se l'aspetta, e trasforma la voce critica che ha il coraggio di parlare in nome della verità in un benefattore (*Pisc.* 38 εὐεργέτην ἀναγεγράφθαι).

Riferimenti bibliografici

- J. Bompaire, *Quelques personnifications littéraires chez Lucien et dans la littérature impériale*, in *Mythe et personnification*, Actes du colloque du Grand Palais (Paris), 7-8 mai 1977, publiés par J. Duchemin, Paris 1980, pp. 77-82.
- A. Bonandini, *Et ecce de improvviso ad nos accedit cana Veritas: le personificazioni allegoriche nelle Menippeae varroniane*, in G. Moretti - A. Bonandini (edd.), *Persona Ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento 2012, pp. 171-214.
- A. Camerotto, *Il duello e l'agone. Le regole della violenza nell'epica eroica*, «Nikephoros» 20, 2007, pp. 9-32.
- A. Camerotto, *I giorni del sangue. Immagini e codici eroici della violenza per la Iliouperis*, «L'Immagine Riflessa» 21, 2012, pp. 65-94.
- A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine 2014.
- A. Camerotto, *Antipenthos. Antiretorica della morte nella satira di Luciano di Samosata*, in C. Pepe e G. Moretti (edd.), *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, Trento 2015, pp. 309-330.
- P. Dolcetti, *Personificazioni, scelte di vita e scelte letterarie nell'opera di Luciano*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia Linguistica e Tradizione classica» 1997, Bologna 1998, pp. 245-261.
- M. Foucault, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, Milano 2011 (*Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France 1983-1984*, Paris 2009).
- C. Jouanno, *Mythe et allégorie dans l'œuvre de Lucien*, «Kentron» 24, 2008, pp. 183-225.
- O. Karavas, *Lucien et la tragédie*, Berlin - New York 2005.
- V. Longo (ed.), *Luciano. Dialoghi*, voll. 1-3, Torino 1976-1993.

- M.D. MacLeod, *Luciani Opera*, voll. 1-4, Oxford 1972-1987.
- M.C. Nussbaum, *Coltivare l'umanità. I classici, il multiculturalismo, l'educazione contemporanea*, Roma 2007 (*Cultivating Humanity. A Classical Defence of Reform in Liberal Education*, Cambridge, MA 1997).
- M. Bettini - L. Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2007.
- L. Spina, *Beschreibung einer Belagerung: wenn Worte den Krieg "sehen" lassen*, in M. Formisano, H. Böhme (edd.), *War in Words. Transformations of War from Antiquity to Clausewitz*, Berlin-New York 2011, pp. 113-125.
- M. Trédé, *Le théâtre comme métaphore au IIe s. ap. J.-C.: survivances et métamorphoses*, «CRAI» 2, 2002, pp. 581-605.



MARIO LENTANO

Università di Siena

OMERO IL BUGIARDO, ENEA IL RINNEGATO E L'AMBIGUA VERITÀ DEL MITO

Non fu sì santo né benigno Augusto
come la tuba di Virgilio suona.
L'aver avuto in poesia buon gusto
la proscrizione iniqua gli perdona.
Nessun sapria se Neron fosse ingiusto,
né sua fama saria forse men buona,
avesse avuto e terra e ciel nimici,
se gli scrittor sapea tenersi amici¹.

Così, deliziosamente, Ludovico Ariosto: testimone affidabile su questo genere di argomenti, come doveva essere nei secoli dell'età moderna qualsiasi poeta cortigiano. Nelle ottave successive peraltro il poeta ferrarese rincarava ulteriormente la dose:

Omero Agamennòn vittorioso,
e fe' i Troian parer vili ed inerti;
e che Penelopea fida al suo sposo
dai Prochi mille oltraggi avea sofferti.
E se tu vuoi che 'l ver non ti sia ascoso,

1 L. Ariosto, *Orlando furioso* 35.26. Notevole il riferimento al ruolo giocato dal futuro Augusto nelle proscrizioni triumvirali del 43 a.C.: un passaggio decisamente impresentabile nella carriera politica del principe sul quale le stesse fonti antiche si soffermano di rado e malvolentieri (con buona pace di Manzoni, che proprio commentando questi versi di Ariosto affermava che «le orribili carneficine non si dimenticano per le lodi di un poeta», citato in G.P. Marchi, *Il principe e le lettere. Scrittura e potere nella letteratura italiana*, «Neohelicon» 35, 2008, p. 11, nota 12). Quanto ai versi su Nerone, non sarà improprio ricordare che appena pochi decenni più tardi (il *terminus ante quem* è il 1560) Gerolamo Cardano mise mano al suo *Elogio di Nerone*, in cui ribaltava l'immagine tradizionalmente fosca dell'ultimo giulio-claudio proprio mettendo sotto accusa la raffigurazione deformata che ne avrebbero dato le fonti letterarie, in primo luogo Tacito e Svetonio (cfr. G. Cardano, *Elogio di Nerone*, a cura di M. Di Branco, Roma 2008, in particolare p. 29 per la datazione).



tutta al contrario l'istoria converti:
 che i Greci rotti, e che Troia vittrice,
 e che Penelopea fu meretrice.
 Da l'altra parte odi che fama lascia
 Elissa, ch'ebbe il cor tanto pudico;
 che riputata viene una bagascia,
 solo perch  Maron non le fu amico².

Dunque, i poeti mentono: mentono per compiacere committenti e dedicatari, specie se si tratta di potenti cardinali appartenenti alla famiglia estense; mentono per lusingare il proprio pubblico; o magari, pi  semplicemente, mentono per raccontare una bella storia. Certo, il suggerimento di Ariosto per smascherare le loro falsificazioni pu  apparire alquanto semplicistico: non   detto che capovolgere i racconti dei poeti restituisca automaticamente la verit  da essi negata. Del resto, la stretta relazione fra letteratura e menzogna qui provocatoriamente bandita dal poeta dell'*Orlando furioso*   nota praticamente da sempre, almeno dal giorno in cui le Muse in persona si imbattono, sulle pendici del monte Elicona, in Beozia, nel pastore Esiodo: in quella circostanza, come si sa, le nove sorelle spiegarono infatti all'ammutolito interlocutore di saper raccontare la verit , se lo vogliono, ma anche di saper imbastire molte menzogne simili al vero³. Come   legittimo aspettarsi da divinit  cos 

- 2 L. Ariosto, *Orlando furioso* 35.27-28. A parlare, in queste ottave ariostesche,   niente meno che l'evangelista Giovanni, ci  che conferisce la massima autorevolezza possibile alle parole del poeta; n    senza significato, come   stato da tempo osservato, che esse si trovino nel medesimo canto che si apre con l'iperbolico elogio di Ippolito d'Este. Sui significati politici e metaletterari di questi versi rimando a V. Prospero, *Virgilian "Katabasis" and Trojan Genealogy in Early Modern Italian Poetry*, «Maia» 65, 2013, in particolare pp. 594-95; in prospettiva pi  ampia S. Jossa, *The Lies of Poets: Literature as Fiction in the Italian Renaissance*, in M. Isra els, L.A. Waldman (eds.), *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, Cambridge (MA) 2013, pp. 565-74. In particolare, le parole relative a Didone sembrano fare riferimento alla variante "indigena" della leggenda, secondo la quale la regina fenicia si uccise per tenere fede alla memoria del primo marito di fronte alle insistenti richieste di matrimonio di un principe nord-africano e che negava decisamente l'episodio della sosta di Enea a Cartagine e la successiva storia d'amore fra la donna e l'eroe troiano: cos , in un epigramma anonimo conservato nell'*Antologia palatina* (16.151) e tradotto in latino da Ausonio si immagina che Didone stessa inveisca contro le Muse che hanno armato contro di lei «quel Marone crudele» e lamenti la lesione alla sua dignit  derivata dalle menzogne del poeta («contro la mia virt  quanto menti!», trad. di F.M. Pontani).
- 3 Esiodo, *Teogonia* 22-28: «Esse una volta a Esiodo insegnarono un canto bello, / mentre pasceva gli armenti sotto il divino Elicone; / questo discorso, per

colte e raffinate, le Muse mentono con arte: le loro bugie sono ben costruite, pericolosamente vicine alla verità, e dunque certo non facili da cogliere, figurarsi poi se il destinatario della loro disarmante confessione è un pastore «tutto ventre».

Torniamo allora a Omero, il poeta per eccellenza, il fondatore stesso della letteratura nella tradizione occidentale, dal quale inevitabilmente anche Ariosto prendeva le mosse: ebbene, Omero, proprio lui, è indubbiamente un bugiardo compulsivo. Quale ruolo *Iliade* e *Odissea* giochino all'interno della cultura antica è appena il caso di spiegarlo: imparati a memoria sin dall'infanzia, considerati deposito di ogni sapere, quando poi non li si interpretava come complesse allegorie, capaci di rivelare nientemeno che la struttura dell'universo oppure il destino dell'anima, i poemi omerici costituivano un elemento decisivo e fondante dell'identità greca, da un capo all'altro della loro storia e anche molto oltre, se si considera che l'ultimo, monumentale commento ai due testi venne allestito, ormai verso la fine del Medioevo, dal dotto vescovo Eustazio di Tessalonica.

Eppure, nonostante tutto questo, quegli stessi Greci non hanno mai cessato di contestare Omero; e le contestazioni iniziano, si può dire, quasi contemporaneamente alla diffusione universale dei suoi testi. È la rappresentazione omerica (ed esiodea) della divinità il bersaglio polemico di un filosofo-poeta come Senofane di Colofone, che nel VI secolo a.C., lo stesso in cui veniva allestita ad Atene una prima "edizione" dei due grandi poemi, se la prendeva con il volgare antropomorfismo della religione greca, nonché con la consuetudine di attribuire agli dèi quelle colpe, dal furto all'adulterio all'inganno reciproco, che chiunque riterebbe inaccettabili in un essere umano⁴. Ed è ancora Omero, anche questa volta chiamato in causa esplicitamente, l'obiettivo di una bella pagina di Erodoto, il padre della storia, in cui ad essere tacciato di

primo, a me rivolsero le dee, / le Muse d'Olimpo, figlie dell'egioco Zeus: / "O pastori, cui la campagna è casa, mala genia, solo ventre; / noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero, / ma sappiamo anche, quando vogliamo, il vero cantare» (trad. di G. Arrighetti).

- 4 Senofane, fr. 10 Diehl = B 14 Diels-Kranz = 11 Leshner: «Tutto ciò che per gli uomini è motivo d'onta e biasimo – / come il furto, l'imbroglione, l'adulterio – fu assegnato / tanto da Omero quanto da Esiodo agli dèi» (trad. di F.M. Pontani). Oltre al commento *ad loc.* di J.H. Leshner (ed.), *Xenophanes of Colophon. Fragments*, Toronto-Buffalo-London 1992, cfr. più di recente W. Drechsler, R. Kattel, *Mensch und Gott bei Xenophanes*, in M. Witte (hrsg.), *Gott und Mensch im Dialog. Festschrift für Otto Kaiser zum 80. Geburtstag*, Berlin-New York 2004, in particolare pp. 116-17.

falsificazione era un dato essenziale dell'*Iliade*, la presenza di Elena a Troia: idea puerile e inverosimile, obietta lo storico, giacché se la più bella fra le donne fosse davvero giunta nella città frigia, non si capisce come mai Priamo avrebbe esitato a restituirla agli Achei, ponendo così termine ad una guerra che lo aveva privato di tanti suoi figli e di un gran numero di eroici guerrieri. In verità – come Erodoto ha appreso dai sacerdoti egizi – Elena a Troia non è arrivata mai: è rimasta invece in Egitto, dove Menelao la ritroverà di ritorno dalla campagna di guerra⁵.

Lo storico ha anche le idee molto chiare sulla ragione per la quale Omero avrebbe imbastito la sua falsificazione: il grande poeta, a giudizio di Erodoto, sapeva perfettamente come erano andate le cose, ma sapeva anche che rivelare la verità avrebbe infiacchito il suo racconto, rendendolo inadatto ad entrare in un poema epico. Insomma, Omero aveva mentito per comprensibilissime motivazioni letterarie, per difendere le ragioni del testo e del piacere che esso deve produrre in chi lo ascolta; ma aveva mentito⁶.

È però soprattutto a partire dal I secolo d.C., nella stagione culturale della cosiddetta Seconda Sofistica, che rettificare Omero diventa un raffinato gioco intellettuale, al quale pochi riescono a sottrarsi. Si tratta di un fenomeno che in tempi recenti è stato molto ben studiato, per cui basterà rievocare qui un paio di casi. Uno di essi coincide con l'*Eroico* di Filostrato, un testo che non sappiamo bene come datare e a chi precisamente attribuire fra i quattro letterati con questo nome che conosciamo attivi fra il II e il III secolo d.C.: il suo protagonista, un umile vignaiolo, è in grado di rettificare in più punti il racconto omerico grazie alle notizie che riceve da un informatore di primissima grandezza, l'eroe greco

5 Su questa antica e fortunata variante del mito – che sembrerebbe risalire già allo pseudo-esiodo *Catalogo delle donne* – tutto l'essenziale in M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2002, pp. 132 ss.

6 Erodoto, *Storie* 2.116: «A me sembra che anche Omero conoscesse questo racconto [scil. il soggiorno egizio di Elena e il suo mancato arrivo a Troia]; ma, poiché non era adatto alla composizione epica quanto l'altro di cui appunto egli si servì, lo trascurò» (trad. di A. Izzo D'Accinni). Su questo passo esiste naturalmente un'ampia bibliografia; oltre al già citato Bettini, Brillante, *Il mito di Elena*, pp. 138 ss., due interventi recenti, in cui è possibile reperire anche i riferimenti alla letteratura precedente, sono L. Kim, *Homer between History and Fiction in Imperial Greek Literature*, Cambridge 2010, in particolare pp. 30-33 e I. de Jong, *The Helen "Logos" and Herodotus' Fingerprint*, in E. Baragwanath, M. de Bakker (eds.), *Myth, Truth, and Narrative in Herodotus*, Oxford 2012, in particolare pp. 139-41.

Protesilao, che secondo la tradizione era stato il primo fra gli Achei a cadere nella guerra, appena sbarcato sulla spiaggia di Troia, e che da tempo si mostra al protagonista dell'*Eroico* e dialoga con lui⁷. Dalla puntigliosa opera di ristabilimento della verità intrapresa da Protesilao si salva ben poco: non è vero che Elena usasse seguire le fasi della battaglia dalle mura di Troia, visto che a dire il vero nella città non era mai arrivata, essendo rimasta in Egitto (e questo lo sapevamo già da Erodoto); non è vero che Odisseo abbia incontrato i Ciclopi, che non esistono, o i Lestrigoni, che nessuno sa poi bene dove fossero; ed è addirittura ridicolo che Omero abbia immaginato tante dee innamorate del suo eroe viaggiatore, il quale, precisa impietosamente Protesilao, all'epoca del suo interminabile ritorno verso Itaca era stato ormai raggiunto dalla vecchiaia e doveva dunque apparire come un partner assai poco appetibile per una immortale⁸. Una osservazione dissacrante, quest'ultima, che ricorda da vicino la pagina in cui Luciano di Samosata, autore che con le riscritture omeriche della Seconda Sofistica aveva dimestichezza, fa dire ad un altro presunto testimone oculare della guerra troiana che Elena non era poi questa gran bellezza, che l'idea secondo cui era nata da Zeus

7 L'essenziale sull'opera e sui problemi di attribuzione in Filostrato, *Eroico*, a cura di V. Rossi, Venezia 1997, specie pp. 17 ss.

8 Filostrato, *Eroico* 25.10 ss. Cfr. in tempi recenti F. Mestre, *Refuting Homer in the «Heroikos» of Philostratus*, in E. Bradshaw Aitken, J.K. Berenson MacLean (eds.), *Philostratus's «Heroikos». Religion and Cultural Identity in the Third Century C.E.*, Leiden 2004, pp. 127-42; Kim, *Homer between History and Fiction*, cit., pp. 175-215; O. Hodkinson, *Authority and Tradition in Philostratus' «Heroikos»*, Lecce 2011, in particolare pp. 59-101; V. Prosperi, *Omero sconfitto. Ricerche sul mito di Troia dall'Antichità al Rinascimento*, Roma 2013, pp. 12-16 (con le puntualizzazioni, invero un po' malevole, di F. Guidetti, *Appunti sulla fortuna del mito troiano: riflessioni a margine di un libro recente*, «Status Quaestionis» 8, 2015, in particolare pp. 143-52). Meno pertinente dal nostro punto di vista T. Whitmarsh, *Philostratus's «Heroicus». Fictions of Hellenism*, in Id., *Beyond the Second Sophistic. Adventures in Greek Postclassicism*, Berkeley-Los Angeles-London 2013, pp. 101-22 (che amplia un saggio già contenuto in E. Bowie, J. Elsner, eds., *Philostratus*, Cambridge 2009, pp. 205-29, con il titolo *Performing Heroics: Language, Landscape and Identity in Philostratus' «Heroicus»*). Filostrato procede ad una analoga operazione di rettifica di Omero anche nella *Vita di Apollonio di Tiana*, 4.15 ss., dove il testimone oculare addotto è Achille in persona, evocato e interrogato dal protagonista della biografia: tra l'altro, questi rivolge all'eroe tessalo, ancora una volta, la domanda che da secoli era al cuore della critica ad Omero, quella sulla effettiva presenza di Elena a Troia, per sentirsi rispondere che la più bella fra le donne era rimasta in realtà ospite di Proteo in Egitto (4.16).

unitosi alla madre in forma di cigno era scaturita solo dal suo collo un po' troppo lungo e che a parte tutto all'epoca del famoso conflitto la donna era ormai piuttosto anziana, «della stessa età di Ecuba», e cioè della *madre* del suo amante Paride⁹.

Se però Filostrato corregge aspetti importanti, ma tutto sommato parziali dei due poemi omerici, ben altro è l'impegno anti-omerico di Dione di Prusa, attivo fra I e II secolo d.C., brillante conferenziere proveniente dalla provincia romana della Bitinia, soprannominato Crisostomo, “dalla bocca d'oro”, per la dolcezza della sua eloquenza, nonché, per quello che qui ci interessa, estensore tra l'altro di un'orazione il cui titolo lascia poco spazio al dubbio: *Troia non è mai stata conquistata*. Per Dione non ci sono mezzi termini: Omero ha inventato tutto, a cominciare dal rapimento di Elena da parte di Paride, che era in realtà una regolarissima richiesta di matrimonio, per finire alla conclusione della guerra, che vide la schiacciante vittoria dei Troiani, passando per l'episodio forse più celebre dell'*Iliade*, il duello fra Achille ed Ettore, sul quale si sono affannate generazioni di liceali e al quale Dione può finalmente attribuire l'esito che molti di quei liceali avranno segretamente desiderato nel loro animo: l'uccisione dello spocchioso piè veloce da parte del grande guerriero troiano¹⁰.

-
- 9 Luciano, *Il gallo* 17. Del resto già Acusilao, un autore di genealogie attivo agli inizi del V secolo a.C., osservava che Afrodite si acconciò ad unirsi suo malgrado ad un Anchise che aveva già «superato il fiore dell'età» solo perché aveva appreso da un oracolo che Enea e i suoi discendenti avrebbero regnato sui Troiani (scolio AB a Omero, *Iliade* 20.307 = Acusilao, *FGrHist* 2 F 39 Jacoby = B 31 Diels-Kranz = fr. 39a Fowler).
- 10 Sul cosiddetto *Troiano* di Dione Crisostomo ho consultato i seguenti lavori: P. Desideri, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'impero romano*, Messina-Firenze 1978, pp. 496-503; G.A. Seeck, *Dion Chrysostomos als Homerkritiker*, «Rheinisches Museum» 133, 1990, pp. 97-107; P. Desideri, *Dione di Prusa fra ellenismo e romanità*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 33, 5, Berlin-New York 1991, in particolare pp. 3886-87; S. Swain, *Hellenism and Empire. Language, Classicism, and Power in the Greek World, AD 50-250*, Oxford 1996, in particolare pp. 210-11; G. del Cerro Calderón, *Las claves del Discurso troiano de Dion de Prusa*, «Habis» 28, 1997, pp. 95-106; M. Trapp, *Troy and the True Story of the Trojan War*, 1997, in http://www.academia.edu/3066086/Troy_and_the_True_Story_of_the_Trojan_War, in particolare pp. 9 ss.; S. Saïd, *Dio's Use of Mythology*, in S. Swain (ed.), *Dio Chrysostom: Politics, Letters, and Philosophy*, Oxford 2000, pp. 161-86; S. Fornaro, *Omero cattivo storico. L'orazione XI di Dione Crisostomo*, in F. Montanari, P. Ascheri (a cura di), *Omero tremila anni dopo*, Roma 2002, pp. 547-60; Ead., *Immagini e letture omeriche in età imperiale*, «Gaia. Revue Interdisciplinaire sur la Grèce Archaique» 7, 2003, in particolare p. 442; A. Billault, *Rhétorique et*

Naturalmente anche Dione si premura di esibire informatori di provata credibilità e sfodera nuovamente la fonte già valorizzata secoli prima da Erodoto, quella dei sacerdoti egizi; senonché il retore di Prusa perfeziona il suo modello, poiché precisa che il racconto di cui quei sacerdoti sono custodi rimontava in ultima analisi alla testimonianza di Menelao in persona, l'uomo per il quale tutta la guerra si era combattuta, sorta di comandante in seconda della spedizione achea guidata dal fratello Agamennone: il marito di Elena era stato infatti in Egitto e in quella occasione aveva raccontato minuziosamente ai sacerdoti lo svolgimento dei fatti¹¹. Allo stesso modo, anche qui sul modello di quanto aveva già fatto Erodoto, Dione ha cura di precisare la ragione per la quale Omero aveva mentito così sfacciatamente: il fatto è che il grande poeta era un mendicante, e come tale viveva della benevolenza di quanti si trovavano di volta in volta ad accoglierlo – un pubblico greco, in ogni caso, al quale egli raccontava ciò che esso voleva sentirsi dire¹². Un racconto che Dione pazientemente smonta a colpi di “non è ragionevole che” o “non è verosimile che”, ogni volta mostrando come la verità storica sia l'esatto opposto di quello che Omero ha riferito: un po' come un millennio e mezzo dopo suggerirà di fare Ariosto, per il quale, come si ricorderà, la madre di tutte le guerre era finita in realtà con i «Greci rotti» e «Troia vittrice». Del resto, per dirla tutta, come potersi fidare di un poeta che pretendeva di riportare persino i discorsi degli dèi e di conoscere addirittura le parole che Zeus ed Era si erano scambiati quella volta che, nascosti da una nube d'oro, avevano fatto l'amore sul monte Ida? Uno che mente così spudoratamente a proposito degli dèi, è la stringen-

herméneutique dans le «Discours troyen» (XI) de Dion Chrysostome, in L. Calboli Montefusco (a cura di), *Papers on Rhetoric*, vol. VII, Roma 2006, pp. 1-16; A. Gangloff, *Dion Chrysostome et les mythes. Hellenisme, communication et philosophie politique*, Grenoble 2006, pp. 118-36; R. Hunter, *The «Trojan Oration» of Dio Chrysostom and Ancient Homeric Criticism*, in J. Grethlein, A. Rengakos (eds.), *Narratology and Interpretation. The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, Berlin-New York 2009, pp. 43-61; Kim, *Homer between History and Fiction*, cit., pp. 85-139; S. Miron (éd.), *Dion de Pruse. Iliou n'a pas été prise*, Paris 2012, in particolare pp. XXVII-L; L. Mireia Movellán, *Homer the Liar, or how Prose Undermined the Authority of Epic Verse*, in J. Martínez (a cura di), “*Mundus vult decipi*”. *Estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*, Madrid 2012, pp. 259-67.

11 Dione di Prusa, *Discorso troiano* 38.

12 È quanto Dione spiega in particolare nei paragrafi 15-23.

te conclusione di Dione, a maggior ragione sarà capace di imbastire qualsiasi falsità a proposito degli uomini¹³.

(È anche vero peraltro che questa tesi per cui Omero intendeva compiacere i suoi uditori greci, e perciò presentava una versione dei fatti in cui erano gli Achei a vincere la guerra, cela forse da parte di Dione una sottile ironia: giacché il retore di Prusa insiste, nei paragrafi iniziali del suo discorso, sul fatto che egli sta per esporre le sue rivelazioni su “come davvero andarono le cose” ai cittadini di Ilio, che pretendevano di abitare sul medesimo sito degli antichi Troiani e di discendere da essi, ragione per cui la credibilità della sua versione dei fatti potrebbe essere infirmata esattamente in base allo stesso argomento che il retore brandisce contro Omero. Sublime menzogna, quella in cui si mente nel momento stesso nel quale si pretende di smascherare le menzogne altrui)¹⁴.

Ma è giunto adesso il momento di chiamare in causa il secondo grande protagonista del nostro discorso, Enea: se infatti Omero è un bugiardo, cosa dire dell’Omero latino, Virgilio? Il poeta di Mantova forse non mente, ma certo sta nascondendo qualcosa. Lo fa, beninteso, con molta abilità, in maniera sottile, ma anche ossessiva, senza mai scoprirsi, senza abbassare la guardia un solo istante. È come se avesse paura che il suo lettore lo smascheri, che capisca ciò che lui con tanta cura vuole evitare di dire. E di fronte a questo rischio prende le sue contromisure.

Mettiamo il caso, ad esempio, che Virgilio stia descrivendo la casa di Anchise durante l’ultima notte di Troia, quella in cui gli Achei sono scesi dal famoso cavallo e hanno iniziato a fare strage degli abitanti: ebbene, il nostro poeta precisa che quella casa era «remota» e inoltre che era

13 Dione di Prusa, *Discorso troiano* 17: «A proposito degli dèi, tutti riconoscono che Omero non dice nulla di vero, persino quelli che lo elogiano senza riserve [...] Cosa dunque impedisce che egli abbia parlato anche degli uomini allo stesso modo? Quando non si dice la verità sugli dèi in termini chiari, ma al contrario ci si affanna perché i lettori preferiscano la menzogna, e tutto questo senza trarne il minimo profitto, perché si dovrebbe esitare a raccontare sugli uomini qualsiasi bugia?»; 21: Omero «racconta persino l’amplesso di Zeus ed Era sul monte Ida, e le parole che il dio ha pronunciato prima di quella unione, come se lui stesso avesse visto e sentito, senza essere in alcun modo ostacolato, a quanto pare, dalla nube nella quale Zeus si era avvolto per risultare invisibile!» (trad. mie).

14 Sviluppo più ampiamente la tesi qui appena accennata in un mio contributo di prossima pubblicazione, *Lo smascheratore smascherato. Dione di Prusa e il mito troiano*.

«chiusa e protetta dagli alberi»¹⁵. Sembra un dato meramente descrittivo o informativo: ma i commentatori virgiliani, gli attentissimi grammatici che in epoca tardo-antica si preoccuparono di corredare di note l'*Eneide* e le altre opere del Mantovano, cercando di chiarire qualsiasi dubbio esegetico e di illuminare tutti i meandri della sua densa scrittura poetica, la sanno lunga e non ci cascano. C'è ben altro in quei versi, poco ma sicuro, che un semplice dettaglio urbanistico: quello che in realtà Virgilio voleva dire – informa Servio, autore di un monumentale commento a tutto Virgilio – è che la casa era lontana dal fronte dei combattimenti, che lì il frastuono delle armi che già aveva iniziato a invadere le strade non giungeva – gli alberi, si sa, costituiscono una formidabile cortina contro il rumore – e che dunque solo per questo il giusto figliuol d'Anchise era intervenuto tardi nella battaglia, quando ormai le sorti della città erano compromesse e ogni possibilità di ribaltare l'esito dello scontro era tramontata¹⁶.

Oppure pensiamo a quella volta in cui Enea dona alla regina Didone, quella che, a sentire Ariosto, Virgilio avrebbe colpevolmente trattato da «bagascia», alcuni doni «strappati» da Troia in fiamme. L'*Eneide* in effetti dice proprio così, *erepta*, «strappati»: ed ecco che Servio si mette di nuovo in sospetto, a suo giudizio quell'*erepta* non sta affatto lì per caso. Ciò che Virgilio voleva dire, usando quel particolare participio, è che i beni recati con sé da Enea erano stati presi un po' alla rinfusa negli ultimi, concitati momenti della città, strappati, appunto, al saccheggio già in corso per mano dei Greci, e non erano certo il frutto di ricchezze che qualcuno avesse donato per inconfessabili ragioni all'eroe troiano¹⁷.

15 Virgilio, *Eneide* 2.298-301: *Diverso interea miscentur moenia luctu / et magis atque magis, quamquam secreta parentis / Anchisae domus arboribusque oblecta recessit, / clarescunt sonitus armorumque ingruit horror* («Nel frattempo, difforme lamento le mura rimescola / e di più e sempre di più, seppure appartato e nascosto / fosse il palazzo del padre Anchise, e protetto da alberi, / chiaro diviene il frastuono e l'orrore delle armi già incombe», trad. di A. Fo).

16 Servio, *Commento all'«Eneide» di Virgilio* 2.298: «afferma infatti che Enea non fu un traditore, ma che per via della lontananza dell'abitazione venne tardi a conoscenza dei combattimenti in corso e riuscì più facilmente a sottrarsi al pericolo».

17 Virgilio, *Eneide* 1.647 (che recita *Munera praeterea Iliacis erepta ruinis*), con la nota *ad loc.* di Servio. Del resto Tiberio Claudio Donato, l'altro grande commentatore virgiliano tardo-antico, non è da meno, affermando ad esempio che la precisazione *fato* nel secondo verso dell'*Eneide* – dove di Enea si specifica appunto che era giunto in Italia profugo «per volere del fato» – è dovuta alla volontà da parte del poeta di assolvere il suo eroe «dal crimine di

Ma perché poi qualcuno avrebbe dovuto offrire beni e oggetti preziosi ad un guerriero sconfitto e in fuga dalla sua città? Insomma, da quale possibile e scomoda verità Virgilio stava cercando di proteggere il suo eroe? Questa: che Enea era in realtà un traditore. Che il progenitore dei Romani, il figlio di Anchise e della dea Venere, l'eroe destinato sin dall'*Iliade* omerica a salvarsi dalla carneficina della guerra e a fondare una lunga dinastia di re, era sopravvissuto alla caduta della sua patria non in quanto prediletto dagli dèi, non perché il fato avesse investito su di lui per recare in salvo le divinità di Troia e innalzare per esse nuove mura all'altro capo del Mediterraneo, ma per una ragione assai più banale e sordida, perché aveva venduto la sua città¹⁸. Enea era un rinnegato, che per odio nei confronti di Priamo e della famiglia regnante di Troia aveva deciso ad un certo momento di accordarsi con gli Achei, insieme ad un altro pugno di traditori, tra i quali il futuro fondatore di Padova, Antenore: il gruppo aveva chiesto e ottenuto un abboccamento con Agamennone, aveva fatto la sua proposta e fissato il suo prezzo, chiedendo in cambio l'incolumità per sé e per i propri cari nonché una quota del bottino, e quella notte maledetta aveva spalancato le porte ai Greci, consentendo loro di penetrare indisturbati nella città addormentata dopo i festeggiamenti per la presunta fine del lunghissimo assedio.

Come le contestazioni ad Omero, così il motivo della *proditio Troiae*, della città consegnata a tradimento ai suoi nemici da una quinta colonna interna, non aveva certo dovuto attendere Virgilio, o il suo commentatore Servio, per trovare cittadinanza nella letteratura: la sua prima attesta-

aver mandato in rovina la sua città» (*Interpretazioni virgiliane* 1.8.4-8 Georgii). A giudizio di Donato, del resto, Virgilio «in tutte le occasioni che gli si presentano giustifica Enea dall'accusa di aver distrutto la città» (2.200-201 Georgii).

- 18 La profezia secondo la quale Enea si salverà e fonderà una nuova, lunga dinastia destinata a governare nella Troade per molte generazioni è pronunciata da Poseidone in *Iliade* 20.300-308, in versi che sono stati decisivi per la nascita di un mito di Enea (M. Bettini, M. Lentano, *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino 2013, pp. 47 ss.). Quanto a Servio, il grammatico precisa, a commento del verso citato nella nota precedente, che «con questo termine [appunto *erepta*] il poeta si sforza di dimostrare che Enea non ha tradito la patria» in quanto quei doni «li ha sottratti all'incendio nel corso di un'azione bellica, non li ha ricevuti come premio del suo tradimento». Sulle posizioni dei grammatici latini, che vedono nell'*Eneide* una sorta di lunga arringa volta a giustificare Enea dal sospetto di tradimento, rimando per non ripetermi a Bettini, Lentano, *Il mito di Enea*, cit., pp. 190 ss., alla cui bibliografia va aggiunto L. Pirovano, *Le «Interpretationes Vergilianae» di Tiberio Claudio Donato. Problemi di retorica*, Roma 2006.

zione si legge già in autori greci del V secolo a.C., per i quali Enea aveva agito in odio a Priamo, o a suo figlio Paride, che non lo onoravano abbastanza, sorta di *pendant* troiano di Achille che sceglie di boicottare la propria parte per riscattare la sua dignità offesa¹⁹. Anzi, a dirla tutta quel motivo affondava le sue radici ultime proprio in Omero, che una volta rappresenta Enea sceso nel campo di battaglia ma rimasto nell'ultima fila, alle spalle dell'intero esercito troiano, appunto in segno di risentimento verso la famiglia regnante: uno spunto narrativo piuttosto marginale, ma dal quale gli autori successivi riusciranno a trarre tutto il partito possibile²⁰. Da allora l'idea della *proditio Troiae* aveva continuato ad attraversare come un fiume carsico tutta la letteratura antica, magari a partire da un certo momento brandito anche per motivi politici da parte di polemisti greci interessati a presentare gli odiati Romani come discendenti di un rinnegato, fino a trovare aperta espressione in due testi tardo-antichi, il *Diario della guerra troiana* e la *Storia della distruzione di Troia*, risalenti ad altrettanti autori – Ditti Cretese e Darete Frigio – che si spacciavano come testimoni oculari della guerra, rispettivamente sul fronte greco e su quello troiano, e in quanto tali rivendicavano implicitamente ai loro memoriali una autorevolezza persino superiore a quella di Omero – che al suo solito, dunque, aveva mentito²¹.

19 Cfr. ancora Bettini, Lentano, *Il mito di Enea*, cit., pp. 196 ss., anche per la relativa (e corposa) bibliografia. L'attestazione più antica del motivo di Enea traditore si legge in un frammento di Menecrate di Xanto citato da Dionigi di Alicarnasso, *Storia di Roma arcaica* 1.48.3 (= *FGrHist* 769 F 3 Jacoby); la cronologia precisa dello storico è peraltro controversa e oscilla fra il V e il II secolo a.C. Su Enea come *pendant* di Achille cfr. i rimandi bibliografici segnalati alla nota successiva.

20 Cfr. in particolare in *Iliade* 13.455-461, su cui in tempi recenti D. Cramer, *The Wrath of Aeneas: «Iliad» 13.455-67 and 20.75-352*, «*Syllecta Classica*» 11, 2000, pp. 16-33 e J. Fenno, *The Wrath and Vengeance of Swift-Footed Aeneas in «Iliad» 13*, «*Phoenix*» 62, 2008, pp. 145-61, in particolare pp. 156 ss.

21 Su Ditti Cretese rimando alla recente traduzione integrale italiana, con amplissima introduzione, coordinata da E. Lelli (Ditti di Creta, *L'altra «Iliade». Il diario di guerra di un soldato greco*, Milano 2015); su Darete Frigio mi permetto invece di rinviare a M. Lentano, *Come si (ri)scrive la storia. Darete Frigio e il mito troiano*, in E. Amato, É. Gaucher-Rémond, G. Scafoglio (éds.), *La légende de Troie de l'Antiquité Tardive au Moyen Âge. Variations, innovations, modifications et réécritures*, «*Atlantide*» 2, 2014, <http://atlantide.univ-nantes.fr>, con bibliografia. Ricordo qui che la natura di traduzione latina di un modello greco è certa per il *Diario* di Ditti Cretese, del

In Ditti e Darete il motivo del tradimento di Enea, di Antenore e degli altri rinnegati troiani viene espresso senza infingimenti, per certi versi addirittura presentato come una scelta politicamente saggia, l'inevitabile risposta a quella larga componente dello "stato maggiore" troiano, a cominciare dal re Priamo, decisa contro ogni ragionevolezza a portare avanti una guerra irrimediabilmente perduta²². E poiché entrambi questi testi, redatti originariamente in greco, furono ad un certo momento tradotti in latino, essi finirono nei lunghi secoli del Medioevo per accreditarsi per quello che sostenevano di essere, la vera storia della guerra di Troia: esito tanto più inevitabile in quanto in quei secoli Omero aveva smesso di circolare in un occidente che non era più in grado di leggere il greco²³. Così la cultura medievale conobbe due Enea, l'eroe virgiliano, capostipite dei Romani, e il disincantato politico di Darete e Ditti, che vendette la sua città ai nemici – anche se, va detto, il prestigio immutato di Roma indusse i letterati di quei secoli a concentrare la loro esecrazione piuttosto su Antenore, ciò che spiega, ad esempio, per quale ragione Dante scegliesse di chiamare appunto Antenora l'area dell'inferno nella quale sono puniti i traditori.

Siamo alle conclusioni. Non è mai facile rispondere alla domanda «cos'è un mito»: e anche molti studiosi che hanno dedicato all'analisi e alla interpretazione di miti decenni di ricerca e di lavoro si troverebbero probabilmente in un qualche imbarazzo se la domanda fosse posta loro a bruciapelo. Per il mito vale un po' quello che Agostino diceva a proposito del tempo: so perfettamente cos'è se nessuno me lo chiede, ma se vengo chiamato a darne una spiegazione, ecco che scopro di non saperlo più²⁴. Oppure, se si preferisce, quello che sosteneva a proposito dell'arte Benedetto Croce aprendo il suo *Breviario di estetica*, affermando che nessuno saprebbe definire l'arte, eppure tutti sono capaci, di fronte ad un certo tipo di opera, di capire che si tratta di un'opera d'ar-

cui originale sono noti da tempo alcuni frammenti papiracei, solo probabile nel caso di Darete Frigio.

- 22 Cfr. ad esempio Darete Frigio, *Storia della distruzione di Troia* 39 (ampio commento al passo in Bettini, Lentano, *Il mito di Enea*, cit., pp. 207-208, in cui per un refuso il capitolo in questione è citato con il n. 49).
- 23 Sul punto vanno visti gli studi di Valentina Prosperi, in particolare *Il paradosso del mentitore: ambigue fortune di Ditti e Darete*, in L. Capodiecì, Ph. Ford (éds.), *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations*, Roma 2011, pp. 41-57 e *Omero sconfitto*, cit.
- 24 Agostino, *Confessioni* 11.14: «Cos'è dunque il tempo? Se nessuno me lo chiede, lo so; non lo so più se volessi darne una spiegazione a qualcuno che me lo chiede».

te²⁵. Ma se è difficile definire un prodotto culturale, se ne possono almeno illustrare le caratteristiche salienti. Ora, il mito dei Greci e dei Romani è un racconto, certo, ma un racconto diverso da ogni altro. A fare la differenza, tra gli altri, è un dato in particolare: del mito non si dà mai una versione definitiva, né una variante “autentica” che declassi tutte le altre al rango di letture eterodosse. Se noi volessimo sapere come è *davvero* morto Ulisse, se di vecchiaia a Itaca, come lo stesso Omero raccontava nell'*Odissea*, o per mano del figlio Telegono, secondo una ricorrente versione alternativa, questa domanda non avrebbe risposta: non esiste il “vero” modo in cui Ulisse è morto, esistono solo una serie di storie, diverse fra loro, che raccontano quella morte, ognuna a modo suo. Perciò non ci sono eretici tra quelli che hanno raccontato i miti antichi: miti che del resto sono stati sin dall'inizio materia di poeti e non di teologi²⁶.

D'altra parte, proprio questa costitutiva flessibilità, che può risultare spiazzante per chi è abituato ai racconti ben altrimenti rigidi propri di altre tradizioni religiose, è alla base della lunga e ricchissima ricezione che ha visto i racconti del mito sopravvivere largamente all'epoca che li aveva prodotti, rendendoli straordinariamente capaci di caricarsi di nuovi significati nel corso del tempo, di acquisire valori simbolici inediti, di esprimere pensieri e modelli culturali di uomini diversissimi da quelli tra i quali il mito ha circolato inizialmente. I miti sono racconti porosi, permeabili a sensi diversi senza che questo faccia però mai venir meno la loro identità profonda. Ed è questo un altro aspetto peculiare del tipo di racconto rappresentato dal mito, che lo distingue da forme diverse di narrazione.

Se dunque il nostro scopo, giusta il nome dell'edizione 2014 dei *Classici* contro, era quello di arrivare alla *nuda veritas*, allora i miti antichi non possono che lasciarci delusi: non sapremo mai se Enea è rimasto a regnare a Troia, come assicurava Poseidone nell'*Iliade*, se è fuggito in Grecia o in Italia, se ha fondato Roma oppure è invecchiato sulle pendici di quello stesso monte Ida, ad un passo dalla sua città, sul quale un giorno suo padre Anchise si era unito alla bellissima Afrodite, se sia stato un guerriero insigne per le armi, come voleva Virgilio, o invece un rinnegato che ha venduto la sua città per meschine ripicche familiari,

25 B. Croce, *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari 1963¹⁴, p. 5: «Alla domanda: “Che cosa è l'arte?” si potrebbe rispondere celiando (ma non sarebbe una celia sciocca): che l'arte è ciò che tutti sanno che cosa sia».

26 È ben noto a questo proposito un passo di Erodoto (2.53) secondo il quale tutto ciò che i Greci sanno a proposito degli dèi, delle loro prerogative, persino dei loro nomi, lo hanno appreso grazie alle opere di Omero ed Esiodo.

come lo stesso Virgilio, a giudizio dei suoi commentatori, non avrebbe mai desiderato che il suo lettore scoprisse.

Chi voglia la nuda verità farà bene semmai a interrogare altri dèi e altri miti, che proprio in nome della propria esclusiva pretesa di verità hanno scacciato dall'Olimpo i suoi vecchi inquilini, insediando in cielo un unico occupante, che ha una sola parola, affidata ad un testo scritto e immutabile, e proprio per questo un'unica e nuda verità. Un dio un po' arcigno, non molto amichevole verso quanti si riconoscono in un credo diverso, a volte anzi decisamente incline ad imporsi con la forza. A noi sono in fondo più simpatiche le maliziose Muse di Esiodo, anche se ancora non sappiamo se ci hanno rivelato cose vere o illuso con menzogne simili al vero. O forse proprio per questo.



ALESSANDRO FO

Università degli Studi di Siena

VARIAZIONI DAL VERO DI POETI LATINI
(LUCREZIO, CATULLO, VIRGILIO,
OVIDIO, RUTILIO)

Nel poema latino delle verità scientifiche, il *De rerum natura*, molti sono i passi in cui il vero si traduce in una incantevole meraviglia – anche se non sempre la scienza di oggi ratificherebbe ciò che Lucrezio ci offre appunto per ‘vero’. Fra questi, spiccano i giochi di luce istituiti dai velari disposti nei teatri a riparo degli spettatori¹:

<i>Nam cur illa cadant magis ab rebusque recedant quam quae tenvia sunt, hiscendist nulla potestas; praesertim cum sint in summis corpora rebus multa minuta, iaci quae possint ordine eodem quo fuerint et formai servare figuram, et multo citius, quanto minus indupediri</i>	65
<i>pauca queunt et <quae> sunt prima fronte locata. Nam certe iacere ac largiri multa videmus, non solum ex alto penitusque, ut diximus ante, verum de summis ipsum quoque saepe colorem. Et vulgo faciunt id lutea russaque vela et ferrugina, cum magnis intenta theatri per malos vulgata trabesque tremantia flutant. Namque ibi consessum caveai subter et omnem scaenai speciem, patrum coetumque decorum inficiunt coguntque suo fluitare colore.</i>	70
<i>Et quanto circum mage sunt inclusa theatri moenia, tam magis haec intus perfusa lepore omnia conrident correpta luce diei. Ergo lintea de summo cum corpore fucum mittunt, effigias quoque debent mittere tenvis res quaeque, ex summo quoniam iaculantur utraque. Sunt igitur iam formarum vestigia certa quae vulgo volitant subtili praedita filo nec singillatim possunt secreta videri.</i>	75
	80
	85

1 Lucr. 4.65-89. Trad. di Luca Canali in I. Dionigi (a cura di), *Lucrezio. La natura delle cose*, Milano 1990.



Infatti perché cadano e si distacchino dai corpi le membrane lievi 65
 piuttosto che le altre, non è possibile dire:
 ma forse specialmente perché vi sono sulla parte esposta
 delle cose numerosi corpuscoli che si prestano a essere scagliati
 nello stesso ordine in cui si trovavano, e a riprodurre la stessa immagine,
 e tanto più rapidamente, quanto meno frenati 70
 da un ostacolo, di numero così scarso, e schierati in prima fila.
 Infatti vediamo numerosi oggetti irradiare e lanciare
 elementi di sé, non solo dal profondo, come ho già detto,
 ma anche dalla superficie, e sovente il loro stesso colore.
 Provocano comunemente tal fenomeno i rossi o gialli 75
 o ferrigni velari, quando tesi su grandi teatri,
 spiegati fra pali e traverse, ondeggiando fluttuano al vento.
 E allora sotto di sé fanno trascolorare la folla delle gradinate,
 l'aspetto della scena, le dignitose file dei senatori,
 e li costringono a fluttuare anch'essi al riverbero del loro colore. 80
 E quanto più è ristretto il perimetro delle mura del teatro,
 tanto più all'interno tutte le cose, asperse di gaiezza,
 sorridono per la luce del giorno quasi loro prigioniera.
 Dunque poiché codeste tele proiettano colore dalla superficie,
 anche tutti gli altri corpi devono proiettare 85
 tenui immagini, poiché le une e gli altri hanno la proprietà d'irradiare.
 Esistono pertanto sicure tracce delle forme,
 che aleggiano ovunque fornite di sottile trama,
 né si possono scorgere isolate una a una.

E anche più oltre Lucrezio lungamente si diffonde sul problema di di-
 scriminare il vero dal falso nel caso di quelle che oggi chiameremmo il-
 lusioni ottiche. Del lungo e suggestivo passo (4.379-468) fermo qui, per
 ragioni di spazio, la sola istantanea della pozzanghera (4.414-419):

At collectus aquae digitum non altior unum,
qui lapides inter sistit per strata viarum, 415
despectum praebet sub terras impete tanto,
a terris quantum caeli patet altus hiatus,
nubila despicere et caelum ut videre <et>
corpora mirande sub terras abdita caelo.

Ma una pozzanghera d'acqua non più profonda d'un dito,
 che ristagni fra le pietre sul lastrico d'una via, 415
 offre una vista di tanta profondità sotterranea
 quanto è alto l'abisso del cielo che si spalanca sulla terra;
 in modo che ti sembra di scorgere giù in basso le nubi e il cielo,
 e i corpi prodigiosamente andati a celarsi dal cielo sotto la terra.



Ha un sapore un po' amaro la conclusione del poeta, fiducioso nel vero testimoniato dai sensi, ma assai meno nella capacità della nostra mente di coglierlo e interpretarlo nella giusta direzione (4.462-468):

*Cetera de genere hoc mirande multa videmus,
quae violare fidem quasi sensibus omnia quaerunt,
nequiquam, quoniam pars horum maxima fallit
propter opinatus animi, quos addimus ipsi, 465
pro visis ut sint quae non sunt sensibu' visa;
Nam nil aegrius est quam res discernere apertas
ab dubiis, animus quas ab se protinus addit.*

Fenomeni simili a questi ci appaiono in quantità straordinaria, e tutti cercano, per così dire, di togliere credibilità ai sensi; ma invano poiché la maggior parte di essi ci trae in inganno a causa delle opinioni della mente che noi stessi aggiungiamo, 465 così da ritenere vedute cose non viste dai sensi. Infatti nulla è più arduo che discernere le cose evidenti dalle dubbie, che subito la mente da sé aggiunge.

Sempre meditando su vero e falso fra la percezione e l'interpretazione, Lucrezio viene a volgersi agli amanti, e alle palesi menzogne con cui nascondono, sotto un'etichetta nobilitante, i difetti delle proprie amate. È il cosiddetto tema degli 'eufemismi d'amore', uno spunto che aveva nella letteratura greca ascendenze, di cui, per via diretta o mediata, difficilmente Lucrezio sarà rimasto del tutto all'oscuro². Vale la pena di leggerne alcuni versi³:

Multimodis igitur pravas turpisque videmus 1155

-
- 2 Si vedano Plat. *Resp.* 474; Theocr. 10.26; alcuni carmi di *A.P.* 5.120.3; 5.121.1ss. [Filodemo], 5.210.3 [Asclepiade]. Sono stati inoltre di recente recuperati su papiro alcuni frammenti di un'opera interessante, e tanto più interessante in quanto scritta da una donna: il trattatello in prosa *Perì afrodīsīōn* di Filelide di Samo (editi da E. Lobel nel volume XXXIX dei Papiri di Ossirinco, 1972, pp. 51-54). Il terzo riporta appunto alcuni aggettivi con cui rivolgersi alle donne per mascherarne eventuali difetti fisici. Questi ritrovamenti sono stati particolarmente studiati, in Italia, da Quintino Cataudella (*Recupero di un'antica scrittrice greca*, «GIF» 25, 1973, pp. 253-263; *Initiamenta amoris*, «Latomus» 33, 1974, pp. 847-857). Ringrazio Sara Vellardi per il confronto sul tema; vd. ora anche L. Pasetti, *Spudorati eufemismi, false definizioni, Vicende di uno schema retorico nella letteratura latina di età imperiale*, in «Griseldaonline» 13 (2013).
- 3 *Lucr.* 4.1155-1191, traduzione di Caterina Lazzarini (espressamente per questa occasione).



*esse in deliciis summoque in honore vigere.
 Atque alios alii irrident Veneremque suadent
 ut placent, quoniam foedo adflicentur amore,
 nec sua respiciunt miseri mala maxima saepe.* 1160
*Nigra melichrus est, immunda et fetida acosmos,
 caesia Palladium, nervosa et lignea dorcas,
 parvula, pumilio, chariton mia, tota merum sal,
 magna atque inmanis cataplexis plenaque honoris.
 Balba loqui non quit, traulizi, muta pudens est;
 at flagrans odiosa loquacula Lampadium fit.* 1165
*Ischnon eromenion tum fit, cum vivere non quit
 prae macie; rhadine verost iam mortua tussi.
 At tumida et mammosa Ceres est ipsa ab Iaccho,
 simula Silena ac saturast, labeosa philema.
 Cetera de genere hoc longum est si dicere coner.* 1170
*Sed tamen esto iam quantovis oris honore,
 cui Veneris membris vis omnibus exoriatur;
 nempe aliae quoque sunt; nempe hac sine viximus ante;
 nempe eadem facit, et scimus facere, omnia turpi
 et miseram taetris se suffit odoribus ipsa
 quam famulae longe fugitant furtimque cachinnant.*
*At lacrimans exclusus amator limina saepe
 floribus et sertis operit postisque superbos
 unguis amaracino et foribus miser oscula figit;
 quem si, iam ammissum, venientem offenderit aura* 1180
*una modo, causas abeundi quaerat honestas,
 et meditata diu cadat alte sumpta querella,
 stultitiaque ibi se damnet, tribuisse quod illi
 plus videat quam mortali concedere par est.
 Nec Veneres nostras hoc fallit; quo magis ipsae* 1185
*omnia summo opere hos vitae postscaenia celant
 quos retinere volunt adstrictosque esse in amore,
 nequiquam, quoniam tu animo tamen omnia possis
 protrahere in lucem atque omnis inquirere risus
 et, si bello animost et non odiosa, vicissim* 1190
praetermittere <et> humanis concedere rebus.

Dunque vediamo che donne turpi e con vari difetti 1155
 son favorite e son rese degne di altissimo onore.
 Gli uni irridono gli altri, e a soddisfare li esortano
 Venere, anche pensando che un turpe amore li avvicina
 (spesso senza vedere i propri mali più grandi).
 La nera è tutta di miele, se sporca e se puzza, è «nature», 1160
 gli occhi ha slavati? un Palladio; legnosa e nervosa, è gazzella.
 Se è piccolina, un nanetto, è una Carite, e sia «tutta pepe»;
 se è grande e grossa, è da *choc*, sarà una bellezza sublime.



Forse balbetta? «Cinguetta»! Se è muta sarà «riservata».
 Parla, infiammata, anche troppo? Diventa, l'odiosa, un «Vulcano». 1165
 È un amorino *mignon* se è magra che non si regge,
délicatesse sarà invece chi è quasi sfinita da tosse.
 La grossa tutta mammelle è Cerere, avuto che ha Bacco,
 «Satira» il naso a patata, o «silena». E, labbrona, un *baiser*.
 Altro di questo tipo sarebbe una noia elencare. 1170
 E invece sia pure bella, e tale che dalle sue membra
 tutte lasci emanare la seduzione di Venere,
 certo ce n'erano altre, e anche senza vivemmo,
 certo, e certo fa tutto, anch'essa – e noi ben lo sappiamo –
 come la brutta, e da sé si ammorba, trista, di odori, 1175
 che le ancelle da lungi, fuggite e in segreto, deridono.
 Ma chiuso fuori l'amante piange e sovente di fiori
 e di corone la soglia ricopre, e quell'uscio superbo
 d'erbe profuma e infelice baci affigge ai battenti.
 Che, se ammesso e in cammino, quel lezzo venisse a sorprenderlo, 1180
 subito cercherebbe pretesti di fuga plausibili,
 e giù dal cuore cadrebbe il lamento a lungo covato;
 lui si direbbe uno stolto, che a lei aveva accordato
 troppo di più – lo vede – di quanto si addica a mortale.
 Né le Veneri nostre lo ignorano, e anzi, nascondono 1185
 quei retroscena di vita esse stesse col massimo impegno
 a questi che trattenerne e avvincere a amore desiderano,
 ma vanamente, perché tu potrai sempre con il pensiero
 trarli alla luce e cercare in ognuno il motivo di riso;
 e se è di animo buono e non è odiosa, allora a tua volta, 1190
 anche ignorarli, e passare su cose comuni agli umani.

In tema di innamorati è ineludibile la voce di Catullo. La caccia al presunto vero è il fondamento del trattato minimo di dietrologia che Catullo ha elaborato in margine alle aggressioni di Lesbia⁴:

83.
Lesbia mi praesente viro mala plurima dicit:
haec illi fatuo maxima laetitia est.
Mule, nihil sentis? si nostri oblita taceret,
sana esset: nunc quod gannit et obloquitur,
non solum meminit, sed, quae multo acrior est res, 5
irata est. hoc est, uritur et loquitur.

Lesbia su me dice molto di male, presente il marito:
 questo, per quel deficiente, ah, è la letizia suprema.

4 Catull. 83, 92. Trad. mia.



Mulo, ma non te ne accorgi? Se, senza pensarmi, tacesse,
 sana sarebbe; ma ora, se contro me parla e mugola
 non solo mi ha bene in mente, ma (cosa che è molto più aspra), 5
 è furibonda. È così: brucia, è per questo che parla.

92.

*Lesbia mi dicit semper male nec tacet unquam
 de me: Lesbia me dispeream nisi amat.
 Quo signo? quia sunt totidem mea: deprecor illam
 assidue, verum dispeream nisi amo.*

Lesbia contro di me parla sempre male, né tace
 mai di me un attimo: Lesbia ch'io crepi se non mi ama.
 Da che segno? Perché è lo stesso per me: su lei impreco
 assiduamente, però ch'io crepi se non la amo!

C'è poi il grande tema dei giuramenti degli amanti e della loro fallacia⁵:

109.

*Iucundum, mea vita, mihi proponis amorem
 hunc nostrum inter nos perpetuumque fore.
 Di magni, facite ut vere promittere possit,
 atque id sincere dicat et ex animo,
 ut liceat nobis tota perducere vita 5
 aeternum hoc sanctae foedus amicitiae.*

Pieno di gioia, mia vita, con me progetti l'amore
 – questo nostro fra noi –, e imperituro nel tempo.
 Dèi grandi, fate voi che possa lei promettere il vero,
 e che con sincerità, e che di cuore lo dica,
 sì che ci sia poi permesso protrarre per tutta la vita 5
 questo patto giurato di eterna intimità.

70.

*Nulli se dicit mulier mea nubere malle
 quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.
 Dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti,
 in vento et rapida scribere oportet aqua.*

Che a nessun altro che a me lei vuole di più, dice, unirsi

5 Catullo. 109, 70, 72. Trad. mia. Si tratta, com'è noto, di un tema già ampiamente consolidato nella poesia greca; qualsiasi commento a questi carmi di Catullo segnala i principali raffronti.

la donna mia, non se Giove in persona la chiedo.
Dice. Ma quel che la donna dice al suo amante bramoso
scriverlo devi sul vento e sopra l'acqua veloce.

72.

Dicebas quondam solum te nosse Catullum,

Lesbia, nec prae me velle tenere Iovem.

Dilexi tum te non tantum ut vulgus amicam,
sed pater ut gnatos diligit et generos.

Nunc te cognovi: quare etsi impensius uror,

multo mi tamen es vilior et levior.

«*Qui potis est?*», inquis⁶. *Quod amantem iniuria talis*

cogit amare magis, sed bene velle minus.

5

Che conoscevi il solo Catullo, una volta dicevi,

Lesbia, e che, più di me, ma neanche Giove volevi.

Ti ho amato, allora, non tanto così come tutti un'amica,

ma come ama i figli, come ama i generi un padre.

Ora ti ho conosciuto: e perciò, se anche brucio più a fondo,

sei tuttavia per me molto più bassa e da poco.

«Come è possibile?», dici. È che un simile torto costringe

chi ama a amare di più, ma a voler bene di meno.

5

L'inattendibilità in amore è, notoriamente, tema che connota in Catullo il personaggio di Teseo: *immemor* delle sue promesse, che, viste alla luce del poi, tendono a trasformarsi in 'giuramenti ingannevoli dell'amante', egli diviene così il prototipo del *perfidus*, di colui che viola la *fides* e l'importante coefficiente di sincerità, di veridicità, che vi si collega. Splendida la presentazione della figura che, ricamata sulla coperta, sta per prendervi vita e parola⁷:

Haec vestis priscis hominum variata figuris

heroum mira virtutes indicat arte.

Namque fluentis prospectans litore Diae,

Thesea cedentem celeri cum classe tuetur

indomitos in corde gerens Ariadna furores,

necdum etiam sese quae visit visere credit,

utpote fallaci quae tum primum excita somno

50

55

6 Al v. 7, R.A.B. Mynors nella sua classica edizione critica (Oxford, 1958¹) interpunge *Qui potis est, inquis?* Ma a me sembra più probabile la punteggiatura scelta per es. da M. Lenchantin de Gubernatis (Torino 1944¹): *Qui potis est?, inquis.*

7 Catull. 64.50-70, 124-153. Trad. mia.

desertam in sola miseram se cernat harena.
Immemor at iuvenis fugiens pellit vada remis,
irrita ventosae linquens promissa procellae.
Quem procul ex alga maestis Minois ocellis, 60
saxea ut effigies bacchantis, prospicit, eheu,
prospicit et magnis curarum fluctuat undis,
non flavo retinens subtilem vertice mitram,
non contacta levi velatum pectus amictu,
non tereti strophio lactentis vincta papillas, 65
omnia quae toto delapsa e corpore passim
ipsius ante pedes fluctus salis alludebant.
Sed neque tum mitrae neque tum fluitantis amictus
illa vicem curans toto ex te pectore, Theseu,
toto animo, tota pendebat perdita mente. 70

Questa coltre, istoriata a figure di uomini antichi, 50
 con mirabile arte esibisce imprese di eroi.
 E infatti, spesso scrutando, dal lido di Dia ondisonante,
 indominati furori, Arianna, nel cuore portando,
 Tèseo, che via se ne va su veloci vascelli, contempla
 né riesce a credere ancora di scorgere quello che scorge, 55
 da che, destatasi appena, allora, da un sonno ingannevole,
 abbandonata si coglie, infelice, su spiaggia deserta.
 Ma, in fuga, il giovane immemore i guadi percuote coi remi
 e getta a vane e ventose procelle le proprie promesse.
 Lui la Minòide, dalle alghe, a distanza, gli occhietti in mestizia, 60
 come baccante in statua di pietra, ha dinnanzi allo sguardo, ahi,
 ha dinnanzi allo sguardo, fluttuando in grandi onde di pena,
 non trattenendo sul biondo capo la mitra sottile,
 non ricoperta sul petto dal velo di un manto leggero⁸,
 non con la fascia tornita cingendo i lattei suoi seni; 65
 cose con cui, scivolote da tutto il suo corpo e ora sparse,
 giocherellavano i flutti del sale lì ai suoi piedi.
 Ma allora, non della mitra o del manto flottante curando
 lei le vicende, da te con tutto il suo cuore pendeva,
 persa, con tutto il suo animo e tutta la sua mente, o Tèseo. 70

Ed ecco il cuore del lamento sul fedifrago menzognero:

Saepe illam perhibent ardenti corde furem
clarisonas imo fudisse e pectore voces, 125

8 A Catull. 64.64 seguo l'ardita pista della conservazione della lezione *velatum* ricostruibile per V (così, fra gli altri, Kroll, Ellis e Mynors); altri editori (per esempio Della Corte e Nuzzo) accolgono la correzione di Schwabe *nudatum*.

*ac tum praeruptos tristem conscendere montes,
 unde aciem pelagi vastos per tenderet aestus,
 tum tremuli salis adversas procurrere in undas
 mollia nudatae tollentem tegmina surae,
 atque haec extremis maestam dixisse querellis,* 130
*frigidulos udo singultus ore cientem:
 «Sicine me patriis avectam, perfide, ab aris
 perfide, deserto liquisti in litore, Theseu?
 sicine discedens neglecto numine divum,
 immemor a! devota domum periuria portas?» 135
 nullane res potuit crudelis flectere mentis
 consilium? tibi nulla fuit clementia praesto,
 immite ut nostri vellet miserescere pectus?
 At non haec quondam blanda promissa dedisti
 voce mihi, non haec miserae sperare iubebas, 140
 sed conubia laeta, sed optatos hymenaeos,
 quae cuncta aereii discerpunt irrita venti.
 Nunc iam nulla viro iuranti femina credat,
 nulla viri speret sermones esse fideles;
 quis dum aliquid cupiens animus praegestit apisci, 145
 nil metuunt iurare, nihil promittere parcunt:
 sed simul ac cupidae mentis satiata libido est,
 dicta nihil metuere, nihil periuria curant.
 Certe ego te in medio versantem turbine leti
 eripui, et potius germanum amittere crevi, 150
 quam tibi fallaci supremo in tempore dessem.
 Pro quo dilaceranda feris dabor alitibusque
 praeda, neque iniacta tumulabor mortua terra.*

Narrano che lei spesso, folle a quel fuoco nel cuore,
 grida chiaro sonanti dal fondo del petto effondesse 125
 – ed ora afflitta ascendeva monti scoscesi da dove
 lo sguardo sopra le vaste ondate del mare tendeva⁹,
 ora correva fra le onde a lei opposte del tremulo sale,
 sopra il ginocchio snudato levando i suoi veli grondanti –,
 e, con lamenti ormai estremi, questo abbia detto dolente 130
 fra singhiozzini forieri di freddo, e con madide guance:
 «Ecco, così, me portata via alle are patrie, fedifrago,
 hai abbandonato, fedifrago Tèseo, su un lido deserto?
 Ecco così, andando via, sprezzato il nume divino,
 ah!, tu immemore, a casa ti porti i tuoi infausti spergiuri? 135
 Né alcun pensiero poté della mente crudele piangere

9 A Catull. 64.127 accolgo con alcuni editori (fra cui Della Corte e Nuzzo) la congettura di Baehrens *per tenderet*, mentre Mynors stampa *unde aciem <in> pelagi vastos protenderet aestus*.

la decisione? Nessuna clemenza ti è occorsa in aiuto
 sì che il tuo petto feroce pietà di me avere volesse?
 Ma non queste promesse mi offrì un tempo con voce
 tenera; non questo me infelice spingevi a sperare, 140
 ma le liete nozze, ma gli agognati imenèi:
 cose che, tutte, gli aerei venti dilaniano vane.
 Non creda ormai alcuna donna, da ora, a un uomo che giura,
 né alcuna spera che siano leali i discorsi di un uomo:
 che, finché l'animo smania, bramoso, di avere qualcosa, 145
 non c'è giurare che tema, o promessa da cui si trattenga,
 ma, non appena alla mente bramosa è saziata la voglia,
 non c'è timore di impegno alcuno, o attenzione a spergiuoro.
 Certo, io quando di morte versavi nel pieno di un turbine,
 te ne strappai, e mio fratello decisi di perdere, 150
 di venir meno, nell'ora suprema, a te ingannatore;
 cosa per cui in premio avrò che mi sbranino belve, e che a uccelli
 preda io divenga, né, morta, mi tumuli un pugno di terra».

Parole famose, che torneranno spesso in eco nel futuro della letteratura, a partire, non molti anni dopo Catullo, dal lamento di Didone sulle violate (presunte) promesse del *perfidus* Enea¹⁰:

«*Dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum* 305
posse nefas tacitusque mea decedere terra?
nec te noster amor nec te data dextera quondam
nec moritura tenet crudeli funere Dido?
quin etiam hiberno moliri sidere classem
et mediis properas Aquilonibus ire per altum, 310
crudelis? quid? si non arva aliena domosque
ignotas peteres, sed Troia antiqua maneret,
Troia per undosum peteretur classibus aequor?
mene fugis? per ego has lacrimas dextramque tuam te
(quando aliut mihi iam miserae nihil ipsa reliqui), 315
per conubia nostra, per inceptos hymenaeos,
si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam
dulce meum, miserere domus labentis et istam,
oro, si quis adhuc precibus locus, exue mentem.
Te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni 320
odere, infensi Tyrii; te propter eundem
extinctus pudor et, qua sola sidera adibam,
fama prior. Cui me moribundam deseris, hospes
(hoc solum nomen quoniam de coniuge restat)?

10 Verg. *Aen.* 4.305-330. Trad. mia tratta da A. Fo (a cura di), *Publio Virgilio Marone. Eneide*, Torino 2012.



*quid moror? an mea Pygmalion dum moenia frater
destruat aut captam ducat Gaetulus Iarbas?
saltem si qua mihi de te suscepta fuisset
ante fugam suboles, si quis mihi parvulus aula
luderet Aeneas, qui te tamen ore referret,
non equidem omnino capta ac deserta viderer».* 325 330

«Hai perfino sperato di dissimulare, tu o perfido, 305
un così grande misfatto, e in silenzio lasciar la mia terra?
Né il nostro amore ti ferma, e le destre un giorno congiunte,
né Didone, votata a morirne con fine crudele?
E addirittura con stelle invernali ti affretti a apprestare
la tua flotta, e fra gli Aquiloni ad andar sugli abissi, 310
tu, crudele? Ma come? Se non case e campi stranieri
tu ricercassi, e l'antica Troia durasse, con navi
ricercheresti la stessa Troia sul mare in tempesta?
Ma è me che fuggi? Ti prego, per questo mio pianto e la destra
tua – perché a me infelice io stessa nient'altro ho lasciato – 315
e per le nostre nozze, per quegli imenèi inaugurati,
se presso te ho qualche merito, o se qualche cosa di mio
per te fu dolce, pietà della casa che cade, e ti prego,
svesti, se ancora v'è spazio alle suppliche, questo pensiero.
Per causa tua le genti di Libia e i sovrani dei Nòmadi 320
mi odiano, e i Tiri mi avversano; e ancora sei tu la ragione
se il mio pudore, e la fama di un tempo, che sola alle stelle
mi innalzava, son spenti. A chi mi abbandoni morente,
ospite (nome che solo, da quello di sposo, mi resta)?
Che attendo? Che Pigmalióne, mio fratello, le mura 325
mie distrugga, o il Getúlo Iarba mi faccia sua schiava?
Se solo concepito un figlio da te avessi, prima
della tua fuga, un piccolo Enea, che te almeno in volto
riproponesse, e a me nelle stanze giocasse, per certo
non fino in fondo ingannata io mi sembrerei, e abbandonata». 330

Quando Enea avrà occasione di incontrare nuovamente Didone, ma negli Inferi, la similitudine che descrive l'incertezza del riconoscimento ha a che fare con la veridicità o meno di una percezione; e si rivela, in parallelo, vera la notizia che Enea aveva percepito – chissà come – circa la fine della regina¹¹:

*Inter quas Phoenissa recens a volnere Dido
errabat silva in magna; quam Troiüs heros
ut primum iuxta stetit adgnovitque per umbras* 450

11 Verg. *Aen.* 6.450-474. Trad. mia.



*obscuram, qualem primo qui surgere mense
 aut videt aut vidisse putat per nubila lunam,
 demisit lacrimas dulcique adfatus amorest: 455*
*«Infelix Dido, verus mihi nuntius ergo
 venerat exstinctam ferroque extrema secutam?
 funeris heu tibi causa fui? per sidera iuro,
 per superos et si qua fides tellure sub ima est,
 invitus, regina, tuo de litore cessi. 460*
*Sed me iussa deum, quae nunc has ire per umbras,
 per loca senta situ cogunt noctemque profundam,
 imperiis egere suis; nec credere quivi
 hunc tantum tibi me discessu ferre dolorem.
 Siste gradum teque aspectu ne subtrahe nostro. 465*
*Quem fugis? extremum fato, quod te adloquor, hoc est».
 Talibus Aeneas ardentem et torva tuentem
 lenibat dictis animum lacrimasque ciebat.
 Illa solo fixos oculos aversa tenebat
 nec magis incepto voltum sermone movetur 470*
*quam si dura silex aut stet Marpesia cautes.
 Tandem corripuit sese atque inimica refugit
 in nemus umbriferum, coniunx ubi pristinus illi
 respondet curis aequatque Sychaeus amorem.*

E la fenicia Didone, di fresca ferita, fra loro 450
 nella gran selva vagava; e, come l'eroe dei Troiani
 si trovò a lei vicino e lei riconobbe fra le ombre
 scura, quale chi al primo iniziare del mese la luna
 o vede sorgere o crede di aver fra le nubi intravista,
 non trattene le lacrime e con dolce amore le disse: 455
 «Vera, o infelice Didone, era a me dunque giunta la voce
 che tu eri morta, seguendo la sorte estrema col ferro?
 Ah!, della morte ti fui causa io? Per le stelle, lo giuro,
 per i Súperi e se una lealtà vale in fondo alla terra,
 contro mia voglia, regina, dal tuo lido ho preso congedo. 460
 Ma me i comandi divini, che ora qui a andare fra le ombre
 per luoghi squallidi e putridi e notte profonda mi forzano,
 hanno spinto coi loro decreti; né avrei mai creduto
 che ti avrei dato, partendo, un simile grande dolore.
 Ferma il tuo passo, e non ti sottrarre al mio sguardo! Chi fuggi? 465
 Questa è per fato l'ultima volta che posso parlarti».
 Con tali detti Enea quell'animo ardente e dal torvo
 sguardo voleva lenire, e lacrime intanto versava.
 Lei, altrove rivolta, gli occhi fissava giù a terra,
 né si smuoveva nel volto al discorso intrapreso piú che se 470
 fosse una statua di dura pietra o di roccia marpèsia.
 E infine se ne andò via, e piegò, rifugiandosi, ostile

nell'umbrifero bosco, dove lo sposo di un tempo
le sue attenzioni ricambia, Sichèo, con identico amore.

Certo in materia di *Eneide* e verità non si può trascurare il celebre discorso mendace, con tanta abilità retorica elaborato da Virgilio, per il suo personaggio del «falso Sinon greco da Troia» (*Inf.* 30.98) cui notoriamente il mastro Adamo dantesco rimprovera «ma tu non fosti sì ver testimonio/ là 've del ver fosti a Troia richesto» (*Inf.* 30.113-114). Siamo in un ambito del tutto diverso rispetto ai sottili equilibrismi fra vero e non vero/falso che abbiamo seguito fin qui, esplorando i modi della percezione, e le loro interpretazioni variamente connesse alle passioni amorose. Eppure, in una esplorazione come la nostra, non può venire accantonata questa pagina di alta oratoria epica, in cui Virgilio 'finge' – ovvero plasma – un paragrafo archetipico di discorso falso e ingannevole. Ecco le fasi salienti del famoso passo virgiliano¹²:

<i>His lacrimis vitam damus et miserescimus ultro.</i>	145
<i>Ipse viro primus manicas atque arta levare vincla iubet Priamus dictisque ita fatur amicis: «Quisquis es, amissos hinc iam obliviscere Graios (noster eris) mihi que haec edissere vera roganti: quo molem hanc immanis equi statuere? quis auctor? quidve petunt? quae religio? aut quae machina belli?»</i>	150
<i>Dixerat. Ille, dolis instructus et arte Pelasga, sustulit exutas vinclis ad sidera palmas: «Vos, aeterni ignes, et non violabile vestrum testor numen» ait, «vos arae ensesque nefandi, quos fugi, vittaeque deum, quas hostia gessi: fas mihi Graiorum sacrata resolvere iura, fas odisse viros atque omnia ferre sub auras, si qua tegunt; teneor patriae nec legibus ullis.</i>	155
<i>Tu modo promissis maneat servataque serves Troia fidem, si vera feram, si magna rependam. [...]</i>	160
<i>Hanc pro Palladio moniti, pro numine laeso effigiem statuere, nefas quae triste piaret. Hanc tamen immensam Calchas attollere molem roboribus textis caeloque educere iussit, ne recipi portis aut duci in moenia possit, neu populum antiqua sub religione tueri. Nam si vestra manus violasset dona Minervae, tum magnum exitium (quod di prius omen in ipsum</i>	185
	190

12 Verg. *Aen.* 2.145-161, 183-198. Trad. mia, dalla edizione citata.

*convertant!) Priami imperio Phrygibusque futurum;
 sin manibus vestris vestram ascendisset in urbem,
 ultro Asiam magno Pelopea ad moenia bello
 venturam et nostros ea fata manere nepotes».*
Talibus insidiis periurique arte Sinonis 195
*credita res, captique dolis lacrimisque coactis
 quos neque Tydides nec Larisaeus Achilles,
 non anni domuere decem, non mille carinae.*

A queste lacrime diamo la vita e, in piú, compassione. 145
 Príamo comanda per primo di sciogliergli i nodi alle mani
 e gli stretti legacci, e gli dice parole amichevoli:
 «Scorda, chiunque tu sia, d'ora in poi i Greci perduto,
 nostro sarai; ma a queste domande rispondimi il vero:
 per che ragione hanno eretto l'enorme cavallo? Chi è stato 150
 a ispirarlo? O a che mirano? È un voto o un ordigno di guerra?»
 Questo ebbe detto. Lui esperto d'inganni e di astuzia pelàsga
 alle stelle levò le palme ora senza legacci:
 «Voi, fuochi eterni, invoco a garanti, e il vostro inviolabile
 nume» disse, «voi are, e bende divine che, vittima, 155
 ho indossato, e spade nefande da cui son fuggito:
 mi è consentito di sciogliere i vincoli sacri dei Greci,
 mi è consentito di odiarli e tutto portare alla luce,
 se han segreti; né leggi alcune di patria mi tengono.
 Tu, solo, stai alle promesse, e lealtà preservami, o Troia, 160
 – tu preservata –, se il vero dirò, se offro un grande compenso.
 [...]

Per il Palladio e il nume violato, ammoniti, a compenso
 questa effigie hanno eretto, a espiare l'inafausto misfatto.
 Ma questa mole immensa Calcànte ordinò di innalzare 185
 con un intreccio di travi, su fino al cielo elevandola,
 che non potesse varcare le porte o entrar fra le mura
 né proteggere il popolo sotto l'antico suo culto.
 Se infatti il dono a Minerva la vostra mano violasse,
 grande rovina allora – ma, prima, gli dèi su lui volgano 190
 questo presagio! – verrebbe ai Frigi e al dominio di Príamo;
 se invece, per mano vostra, alla vostra rocca salisse,
 l'Asia, da sé, muoverebbe alle mura di Pèlope in grande
 guerra – un destino che andrebbe a spettare ai nostri nipoti». 195
 Per tali insidie, e per l'arte dello spergiuro Sinóne,
 fu creduto il racconto, e da inganni e da lacrime finte
 preso un popolo che né il Tidíde né Achille di Làrissa,
 non dieci anni di guerra, non mille carene domarono.

nusquam abero et tutum patrio te limine sistam». 620
Dixerat et spissis noctis se condidit umbris.
Apparent dirae facies inimicaque Troiae
numina magna deum.
Tum vero omne mihi visum considerare in ignis
Ilium et ex imo verti Neptunia Troia. 625

[...]
 quando si offrì alla mia vista, mai prima così luminosa,
 e in trasparente chiarore attraverso la notte rifulse 590
 la madre fonte di vita, svelandosi dea, quale e quanto
 grande si mostra ai celesti, e mi prese la destra fermandomi
 e le rosee sue labbra in più aggiunsero queste parole:
 «Figlio, che grande dolore riaccende indomabili ire?
 Per cosa infurii? O dov'è mai svanito il pensiero dei nostri? 595
 Non baderai prima a dove tu Anchise, tuo padre spossato
 dagli anni, abbia lasciato, o se viva la sposa Creúsa
 o il piccolo Ascanio? Dovunque le linee dei Greci
 vagano a loro d'intorno, e non fosse che veglio e mi oppongo,
 già sarebbero preda di fiamme e di spada nemica. 600
 Non l'immagine odiata della spartana Tindàride,
 né l'incolpato Paride, ma gli dèi, l'inclemenza
 degli dèi ti prostra dal culmine Troia e rovescia
 questa potenza. Guarda (ora intera la nube che, opposta
 al tuo sguardo, ti annebbia la vista mortale, e che intorno 605
 umida offusca, io strapperò; ma tu non temere
 di tua madre i comandi, e non rifiutarvi obbedienza):
 qui, dove vedi edifici in rovina e massi strappati
 dai massi, e misti alla polvere flutti di fumo innalzarsi,
 scrolla e scuote i muri Nettuno e, col grande tridente, 610
 le fondamenta, e l'intera città dalle sue sedi svelle.
 Qui in prima fila Giunone le porte Scèe spietatissima
 occupa, e piena di furia, armata di ferro, richiama
 dalle navi la schiera alleata [e a spietate ire accende].
 Vòlgiti poi alla Tritónia Pállade, in cima alla rocca 615
 appostata, fulgente in un nembo e spietata per Górgone.
 È il padre stesso che infonde ai Dànai coraggio e energie
 tese al successo, lui aizza gli dèi contro le armi dardànie.
 Strappa, figlio, la fuga, e desisti da questa tua impresa;
 io – mai lontana – porrò te, sicuro, alle soglie paterne». 620
 Questo ebbe detto, e svanì fra le dense ombre notturne.
 Le sembianze appaiono, infauste, e i numi possenti
 degli dèi nemici di Troia.
 Ecco che allora mi parve affondare nel fuoco l'intera
 Ílio, e Troia Nettúnia venir rovesciata dal fondo. 625

Il ‘vero letterario’ e il gusto relativizzante di Ovidio tornano a quegli eufemismi d’amore che abbiamo letto in Lucrezio, e ne fanno un prezioso espediente nell’armamentario del seduttore. Siamo naturalmente nell’*Ars amatoria*, ed ecco la teorizzazione del ‘falso tattico’ a fini di conquista¹⁴:

*Parcite praecipue vitia exprobrare puellis,
utile quae multis dissimulasse fuit.
Nec suus Andromedae color est obiectus ab illo,
mobilis in gemino cui pede pinna fuit;
omnibus Andromache visa est spatiosior aequo, 645
unus, qui modicam diceret, Hector erat.
Quod male fers, adsuesce feres bene; multa vetustas
lenit, incipiens omnia sentit amor.
Dum novus in viridi coalescit cortice ramus,
concutiat tenerum quaelibet aura, cadet, 650
mox eadem ventis spatio durata resistet
firmaque adoptivas arbor habebit opes.
Eximit ipsa dies omnis e corpore mendas,
quodque fuit vitium, desinit esse mora.
Ferre novae nares taurorum terga recusant, 655
adsidue domitas tempore fallit odor.
Nominibus mollire licet mala: fusca vocetur,
nigrior Illyrica cui pice sanguis erit.
Si paeta, sit Veneris similis: si rava, Minervae;
sit gracilis, macie quae male viva sua est; 660
dic habilem, quaecumque brevis, quae turgida, plenam,
et lateat vitium proximitate boni.*

Guai, soprattutto, a criticare i difetti delle donne:
ignorarli del tutto fu utile cosa a molti.

Ad Andromeda non fu mai rinfacciato il colore della pelle
da colui che aveva ai piedi le veloci ali,
e se a tutti Andromaca sembrava più grande del normale, 645
Ettore era il solo che la diceva di statura giusta.

14 Ov. *Ars* 2.641-662, traduzione di Emilio Pianezzola in E. Pianezzola (a cura di), *Ovidio. L'arte di amare*, Milano 1991¹, 2000⁴). Per il precedente di Lucrezio e dei suoi antecedenti greci, vd. *supra* n. 2. In uno dei due articoli ivi ricordati, Cataudella scrive (1973, pp. 257-258): «Prima della scoperta di questo papiro, l'importanza di Filenide e il suo influsso sugli scrittori posteriori, anche latini, non erano affatto sospettati: ora questi tre frammentini [...] ci consentono di ritenere, con molta probabilità di cogliere nel segno, che l'*Ars amatoria* ovidiana ha per modello, almeno per certe sue parti, il trattato di Filenide».

Se non tolleri qualcosa, cerca d'abituarti e la sopporterai: l'abitudine appiana molte cose: è l'amore nascente che è sensibile a tutto. Finché un ramo novello attecchisce alla verde corteccia, ogni brezza se, tenero ancora, lo scuote, può farlo cadere. 650
 Ma l'albero ben presto, reso forte dal tempo, resisterà anche ai venti e saldamente reggerà la ricchezza dei frutti adottivi. Sono i giorni che passano a togliere dal corpo ogni manchevolezza, e quel che fu un difetto, col tempo non lo è più. Narici non avvezze non sanno sopportare le pelli dei tori, 655
 ma col tempo quell'odore sfugge a narici che l'abitudine ha domato. Con i termini adatti si possono addolcire le magagne. Si dica bruna quella che ha sangue nero più della pece illirica; se è strabica, è simile a Venere; se ha occhi slavati, è simile a Minerva; sia snella la donna che per la sua magrezza è a malapena in vita; 660
 chiama minuta ogni ragazza bassa, e quella grassa chiamala fiorente: si nasconda il difetto con il pregio che più gli si avvicina.

«Spiritose invenzioni», signoreggiate dall'*utile*.

Ma, se dovesse tornare invece *utile* non già conquistare una donna bensì dimenticarsene, scacciarla da un cuore troppo ferito e dolorante, allora Ovidio, maestro di eros e contro-eros, non arretrerà di fronte all'ipotesi di ritornare al nudo e crudo «vero». Di nuovo, e nello spirito di uno scherzo leggero e vagante, «all'apparir del vero tu, misera, cadesti». Al «tutto» di una volta, risulterà dunque opportuno opporre «il contrario di tutto»¹⁵:

*Haeserat in quadam nuper mea cura puella;
 conveniens animo non erat illa meo.
 Curabar propriis aeger Podalirius herbis,
 (et, fateor, medicus turpiter aeger eram):
 profuit adsidue vitiis insistere amicae, 315
 idque mihi factum saepe salubre fuit.
 «Quam mala» dicebam «nostrae sunt crura puellae»
 (nec tamen, ut vere confiteamur, erant);
 «brachia quam non sunt nostrae formosa puellae»
 (et tamen, ut vere confiteamur, erant); 320
 «quam brevis est» nec erat, «quam multum poscit amantem»;
 haec odio venit maxima causa meo.
 Et mala sunt vicina bonis: errore sub illo*

15 Ov. *Rem.* 311-344, traduzione di Caterina Lazzarini, che ringrazio di cuore per aver accettato di ri-tradurre in versi il passo per questa occasione. Una sua precedente traduzione in prosa si trova in C. Lazzarini (a cura di), *Ovidio. Rimedi contro l'amore*, Venezia 1986).



pro vitio virtus crimina saepe tulit.
Qua potes, in peius dotes deflecte puellae 325
iudiciumque brevi limite falle tuum.
«Turgida», si plena est, si fusca est, «nigra» vocetur:
in gracili «macies» crimen habere potest.
Et poterit dici «petulans», quae rustica non est:
et poterit dici «rustica», siqua proba est. 330
Quin etiam, quacumque caret tua femina dote,
hanc moveat, blandis usque precare sonis:
exige uti cantet, siqua est sine voce puella;
fac saltet, nescit siqua movere manum;
barbara sermone est, fac tecum multa loquatur; 335
non didicit chordas tangere, posce lyram;
durius incedit, fac inambulet; omne papillae
pectus habent, vitium fascia nulla tegat;
si male dentata est, narra, quod rideat, illi;
mollibus est oculis, quod fleat illa, refer. 340
Proderit et subito, cum se non finxerit ulli,
ad dominam celeres mane tulisse gradus.
Auferimur cultu; gemmis auroque teguntur
omnia; pars minima est ipsa puella sui.

Ecco che poco fa ero dedito con ogni impegno
 a una ragazza che non era adatta al mio cuore.
 Io mi curavo da me, Podalirio, con le mie erbe,
 (ed ero, lo dirò, medico, turpe malato).
 Mi fece bene pensare ai difetti della mia amica 315
 spesso, e questo fu utile più di una volta.
 «Che brutte gambe – dicevo – quelle della mia donna»
 (né tuttavia, lo dirò, erano proprio così);
 «quanto non sono belle le braccia della mia donna»
 (e tuttavia, lo dirò, erano invece così); 320
 «quanto è bassa (non vero), e quanto richiede all'amante»:
 questo motivo fu massimo d'odio per lei.
 E i mali son vicini ai beni: con tale errore,
 spesso la virtù colpa di vizio patì.
 Ove puoi, tu rovescia le doti della ragazza, 325
 breve è il varco per ingannare anche te.
 Chiamala «gonfia» se è tonda, «nera» se è invece scura;
 della magra potrai la macilenza riprendere.
 Una che non è rozza potrai dire che è petulante;
 rozza invece sarà quella che sta sulle sue. 330
 Anzi, quale che sia quell'arte che non ha la donna,
 lusingandola tu prega che l'usi di più:
 chiedile di cantare, se è una a cui manca la voce;
 fai tu che danzi se muovere mano non sa;



se è di dizione impacciata, fa' in modo di farla parlare; 335
 chiedi che suoni se corda sfiorare non sa;
 Se il portamento è un po' duro, tu la farai camminare;
 se i seni invadono il busto, fascia non copra il difetto;
 se ha brutti denti tu raccontale di che poi rida;
 se occhi ha facili al pianto, dille di che piangerà. 340
 Anche ti gioverà sorprenderla tutto d'un tratto,
 presto, rapido tu, quando trucco non ha.
 Siamo preda del trucco; d'oro e gemme tutto si copre:
 sola la donna è piccola parte di sé.

Il «vero letterario», che costituisce il fulcro del mondo dell'apparenza in cui abita Ovidio, conduce addirittura la sua Arianna, nei *Fasti*, a trasferire sul Dioniso dei *Fasti* le stesse identiche lamentele che la fanciulla 'si ricorda' di avere formulato a proposito di Tèseo nel carne 64 di Catullo¹⁶:

Protinus aspicias venienti nocte Coronam
Cnosida: Theseo crimine facta dea est. 460
Iam bene periuro mutarat coniuge Bacchum
quae dedit ingrato fila legenda viro;
sorte tori gaudens «Quid flebam rustica?» dixit;
«utiliter nobis perfidus ille fuit».
Interea Liber depexos crinibus Indos 465
vicit, et Eoo dives ab orbe redit.
inter captivas facie praestante puellas
grata nimis Baccho filia regis erat.
Flebat amans coniunx, spatiataque litore curvo
edidit incultis talia verba comis: 470
«En iterum, fluctus, similes audite querellas.
en iterum lacrimas accipe, harena, meas.
Dicebam, memini, “periure et perfide Theseu!”
ille abiit, eadem crimina Bacchus habet.
nunc quoque “nulla viro” clamabo “femina credit”; 475
nomine mutato causa relata mea est.
o utinam mea sors qua primum coeperat isset,
iamque ego praesenti tempore nulla forem.

Subito nella sera che viene vedrai la Corona
 Gnosia: se ora dea è, Teseo colpa ne ha. 460

Già bene sostituiva Bacco al marito spergiuro

16 Ov. *Fast.* 3.459-478. Trad. di Caterina Lazzarini (espressamente per questa occasione).

lei che il filo donò a lui che ingrato le fu;
 lieta del fato diceva «Perché mi lagnavo, io rozza?,
 con gran vantaggio per me, egli fedifrago fu.
 Libero nel contempo gli Indi dai lunghi capelli 465
 vinse e poi ritornò ricco dai lidi dell'Est.
 Tra le prede di guerra bella, d'amabile aspetto,
 e troppo amata da lui c'era la figlia del re.
 In pianto intanto vagava la sposa sul lido ricurvo
 e con le chiome sconvolte prese a parlare così: 470
 «Ecco di nuovo lamenti udite, voi onde del mare,
 ecco di nuovo il pianto abbi tu, rena, di me.
 «Falso,» dicevo «e», ricordo, «fedifrago Teseo!»
 Egli fuggì via di qui, Bacco lo stesso ora fa.
 «Non creda alcuna donna» anche ora «a un uomo» io grido, 475
 che, se il nome mutò, stesso destino ora è il mio.
 Oh, se la sorte seguiva quel corso che aveva iniziato!
 Non vi sarebbe più, ora, una traccia di me.

Chiudo tornando alle incertezze degli occhi, ai dubbi dei sensi, presi
 fra verità e illusione. E attingo al diario di viaggio (il *De reditu suo*) di
 Rutilio Namaziano. Così il suo sguardo coglie all'orizzonte un panora-
 ma d'isola in mezzo al Tirreno¹⁷:

*Currere curamus velis Aquilone reverso,
 cum primum roseo fulsit Eous equo. 430
 Incipit obscuros ostendere Corsica montes
 nubiferumque caput concolor umbra levat;
 sic dubitanda solet gracili vanescere cornu
 defessisque oculis luna reperta latet.*

Tornato Aquilone, curiamo di correre con le vele
 quando la stella d'oriente brilla sul cavallo rosa. 430
 Prende a mostrarci i monti scuri la Corsica,
 e un'ombra di uguale colore leva nel cielo le cime nuvolose.
 Così talvolta, in un dubbio, l'arco sottile della luna dilegua
 per chi lo guarda e si sforza, e lo trova, e lo perde.

E registra nel diario che a Fiumicino, in attesa che le condizioni del
 tempo gli consentissero di salpare, gli era avvenuto di cogliere in visio-
 ne Roma lontana, di «sentire» perfino voci e musiche provenienti dalla
 capitale. Solo immaginazione? Forse anche verità, di un vero che viene

17 Rut. Nam. 1.429-434. Trad. mia da A. Fo (a cura di), *Rutilio Namaziano. Il ritorno*, Torino 1992, 1994².

costruito dall'amore, parola chiave (e, notoriamente, inversione speculare di *Roma*) su cui si chiude il passo¹⁸:

*Tum demum ad naves gradior, qua fronte bicorni
dividuus Tiberis dexterora secat.* 180
*Laevus inaccessis fluvius vitatur harenis;
hospitis Aeneae gloria sola manet.*
*Et iam nocturnis spatium laxaverat horis
Phoebus Chelarum pallidiore polo.*
Cunctamur tentare salum portuque sedemus, 185
*nec piget oppositis otia ferre moris,
occidua infido dum saevit gurgite Plias
dumque procellosi temporis ira cadit.*
*Respectare iuvat vicinam saepius urbem
et montes visu deficiente sequi,* 190
*quaque duces oculi grata regione fruuntur,
dum se, quod cupiunt, cernere posse putant.*
*Nec locus ille mihi cognoscitur indice fumo,
qui dominas arces et caput orbis habet
(quamquam signa levis fumi commendat Homerus,* 195
*dilecto quotiens surgit in astra solo),
sed caeli plaga candidior tractusque serenus
signat septenis culmina clara iugis.*
*Illic perpetui soles atque ipse videtur,
quem sibi Roma facit, purior esse dies.* 200
*Saepius attonitae resonant circensibus aures,
nuntiat accensus plena theatra favor;
pulsato notae redduntur ab aethere voces,
vel quia perveniunt, vel quia fingit amor.*

Allora infine vado alle navi, per dove il Tevere,
che si apre in una fronte bicorni, solca i campi a destra. 180
Il braccio di sinistra è inaccessibile, ed è evitato per le troppe sabbie;
accorse Enea, gli resta questa sua sola gloria.
E già aveva concesso maggiore spazio alle notti
Febo nel cielo, più pallido, delle Chele.
Esitiamo a tentare il mare, e aspettiamo in porto 185
e non rincresce la quiete imposta dal rinvio
mentre le Pleiadi al tramonto infuriano sul mare infido
e mentre l'ira del momento procelloso cade:
È bello volgersi ancora, spesso, a Roma vicina
e con lo sguardo che viene meno seguire i monti; 190
dove mi guidano, gli occhi godono dei luoghi cari

18 Rut. Nam. 1.179-204.

ed ecco sembra che, ciò che bramano, lo vedano.
Né riconosco da un filo di fumo il punto
che segna il centro del mondo, le mura sovrane
(benché l'indizio di un lieve fumo commendi Omero 195
se sorge agli astri dalla terra che ami):
ma una zona più luminosa in cielo, e un tratto sereno
segna le sette splendenti vette dei colli.
Là sono eterni soli, e quello stesso giorno
che Roma crea per sé, come sembra, è più puro. 200
Di più e di più, stordito, avverto il chiasso dei giochi,
acclamazioni improvvise dicono pieni i teatri,
l'aria, percossa, mi rende voci note,
volino qui davvero o sia, a plasmarle, l'amore.



FILIPPOMARIA PONTANI
Università Ca' Foscari Venezia
IL NUDO, ARIDO VERO*

Il Teatro Olimpico di Vicenza. Che bello tornare qui non per celebrare un sovrano straniero, per accogliere un Kaiser, per applaudire un Asburgo, ma per parlare liberamente della Verità. Poco più di due secoli sono trascorsi dal mio ultimo passaggio, da quando, partito dalla natia Zacinto, venni a trascorrere i miei anni migliori in queste splendide e civilissime città del Lombardo-Veneto, tra Venezia, Cremona, Pavia. E in quegli anni, anni di fermento politico, di studio matto e di trasporto letterario, in quegli anni pieni di eventi e di rivolgimenti, per tutti noi giovani era impossibile prender la penna in mano senza tenere come stella polare il *grand seigneur des lettres*, il vate, il traduttore de' traduttore d'Omero: Vincenzo Monti.

Nelle mie prime, acerbe prove italiane, nei miei sonetti, nelle *Rime improvvisate*, quanti versi scopiazati dalla *Bassvilliana*, dalla *Mascheroniana*, dalla *Feroniade*, quanti spunti tratti da quella vaporosa nube di ideuzze, da quella «nuvola fortemente colorata»¹, come mi piacque definirlo *a posteriori*. In mezzo a tanta glassa, Monti offriva però a tratti degli squarci folgoranti, come quando alludeva a Omero definendolo

«Il senno che cantò d'Achille
l'ira, e fu prima fantasia del mondo»²

– un distico così bello che perfino in vecchiaia, quando ormai l'entusiasmo giovanile era scemato e avevo comunque scelto di far versi in un'altra lingua, non esitai a riprenderlo tale e quale, immaginando di apostro-

* Orazione letta a Vicenza (Teatro Astra, ma doveva essere l'Olimpico) il 12 aprile 2014. Una versione greca, un po' diversa e senza note, è apparsa in «The Athens Review of Books», 56, nov. 2014, 42-45.

1 G. Regaldi, *Canti (e prose)*, Torino 1858, p. 398.

2 V. Monti, *Sulla mitologia*, vv. 87-88.

fare Achille in un poema sulla Guerra di Crimea (già, la guerra di Crimea: c'era anche allora): «La prima fantasia del mondo che ti amò»³.

Monti aveva un modo tutto suo di difendere i travestimenti antichi delle favole, di schifare e biasimare il predominio stolido del Vero, di rintuzzare l'inesorabile avanzata del

«nudo, arido vero
che de' vati è tomba»⁴

– e anche questi versi, ricordo, li lessi assieme a quelli su Omero nel notorio *Sermone sulla mitologia* (1825), un testo lungo e militante nel quale la Verità,

«non osando ai profani
tutta nuda mostrarsi, il trasparente
mistico vel» del mito implora.⁵

Ma si poteva, onestamente, seguitare a far poesia sui miti di duemila anni fa, si poteva continuare a tradurre, a imitare, a scimmiettare? Non era questa anche la lezione profonda del mio conterraneo e maestro Ugo Foscolo, e del grande Byron, e delle loro burle all'indirizzo dei pedanti? «Nelle cose poetiche, per le quali si chiede di afferrare per mezzo di forti combinazioni il vero, risecando le parti false onde resti nell'altrui mente inoppugnabile (lo che si chiama pensare), di ridurlo, ampliandolo, animato di convenienti forme (e questo è immaginare), di aver il cuore obbediente alle impressioni di questi oggetti (il che è sentire), e trasfondere poi colla parola tutto questo in altrui, la imitazione è cosa impossibile».⁶

No, per me la partita si giocava su un altro piano: «per me la poesia era la ragione convertita in immagini e sentimenti, e Monti dava immagini che non potevano tradursi in ragione: immagini non colte dalla natura, ma dai libri»⁷. Ricordo quel giorno in casa sua, il nostro acceso di-

3 D. Solomòs, *La guerra d'Oriente* (abbozzo; *Ápanda*, I, p. 261 Politis; in greco, trad. mia).

4 V. Monti, *Sulla mitologia*, vv. 91-92.

5 V. Monti, *Sulla mitologia*, vv. 162-64.

6 D. Solomòs, abbozzo dell'*Elogio di Ugo Foscolo* (*Ápanda*, II, p. 196 nota 1 Politis).

7 Regaldi, *Canti (e prose)*, p. 398.

battito su un verso di Dante, «mi ripigneva là dove il sol tace»⁸, mentre lui si faceva la barba dinanzi a uno specchietto appeso alla finestra – e giù a dirmi che «Messer Dionisio Solomòs, avete torto: ‘non bisogna tanto ragionare, bisogna sentire’», e io di controcanto: «Colui è veramente uomo che sente quello che ha concepito».⁹ Forse, giovane com’ero, rimanevo ancora troppo succubo della lezione di Alessandro Manzoni, di quel suo «sentire e meditare»¹⁰, della sua idea di Verità insieme etica e razionale che non rifuggiva affatto dalla partecipazione ai problemi del proprio tempo, anzi prendeva il toro per le corna. Anche la mia idea era sempre più quella di permeare la storia contemporanea di significati ideali, di fare rivivere il senso e lo spirito dei miti antichi (e non la loro lettera) all’interno delle storie di ogni giorno, degli aneddoti letti sui giornali, dei grandi eventi che scuotevano il nostro tempo. Ero un romantico, lo confesso; ma non contro i classici, di cui ero imbevuto fin nella lingua; forse, per i classici, purché contro.

E infatti, se la Verità del Monti implorava un velo per coprirsi, la mia Saffo, quella divina infelice seduta con sguardo vuoto sulla rupe di Leucade «come fosse il creato a lei straniero»¹¹, la Saffo di quel mio poemetto italiano reclamava non già una felicità in cui non credeva (come l’altra, famosa, di Leopardi), bensì lo svelamento degli arcani dell’universo:

«Or quando fia, chi sarà mai, che alfine
mi sveli il ver, che tante volte io chiesi
a tanti spirti, in tante sfere, invano!».¹²

Per rispondere a quel grido di dolore, a quella richiesta inesausta della mia romantica, romanticissima Saffo, io dovevo porre una condizione preliminare, ovvero che si usasse una lingua acconcia: non già il volgare illustre, quell’artificio purificato di scrittori *d’antan* che teorizzava Monti, ma una lingua popolare che seguisse bensì una norma ma fosse in grado di «nutricare le Forme di modi popolari»¹³, come mi esortava a fare la stessa ombra di Omero, la prima fantasia del mondo, quando la incontrai sulla riva del mare in una delle mie prime poesie, in mezzo a

8 Dante, *Inferno* I, v. 60.

9 Regaldi, *op. cit.*, pp. 397-98.

10 A. Manzoni, *In morte di Carlo Imbonati*, vv. 207-8.

11 D. Solomòs, *Saffo*, v. 9 (*Ápanda*, II, p. 215 Politis).

12 D. Solomòs, *Saffo*, v. 36-38 (*Ápanda*, II, p. 216 Politis).

13 D. Solomòs, *AE*, p. 474α8-9.

una natura immobile in cui solo si sentiva lo sciabordare del vento e il canto lamentevole di un usignolo¹⁴.

La scelta di scrivere in greco, al contrario del mio veneratissimo Foscolo, che era bilingue quanto me, non fu un ghiribizzo o una stranezza: era in Grecia, più che in qualunque altra parte del mondo, che la lingua e le lettere dovevano svolgere una missione, che era in primo luogo una missione di Verità. Lì, in Grecia, si sentivano «insulsi poeti che volevano immortalare gli eroi, mentre gli eroi celebrati non capivano una parola, scrittori dalla mente ottenebrata che si sforzavano di suscitare ardore bellico nel popolo e cominciavano» con parole altisonanti vecchie di millenni¹⁵ – ma forse che gli Spartiati non capivano Tirteo? forse che gli Ateniesi faticavano a intendere Demostene? forse che la pedanteria ha mai aiutato una causa nazionale? Inventare una lingua, nel momento in cui una lingua di fatto non c'era, e la stessa identità del popolo era minacciata, era una scommessa difficile, ma perfettamente coerente con la mia idea di mondo. Quante volte l'uso di forme desuete, l'imposizione di una lingua babelica e il ripudio ufficiale dell'idioma parlato avrebbero sancito l'esclusione di intere coorti del popolo dalla vita pubblica, dalla piena comprensione degli eventi? Quante volte nella storia del mio tormentato Paese la lingua si sarebbe trasformata in uno strumento d'oppressione, sostanziano di verità etimologica – ahimè, in negativo – il legame tra demotico e democrazia? E non è forse così ancor oggi, con la gragnuola di termini stranieri che coprono, nei Paesi apparentemente più deboli e subalterni, scomode o inconfessabili realtà?

Lo so, già sento alcuni levarsi a protestare che la verità sta altrove, che Solomòs fa presto a parlare. Alcuni diranno che argomento così per coprire un malcelato senso di colpa nei confronti dei nostri eroi, dei nostri patrioti, perché mentre loro combattevano io conducevo una vita appartata e in fondo comoda tra l'Italia, Zacinto e Corfù, rinchiuso nella pace della mia casetta con l'unico pensiero delle zanzare, come quella monaca che cantai in gioventù trovava quiete all'interno del suo placido chiostro¹⁶. Mi hanno rimproverato aspramente di non aver visto nemmeno i posti sui quali ho fatto poesia, di non conoscere la conformazione dell'Epiro, di non aver mai visitato la Grecia, forse anche per una forma

14 D. Solomòs, *L'ombra di Omero* (in greco; *Ápanda*, I, p. 58 Politis).

15 D. Solomòs, *Dialogo sulla lingua*, II, p. 421 Alexiou (cfr. *Ápanda*, p. 24 Politis; p. 55 Rotolo).

16 D. Solomòs, *A una monaca* (*Ápanda*, I, pp. 145-49 Politis; in greco).

di paura e di pudore, per intrattenere un'immagine solo accademica del suo sfacelo nel corso dell'agonizzante Turcocrazia e poi della guerra civile. Mi accusano insomma di essermi imbevuto io stesso di libri, di versi italiani e di filosofemi tedeschi, e di avere schivato ogni contatto con la Verità che pure sbandieravo; mi accusano di aver udito da lontano i cannoni (perché gli spari di Missolongi li sentivo dalle finestre di casa mia), ma di non aver mai conosciuto di prima mano l'odore del sangue, «l'accesa polve dell'estermio»¹⁷, le atrocità reciproche e soprattutto quell'insidioso confondersi e sovrapporsi del torto e della ragione che è tipico di ogni conflitto, e vena l'eroismo con il fiele del dubbio.

Tutto vero, tutto vero. È il problema di molti intellettuali, in fondo, di quelli che vivono nel loro mondo separato, e ancor più di quelli sostanzialmente e caratterialmente misantropi come me. Così come è vero anche, e di riflesso, che nonostante tutti gli sforzi in vita mia non sono quasi mai riuscito a condurre in porto un poema, a completare un disegno compositivo, a superare l'asfittica misura del frammento, dell'abbozzo, del progetto. Certo, il frammentismo romantico e la torre d'avorio; ma per tutto questo c'è una ragione più profonda. Se infatti non avevo fede nelle fole degli antichi, non ne avevo però neppure nella mera cronaca spicciola di una narrazione storica evenemenziale, nella successione di fatti che andassero a riempire serie interminabili di ottave o gragnuole di decapentasilabi, o peggio nell'esibizione «dei corrucci e del sangue», «dei sanguinolenti spettacoli della pugna» dai quali anche il Foscolo, che pure li vide di persona, si ritrasse.¹⁸ La vera poesia, come diceva Schiller, non deve mai essere una poesia esclusivamente storica, non deve mirare al cittadino che è dentro ogni uomo, ma all'uomo che è dentro ogni cittadino¹⁹. No: io riponevo fede in una realtà ideale capace di porre «l'argomento in rapporto col sistema dell'universo»²⁰, e di precipitare in un punto specifico del mondo, foss'anche il più piccolo, remoto e circoscritto, il senso di tutta l'umanità. Una verità in forza della quale «dalla piccolezza del luogo, cinto di un circolo ferreo ed impenetrabile, usciranno le grandi sostanze»²¹. Basti pensare al *Prometeo* di Eschilo: obiettivo fisso in un angolo del Caucaso, staticità assoluta dell'azione, eppure un veicolo d'idee tra i più formidabili e fecondi dell'antichità.

17 D. Solomòs, *La madre greca (Ápanda)*, II, p. 228 Politis).

18 D. Solomòs, *Elogio di Ugo Foscolo (Ápanda)*, II, p. 193 Politis).

19 Cfr. F. Schiller, *Sull'arte tragica*.

20 D. Solomòs, *Stochasmì*, p. 38 Peri - Alexiou (AE, p. 406γ6-7).

21 Solomòs, *ibid.*

E lo stesso sarebbe potuto accadere concentrando l'attenzione «sull'abbrunata riva di Psarà»²², là dove ancor oggi, a 200 anni dai massacri, echeggiano i tremendi fucili degli Agareni, e nell'antistante Chio (la Chio di Delacroix) biancheggiano i crani nelle chiese; oppure ancora a due passi dall'Acheloo, quel fiume sacro dell'Etolia che per i poeti antichi, a cominciare da Omero stesso, era quasi l'antonomasia dell'Oceano. Dopo che i Turchi nel 1821 varcarono quel fiume, l'inevitabile e annoso assedio di Missolongi non mise più in palio la dignità della Grecia contro l'Impero Ottomano, bensì quella dell'intera umanità contro se stessa²³. Improvvisamente, in quel luogo si misurò nel modo più puntuale e paradigmatico il valore del *Dovere* con la *D* maiuscola, il convergere virtuoso di *Volontà* e *Ragione* dinanzi alla legge del più forte. E dunque, il contenimento dell'assalto turco nel novembre del '22, la morte di Byron nell'aprile del '24, tutti gli episodi di valentia che fecero la celebrità mondiale di quel luogo (anche a Londra, a Parigi, i filelleni non parlavano d'altro), rappresentarono anzitutto, per me, un banco di prova della questione che mi agitava da sempre, ossia il senso vero della giustizia, la *ratio* della legge del più forte.

Ricordate quella favoletta nel mezzo delle *Opere* di Esiodo, la favola più antica del mondo? Ebbene, lì il poeta fa parlare uno sparviero, mentre l'usignolo silenzioso viene richiamato al suo volere, e, almeno per un po', campa. Io ho provato a rovesciare il punto di vista, a dare voce, un'ultima voce allo sconfitto, non per inane pietismo, ma per un mero principio di equità.

«Ascolta, o sparviere, il povero usignoletto. La mia vita è nel tuo potere, com'è ora questo volar sulle nubi alle quali non giunsi mai. Ma ascoltami. Dalle soavi fonti segrete della natura pioveva uno spirito mite, e toccava un altro, mite del pari, dentro il mio petto. Or questo si risolveva in canto, come le fronde dell'ospite pianta, come le stelle che là di sopra splendevano. La beltà di quanto mi circondava mi toccava e diventava armonia. Io ti guardavo venirmi incontro, e la paura fu vinta dalla meraviglia del tuo volo rapido e maestoso, nel quale ammiravo il dono degli Dei. Ma in quell'istante, da inesauribile profondità, volevano sgorgarmi i cantici, dal dolore d'una rosa strappata dal vento. Io li cominciai, io, che allo scoppiare del fulmine mi sentivo palpitare il seno, accovacciato nella fronda appena nata. Lasciami vivere un momento finché almeno getti nell'etere sereno, e nel tuo orecchio, il tesoro che sento. Non uccidere quello che deve nascere». Sì di-

22 D. Solomòs, *La catastrofe di Psarà (Ápanda)*, I, p. 139 Politis; in greco; cfr. G. Seferis, *Fra gli agapanti*, ultimo verso).

23 Cfr. D. Solomòs, *Inno alla Libertà*, str. 105-6 (in greco).

cendo, lo sparviere allentava l'unghia affamata, e dell'altro artiglio faceva mano umana ed amorevole all'usignolo, che in quell'istante spirò»²⁴.

Ecco, l'usignolo, senza eroismo, senz'altra lotta che non sia quella imposta dal suo spirito e dalla necessità del canto, muore. Ma «la perdita d'ogni cosa, della gioia, della fortuna, dei regni, la perdita di tutto è nulla, se l'Anima resta in piedi»²⁵. Se l'Anima resta in piedi. «Uguale felicità nella prua, nella gleba, nella casa, nell'urna»²⁶. Mi hanno chiamato nuovo Tirteo, novello Pindaro, perfino – che ambizione – l'Omero della nuova Ellade. Mi hanno attribuito negli anni, anche dopo la mia morte, una retorica patriottarda e nazionalistica, un'idea di Grecia *über alles*, illiberale e forzuta che fa rabbrivire²⁷. Ma io non ho fatto altro, nell'*Inno* del 1822 così come nel mio discorso poetico rimasto franto e spezzato, nei miei frammenti talora isolati e impressionistici, che provare a dare sostanza di pensiero e di poesia a un ideale: la libertà. Alla necessità morale di difenderla insieme, collettivamente, anche quando la cosa è scomoda, anche quando impone a ciascuno un sacrificio, e sembra quasi inconcepibile sacrificare la dolcezza del mondo dinanzi al precipitare di un'idea, sacrificare l'impazienza del prendere dinanzi al dolore del perdere, sacrificare la primavera dinanzi al seme del piangere, al freddo dell'inverno *unde negant redire quemquam*.

Perché Missolungi cadde in primavera, un giorno come oggi, il 10 aprile del 1826. Come si può morire a primavera?

A ballo vanno e ridono Aprile con Amore.
Un blocco d'armi, innumeri come le piante in fiore.
Bianca di greggi mobile collina intorno bela
e di nuovo nei baratri si sommerge dell'onde,
con le celesti chiarità candida si confonde.
Nella laguna ove volò sopra l'acqua, di fretta,
si trastulla con l'ombra l'azzurra farfalletta,
che profumò l'immemore sonno nel giglio agreste;
uno stato di grazia persino il verme investe.
Sognato incanto magico di beltà la natura,
è tutta d'oro l'arida erba, la pietra scura.
Sgorgo di mille fonti, mille lingue canore:
e mille volte pare che muoia, oggi, chi muore.²⁸

24 D. Solomòs, *L'usignolo e lo sparviere* (*Ápanda*, II, p. 230 Politis).

25 D. Solomòs, *La madre greca* (*Ápanda*, II, p. 227 Politis).

26 D. Solomòs, *Abbozzo 1* (*Ápanda*, II, p. 233 Politis).

27 Cfr. ad es. K. Várnalis, *Solomòs senza metafisica* (1925).

28 D. Solomòs, *I liberi assediati*, abbozzo B, fr. 2 (in greco, trad. F.M. Pontani).

Le farfallette, i gigli, la pietra scura. Pur cercando una voce continua, una voce strenua, il solo modo che ho trovato per narrare queste vicende in modo persuasivo è stato quello di concentrarmi sui dettagli: in fondo, anche nei grandi e magniloquenti poemi la verità e la memoria si assiepano attorno alle piccole cose, sul cimiero di Ettore dinanzi ad Astianatte, nella coppa di Nestore dalle grandi orecchie, sull'elmo di Merione con le zanne di cinghiale, nel cane di Ulisse a Itaca. Così, per me, materia della grande poesia sono l'uccello e il seme, il duello delle trombe, l'eco lontana dei cannoni, i ricordi del combattente, i sogni delle donne, i profumi del cibo dall'accampamento nemico, l'incenso che avvolge Missolungi. E quel giovinetto rimasto senza tempo, con il sole in volto e la luna nel petto²⁹.

Sin dall'antichità, i titoli delle opere racchiudono in sé il loro destino. *L'Iliade* è il poema di una città, *l'Odissea* il poema di un uomo, *le Opere* il poema di un mondo. Ecco, il poema che volevo scrivere, e che non scrissi, si chiamò *Missolungi*, finché l'aspetto storico e materiale mi parve in fondo ancora quello centrale; poi – con una torsione del pensiero verso Kant e Schiller, e l'estensione del dominio della lotta ben oltre l'evento – quel poema si chiamò *Poema del dovere*; infine, con ossimoro dialettico che riproduce in fondo la condizione umana, ebbe nome i *Liberi assediati*. I *Liberi assediati*: ecco, quando dicevo, con giovanile baldanza, «Rinchiuderò nella mia anima il futuro della Grecia» non sapevo di vedere lontano³⁰: perché la storia della Grecia, dopo la Rivoluzione, dopo la mia morte, è stata una storia di guerre civili, di ambizioni frustrate, di colpi di stato e di protettori stranieri, di mistificazioni e di dittature; l'isola di Paride ed Elena ridotta a un campo di concentramento, il banchetto funebre delle mitragliatrici, le voci dei poeti mescolate al fango, l'epitafio di un sedicenne inerme, e la verità un uccello che non canta³¹. Un ininterrotto, inesausto, assedio.

Ma la Libertà, la Lotta, il fuoco di certi valori è sempre rimasto vivo, in Grecia, «madre magnanima, nel dolore e nella gloria»³². «Chiudi nella tua anima la Grecia, ti sentirai fremer per entro ogni genere di grandezza. E sarai felice»³³. Anche ora che tutto sembra perduto, o Uomo,

29 Cfr. D. Solomòs, *I liberi assediati*, abbozzo B, fr. 3, 6-7, 9, 11 e 16 (in greco).

30 Cfr. D. Solomòs, *Àpanda*, ed. I. Polylàs, Atene 1936, p. κβ'.

31 Si allude alle opere poetiche di Ghiannis Ritsos, Nikiforos Vrettakos, Takis Sinòpulos, Kriton Athanasulis: si vedano in *Poeti greci del Novecento*, Milano 2010.

32 D. Solomòs, *I liberi assediati*, Abbozzo C, fr. 1 (in greco, trad. mia).

33 D. Solomòs, *AE*, p. 397β10-11, cfr. p. 444β1-2.



anche ora che i bimbi di nuovo muoiono senza cure e la fame imperversa ai piedi delle rovine antiche, anche ora che ovunque sono «i cuori macerati dalla sventura, e le guance arse dalla vergogna del chiedere»³⁴, anche ora che Patrasso è la porta dell'Ade e sinistre voci marziali sfilano dinanzi all'antico Liceo di Aristotele³⁵, anche ora che «la corruzione è così universale e ha così profonde radici che fa stordire»³⁶, anche ora che slitte di esecutori in grigio s'abbattono senza ritegno sui tuoi confini³⁷, anche ora che «l'Inferno t'è teso intorno da tutte le parti», ricorda che «le sue forze non valgono che lontano dal Paradiso, mentre tu, o Uomo, ne hai una parte chiusa nel petto»³⁸. La mia Libertà, la tua Libertà, è una lama di luce, e una sera di luglio di 10 anni fa gli atleti della mia nazione cantarono il tuo inno, il mio inno, e rinnovellando i fasti di Pindaro vinsero il tripode d'Europa sulle rive dell'Oceano, in quella città che dall'eroe delle mie isole Ionie prese il nome di Ulissipona, e ora è diventata Lisboa³⁹; lo stadio, ovviamente, si chiamava Estadio da Luz, perché, o Libertà,

«e il tuo labbro e la fronte e la pupilla balenano di luce, che tutta avvampa; luce è la mano, luce il piede, e quanto è a Te d'intorno non è che luce»⁴⁰.

La mia Libertà, la tua Libertà è una lama di spada, non la fiaccola che troneggia sulle rive delle Americhe ad accogliere un mondo profugo e straccione, ma quell'Atena in armi che riconosco

«al taglio tremendo della spada, allo sguardo che rapidissimo misura la terra; usciti dalle sacre Ossa degli Elleni, e qual già un tempo Valorosa: salve, o salve Libertà!»⁴¹.

Χαίρε ὦ χαίρε, λευτεριά. Nell'ode per la scomparsa di Byron avevo scritto il controcanto di questo grido, in quel verso luttuoso «Κλαίγε,

34 D. Solomòs, *Elogio di Ugo Foscolo* (*Ápanda*, II, p. 202 Politis).

35 Cfr. <http://www.ilpost.it/2013/02/27/pontani-atene/>

36 D. Solomòs, epist. 121 (a Dimitrios Solomòs, 2.2.1849), *Ápanda*, III, p. 396 Politis.

37 “Slitta”: in lingua russa, *trojka*.

38 D. Solomòs, *Abbozzo* (*Ápanda*, II, p. 237 Politis = p. 292 Alexiou).

39 Portogallo-Grecia 0-1, Lisbona, 4 luglio 2004 (finale del campionato europeo di calcio). Su Ulyssipona cfr. Strabone, *Geografia* 3.3.1 et al.

40 D. Solomòs, *Inno alla Libertà*, str. 95 (in greco).

41 D. Solomòs, *Inno alla Libertà*, str. 1 (in greco; trad. G. Grassetti).



κλαίγε ὦ λευτεριά», «Piangi, piangi, libertà»⁴². Piangi, Libertà, quando muore un eroe come Byron, quando muore una Bubulina, un Beloyannis, un Lambrakis, un Panagulis⁴³; piangi, ma non dimenticare mai i sacrifici dei tanti, dei mille che sono morti mille volte, un giorno d'aprile, per difendere le loro idee, la loro identità, o le conquiste del loro popolo. «Non richiamare l'attenzione sopra uno di loro: attenua la lode degli altri, i quali tutti furono uguali a lui»⁴⁴; non attenuare mai, Libertà, la lode di coloro che in tuo nome affrontarono certo i nemici, ma poi anche l'avversario più subdolo e insidioso, l'ingannatrice Discordia, colei che regge uno scettro e a ciascuno sorride dicendogli «prendilo anche tu»⁴⁵.

Piangi, Libertà, la gente che attraversa un terribile deserto dietro una speranza «dalle ali verdeoro»⁴⁶, e ti insegue sull'orlo dell'abisso fino al largo dell'isola dei molluschi, Lampedusa, e «nell'onda, che mira come specchio, / ansiosa guarda sorridendo e cade»⁴⁷. Piangi le donne di Magna Grecia vedove di figli e di consorti, rocce avvelenate da Lucifero, o madri orbate dei loro gigli vestiti di rugiadosa luna, quelle donne che quando vanno a pregare possono finalmente piangere, e certo «decregono dall'eroismo un poco e si mostrano Donne, ma cresce l'azione perché tutti i modi del loro comportarsi piomban sul Cuore dei guerrieri»⁴⁸.

Ho finito. Le mie armi, le mie lacrime sono state le parole, le parole dell'Arte. «L'Arte è l'attivo legame tra il Vero ed il Bello, e la loro identificazione»⁴⁹. I critici mi hanno sempre riconosciuto un'attitudine ritmico-armonica, una potenza di senso e d'immaginazione che rendeva «l'intuizione con segni identicamente proporzionali alla natura dell'oggetto che contemplava»⁵⁰. Ma la fatica di trovare una lingua

42 D. Solomòs, *Per la morte di Lord Byron*, str. 137 (in greco; *Ápanda*, I, p. 125 Politis).

43 Eroi della guerra d'indipendenza (la prima), della Resistenza e della guerra civile (gli altri).

44 Cfr. D. Solomòs, *AE*, p. 407α21-22 sui *Liberi assediati* (parlando di Markos Bòtsaris).

45 D. Solomòs, *Inno alla libertà*, str. 144 (in greco).

46 D. Solomòs, *I liberi assediati*, Abbozzo B, fr. 46 (*Ápanda*, I, p. 235 Politis).

47 D. Solomòs, *Lambros*, fr. 27 (*Ápanda*, I, p. 194 Politis).

48 D. Solomòs, *AE*, p. 425β25-33.

49 D. Solomòs, *AE*, p. 471α22-23.

50 N. Chalikiòpulos Mántzaros, Σημειώσεις για τον κόμη Σολωμό, in V. Rùvalis (a c. di), *πάντ' άνοιχτά, πάντ' άγρουπνα τὰ μάτια τής ψυχής μου*, Atene 2007, p. 15.

nuova, di estrarre versi greci da un groviglio di pensieri in prosa che era tutto, interamente italiano, si giustificava perché «mi pareva che l'uso della parola dovesse equilibrare il potere di chi comanda e le opinioni di chi obbedisce»⁵¹. Questo è forse, ancor oggi, il mio lascito. Se vediamo «la follia, sotto le apparenze della saviezza, nelle case, nelle vie, nei fori, nelle accademie, nei palazzi, nelle capanne; e la sciocchezza presuntuosa, e la bontà beffeggiata, e la tristizia temuta, e la fortuna adorata, e la sporca menzogna, e l'ingratitude, e il tradimento»⁵², ebbene allora dobbiamo gridare. Quanti letterati stanno lì a nutrire le lettere (le sante lettere) «d'inezie, d'impostura, e d'eterni rancori»⁵³. E invece solo se cercheremo la nostra verità, e la offriremo comprensibile, semplice, nuda, avremo reso onore a chi ci ha preceduti, e al nostro stesso essere uomini. Solo allora avremo illuminato un po' di mondo

come il sole che lacera d'un tratto nemi neri,
picchia crinali e appaiono, sopra l'erbetta, case.⁵⁴
Sempre sgranati, sempre all'erta gli occhi dell'anima mia⁵⁵.

Edizioni

D. Solomòs, *Ἄπαντα* (*Ápanda = Tutte le opere*), ed. L. Politis: I, Ποιήματα, Atene 1948 (1986⁵); II, Πεζά καὶ Ἰταλικά, Atene 1955 (1986⁴); III, Ἀλληλογραφία, Atene 1991. D. Solomòs, *Στοχασμοί* (*Stochasmi*), ed. M. Peri - S. Alexiou, Atene 1999. D. Solomòs, *Αὐτόγραφα ἔργα* (*Opere autografe*; qui abbreviato *AE*), ed. L. Politis, Salonicco 1964. Vedi anche: D. Solomòs, *Ποιήματα και πεζά*, ed. S. Alexiu, Atene 2007. D.S., *Οι ελεύθεροι πολιορκημένοι*, ed. G. Veludis, Atene 2006. In italiano: V. Rotolo, *Il dialogo sulla lingua di Dionisio Solomòs*, Palermo 1970. D. Solomòs, *I Liberi Assediati*, a cura di M. Peri, trad. F.M. Pontani, «Poesia» 64, luglio/agosto 1993, pp. 28-38. N. Crocetti - F. Pontani (a c. di), *Poeti greci del Novecento*, Milano 2010, pp. 5-43.

51 D. Solomòs, *Elogio di Ugo Foscolo* (*Ápanda*, II, p. 205 Politis).

52 *Ibid.*, p. 206 Politis.

53 *Ibid.*

54 D. Solomòs, *I liberi assediati*, Abbozzo C, fr. 15 (*Ápanda*, I, p. 250 Politis; in greco; trad. F.M. Pontani).

55 D. Solomòs, *I liberi assediati*, Abbozzo B, fr. 36 (*Ápanda*, I, p. 234 Politis; in greco; trad. mia).

Bibliografia essenziale

- G. Kechàghioglu (ed.), *Εἰσαγωγή στην ποίηση του Σολωμού*, Iraklion 2006. D.N. Maronitis, *Διονύσιος Σολωμός. Μελετήματα*, Atene 2007. E.G. Kapsomenos, *Διονύσιος Σολωμός (1798-1857)*, Atene 2005. G. Veludis, *Ο Σολωμός των Ελλήνων*, Atene 2004. E. Garandudis, *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός*, Atene 2001 (2006²). E.G. Kapsomenos, *Ο Σολωμός και η Ελληνική πολιτισμική παράδοση*, Atene 1998. S. Kapsaskis, *Η ιδεολογική και πολιτική διαμόρφωση του Διονυσίου Σολωμού*, Atene 1991. G. Veludis, *Δ. Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*, Atene 1989. P. Mackridge, *Dionysios Solomos*, Bristol 1989 (trad. greca Atene 1995). L. Politis, *Γύρω στον Σολωμό*, Atene 1985. L. Coutelle, *Formation poétique de Solomos (1815-1833)*, Atene 1977² (con M. Peri, *In margine alla formazione poetica di Dionisio Solomòs*, Padova 1979). E. Kriaràs, *Διονύσιος Σολωμός*, Atene 1970.



GIORGIO IERANÒ

Università di Trento

LA VERA E LA FALSA GRECIA

Osservazioni sparse su alcuni usi (e abusi) dell'antico

Nell'estate dell'anno 1844 un viaggiatore inglese sbarca ad Atene. Si guarda intorno e quello che vede non gli piace: «Poiché personalmente non provo alcun entusiasmo per Atene, è ovvio che senta il sacrosanto dovere di farmi beffe e ridere di cuore di quelli che l'ammirano tanto». A cosa si riduce alla fine questa tanto celebrata Atene? A un borgo polveroso e squallido come le più povere città d'Irlanda, Carlow o Killarney, con locande piene di cimici e osti che ti truffano sul conto. «Le strade» scrive il nostro viaggiatore «pullulano di una moltitudine di oziosi, gli innumerevoli vicioletti traboccano di bimbettoni sudici che si rincorrono dappertutto nella sporcizia». Forse dovremmo, si chiede ancora il viaggiatore ottocentesco, restare incantati davanti ad Atene «solo perché certi personaggi vi sono vissuti 2400 anni or sono»? Dovremmo fare come certe dame sospirose o certi «scombinati signorotti dello Yorkshire», tutti pieni di poetico entusiasmo per un paese di cui in realtà non sanno nulla? Al nostro viaggiatore basta l'esperienza dei suoi studi di greco, da ragazzo: «Il ricordo che conservo del greco della mia giovinezza è lo stesso che ho dell'olio di ricino». Molti liceali, forse, sottoscriverebbero.

Il nostro viaggiatore si chiamava William Makepeace Thackeray. Romanziere ironico e caustico, era già famoso per avere scritto il *Barry Lyndon* e di lì a poco lo sarebbe diventato ancora di più con il suo capolavoro, *Vanity Fair*, la *Fiera delle Vanità*. Tra le sue opere figura anche *Il libro degli snob*, *The book of Snobs*. Ma non è solo per snobismo che Thackeray si diverte a demolire il mito di Atene nel suo *Notes of a Journey from Cornhill to Grand Cairo*¹. Quello che disturba Thackeray, da sempre nemico di ogni retorica, è appunto la retorica neoclassica e romantica sull'antica Grecia: la celebrazione ispirata di Atene come culla della civiltà, patria della bellezza, dimora delle Muse, fucina di filoso-

1 La traduzione dei passi di Thackeray citati in queste pagine deriva dalle pp. 61-72 dell'edizione italiana: W. M. Thackeray, *Da Cornhill al Gran Cairo*, Padova 1993.



fi e pensatori. «Di tutti questi inglesi che corrono ad ammirare la tomba di Socrate» scrive Thackeray «vi pare che la maggioranza di loro non avrebbero votato per dargli la cicuta?». E, aggiunge, possiamo dar retta a gente come Lord Byron, uno che beveva solo gin, quando scrive «riempi fino all'orlo una coppa di vino di Samo»?

Il bersaglio di Thackeray sono i luoghi comuni del classicismo filellenico. La sua, allora, era la voce di un anticonformista. Ma oggi siamo stati ormai vaccinati con dosi massicce di anticlassicismo: la Grecia “titanica e barbarica” di Friedrich Nietzsche, la Grecia esotica e “altra” degli antropologi, la Grecia che ci ha raccontato Eric Dodds nel suo libro fondamentale, *I Greci e l'irrazionale (The Greeks and the Irrational, Berkeley 1951)*, spiegandoci che a quei tempi non c'era solo la chiarezza del *logos* ma c'erano anche magia, sciamanesimo, superstizione, follia. Insomma, abbiamo visto passare sotto i ponti così tante e così diverse idee della Grecia che ormai non dovremmo stupirci più di nulla. Ma poiché, come dicevano i vecchi cronisti, non c'è nulla di più inedito del già pubblicato, continuiamo ancora, e legittimamente, a stupirci di quasi tutto. Prendiamo un recente diario di viaggio in Grecia, il libro di Dino Baldi, intitolato *Oracoli, santuari e altri prodigi* (Milano 2013). Due secoli dopo Thackeray, anche Baldi si mette in cerca della “vera Grecia”, lungo percorsi che vogliono essere fuori dagli schemi e dai *clichés*². Come Thackeray, anche Baldi mostra antipatia per Atene. Anzi, per Atene non ci passa neppure. Perché, scrive, «non vi è nulla di importante» e Atene è solo «un'invenzione romana e dei libri di scuola». Dire che Atene non merita di essere vista appartiene alla retorica del turista medio. Se si apre a caso una pagina di Tripadvisor, noto sito di consigli turistici, si trovano definizioni come: «Atene: la più brutta metropoli d'Europa». Ma, al di là di questo livello più banale, nella svalutazione di Atene si innesta un'altra retorica, uguale e contraria a quella classicistica. È la retorica della Grecia invisibile, misterica, nascosta, dionisiaca, che tanta fortuna ha avuto nella cultura europea da Nietzsche a D'Annunzio, e poi da Giorgio Colli a Roberto Calasso³. Questa Grecia non abita sul

2 Il genere letterario del “viaggio in Grecia”, con l'annessa “ricerca della vera Grecia”, è sempiterno e intramontabile: si veda, per esempio, il volume di D. Puliga - S. Panichi, *In Grecia. Racconti dal mito, dall'arte e dalla memoria*, Torino 2007.

3 Questa Grecia esoterica produce a volte incidenti bizzarri e prodigiosi, dalle conseguenze imprevedibili, come quello occorso al letterato Angelo Tonelli, seguace di Giorgio Colli nonché cultore e traduttore dei classici greci, e da lui stesso narrato in un'intervista ad Alessandra Iadicicco pubblicata a piena

Partenone ma è di casa a Eleusi, luogo dei sacri misteri iniziatici. Non si nutre della sapienza di Atena ma dell'estasi di Dioniso. Sulla rivista *Alfabeta2* del 27 ottobre 2013, dissertando anche lui del viaggio in Grecia, il critico letterario Andrea Cortellessa celebra Eleusi come «l'ònfalos [sic], il cuore di tenebra e di luce, di ogni idea di classicità. Eleusi, il luogo del Mistero. Il luogo dei riti tenuti più gelosamente segreti dell'antichità, il luogo che nei secoli ha attirato irresistibile tutti coloro che Sono Alla Ricerca Di Qualcosa (e, proprio perché non Sanno Bene Di Cosa Siano In Cerca, è qui che vengono)». La frase, con il suo scialo di maiuscole, non è chiarissima. Si capisce comunque che Eleusi è un ombelico (in greco *omphalòs*); ma questo ombelico, in un vertiginoso inerpinarsi di metafore anatomiche, è anche «un cuore». Il cuore del vero mondo classico, che è appunto quello dei misteri, non quello del *logos*. A Eleusi, bisogna andare, non ad Atene. Che importa se Eleusi oggi è assediata dalle ciminiere delle raffinerie di petrolio? Meglio così, sarà più facile non cedere alle tentazioni del bozzetto classicistico, al pittoresco delle rovine. «Si sta proprio bene a Eleusi»: scrive Baldi nel suo diario di viaggio, perché «non c'è nessuno che ti dica come devi guardare le cose, e le cose non ammiccano a una loro bellezza perduta».

Questo entusiasmo per Eleusi non è una novità. Cesare Brandi, raffinato prosatore e studioso d'arte, lo aveva già annotato in suo elzeviro sul *Corriere della Sera* del 27 giugno 1965, intitolato *Fumano le ciminiere sulle rovine di Eleusi*⁴. Brandi diceva cinquant'anni fa le stesse cose e, con sapiente retorica, giocava la stessa partita anticlassicista: «Quando t'incammini per le rovine di Eleusi», scriveva, «allora non vuoi sentire più nulla, non vuoi note erudite e citazioni graveolenti». Abbasso le citazioni graveolenti e le note erudite, viva *l'ònfalos* e le ciminiere (altrettanto graveolenti ma meno erudite). Vi è dunque una singolare persistenza di questa retorica anticlassicistica, a volte anche a insaputa degli interessati. Essa sopravvive anche nelle piccole cronache giornalistiche che sono, a volte, più rappresentative dello spirito del tempo di quanto possano esserlo le riflessioni dei grandi spiriti. Un'altra recensione al libro di Dino Baldi la scrive, per esempio, Pietrangelo Buttafuoco su *Re-*

pagina su *Tuttolibri - La Stampa* del 26 novembre 2011: «Colli mi apparve in sogno per indicarmi lo scaffale del dipartimento di filologia dov'era riposto un volume di Marcellin Barthelot del 1888: la *Collection des anciens alchimistes grecs*. Il tomo conteneva gli scritti di Zosimo di Panopoli, su cui lavorai per i successivi nove anni».

4 L'articolo è raccolto ora in C. Brandi, *Viaggio nella Grecia antica*, Roma 2001, pp. 173-176.

pubblica del 21 luglio 2013. E anche qui si dispiega lo spaventevole armamentario di una Grecia anticlassica e dionisiaca, preso a prestito dall'arsenale di Nietzsche. Anche qui si cerca di definire che cos'è "la vera Grecia". E si spiega che «la vera Grecia è finita con la morte di Eschilo e di Pericle, poi fu solo oppressione e pochezza di pensiero». Oggi questo volto autentico della Grecia è offuscato dalla calca dei turisti, portatori di un gusto medio e di un'immagine stereotipa della grecità. Ma, se si guarda con attenzione, si riescono ancora a distinguere i segni della "vera Grecia": «All'ombra di villaggi turistici dal gusto ordinario, stipati di antenne e parabole», scrive Buttafuoco, «il viaggiatore può scrutare il rigo di mare lontano e scorgere Dioniso coronato d'edera, con il tirso in una mano e nell'altra il corno colmo di vino; e con lui immaginare la Grecia dei trifligi [*sic*], degli ovoli, dei dentelli e delle spighe intrecciate, e perfino quella del serpente nobile, Asclepio, figlio di Apollo, bravo nel resuscitare i morti».

Questa avversione per il turista, questa retorica del viaggiare e del viaggiatore è in realtà anch'essa, ormai, un luogo comune. Tutti vogliono essere viaggiatori e non turisti, tutti vogliono assomigliare a Bruce Chatwin e non a Fantozzi. Ma il viaggiatore ispirato non è sempre migliore del turista beota. C'è il "gusto ordinario" dei villeggianti ma è molto ordinario anche il viaggio di certi tardi epigoni del niccianesimo e del dannunzianesimo. Bacco coronato d'edera con il tirso e il corno potorio: quante volte l'abbiamo visto dal Rinascimento in poi? Questi viaggiatori ispirati, che vedono Dioniso e il serpente nobile galleggiare sul mare, fanno venire subito voglia di passare un'intera estate con gli animatori di un villaggio turistico. O quantomeno fanno venire nostalgia di Henry Miller, autore del più straordinario diario di viaggio in Grecia che mai sia stato scritto, *The Colossus of Maroussi* (San Francisco 1941). Il viaggio avvenne nel 1939. Miller si calava in una Grecia di cui non sapeva nulla, come "un tizio di Brooklyn" ("A Brooklyn lad"), e da questa prospettiva l'idea di una Grecia anticlassica gli veniva, per così dire, spontanea. Ecco cosa scriveva, guardando la piana intorno a Mice-ne: «Mi levo sulla sommità della cittadella murata e nel primo mattino sento avanzare il freddo alito dalle grigie montagne boschive che torreggiano sopra di noi. Potrebbe essere Pueblo, nel Colorado, tanto è scisso dal tempo e da confini terrestri. Laggiù, in quella pianura fumida, dove l'automotrice si trascina come un bruco, non è possibile che si levassero un tempo dei wigwams? Sono proprio sicuro che non ci siano mai stati indiani qui? Tutto che si ricollega ad Argo, scintillante ora in distanza come nelle romantiche illustrazioni per libri di testo, mi sa d'indiani

d'America. Debbo essere pazzo a pensare così, ma ho la sincerità di confessare una simile idea»⁵. Invece di Dioniso e del serpente nobile, insomma, Miller vedeva i pellerossa. Una visione come un'altra ma, forse, più suggestiva e più divertente. Il settecentesco abate Joseph-François Lafitau, autore di un celebre studio sui costumi degli antichi comparati con quelli degli indiani d'America (*Moeurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, 1723), un testo che sta alle origini dell'antropologia moderna, l'avrebbe senz'altro approvata.

Le retoriche intorno alla Grecia, dunque, sono varie e assortite. Una volta trionfava la retorica ben descritta dai ricordi di scuola dello scrittore Luigi Meneghello. Nelle letture del liceo classico, diceva Meneghello, «si trovavano memorabili battute di guerrieri filosofi, ragguagli sugli effetti delle pugnalate e sulla boria, e con poche altre cose, qualche modello di bellezza suprema: per esempio quando A. Telamónio o M. Valgimigli in mezzo alla polvere nera dicevano, Almeno, Zeus Kan, fammi morire al sole! Molti singoli versi greci e latini, come “l'ambidestro campione asteropeo” (*Iliade* del Monti), s'imprimevano profondamente negli animi; e c'erano infine quelle stimolanti trovate circa la natura del mondo, per esempio “panta rei”, e una serie di arguti ideali, a cominciare dal calò-cagazzò»⁶. Questa visione esclamativa della Grecia è stata molto diffusa e in parte ancora sopravvive. Chi scrive ha fatto in tempo ad avere per le mani un libro di testo per il ginnasio che s'intitolava plasticamente *Ellade eterna* (nell'edizione del 1961: l'autore era don Alfonso Manaresi, peraltro singolare figura di storico e sacerdote, messo all'indice dall'autorità ecclesiastica perché in odore di modernismo). Del resto, dire semplicemente “Grecia” pareva irriverente: bisognava, come ancora si usa fare troppo spesso in molte traduzioni correnti dei classici, dire “Ellade”, termine colto che si sovrappone abusivamente alla comunissima parola *Hellas* degli antichi. Era una Grecia tutta maiuscola, rimbombante, monumentale, che già nel maggio 1950 Salvatore Quasimodo, spettatore al teatro greco di Siracusa, deri-

5 Si cita dalla vecchia traduzione italiana di Giorgio Monicelli (p. 83) in H. Miller, *Il colosso di Maroussi*, Milano 1949. Il libro è stato poi ripubblicato, con una nuova traduzione di Franco Salvatorelli, da Adelphi (Milano 2000).

6 L. Meneghello, *Fiori italiani*, Milano 1994, p. 87. Segnala questo passo F. Condello su *Alias – Il Manifesto* del 22 gennaio 2011 nella sua arguta recensione a G. Cambiano, *Perché leggere i classici. Interpretazione e scrittura*, Bologna 2011, chiosando così le osservazioni di Meneghello: «Chiunque abbia frequentato, negli ultimi 20 o 30 anni, un liceo classico, non tarderà a riconoscere la deprimente attualità del brano».

deva nella traduzione dei *Persiani* di Eschilo di Ettore Bignone. Quella Grecia irta di parole strane (“cozzi”, “propugnacoli”), dove l’inversione sintattica è una regola, una costante matematica («La rutilante d’oro Babilonia / invio di commiste torme eserciti») e dove, tra lo sgomento e l’ilarità del pubblico, anche un’espressione banale come “le spiagge di Salamina” si trasforma in “i lidi salamini”⁷.

La Grecia misterica e dionisiaca appartiene invece a un’altra retorica, non meno esclamativa anche se forse più minoritaria. Questa Grecia “alternativa”, però, almeno una volta nella storia, ha cercato di diventare cultura di massa o, quantomeno, cultura pop. Un altro appassionato estimatore dei misteri eleusini fu un gentile signore svizzero, di professione chimico, che si chiamava Albert Hofmann. Hofmann è l’uomo che, nel 1938, in un laboratorio di Basilea, inventò l’LSD, la droga sintetica che ha segnato la controcultura del secondo dopoguerra. Ebbene, secondo Hofmann, il ciceone, l’intruglio a base di cereali fornito agli iniziati nei misteri di Eleusi, conteneva in realtà un fungo allucinogeno, un parassita del loglio, i cui effetti erano del tutto identici a quelli dell’LSD. Questo allucinogeno sarebbe stato responsabile delle visioni degli iniziati o così, almeno, Hofmann sosteneva in un volume del 1978 intitolato *The Road to Eleusis: Unveiling the Secret of the Mysteries*⁸.

Frequentatore assiduo della casa zurighese di Hofmann (e consumatore abituale di LSD) era lo scrittore Aldous Huxley. Il libro in cui Huxley narrava le sue esperienze con gli allucinogeni, pubblicato nel 1953, si intitola *The Doors of Perception* (il titolo era preso in prestito da un verso di William Blake, poeta irregolare e folle). Questo libro capitò in mano a un giovane ragazzo, studente della UCLA, che seguiva un corso sull’origine della tragedia, ed era un fanatico di Nietzsche e del dionisismo. Si chiamava Jim Morrison e, quando fondò un gruppo musicale, lo battezzò appunto i Doors, in omaggio a Huxley. Morrison si credeva una reincarnazione di Dioniso e intendeva le sue performance musical-teatrali come forme di orgasmo dionisiaco. Inoltre, ai concerti indossava sempre una giacca di pelle di serpente. Una suggestione che rinvia al protagonista del dramma *Orpheus descending* di Tennessee Williams, messo in scena per la prima volta il 21 marzo 1957: un Orfeo quasi rock, un giovane ribelle che va in giro con la sua chitarra e rag-

7 La recensione è raccolta oggi in S. Quasimodo, *Scritti sul teatro*, Milano 1961, pp. 97-98.

8 Del volume esiste anche una traduzione italiana: R. Gordon Wasson, A. Hofmann, C.A.P. Ruck, *Alla scoperta dei misteri eleusini*, Milano 1996.

giunge una piccola città dell'America profonda, dove la sua presenza suscita odio, scandalo e disordine. Il suo tratto distintivo è appunto una giacca di pelle di serpente (il film tratto nel 1959 dal dramma, diretto da Sidney Lumet e interpretato da Marlon Brando e Anna Magnani, s'intitola appunto direttamente, nella versione italiana *Pelle di serpente*). Attraverso il dramma di Tennessee Williams, dunque, Morrison si ricollegava a Orfeo e agli antichi. Del resto, negli anni '60 la figura di Orfeo era diventata popolare negli ambienti della controcultura hippy, almeno da quando il filosofo Herbert Marcuse, nel suo *Eros and Civilization* (1955), aveva assunto il cantore mitico a simbolo di un'opposizione all'etica del lavoro, facendone un eroe della controcultura. Un sociologo marcusiano, Henry Malcolm, nel suo *Generation of Narcissus* (Boston 1971, p. 45) scriverà così: «Non fa meraviglia che il bardo Orfeo potesse divenire un eroe culturale, assimilato all'interminabile schiera dei musicisti rock. Con in mano una chitarra elettrica e accompagnati dal rullo primitivo dei tamburi, mentre cantano la musica erotica del regno di natura, questi musicisti rock ridestano e blandiscono l'animalità che ci portiamo dentro»⁹.

Per chiudere il cerchio, si può ricordare che Huxley era fraterno amico e compagno di studi di Eric Dodds, che non manca di citarlo nel suo *The Greeks and the Irrational*. Il filone psichedelico-dionisiaco, che, per vie traverse, finisce con l'incarnarsi in una popstar come Jim Morrison, si muoveva insomma in parallelo alle riflessioni autorevolissime di uno studioso come Dodds sull'irrazionale nella cultura greca. Anche nelle idee più bizzarre sull'antica Grecia c'è sempre un percorso che collega cultura alta e cultura popolare, studi accademici e sperimentazioni avanguardistiche. A volte il legame è invisibile, magari inconsapevole, ma è una stessa atmosfera del tempo che si fa sentire in diversi modi.

Ai margini della corrente nicciana e neodionisiaca, abbiamo dunque conosciuto anche una Grecia psichedelica (parola greca anche questa), dove gli iniziati ai misteri eleusini facevano viaggi allucinogeni con l'LSD e Orfeo era un chitarrista rock. Si può sorridere. Ma è necessariamente più falsa questa Grecia rispetto a quella, non meno immaginaria, di Winckelmann o di Byron? Difficile e, in fondo, inutile dirlo. L'importante è allenarsi a riconoscere gli stereotipi, i modelli culturali che presiedono alle nostre rappresentazioni dell'antichità e quindi, indirettamente, della contemporaneità. La cultura cosiddetta popolare e anche i

9 Attingo la citazione e la traduzione italiana del passo da Ch. Segal, *Orfeo. Il mito del poeta*, Torino 1995 (Baltimore and London 1989), p. 231.

linguaggi apparentemente più innovativi dei mass-media sono spesso, in misura maggiore di quanto si potrebbe pensare, i frutti tardivi di una lunga e frastagliata tradizione classica. Pensate a un film come *300* (regia di Zack Snyder, anno 2007) che, per il taglio grafico fumettistico e lo stile narrativo sincopato, sembra quanto di più attuale possa esserci. Ebbene, gli Spartani del film sono presi di peso dall'iconografia di Sparta che circolava ai tempi della Rivoluzione francese, quando Robespierre e i giacobini agitavano l'egualitarismo spartano come loro bandiera. I corpi seminudi degli opliti del film (un falso storico, ovviamente, perché gli Spartani non si sognavano certo di andare in battaglia a torso nudo e senza armatura) sono un segnacolo neoclassico che cita quasi letteralmente un quadro del pittore francese Jacques Louis David, il cantore della rivoluzione prima e di Napoleone poi (*Léonidas aux Thermopyles*, 1814, oggi al Louvre). Sono identici anche i dettagli, persino la foggia e il colore rosso dei mantelli. Dal punto di vista iconografico, insomma, si può rintracciare persino in *300* una tardiva celebrazione del classicismo. Così come, dal punto di vista ideologico, il film è una riproposizione dei vecchi stereotipi, che risalgono almeno a Erodoto, sulle guerre persiane come conflitto tra Oriente e Occidente, libertà e dispotismo, coraggio dei pochi e viltà dei molti, eccetera. Seppure con un aggiornamento di questi stereotipi al moderno conflitto di civiltà tra Est e Ovest, terrorismo islamico e democrazie occidentali. Frank Miller, l'autore del fumetto da cui è tratto *300*, lo dice esplicitamente in un'intervista del 24 gennaio 2007 alla National Public Radio: i barbari persiani rappresentano il nostro nemico di oggi, i fanatici musulmani che tagliano la testa degli ostaggi e mutilano le donne¹⁰. Così non stupisce che il Leonida del film *300* dica a un certo punto che lui sta combattendo per difendere "la democrazia". Non sappiamo come avrebbe reagito il vero Leonida se qualcuno gli avesse detto che lui, uno Spartano, era un campione della democrazia. Probabilmente con la stessa pedata che, nel film, il finto Leonida riserva all'ambasciatore dei Persiani.

Ma è ancora più curioso sapere che un portavoce del governo iraniano, Javad Shangari, protestò nel marzo 2007 contro il film dicendo che si trattava di «part of a comprehensive U.S. psychological war aimed at Iranian culture»¹¹. È piuttosto buffo, in effetti, vedere una repubblica

10 Cfr. C.W. Marshall, *Frank Miller's 300, before and after 9/11 in Muslims and American Popular Culture*, a cura di A.R. Richards e I. Omidvapp, Santa Barbara 2014, pp. 349-357.

11 Si veda l'articolo di Ewan Thomas su *Newsweek* del 25 marzo 2007 (*War film: the Politics and Drama of 300*).

islamica che si sente offesa in quanto erede di un impero di zoroastriani. Ma ancora più buffa, forse, è la recensione del film fatta, non si capisce quanto per scherzo e quanto sul serio, dal filosofo e psicanalista Slavoj Žižek. I Persiani non rappresentano i terroristi islamici, dice Žižek, anzi sono un impero potente, multietnico e corrotto come gli Usa. Sono invece gli Spartani di Leonida, che s'immolano in una battaglia suicida, i veri archetipi dei kamikaze islamici!¹²

Anche la pubblicità prolunga a modo suo i *clichés* classicistici. Gli dei dell'Olimpo nello spot dei cioccolatini *Ferrero Rocher*, gli aitanti modelli di Dolce e Gabbana, raffigurati nella loro nudità neoclassica, sullo sfondo del teatro (romano!) di Taormina, sono citazioni d'iconografie rinascimentali o winckelmanniane. È un'antichità trombonesca e rassicurante al tempo stesso. L'immagine e la parola dei classici servono come sigillo di placida autorevolezza. È un procedimento che funziona anche con classici diversi da quelli antichi. Tempo fa circolava una pubblicità dell'Alfa Romeo. Compariva l'attrice Uma Thurman che, scendendo da un'auto, diceva, con voce suadente: «Io sono Giuletta e sono fatta della stessa materia di cui sono fatti i sogni». Qui siamo fuori dal recinto dei classici antichi. Questo slogan pubblicitario è in realtà una citazione scespriana. Sono i versi pronunciati da Prospero nel IV atto della *Tempesta* e sono versi di desolante tristezza. «We are such stuff as dreams are made of, / and our little life is rounded with a sleep» («Siamo fatti della stessa materia di cui sono fatti i sogni e la nostra piccola vita è circondata da un sonno»). Shakespeare riprende una tradizione già antica, che risale almeno a Pindaro: dire che la vita umana è come un sogno, significa che gli umani sono effimeri, mortali, condannati a morire. Il contrario, insomma, di quello che intende dire la pubblicità: cioè che l'auto, così come la ragazza, è un bel sogno. L'aspetto disturbante e inquietante della tradizione sulla vita come sogno viene rimosso e proiettato in una dimensione consolatoria. Basta guidare una *Giuletta* per essere felici e dimenticare di essere mortali. Il motivo antico e scespriano della precarietà dell'umano non è, ovviamente, tema per uno spot. Ma il linguaggio, le parole dei classici servono comunque, per creare una suggestione vagamente ipnotica, per dare un'aura di remota nobiltà anche a un oggetto banale come un'automobile. Il verso di Shakespeare è come l'*ònfalos* di Eleusi o la Venere di Andy Warhol. Un segno senza contesto, una pura icona.

12 Cfr. S. Žižek, *The true Hollywood Left* (in <http://www.lacan.com/zizhollywood.htm>).

Nel linguaggio postmoderno della pubblicità le citazioni dei classici non contano come significato ma come segno. Così il profumo *Opium* di Yves Saint Laurent può usare come sfondo sonoro della sua pubblicità il “Lacrimosa dies illa” di W.A. Mozart, cioè il pezzo di un *requiem* per i defunti! Nessuno penserà comunque, quando si sta profumando, di agghindarsi per un funerale. Mozart rappresenta la Musica in quanto tale, come Shakespeare rappresenta la Poesia: il fatto che in realtà entrambi stiano parlando della banale circostanza che dobbiamo morire è irrilevante, specie in una società in cui tutti sembrano credersi immortali.

Se si parla di usi e abusi del classico, non si parla però solo della circolazione di miti e stereotipi contrapposti: Atene contro Sparta (o contro Eleusi), la Grecia del *logos* contro la Grecia dell’irrazionale, l’apollineo contro il dionisiaco, l’olimpico contro il misterico, il classico contro il post-classico o l’anticlassico. Si tratta anche della duplice lettura delle stesse figure. Usate, da sempre, per significare una cosa e il suo esatto contrario. Prendiamo il caso di Pericle. Negli ultimi tempi, il cosiddetto *Epitafio* di Pericle, cioè l’orazione funebre per i caduti nel primo anno della guerra del Peloponneso, che Tuciddide riscrive a modo suo nel II libro della sua opera (capitoli 35-46), ha avuto una vasta e bizzarra circolazione. È stata usata come manifesto propagandistico della “buona” democrazia, brandita come arma di una polemica politica indirizzata contro il governo dell’allora primo ministro Silvio Berlusconi. Con questo spirito, nel novembre 2012, in un programma televisivo condotto dal giornalista Gad Lerner, l’attrice Lucrezia Lante della Rovere ha recitato l’epitafio tucidideo, mentre il pubblico ascoltava compunto, come a una messa, l’elogio delle regole democratiche, della sobrietà, del senso civico. Attraverso Pericle, si celebravano il rispetto delle leggi e il primato del bene pubblico sull’interesse privato. Con lo stesso spirito, il comico Paolo Rossi ha portato per mesi l’epitafio di Pericle in giro per vari teatri italiani, scandendone la recitazione con il ritornello “Noi ad Atene facciamo così” (che nel testo tucidideo peraltro non c’è). Mentre il 21 maggio 2011 il cantante Roberto Vecchioni ha letto Tuciddide in pubblico a un concerto in sostegno alla candidatura di Luigi De Magistris a sindaco di Napoli. Un Pericle in campagna elettorale, dunque. Non solo: un Pericle quasi santificato. Tanto sulle pagine del *Corriere della Sera*, edizione di Napoli¹³, quanto sul blog del politico Beppe Grillo¹⁴, il testo

13 <http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/politica/elezioni2011/notizie/lettera-pericle-ateniesi--190706817206.shtml>

14 http://www.beppegrillo.it/2011/05/noi_qui_in_rete_facciamo_cosi.html

tucidideo viene citato come la “lettera di Pericle agli Ateniesi”. Nemmeno Pericle fosse San Paolo¹⁵.

Tucidide si farebbe forse delle gran risate se sapesse che il suo testo oggi viene usato come un manifesto democratico. Lui che apprezzava sì Pericle ma per ragioni affatto particolari: perché il suo governo, diceva, era «una democrazia a parole ma nei fatti il governo del primo cittadino», di un *princeps* (2.65). L’*Epitafio* di Pericle non è un ingenuo e appassionato elogio della democrazia. È una ricostruzione, non priva di malizia, della retorica patriottica nella *polis* democratica, fatta da chi, come Tucidide, riteneva la democrazia una disgrazia. Ma del mito di Atene si prende ogni volta, secondo convenienza, ciò che serve. Nessuno, a quanto mi risulta, è mai andato in piazza a recitare il secondo discorso di Pericle, che Tucidide riporta subito dopo l’*Epitafio* (2.60-64). Un discorso spudoratamente e cinicamente imperialista. L’impero ateniese, dice qui Pericle, «è come una tirannide: esercitarla può essere ingiusto ma abbandonarla ci espone al pericolo» (2.63). Quindi, concludeva Pericle, è inutile che le anime belle giochino a fare i pacifisti: la guerra è un dovere. Ad Atene si faceva anche così.

Chi sarà dunque il vero Pericle? Quello di Paolo Rossi e di Roberto Vecchioni? Oppure, per esempio, quello di Fritz Schachermeyr e di Friedrich Oertel, eminenti intellettuali della Germania nazista, e il primo anche insigne antichista, che tra gli anni ‘30 e ‘40 sembravano vedere in Pericle la perfetta incarnazione del *Führerprinzip*, e nell’Atene periclea un’anticipazione del regime di Hitler? Per Oertel come per Schachermeyr, in forma esplicita o implicita, il leaderismo carismatico di un Pericle o di un Hitler si contrappone al populismo demagogico di un Cleone o di una Repubblica di Weimar¹⁶. Albert Speer, principe degli architetti nella Germania nazista e ministro del Reich, ricordava peraltro

15 Naturalmente i riusi politico-propagandistici dell’*Epitafio* di Pericle in età moderna sono stati più vari e numerosi di quanto qui si possa ricordare. Per esempio, negli Stati Uniti, si spazia dal discorso di insediamento di J.F. Kennedy all’orazione funebre di Rudolph Giuliani per i morti dell’11 settembre 2011: cfr. C. Pepe, *Discorsi per i caduti (l’epitafios di Pericle e l’orazione di Rudolph Giuliani)*, in *Discorsi alla prova*, a cura di G. Abbamonte, L. Miletta e L. Spina, Napoli 2009, pp. 503-518; L. Spina, “*The Glory of a Next Augustan Age*”: fra Grecia e Roma nell’era dei Kennedy, «Paideia» 67, 2012, pp. 295-316.

16 Rimando a L. Canfora, *Cultura classica e nazismo*, in *Ideologie del classicismo*, Torino 1980, pp. 133-159 (in particolare pp. 156-157, nota 3). Cfr. anche B. Näf, *Von Perikles zu Hitler? Die athenische Demokratie und die deutsche Althistorie bis 1945*, Bern, Frankfurt am Main and New York 1986.

che lo stesso Hitler considerava Pericle un suo modello¹⁷. È pur vero che, naturalmente, come ricorda sempre Speer¹⁸, «per Hitler i Greci erano i Dori. Qui giocava naturalmente l'ipotesi, alimentata dagli studiosi nazionalsocialisti, che i Dori, scesi in Grecia dal Nord, fossero di origine germanica, e che la loro cultura non appartenesse quindi al mondo mediterraneo». Ma è anche vero che, già nel *Mein Kampf*, l'ammirazione di Hitler per la cultura greca si traduce nella celebrazione, secondo i più vieti canoni classicistici, dello splendore dell'Atene periclea in contrapposizione con la società e l'arte degenerate dei tempi moderni: «Se l'età di Pericle sembra incarnarsi nel Partenone, il presente bolscevico s'incarna nel volto caricaturale del cubismo»¹⁹.

Se guardiamo poi alle riscritture contemporanee di un genere poetico cruciale come la tragedia greca, il quadro risulta non meno sconcertante. Chi può dire qual è il “vero” Eschilo o il “vero” Sofocle? I tragici greci sono stati usati (e abusati) in ogni maniera. Abbiamo visto, già con Bertolt Brecht, Creonte vestito da nazista affrontare un'Antigone che combatte contro il dispotismo. Abbiamo visto, in tanti spettacoli teatrali, gli achei che invadono Troia con i carri armati, ed Ecuba che contesta la guerra d'Algeria, o quella del Vietnam, o l'invasione dell'Irak. Medea ha combattuto il maschilismo, fin da quando le suffragette inglesi usavano il suo celebre discorso sulla condizione della donna come manifesto femminista. Poi ha sfidato il militarismo prussiano (*La moderne Médée* di Leon Duplessis, 1901), il razzismo (*Medea* di Hans Henny Jahnn, 1925), il colonialismo francese in Indocina (*Asie* di Henri Lenormand, 1934), il progresso tecnologico (*Medea* di Robinson Jeffers, 1935), e ha testimoniato la crisi della civiltà contadina (Pier Paolo Pasolini, 1970). Ha partecipato alla Resistenza (*Medea* di Franz Csokor, 1947) e alle guerre civili jugoslave, arruolandosi tra i paramilitari croati (*Medea 95*

17 In una testimonianza resa a J. Fest, *Hitler*, tr. it. Milano 1974 (Berlino 1973), p. 472: «Hitler si considerava seguace di Pericle, e volentieri tracciava i relativi parallelismi; nelle autostrade, stando ad Albert Speer, egli vedeva volentieri il suo Partenone». Si veda anche quanto lo stesso Speer scrive nelle sue *Erinnerungen* (pubblicate a Berlino nel 1970) sui rapporti che Hitler vedeva tra la sua passione per la colossalità architettonica e i progetti edilizi dell'Atene periclea (A. Speer, *Memorie del Terzo Reich*, tr. it. Milano 1995, p. 84: cfr. anche A. Scobie, *Hitler's State Architecture: The Impact of Classical Antiquity*, Philadelphia 1990, in specie pp. 15-16).

18 *Memorie del Terzo Reich*, p. 117.

19 A. Hitler, *Mein Kampf*, München 1924, p. 287: «Denn wenn das Perikleische Zeitalter durch den Parthenon verkörpert erscheint, dann die bolschewistische Gegenwart durch eine kubistische Fratze».

di Leo Katunariç, 1995). A questo punto non possiamo stupirci che, alla fine, Medea si sia fatta rinchiudere in un carcere psichiatrico (*From Medea* di Grazia Verasani, 2013). Varrà la pena notare che tutte queste riscritture, così impegnate e ideologicamente schierate, sembrano dipendere da un'idea della tragedia greca che è in verità essa stessa discutibile. Cioè l'idea che il testo tragico debba per forza comunicare un messaggio morale, politico, filosofico, teologico. È un'idea che non sempre la cultura occidentale ha coltivato: per esempio, Eschilo per secoli è stato considerato un poeta immaginifico e votato al soprannaturale, il cantore di un mondo oscuro, popolato di spettri, demoni e prodigi, non un confezionatore di parabole morali o filosofiche.

Comunque sia, ancora oggi continuiamo a girare intorno alle venerate figure del teatro greco. Ed è inutile soffermarsi sulle infinite riscritture e riprese della tragedia greca. Ci sono ormai moltissimi saggi su questo tema. Ci si limiterà a un piccolo esempio relativo ad Antigone. Per noi moderni è sempre stato facile essere dalla parte di Antigone e delle "leggi non scritte", e liquidare Creonte come un tiranno feroce ed empio. Ma, anche nel Novecento, non tutti hanno simpatizzato con Antigone. Nel 1988 Adriano Sofri, ex leader del movimento di estrema sinistra Lotta Continua, viene arrestato con l'accusa di essere il mandante dell'omicidio del commissario Calabresi. Eugenio Scalfari, direttore di *Repubblica*, scrive sul suo giornale, il 2 agosto 1988, un editoriale in cui invita Sofri a non attaccare i magistrati e a sottomettersi alla legge. Lo esorta ad abbandonare l'atteggiamento antilegale tipico degli estremisti di sinistra che Scalfari bolla come "Antigoni da tre soldi": «Se Adriano Sofri risultasse colpevole, saranno lui e la sua coscienza a presentarsi, da soli, dinanzi alla legge. La legge di Socrate, la legge della città, che alla lunga la vince su quella di Antigone». Socrate contro Antigone: cioè l'obbedienza alle leggi della città, anche se non le si condivide, deve prevalere sulla ribellione contro le leggi. Antigone è qui, dunque, un modello negativo. A Scalfari risponde Piergiorgio Bellocchio, intellettuale di sinistra e già direttore del quotidiano *Lotta Continua*. «Non ho mai dubitato» scrive Bellocchio²⁰ «che Scalfari stesse dalla parte di Creonte. Ma mi stupisce che lo proclami così spudoratamente». Scalfari, prosegue Bellocchio, ha equivocato su Antigone, che non era una "terrorista ante litteram". Ed ha equivocato anche su Socrate, che

20 *Chi perde ha sempre torto*, apparso in una prima versione in *Diario* (febbraio 1991) e poi ripreso in P. Bellocchio, *Al di sotto della mischia: satire e saggi*, Milano 2007, pp. 77 ss. (in particolare p. 85).

non era un paladino della legalità a tutti i costi ma, viceversa, un “contestatore” dei valori tradizionali della città.

Dice, insomma, Bellocchio: se Socrate fosse vissuto oggi, si sarebbe schierato con Sofri e con *Lotta Continua*. E in effetti i conti tornano pochi anni dopo. Perché se Bellocchio s’immagina un Socrate di sinistra, c’è chi viceversa ha dipinto Aristofane, che appunto pigliava in giro Socrate, come uomo di destra. In una polemica scoppiata nel 2002, quando il regista Luca Ronconi, mise in scena le *Rane* di Aristofane a Siracusa, il direttore artistico del Teatro Biondo di Palermo, Pietro Carriglio tuonò: «Aristofane, carte alla mano, era un conservatore, a volte reazionario. Il suo bersaglio preferito era la sinistra. Oggi voterebbe Forza Italia»²¹. Questi piccoli episodi in realtà dimostrano innanzitutto che “attualizzare”, oltre a essere parola in sé brutta, è anche operazione difficile, spesso scivolosa.

Ma cosa vuol dire, poi, attualizzare? Ha ancora senso, per esempio, definire “attualizzante” una lettura psicanalitica dell’*Edipo Re* di Sofocle, cioè una lettura ispirata a Sigmund Freud, che scrisse *L’interpretazione dei sogni*, il libro in cui formula la teoria del complesso di Edipo, nel 1900, cioè ben più di un secolo fa? Certo, Freud è cronologicamente più vicino a noi di Sofocle. Ma si potrà davvero chiamare “attualizzazione” il rifarsi a una teoria vecchia di oltre un secolo? I Greci forse erano nostri contemporanei (per parafrasare un grande studioso di teatro, Jan Kott, che si è occupato splendidamente anche di tragedia greca). Ma noi fino a che punto siamo nostri contemporanei? Non siamo a volte già vecchi, superati?

E d’altra parte perché scandalizzarsi quando i registi o gli scrittori moderni contaminano mito antico e contemporaneità? Non lo facevano già i tragici greci? Quando, per esempio, nell’*Oresteia* (458 a.C.), Eschilo fa finire la vicenda di Oreste davanti al tribunale dell’Areopago, oggetto in quegli anni di infiammati conflitti politici, culminati nell’assassinio di Efialte, non getta forse il mito nello stampo rovente dell’attualità (e viceversa)? Bisogna essere consapevoli della molteplici-

21 Si veda l’articolo su *Repubblica*, edizione di Palermo, del 21 maggio 2002. Per una ricostruzione della *querelle* e delle sue implicazioni cfr. M. Treu, *Cosmopolitico. Il teatro greco sulla scena italiana contemporanea*, Milano 2006, pp. 87-100; F. Schironi, *A Poet without ‘Gravity’: Aristophanes on the Italian Stage*, in *Aristophanes in Performance 421 BC-AD 2007*, ed. by E. Hall e A. Wrigley, Oxford 2007, pp. 267-275; M. Treu, *Who’s Afraid of Aristophanes? The Troubled Life of Ancient Comedy in 20th-century Italy*, in *Ancient Comedy and Reception*, ed. by D. S. Olson, Berlin 2013, pp. 945-963.

tà dei classici. Aggirarla con circospetta ironia, senza credere all'ultima versione, all'ultima parola detta, come se fosse quella definitiva. Anche perché l'ultima parola, come si è visto, non è necessariamente la più nuova. Bisogna prendere atto che non il rispetto ma l'abuso è l'unica forma di approccio ai classici. Bisogna accettare questa circostanza non come una proposizione teorica ma come il riconoscimento di un dato di fatto. Già i Greci, del resto, abusavano di loro stessi. Il mito di Atene, per certi versi, l'hanno inventato già gli Ateniesi, proprio magari nei discorsi funebri per i caduti in guerra al cui genere appartiene anche l'*Epitafio* di Pericle. E, non a caso, il libro che una grande antichista, Nicole Loraux, ha dedicato a questi epitafi s'intitolava appunto *L'invenzione di Atene*²². La "vera Grecia", insomma, non esisteva neppure al tempo dei Greci.

22 *L'Invention d'Athènes*, Paris 1981.





SOTERA FORNARO
Università di Sassari
ECUBA 1914

Talora lei attraversa la notte della terra.
Il più tormentato, povero cuore di donna sulla terra.
Lieve soffia, come brezza, sotto pergole e stelle,
va per le strade, schiude porte, incrocia vaganti sospiri,
antica madre, delle madri la più sventurata.

Quanto latte stillò dal seno
quanti figli accudì!
Ahimé! – Ora sulla terra va, notturno respiro,
vecchia madre, inaridita origine del mondo,
stella fredda che ancora fiocamente splende.

Quale vento si aggira sulla terra, sotto stelle e pergole,
di notte entra in mille stanze dalle spente luci,
dove dormono madri, giovani mogli,
sfiora le culle, passa
sul luminoso, profondo sonno dei bimbi.

Talora ad un capezzale si ferma,
volge intorno lo sguardo colmo di dolore,
lei, vento impetuoso, spinto, plasmato dal dolore -
- il dolore in lei per prima trovò forma;
poi la luce si estingue in moribonde lampade.

E le donne scendono dai letti,
quando lei si allontana – passi nudi, pesanti...
Vegliano a lungo il sonno dei bambini,
lente si muovono nell'oscurità delle stanze,
il volto rigato da lacrime di un inaudito dolore.

1. La donna vento che si aggira per le stanze, il respiro sofferente di madre che si accosta al respiro e alle ansie di altre madri in un mondo svuotato d'uomini e popolato da impalpabili, inquietanti presenze; quella donna, che come un soffio attraversa il mondo di notte, ha un nome



antico: Ecuba. Così infatti suona il titolo di questa poesia, scritta nel 1917 dal poeta ebreo Franz Werfel (1890-1945). Ecuba, la prima *mater dolorosa* della poesia occidentale, regina di Troia, madre di cinquanta splendidi figli, tra essi del luminoso Ettore, tutti morti nella guerra archetipo di tutte le guerre. Ecuba: nome quanto mai evocativo in quegli anni, nel mondo precipitato nella catastrofe. Un romanzo popolare di grande diffusione, per esempio, pubblicato anch'esso nel 1917, definisce nel titolo *Figlie di Ecuba*¹ le donne di un villaggio povero della Germania meridionale, lontano dal fronte, in dolorosa, angosciante, coraggiosa attesa, spesso vana, degli uomini lontani.

2. Allo scoppiare della guerra, Franz Werfel aveva ventiquattro anni, lavorava a Lipsia come correttore di bozze nella nuova casa editrice di un amico, Kurt Wolff, attorno al quale si raccoglieva un circolo di intellettuali accomunati da un profondo disprezzo per i padri, ansia di libertà e desiderio di spezzare le catene di un'educazione repressiva di stampo militare. L'età media di questi amici era ventitré anni. Alcuni resteranno nelle pagine della storia dell'arte e della letteratura, come Oskar Kokoschka. Altri saranno dimenticati. Altri finiranno suicidandosi oppure combattendo per la rivoluzione. Una ventina d'anni dopo i nazisti definiranno le loro opere 'arte degenerata': perciò le metteranno al rogo. Nel circolo di Kurt Wolff non si intendeva più praticare le arti ma si perseguiva un'unica e sola opera d'arte totale, una fusione di parola, musica, luce, colore, come nell'opera di Wagner. Ma si cercò ispirazione anche in un passato tanto lontano da diventare inaccessibile coi documenti, il passato arcaico della simbiosi di mito e natura, riflesso delle più inquietanti saghe del mito greco. Nell'evocazione romantica di immaginari lidi greci, quei giovani artisti esaltati e fiduciosi delle potenzialità estreme della vita, si ribellarono al classicismo scolastico e sterile dei loro ottusi e severi professori di ginnasio. Cercavano le origini del teatro e si rispecchiarono nella complessità sconosciuta di un libro scandaloso che fu loro proibito leggere – e proprio perciò tanto più avidamente lo lessero: la *Nascita della tragedia* di Friedrich Nietzsche. Un libro nel quale si coglieva l'essenza frenetica, emozionale, sregolata del dio Dioniso, il suo manifestarsi in musica e canto, la nascita della tragedia. Gli scrittori del circolo di Wolff, che furono presto definiti 'espressionisti', attinsero a piene mani ispirazione da un'idea eretica di teatro, rito di gesti, danza, musica, rito delirante, intriso di follia: dionisiaco, in una pa-

1 Clara Viebig, *Töchter der Ekuba*, Düsseldorf 1989.

rola. I Greci vivevano a stretto contatto con la natura, ch  i loro teatri erano all'aperto, si affidavano ai giochi con la luce delle nuvole, del sole, del cielo; i moderni, nel chiuso dei loro teatri, disponevano invece anche di effetti luminosi stranianti, di rumori e suoni, oltre che della musica orchestrale: a maggior ragione il teatro dei moderni doveva stupefare, ipnotizzare, coinvolgere con coreografie collettive e numerose comparse in scena, un coro simbolico del mondo intero, in un caleidoscopio di voci, acrobati, ballerini, persino animali. Ad un teatro del genere aspiravano, grosso modo, gli entusiasti poeti studenti a Lipsia, negli anni tra il 1910 e il 1913.

3. Lipsia restava per  una citt  di provincia: bisognava espugnare esteticamente Berlino. A Berlino, dunque, si riversarono autori e attori; a Berlino ognuno poteva sognare di diventare una star, anche se obbligato a mangiare pane raffermo perch  non aveva soldi e spesso dormiva in luoghi di fortuna. Ma a Berlino, prima della guerra, si dormiva ben poco: ogni sera si festeggiava nei cabaret e nei piano bar; il Kurf rsterdamm si animava di colori, magie, del via vai incessante di gente elegante, i cui stomaci per  spesso brontolavano per la fame; nei locali si ballava al ritmo del foxtrot: tutto si poteva in quegli anni a Berlino, ballerini, attori, autori drammatici, registi di teatro e di cinema, ed ancora poeti e scrittori venuti da ogni dove, pittori, mercanti d'arte e scopritori di talenti: uniti dall'idea di spezzare le forme tradizionali dell'estetica e della vita e seppellire il mondo di ieri. A Berlino si trasferirono anche gli 'espressionisti' di Lipsia, entrarono nei salotti della capitale conquistando cuori femminili con le loro nevrosi e le loro malinconie, recitando poesie e dando pubbliche letture dei loro drammi. Questo mondo ebbro danzava sull'orlo di un vulcano. L'eruzione di cui si potevano gi  cogliere i segni preparatori li avrebbe presto travolti: la guerra. Nelle fantasie apocalittiche di alcuni dei poeti, nella loro distruttiva ansia rigeneratrice, nelle loro nevrosi e finzioni omicide, si nascondeva il presentimento di una catastrofe imminente.

4. A Berlino poteva infine realizzarsi il progetto di un teatro di massa, come il teatro di Dioniso ad Atene: cinquemila posti, nello spazio che era stato di un circo; un teatro che come ad Atene si sviluppava attorno ad un'arena circolare centrale, tanto grande da poter permettere anche a centinaia di persone di essere in scena contemporaneamente, un'arena dilaniata da intensissimi fasci di luce; un edificio dall'architettura spettacolare, nel cui foyer colonne gigantesche, come di un tempio dorico, si

accendevano illuminate dall'alto. Un teatro - come ad Atene - nel cuore della città, ad un passo dalla porta di Brandeburgo e dalla stazione di Friedrichstrasse: lo realizzò nel 1919 un regista austriaco, Max Reinhardt, guida e autorità indiscussa della vita teatrale tedesca fino al 1931, quando dovette fuggire ai nazisti (morì in esilio negli Stati Uniti nel 1943). A Reinhardt un giovane autore viennese, Hugo von Hofmannstahl (1874-1929), consigliò di rappresentare opere antiche, ma il regista «aveva scusato la propria malavoglia per il sapore di gesso delle traduzioni e delle rielaborazioni esistenti»: così Hofmannstahl scrisse appositamente per lui l'*Elettra* (1903), immediatamente un successo strepitoso, anni dopo messa in musica da Richard Strauss (1909). Un colossale *Edipo re* adattato da Hofmannstahl inaugurò infine il 'teatro dei cinquemila' (1919). Nel 1906 Hofmannstahl aveva continuato ad attingere da Sofocle e scritto l'*Edipo e la Sfinge*, dove Edipo funge da maschera per l'uomo contemporaneo dilaniato da nevrosi e ossessioni. Ad insaputa di Hofmannstahl, il dottor Freud scopriva intanto la pulsione inconscia di uccidere il padre e la chiamava 'complesso di Edipo'. Hofmannstahl dà solo il segnale d'inizio di un rinnovato 'classicismo' di segno espressionista (in cui rientrano anche i drammi diversissimi di Gerhard Hauptmann o la 'trilogia ellenica' di Georg Kaiser)². Il mito serve l'idea espressionista dell'uomo «staccato dalle cose», che non ha cioè determinazione concreta, che perde il nome per diventare un personaggio (il Padre, il Figlio, il Banchiere, il Poeta...); i nomi classici (Euba, Cassandra, Edipo, Antigone, Creonte, Emone...) coprono maschere metastoriche e astoriche, maschere nude, che la tradizione carica di una tipicità fissa, semplice, lineare, persino rigida. Del 'classicismo' espressionista il primo esempio è dato da un riadattamento delle *Troiane* di Euripide da parte di Franz Werfel, a cui ora torniamo.

5. Immediatamente prima della guerra, Franz Werfel, sollecitato a occuparsi di mito antico dall'editore Jakob Hegner, portò a termine per l'editore Wolff, che aveva sostenuto e atteso con ansia il lavoro dell'amico³, una «rielaborazione» (*Bearbeitung*) delle *Troiane* di Euripide. Werfel, già noto come poeta lirico, nella tragedia del 'moderno' Euripide trovava tutti gli elementi che impregnavano la lirica espressionista:

2 Fondamentale resta L. Secci, *Il mito greco nel teatro tedesco espressionista*, Roma 1969, in generale e per le *Troiane* di Werfel, pp. 115-131

3 Vedi le lettere di Wolff a Werfel del 15 novembre 1913 e del 6 marzo 1914 in K. Wolff, *Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963*, hrsg. von B. Zeller-E. Otten, Fischer, Frankfurt am Main 1966, p. 102 e p. 104.

la guerra⁴, la violenza contro le donne ed i bambini, la disperazione, l'amore quasi per la morte e l'apoteosi del suicidio, quale alternativa ad una vita indegna. Cassandra ed Ecuba, nelle *Troiane* euripidee, travolte dall'angoscia e dal dolore, agivano come menadi, prede sofferenti ed inquietanti della possessione divina, caratteri idonei alla lirica dionisiaca, a cui il primo Werfel indulgeva. Le *Troiane* ebbero una lunga fase di elaborazione, e furono finalmente rappresentate il 22 aprile del 1916 nel teatro Lessing a Berlino⁵.

6. La tragedia di Euripide sembra a Werfel mettere in scena la passione, in senso medievale, di una madre, Ecuba, che privata della famiglia e dell'onore dalla guerra, subisce un martirio in successive stazioni, prima di essere definitivamente imbarcata verso la Grecia come schiava dei vincitori. La stazione più dolorosa consiste nel dover seppellire il nipote Astianatte, figlio di Ettore, strappato alle braccia della madre e scagliato giù dall'alto di una torre perché con lui morisse tutta la stirpe nemica ai Greci e per sempre perisse il nome glorioso del padre. Werfel scrive nella prefazione al suo adattamento: «L'occasione per tradurre questa tragedia è data dalla sensazione che la storia umana, nel suo ripetersi, si trovi di nuovo in una situazione analoga a quella che provocò la sua nascita»⁶. Quale situazione analoga? La tragedia euripidea era andata in scena nel 415 a.C., immediatamente prima che Atene si imbarcas-

4 Vedi anche il dialogo *Euripides oder über den Krieg*, che Werfel inizia a comporre proprio in questo stesso periodo: nell'Ade le ombre di Euripide e di Alcibiade discutono sul valore della vita e sul suo sacrificio in guerra (cfr. M. Bambozzi, *Al di là degli eroi: retorica e drammaturgia della morte eroica dalle Troiane di Euripide alle Bearbeitungen di F. Werfel*, «L'immagine riflessa» N.S. 10, 2001, pp. 321-362).

5 Il prologo fu riscritto e la tragedia nuovamente riadattata in occasione della *première* del 20 maggio 1920 al Burgtheater di Vienna; ma qui ci si occupa delle ragioni della rielaborazione pre-bellica, non del riadattamento in condizioni storiche mutate, dopo la guerra. Per questo rinvio al documentato articolo di Esther Cerbo, *Un mito antibellicista a teatro. Le Troiane di Euripide e la Bearbeitung di Franz Werfel*, in *Miti antichi e moderni*, a cura di D. Gavrilovich, C. Occhipinti, D. Orecchia, P. Parenti, Roma 2013, pp. 57-70. La traduzione italiana del nuovo prologo, a cura di Marzia Bambozzi, si legge in «Testo a fronte», a.XVII, 32, 2005, pp. 114-127.

6 Si traduce da Franz Werfel, *Die Troerinnen des Euripides*, Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1915, pp. 5-11. Nel 1959 Adolf D. Klarman pubblica l'edizione integrale dei drammi in due volumi (F. Werfel, *Die Dramen*, I-II, Fischer, Frankfurt); *Die Troerinnen* sono contenute nel I volume (pp. 41-89 e pp. 538-548).

se nell'impresa che ne avrebbe decretato la fine: la spedizione contro Siracusa. La tragedia di Werfel fu concepita prima che due colpi di pistola a Sarajevo cambiassero il corso del mondo e causassero milioni di morti. Preveggenza, senso politico? Come sia, la guerra si insinua nella scrittura di Werfel, nella riscrittura della tragedia antica, prende voce e corpo nella figura della madre di tutte le madri, Ecuba, che ha generato figli per perderli nel vortice di una guerra nata dalla follia del caso. Franz Werfel scrive ancora nella prefazione: «Ecuba è l'essere umano, per il quale la parola 'prova' non significa nient'altro, che il più debole, rispetto al più forte, è più debole. L'espressione 'essere messi alla prova', per lei, non ha ancora un senso. Ecuba non si sente 'messa alla prova': è la moglie che perde il marito, la madre che perde cinquanta figli, la regina, a cui crollano città e palazzo, la nobile che diventa schiava. Di più non può sapere». In quanto figura pre-cristiana, cioè, Ecuba non personifica il 'sacrificio', l'immolarsi volontario per espiare una colpa o per sostenere la vera fede. « Che l'essere umano debba soffrire, è per lei la più insensata delle insensatezze di un mondo insensato.» In una civiltà, quella greca antica, inconsapevole del peccato, non si ammette nemmeno la redenzione: dunque il dolore resta dolore nudo, non si giustifica con l'espiazione in vista di una vita ultraterrena. In quella civiltà, che non conosce la provvidenza divina e sfugge ad ogni riflessione e speranza teleologica, gli dei si distinguono dagli uomini perché immaginati «giganti», dagli stessi difetti umani, solo amplificati, immensi. Una potenza superiore, la si chiami «dio o destino», «fa girare spietatamente e crudelmente le stelle», senza alcuno scopo. La greca Ecuba, in un mondo senza Dio, non trova consolazione nel pensiero (che si ha solo a partire dalla madre di Gesù) che si può «diventare madre, per perdere i propri figli. Per lei, il sangue sul Golgota non è stato ancora versato! Lei non può presentire che per essere una santa non le manca nient'altro che cambiare la propria espressione dal ghigno che maledice in segno di giubilo. In epoca cristiana (che ovviamente non conosce la tragedia) il dramma sarebbe divenuto parabola con un insegnamento morale. Ma il mondo di Ecuba non è stato ancora liberato, così il finale della tragedia si libra in una danza infernale di infelicità; il sentimento umano più sublime, l'acme finale, consiste nell'implacabile ostinazione!».

7. Eppure anche nella consapevolezza di questa distanza etica e teologica, la tragedia di Euripide – pensa Werfel - ha qualcosa da dire al presente. Euripide scaglia nella «terra desolata» una «meteora incandescente». In un mondo soggiogato dal caso, in cui la ragione impotente

contempla il «brutale dramma degli elementi», nella più completa confusione, nel più inestricabile disorientamento, il dramma di Euripide rivela infatti all'uomo il senso del suo essere al mondo, «e questo senso si chiama: *virtù!*». Il «tragico» greco, intende Werfel, rappresenta un'operazione conoscitiva: il conoscere cioè che l'uomo sconta una colpa ereditaria, genesi ineffabile di dolore: ma a questo dolore necessario l'uomo deve resistere con incrollabile caparbieta e sopportazione. Il dolore perciò diventa sostanza dell'esistenza, il cui indissolubile nodo tragico consiste nell'accettazione del dolore e dall'elaborazione di pratiche di resistenza. Questa terribile «legge» morale regola il mondo precristiano. «Capiamo così quanto poco corretta è l'opinione comune, che considera Euripide un puro nichilista – scrive ancora Werfel. Ché sebbene Ecuba riconosca in tutto l'assurdo, lo riconosce pur sempre solo da un sentimento che porta inesorabile dentro di sé: e cioè proprio dalla virtù. Perciò ora finalmente capisco l'intelligente finale della tragedia, che non vede la vita in maniera così semplicistica da far finire il dolore di lei con la morte! Perché l'eroina non muore? Perché non le si concede un finale ad effetto, al quale invero è vicinissima, la morte nelle fiamme di Troia? Perché invece “stringe la vita al petto”, per portarla sino alla fine?». Nella conclusione della tragedia euripidea, Ecuba si avvia, con le membra tremanti, verso il doloroso cammino di schiavitù: non sceglie, dunque, il suicidio e in tale scelta il personaggio euripideo pare a Werfel significativamente pre-cristiano, perché abbracciando la croce della vita, accettando la passione, abbraccia inconsapevolmente la via della redenzione: «Il poeta non concede all'uomo diritti sulla propria morte! Dove è dell'uomo è vivere! E la vita dell'uomo è dovere. Ma il dovere è ostinazione contro la creazione disumana, resistenza contro la natura e il destino, fede nella centralità dell'umanità, che è lì per imporre il suo senso al mondo. E così vediamo Euripide, il celebre ateo, come colui che invece preannuncia, precorre, il cristianesimo.» Lo stesso Euripide, in un dialogo filosofico scritto da Werfel nel dicembre 1914, ma rimasto inedito sino al 1959, *Euripide o sulla guerra*, esalta il cristianesimo come rivoluzione e magnifica la crocifissione come atto di protesta contro l'ingiusto ordinamento statale. In queste talora confuse asserzioni di Werfel c'è il nocciolo della 'rivelazione greca' come anticipatrice del cristianesimo, che troverà espressione filosofica nelle pagine intense di una pensatrice ebrea come Werfel, Simone Weil.

8. La prefazione di Franz Werfel alla sua traduzione rielaborata delle *Troiane* di Euripide è datata Praga, marzo 1914. Qualche mese dopo, il

1 agosto del 1914, il re di Prussia firmava l'ordine di mobilitazione generale, perché l'esercito e la Marina imperiale fossero predisposti alla guerra. In un altro documento emanato lo stesso giorno si specificava: «In veste di volontari di guerra potranno arruolarsi... anche coloro che non abbiano alcun obbligo di legge di prestare servizio, e anche i giovani tra i 17 e i 20 anni...». Tra quei volontari, lo stesso Werfel e tutti i gli amici artisti e letterati 'espressionisti'. Ai primi di agosto del 1914, cominciano 'gli ultimi giorni dell'umanità': «la data della disdetta, quando l'umanità dovette sloggiare dall'onore. L'umanità avrebbe dovuto impugnarla, questa data, davanti al tribunale del mondo» (Karl Kraus)⁷. Le folle tedesche scoprirono una solidarietà contro il resto del mondo che si tramutò in fanatismo, entusiasmo per la guerra purificatrice: i ragazzi si arruolavano volontari con la richiesta di partire subito per il fronte, partivano seguiti da folle festanti che spargevano rose. Ugualmente, ai tempi di Euripide, una folla ebbra e innamorata della guerra aveva accompagnato trionfalmente i soldati che salpavano per la Sicilia. Franz Werfel aveva visto giusto, l'umanità si trovava, come in un circolo vizioso, in una situazione analoga. Il fantasma di Ecuba tornava ad aggirarsi per il mondo.

9. Per il suo riadattamento delle *Troiane*, Werfel pensa la scena divisa in due: in quello inferiore, quasi a contatto con il pubblico, sta l'accampamento greco, ove si svolge l'azione. Sopra, in prospettiva, appare la rocca di Troia: lì si incontrano, gigantesche figure, gli dei che aprono il prologo: il mondo degli uomini si muove inconsulto ai loro piedi. Il dramma si svolge in un «eterno tramonto», solo alla fine interrotto dalla terribile alba quando Troia brucia. Allora, nell'undicesimo episodio, nell'undicesima stazione del martirio di Ecuba, nel finale orgiastico, in cui danza, parola, musica, luce concorrono ad uno spettacolo ipnotico, che si misura soprattutto la differenza tra tragedia antica e moderna. Schiere di soldati armati di fiaccole appaiono in scena per dar fuoco alla città, Ecuba comincia a ballare, vorrebbe gettarsi nel fuoco, barcollando ubriaca o come in estasi, protagonista di un arcaico rito funebre. Le alte, celebri torri della città ondeggiavano insieme a lei, i merli se ne staccano e precipitano, tutto si muove, intorno, una danza di «comici ballerini», le persone e le cose saltano in preda a brividi epilettici, il fuoco infuria in un terremoto splendente di fiamme, il dolore delle donne prigioniere è

7 *Gli ultimi giorni dell'umanità*, atto primo, scena XXIX, edizione italiana a cura di E. Braun e M. Carpitella, Milano 1996, p. 178.

insieme delirio, esplosione subitanea di vita nella morte. In questo cosmico sconvolgimento, si alza potente l'invocazione di Ecuba al Dio: «Padre, Padre celeste, ... padre nostro, guardaci, guarda i tuoi figli, come puoi sopportare tutto questo?». Ma l'invocazione di aiuto non diventa preghiera, l'urlo copre la supplica, si stempera infine nel disincantato scetticismo del coro delle donne: «ci vede, ci vede, nulla fa contro le fiamme, orrendamente infuria contro la sua stessa città». Le donne si piegano a terra, la percuotono con le mani, a richiamare i morti, in battiti cupi d'orrore. Ecuba resta al centro, mentre la luce guizza intorno, i soldati si ritraggono, le donne come «onde» paiono infrangersi contro quella donna pietrificata, roccia umana. Sino a che la fortezza di Troia, in alto, esplose e crolla. Si ode un lunghissimo grido. Dal campo dei greci si alza una musica assordante. Squillano trombe, fanfare, suoni acuti di flauti che si avvicinano sempre più, quindi il rumore ritmico, bronzeo, della marcia di soldati. Allora Ecuba riacquista dignità, si eleva sulle altre donne, si erge come uno scoglio a cui le altre disperate tendono le braccia per aggrapparsi, una «luce nera» la colpisce, diventa un buco d'oscurità nell'imperversare delle fiamme, un abisso nero che ingoia alla fine anche i suoni: d'improvviso tutto tace. Si stagliano allora chiare le ultime parole di Ecuba alle donne: «I vostri vecchi piedi tremanti vadano per il cammino che è loro prescritto: qui non c'è più diritto di morire. Guardate, stringo la mia vita al petto e la porto sino alla fine! Forza, andiamo alle navi».

10. Ecuba abbraccia la propria croce e si avvia consapevole verso un'esistenza di dolore. Il mondo è giunto a un capolinea: non le fanfare dei Greci, ma la tromba del giudizio ha squillato. Elementi ed effetti luminosi, sonori, scenografici, rendono questa tragedia greca del V sec. a.C. un puro dramma espressionista, segnato da un'insanabile contraddizione: non si capisce se questa Ecuba, che afferma le ragioni della vita ad ogni costo, sia più vicina a Nietzsche che ad una martire cristiana del dramma barocco⁸. Una contraddizione che in parte si trova anche in un altro dramma, assai vicino alle *Troiane* di Werfel: l'*Antigone* (1916) di Walter Hasenclever⁹, un amico di Werfel ai tempi di Lipsia. La tragedia di Hasenclever prende il nome e parte dell'intreccio dall'*Antigone* di So-

8 Cfr. L. Secci, *op. cit.*, pp. 122-125.

9 Si rinvia a Walter Hasenclever, *Antigone*, a c. di S. Fornaro, Udine 2013, con l'introduzione: *La profezia del dolore. L'Antigone di Walter Hasenclever*, pp. 7-35.

focle, ma non si tratta di una traduzione o di un riadattamento, bensì di un testo drammatico radicalmente nuovo. Scritto prima in trincea, tra le esplosioni delle granate, il freddo, la fame, la sporcizia, e poi in sanatorio, il dramma di Hasenclever prende il mito antico a pretesto per descrivere l'orrore della guerra ma anche, ambiziosamente, per dare un messaggio pacifista. L'Antigone di Hasenclever, infatti, si fa carico della missione di redimere l'umanità tutta, trova nel perdono e nella carità il segno distintivo della propria azione, arringa con un messaggio vagamente cristiano la folla che in preda ad ubriachezza vuole linciarla e violentarla insieme alla sorella, predica la conversione all'amore e alla fratellanza universale. *Antigone eterna*, come nel coevo manifesto di Romain Rolland, il flebile personaggio drammatico di Hasenclever vorrebbe rinnovare il mondo, porre fine alle reciproche violenze di tutti i tempi, costringere la massa ad un'emancipazione ordinata nel segno del rispetto e dell'umanità. Ma fallisce, e pone fine al suo progetto utopico sacrificando la propria vita. Senonché il suo spirito resta. Così quando Tebe, la città impazzita dopo la guerra, in balia di una massa inferocita ed ebba, viene distrutta da un incendio, dalla tomba di Antigone si alza una voce: «Popolo, inginocchiati – È il giudizio di Dio». Serpeggia l'orrore, la folla lascia ricadere i pugni, si accascia al suolo. «Pregate, dice ancora la voce, creature colpevoli ed effimere». La conclusione, tipica dei drammi espressionisti, convince poco. Antigone rispecchia il disincanto del suo giovane autore (Hasenclever ha 26 anni, quando scrive il dramma), la premonizione di eventi futuri, le rivoluzioni europee, il destino di una generazione che con la guerra non ha affatto chiuso. Una generazione, lo ricordiamo, partita nel 1914 per la guerra, accompagnata da giubilo e giubilante essa stessa, che poi la guerra nella sua nuda verità aveva scoperto, e in essa la nuda vita dell'uomo diventato 'materiale umano', lo scomparire dell'individuo nella massa delle truppe spostate a tavolino e a tavolino portate al massacro. Aveva scoperto la nuda realtà della guerra senza romantici aloni cavallereschi, locomotiva industriale, scopo e mezzo di produzione, in cui il sangue umano diventava irrilevante, persino anonimo, una voce da partita doppia. Walter Hasenclever, superato l'orrore della guerra, rifiutò la chimera della Rivoluzione successiva, ma finì suicida, nel 1940, pur di sfuggire ai demoni nazisti che invadevano la Francia dove si era rifugiato.

11. Nonostante, dunque, il vitalismo nietzschiano che trapela inizialmente dai proclami dell'Antigone di Hasenclever, il personaggio mette fine con la morte alla propria 'missione': ma non basta il linguaggio in-

triso di espressioni evangeliche e il messianismo di fondo a renderla una 'martire'. Antigone non diventa un personaggio esemplare, ma sprofonda nella coscienza in un cupo pessimismo. Con l'*Ecuba* delle *Troiane* di Werfel condivide il ruolo da capro espiatorio: su loro pesa la colpa che macchia la comunità, e i due personaggi femminili l'abbracciano stretta (implicito omaggio al ruolo anti-tradizionale svolto dalle donne durante la prima guerra mondiale, come diremo). Però Antigone si vota sterilmente alla morte; Ecuba, invece, sceglie la via della sopravvivenza, più dolorosa e difficile della stessa morte. Werfel accentuava proprio la grandezza della sopportazione, e non la forza dell'atto di resistenza e sopravvivenza. Facilmente una tale esaltazione del sacrificio si scontrava con l'invito all'azione di certo attivismo espressionista, il cui rappresentante più acceso fu Kurt Hiller, che rimproverò aspramente a Werfel di aver fatto dell'eroina greca una martire e di aver scelto la via del quietismo vittimista, invece che quella dell'azione¹⁰. Hasenclever difese il punto di vista di Werfel, scrivendo che lo «scopo dei poeti non è suonare le trombe per la Rivoluzione»¹¹. Ed invero se l'*Ecuba* di Werfel, infatti, agisce, con rassegnazione, ma agisce, l'*Antigone* di Hasenclever rinuncia all'azione, una volta appuratane l'inutilità, sì che appare piuttosto un'anarchica ripiegata in se stessa. Rifiuta, è vero, la guerra, ne denuncia veementemente i dolori, ma si sente profondamente colpevole, sia per la propria condizione sociale, che la separa irrimediabilmente dal proletariato, sia per il proprio fallimento politico. Il riadattamento delle *Troiane* da parte di Werfel, però, precede lo scoppio della guerra, e solo dopo la 'prima' gli eventi lo trasformano in un dramma pacifista, mentre all'origine voleva essere un dramma cristiano. L'*Antigone*, invece, come abbiamo detto, fu concepita in trincea, e mette in scena la perdita di ogni speranza, in un mondo dove il divino pare completamente esiliato. L'*Antigone* di Hasenclever rappresenta una consapevole ripresa di un mito

10 Cfr. la risposta di Werfel: *Die christliche Sendung. Ein offener Brief an Kurt Hiller*, «Neue Rundschau» 38, 1917, pp. 92-105. Cfr. in generale K. Schuhmann, *Walter Hasenclever, Kurt Pinthus und Franz Werfel im Leipziger Kurt Wolff Verlag (1913-1919). Ein verlags- und literaturgeschichtlicher Exkurs ins expressionistische Jahrzehnt*, Leipzig 2000, p. 179. La bibliografia su Kurt Hiller e il suo attivismo è ampia, ma sulle conseguenze del dibattito vd. almeno M. Bambozzi, *Dal politico al poeta: storia di una conversione. «Brief an einem Staatsmann» nella parabola culturale e umana di Franz Werfel*, «Italian Poetry Review» 11, 2007, pp. 291-298.

11 Cfr. A. Göhler, *Antikerezeption im literarischen Expressionismus*, Berlin 2012, p. 331. A questo recente volume si rinvia per l'analisi di dettaglio del 'classicismo' espressionista.

‘classico’ adattato ad un’estetica anti-classica e ad una nuova idea della funzione politica dell’autore di teatro. Della tragedia di Sofocle, in fin dei conti, resta solo il titolo. Le *Troiane* di Werfel, invece, sono sostanzialmente una traduzione, rielaborata in molti passi, ma fedele alla lettera euripidea. L’*Antigone* di Hasenclever è insomma un dramma nuovo, con ambizioni politiche; le *Troiane* di Werfel un dramma antico, lasciato nella sua distanza cronologica, piegato ad una lettura nuova, che non è politica, ma religiosa. Scrive, tempo dopo, lo stesso Hasenclever: «L’*Antigone* è un rifacimento poetico di Sofocle con uno scopo politico. Scritta nel 1916, in un momento in cui ogni parola libera cadeva sotto i colpi della censura, aveva il compito di protestare contro la guerra e la violenza in un travestimento antico. Così io vidi in Antigone una figura dell’amore e dell’umanità, che nonostante il divieto del re seppellisce il nemico, che è anche suo fratello. Il destino individuale fu elevato a generale; il mito antico ottenne un nuovo contenuto. La tragedia divenne un grido di battaglia contro il principio del potere, che era personificato in Creonte e nella sua corte. La morte sacrificale di Antigone significava la vittoria dell’idea e contemporaneamente la liberazione di un popolo inerme, condotto alla rovina, la cui liberazione politica doveva riuscire due anni dopo»¹². Antigone diviene dunque, in quest’ansia di assumere un ruolo liberatore, una figura messianica; la lingua usata da Hasenclever è colma di termini religiosi e mistici, del contesto greco non resta nulla tranne i nomi di persona e di luogo, la vicenda anacronistica assume caratteri di universalità, al punto che la figura antica rivolge – con gridata disperazione – un appello alla ‘fratellanza’ e alla solidarietà, simile ai tanti che animavano la lirica di quegli anni. La ‘fratellanza’ costituiva infatti un’aspirazione etica, estetica, esistenziale insieme: «Oh, potesse accadere una volta che ci abbracciassimo, fratello!», scriveva Franz Werfel nel periodo del suo sodalizio a Lipsia con Hasenclever¹³. Antigone fa perciò anche da controfigura del poeta: come il poeta, ha una ‘missione’ da svolgere, condurre cioè gli uomini sulla via di una verità che lei stessa non possiede. Per citare ancora Werfel: «Nonostante queste poesie restino ancora molto più in basso rispetto al luogo in cui si comincia a respirare la verità, tuttavia sono importanti per gli uomini, perché hanno missione (*Sendung*)»¹⁴. Tuttavia manca

12 *Antigone* [1929], in *Kleine Schriften*, bearbeitet von Chr. Brauer, C. Bürgerhausen, K. Mackowiak, J. Schläger und A. Zurhelle (= *Sämtliche Werke*, Band V), Mainz 1997, p. 316.

13 Franz Werfel, *An den Leser*, in *Der Weltfreund*, Leipzig 1915, p. 110.

14 Franz Werfel, *Nachwort*, in: *Wir sind*, Leipzig 1914, p. 125.

nell'*Antigone* di Hasenclever la serietà religiosa che da quasi subito permea la lirica di Werfel in senso cristiano. Mentre Werfel trova una risposta alle proprie domande e al senso della storia proprio nel cristianesimo, Hasenclever, nonostante la sua ricerca religiosa in varie direzioni, si ripiega in un disincanto laico e senza speranza rispetto alla storia umana, e la sua *Antigone* resta sconfitta. Hasenclever non crede seriamente alla possibilità di 'redenzione' e già in un dramma a sfondo autobiografico, *L'infinita discussione* (*Das unendliche Gespräch*) aveva ironizzato sulle manie profetiche di Werfel. Nel dialogo infatti compare Werfel come personaggio, che esclama con toni esaltati da predicatore: «Dio mi ha rigettato di nuovo al mondo – pianoforti, su! Io sento paura e gioia. O voi urlatori borghesi, ricevete lo spirito: anche il vostro amore sarà infinito – perché io voglio portare la parola di dio in voi, voglio essere amico e nemico, terra, vecchio e bambino; e più che tutte le fedi voglio cantare che noi siamo in cielo e in terra! E voglio soffrire più che tutte le umiliazioni, una terra promessa, che vi promise il profeta; e quando le vanità si separeranno da voi, vi annuncio il grande paradiso!».

12. *Ecuba*, *Antigone*, sulla scena tra il 1914 e il 1918, rappresentarono d'altro canto, pur nelle loro vesti antiche, tutte le donne a cui si chiese l'estremo coraggio di sostenere il peso di una guerra voluta dalla follia degli uomini. «Donne, soggiogate, sottomesse, violate i limiti che sono imposti alla vostra stirpe!», grida l'*Antigone* di Hasenclever. «Andate, sacrificatevi!», incita ancora, e a questa capopolo le tebane rispondono: «Noi combatteremo per te!». *Antigone*, la sorella, *Ecuba*, la madre di tutti i caduti in guerra, ma nel cui corpo teatrale ha fatto irruzione l'angoscia di «una generazione che era ancora andata a scuola con la carrozza pubblica» e poi «si trovò sotto il libero cielo in un paesaggio dove nulla era rimasto immutato a parte le nuvole e, in mezzo, al centro di un campo di forze dove si scontravano correnti devastatrici ed esplosioni, stava il minuscolo, fragile corpo dell'uomo» – scrive Walter Benjamin¹⁵. «L'uomo è nudo», gridavano gli espressionisti. Nudo era l'uomo nel vortice di una guerra, la 'grande' guerra, la prima guerra combattuta con mezzi tecnici che dilaniano, frantumano, polverizzano, disperdono i corpi, dove non valgono più le regole dell'onore e del rispetto del nemico, dove i reduci sono invalidi e traumatizzati a vita, si aggirano come fantasmi e vivono fra le ombre, un mondo che si svuota

15 W. Benjamin, *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen*, in *Gesammelte Schriften*, IV.1, Frankfurt am Main 1972, p. 52.

di uomini che non siano bambini e vecchi, ma le donne non restano ad assistere, anzi diventano colonna portante della produzione economica e dell'industria bellica, dell'assistenza medica come dei *reportages* di guerra. Per avvicinarci a quel mondo forse nulla è più efficace dell'irrapresentabile affresco teatrale scritto come in trance da Karl Kraus, in cui le voci delle realtà della guerra vengono recitate su un palcoscenico ove compaiono larve e lemuri, invalidi, mutilati, ciechi, mendicanti, bambini laceri, ridotti alla fame, la folla che assedia i luoghi e le strade, medici, ufficiali, truppa, prostitute, frequentatori di locali notturni, strilloni, e insieme a figure reali si accalcano visioni di soldati con le braccia imploranti, moncherini sanguinanti dopo l'esplosione di una mina, e ancora visioni di incendi e saccheggi di chiese e case, bambini bruciati, affamati che mangiano la carne dei morti di fame, soldati assiderati, infermiere infettate dalla sifilide, sino alla fine del mondo. Anche *Gli ultimi giorni dell'umanità* si conclude (come l'*Antigone* di Hasenclever e altre opere espressioniste) con un giudizio universale, una pioggia di meteore dall'alto, vampe di fuoco dal basso, un tuono che scuote l'universo, infine un immane silenzio su cui si alza la voce di Dio: «Io non l'ho voluto». Parole crudelmente sarcastiche, perché proprio le stesse, «io non l'ho voluto», *Ich habe es nicht gewollt*, furono pronunciate dall'imperatore Guglielmo II nel 1915 durante una visita a un campo di battaglia sul fronte francese.



LUIGI SPINA

Antropologia e mondo antico Siena

LA NUDA VERITÀ DELLE URNE

1. Urne

No, non si tratta di *quelle* urne, confortate di pianto, dentro le quali, all'ombra dei cipressi, ci chiediamo da più di duecento anni se il sonno della morte sia men duro¹. La frase, scritta così – mi accorgo ora – è ambigua. Non è che ce lo chiediamo noi, che stiamo dentro le urne da duecento anni etc. se il sonno della morte etc. Ci chiediamo, cioè ci facciamo quella domanda, durante la nostra vita, come genere umano, perché Ugo Foscolo volle mettere un 'forse' e un punto interrogativo nei primi versi de *I sepolcri*. E quell'interrogativa retorica, cui alcuni continuano a rispondere sì e altri no, e altri ancora continuano solo a farsi la domanda senza rispondere, perché pensano che tutto quello che accade dopo la nostra morte non ci riguardi più, perché la nostra vita è 'penultima', ultimo è chi ci sopravvive; quell'interrogativa retorica, ripeto, è fra le poche cose che ci ricordiamo del nostro liceo.

Non sono, dunque, lo ribadisco, *quelle urne*. Sono invece le urne elettorali, quelle che segnano la conclusione del percorso che, dall'entrata nel seggio (per chi ancora ci va), passando per l'esibizione del proprio documento di identità e dell'annesso certificato elettorale, ti porta dentro una cabina – o gabina, a seconda dell'ubicazione nel grande stivale dell'Italia –, dove fai il comodo che ti pare e uscendo dalla quale, con ben stretta in mano la scheda appena utilizzata, la deponi, sotto lo sguardo vigile dei membri del seggio, nell'urna che ti indicheranno. Ecco, quelle urne lì.

Giorgio Gaber le ha cantate, con la consueta ironia un po' amara, in *Libertà obbligatoria* (1976, https://www.youtube.com/watch?v=g5Y_P6JidRA).

1 Ho preferito conservare lo stile oratorio dell'intervento tenuto al Teatro di Santa Margherita a Venezia il 25 marzo 2014.



2. Scegliere la verità nuda fra le tante verità

Una bellissima donna ignuda, tiene nella destra mano alta il Sole, il quale rimira, e con l'altra, un libro aperto con un ramo di palma, e sotto al destro piede il globo del mondo.

Verità è un abito dell'animo disposto a non torcere la lingua dal dritto e proprio essere delle cose, di che egli parla e scrive, affermando solo quello che è, e negando quello che non è, senza mutar pensiero.

Così si legge nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, ad apertura della prima descrizione di *Verità*². Che rapporto può esserci, allora, fra la *nuda veritas* e un'elezione?

Dove può nascondersi, durante il rito delle elezioni, il 'dritto e proprio essere delle cose', quello che si manifesta 'senza mutar pensiero' nelle affermazioni e negazioni dell'animo? Eppure, se ci riflettiamo un po' di più senza rimanere alla superficie della parola, senza, cioè, fare subito scattare l'immagine di un giorno preciso, in genere una domenica, in cui compiamo le operazioni descritte sopra, ma pensiamo a un periodo più lungo, nel quale matura la scelta, la *electio*, una scelta di coerenza col nostro pensare e agire nel mondo, attraverso la quale affermiamo e neghiamo contemporaneamente il nostro favore, allora, forse, scopriremo che le elezioni sono un momento di verità – e ricorderemo di aver letto spesso questa frase nei giornali –, in cui le scelte individuali, come la nostra, sommandosi l'una all'altra, compongono un quadro reale del paese, un quadro di verità, appunto, solo che quel nome è plurale. Fermiamoci qui con l'attualità – altrimenti dovremmo parlare dei dibattiti post-elezioni, che fanno di tutto per rifuggire da qualsiasi *nuda veritas*, quella dei numeri, perché – sentiamo dire, come in un romanzo di Orwell – che ci sono numeri più numeri degli altri e percentuali più percentuali di altre.

E cerchiamo di recuperare l'idea del processo, della durata di un'elezione, che comincia dal momento delle candidature, dei programmi, etc. Almeno nelle nostre democrazie.

3. Vota e fai votare

Ma qui il nostro Classico Contro ci soccorre, perché, per via di una vicenda antica di fratelli e di elezioni, abbiamo la possibilità di seguire

2 C. Ripa, *Iconologia*, a c. di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino 2012, p. 588, con note a p. 838. Le descrizioni di *Verità* sono cinque.

lo stesso, lungo processo in una grande città, anzi nell'*urbs* per eccellenza, oltre duemila anni fa.

Immaginate di avere un fratello importante, impegnato – sceso in campo, si fa per dire – già da un po', ma con obiettivi sempre più alti.

Cosa consigliereste a un fratello come quello? Di ritirarsi, di proseguire? Di aspettare il suo turno? Penso a ciò che ho letto una volta della famiglia Prodi, nella quale, essendo in sei fratelli, i più giovani sapevano che il loro turno di dire la propria era rinviato nei fatti. Si imparava a parlare ma anche a tacere.

Il fratello di Marco Tullio Cicerone (perché è di lui che stiamo parlando, non equivochiamo), Quinto Tullio, di qualche anno più giovane, non si limita, rispetto a una domanda di quel tipo, al consiglio secco, un sì o un no, ma scrive una lettera-manualetto, un *Commentariolum*. Cosa ci dice il genitivo che troviamo nel titolo, subito dopo *Commentariolum*, *Petitionis*? Il manualetto si riferisce a una *petitio*, a una competizione elettorale: quella del 64 a.C., nella quale Cicerone si presenta candidato alla carica di console, la più alta aspirazione di un *homo novus*, un uomo cioè che non ha fra i suoi antenati consoli, magistrati, senatori. Poteri forti, insomma.

Affidare a una breve lettera (più lunga comunque di un tweet o di una mail) i consigli per una campagna elettorale ha fatto di questo testo un classico periodicamente consultato. I filologi si sono affannati a contestarne o a difenderne l'autenticità e la paternità³: c'è chi sostiene che sia stato scritto molti anni dopo i Cicerone da qualcuno che voleva mettere in cattiva luce proprio Marco Tullio; c'è chi sostiene che servirsene per capire il clima e i meccanismi elettorali romani sarebbe assolutamente fuorviante⁴. Ma per il grande pubblico questi studi sono rimasti in secondo piano, relegati in pubblicazioni specialistiche, circolanti fra gli

3 Imprescindibile il saggio di D. Nardo, *Il «Commentariolum petitionis». La propaganda elettorale nella «ars» di Quinto Cicerone*, Padova 1970; per l'edizione del testo cfr. anche: Quintus Tullius Cicero, *Commentariolum petitionis*, hrsg. G. Laser, Darmstadt 2001.

4 Fortemente critico sulla paternità ciceroniana M.C. Alexander, *The Commentariolum Petitionis as an Attack on Election Campaigns*, «Athenaeum» 97, 2009, pp. 31-57; 369-395. Utile, invece, per l'analisi del contesto storico-giuridico e delle procedure elettorali: [Quinto Tullio Cicerone], *Manualetto per la campagna elettorale*, a c. di F. Lucrezi, Napoli 2001. Si vedano anche: L. Fezzi, *Il Commentariolum Petitionis: sguardi dalle democrazie contemporanee*, «Historia» 56, 2007, pp. 14-26; W.J. Tatum, Alterum est tamen boni viri, alterum boni petitoris: *the Good Man Canvasses*, «Phoenix» 61, 2007, pp. 109-135; E. Narducci, *Cicerone. La parola e la politica*, Roma-

addetti ai lavori. In Europa e negli Stati Uniti, invece, nel giro di pochi anni, le traduzioni divulgative del *Commentariolum* si sono moltiplicate. Quelle, per capirsi, che lo intitolano: *Lettre à mon frère pour réussir en politique*⁵ o *Manualetto del candidato. Istruzioni per vincere le elezioni*⁶. Ma il più esplicito è questo: *How to win an Election. An Ancient Guide for Modern Politicians*⁷.

Ora, mettetevi nei panni di moderni candidati della nostra, e non solo della nostra, repubblica. Qui apro una parentesi: tutti voi sapete che si era ‘candidati’ perché per competere si indossava una toga candida, per rendersi riconoscibili: perché si era, durante la campagna elettorale, sotto gli occhi di tutti. Questo ruolo lo svolgono oggi i manifesti, le gigantografie, gli slogan, gli spot pubblicitari, incentrati sulla figura del candidato. A Roma e nelle città romane, prendiamo il caso di Pompei, anche gli elettori avevano il loro spazio, e non solo al momento del voto (ahi ahi, le preferenze!): il loro spazio era sui muri, sugli archi, sulle colonne; certo, forse erano pagati per farlo, comunque la loro voce si esprimeva e rimaneva sotto gli occhi di tutti, al punto che ora possiamo ricordarla e farla riecheggiare anche in queste pagine⁸:

Votate Sallustio Capitone come edile. Osti, sostenetelo.

Votate, voi del luogo, Lucio Stazio Recetto come duoviro giuridico. Lo merita. Mi dichiaro: Emilio Celere, del luogo. Invidioso che cancelli, che ti venga un male.

Vota Gavio come edile. Marcello ama Prenestina ma non è ricambiato (beh, c'è sempre qualcuno che si appoggia alle scritte altrui).

Trebio Valente, vota come edile Ovidio Veientone; anche lui poi ti voterà (un voto di scambio alla luce del sole, magari scritto alla luce della luna).

E, per finire, a dimostrazione che l'appello ai valori è spesso frutto di una consapevolezza minoritaria, quasi difensiva: *Se si ritiene che il pudor nella vita possa giovare a qualcosa, questo Lucrezio Frontone è certamente degno di stima.*

Ecco, torniamo ai candidati moderni, nei cui panni vi chiedevo di mettervi. Immaginate come possa attirare un libretto con le istruzioni

Bari 2009, pp. 146-150; R. Feig Vishnia, *Roman Elections in the Age of Cicero: Society, Government, and Voting*, New York-London 2012.

5 Paris 2012, con la traduzione di L.A. Constans, che risale al 1934.

6 San Cesario di Lecce 2004, a c. di L. Canali.

7 Princeton 2012, a c. di P. Freeman.

8 Ricorro, riadattando talora la traduzione, a *Manifesti elettorali nell'antica Pompei*, a c. di R.A. Staccioli, Milano 1992, pp. 69, 71, 81, 101, 119.

per vincere le elezioni. E poi, in due traduzioni-edizioni italiane, una curata da Paolo Fedeli⁹, l'altra da Luca Canali¹⁰, le due introduzioni recano due firme politiche *tout court*. Nel primo caso, Giulio Andreotti, nel secondo, Furio Colombo. Il *Commentariolum* ha attraversato gli schieramenti politici, dunque, piacendo sia a destra che a sinistra, e al centro, naturalmente.

Al punto che, in una stagione in cui gli *Autentici falsi d'autore* dell'editore Guida di Napoli anticipavano o affiancavano con ironia e sapienza le potenzialità dei Classici Contro, mi era venuto in mente di scrivere un *Commentariolum perditionis*, un *Manualetto della sconfitta elettorale*, frutto della preoccupazione di un fratello per le continue vittorie del fratello maggiore. E da dove poteva trarre i suoi consigli per farlo perdere? Dalle tattiche degli avversari, naturalmente, che erano riusciti a perdere sempre contro di lui. Ma avrei poi trovato un acquirente – mi chiedevo –, un candidato deciso a comprare il mio opuscolo per perdere volontariamente? Il tempo è passato, infatti, e il falso è rimasto nel cassetto, o si è nascosto nelle pieghe della rete. D'altra parte, qui stiamo parlando di verità e un falso stonerebbe davvero.

E allora, scopriamo queste nude verità del *Commentariolum* (che – per chiarezza e amore di verità – io ritengo autentico).

Intanto, come pensate si votasse a Roma? Perché, se pensate che si votasse come ora, sono sicuro che correrete subito a vedere cosa pensava Quinto delle preferenze e quale programma consigliava a Marco e, soprattutto, se credeva o no nelle primarie. E se non troverete nulla, allora farete partire le analogie, questo corrisponde a quello, quello a quell'altro ancora: il che significa, però, che alla fine tutto rischia di diventare sempre uguale. La nostra discendenza dal latino ci aiuta e ci inganna nello stesso tempo.

Provate a leggere le prefazioni di Andreotti e di Colombo: in fondo si scopre che nulla è cambiato sostanzialmente, che non c'è nulla di nuovo sotto il sole, allora come oggi, addirittura roba da prima repubblica, dimenticandosi che era l'ultima; anzi, quasi si preferisce la franchezza antica, tralasciando il fatto che si univa molto spesso a una libera franchezza omicida o a una altrettanto franca idea molto poco egualitaria. Allora meglio riprendere anche toghe e bighe, fiaccole, stili e tavolette e iscriversi alle centurie!

9 Roma 1987, 2010.

10 Citato a n. 6.

Esempio: qualcuno dice oggi che un candidato deve essere mosso dall'ambizione, da una sana ambizione, e voi già immaginate uno che sgomita, che non guarda in faccia a nessuno per raggiungere il potere. Vizio o virtù del tutto personale, che può suscitare simpatia e censure moralistiche, sulle quali si misura l'etica media di una società.

Provate ora a consultare Quinto e vedete che succede. Il candidato deve andare in giro, deve farsi vedere, quindi deve *amb-ire*, quasi fosse un *circum-ire*, perché quell'*amb-* suona proprio come il greco *amphi*, deve avere a che fare proprio con quel senso di intorno, di spazio che si copre e si percorre. L'*ambitio* è dunque un atto necessario, quasi costitutivo, come la *toga candida*. No *ambitio* no *petitio*, potrebbe recitare uno slogan irriverente, di quelli che usano il latino parlato come l'inglese. Come suggerisce Quinto a Marco, infatti, bisogna andare in giro per l'intera città, collegi, distretti, quartieri, e poi regioni, municipi, campagne, per farsi conoscere e recuperare voti.

Però, se prendete un vocabolario di latino, come fanno disciplinatamente i nostri studenti, cominciate a non capire più niente: quell'andare in giro, cioè l'atto dell'*ambire*, la *ambitio*, si trasforma in intrigo, broglio elettorale, ambizione malsana, adulazione, insomma tutto e il contrario di tutto. Solo che, probabilmente, è sempre di quell'andare in giro che si parla, in senso metaforico, andare in giro alla ricerca del consenso, operazione che si può fare, però, in vari modi, più o meno leciti, più o meno ammessi, perché anche il mondo antico è variegato e pieno di differenze e contrasti. L'unica piaga che Quinto consiglia a Marco di combattere e di evitare è, d'altra parte, quella della *largitio*, della corruzione, che avviene attraverso un consenso comprato con promesse o scambi illeciti.

Ecco, meglio convincersi subito che quel mondo era diverso, e diverso al suo interno, e cercare di visitarlo e prenderlo per com'era.

E dunque, veniamo al voto, che avveniva per centurie – 193 in tutto –, nel senso che ogni centuria esprimeva il suo voto unico attraverso una votazione interna. La composizione delle centurie era tale che 98 centurie, quindi la maggioranza, raccoglievano i proprietari terrieri e i possessori di capitali, cioè le 18 centurie di cavalieri e poi i grandi commercianti, gli appaltatori e i pubblicani, che si concentravano nelle 80 centurie della prima classe. Altre 60 centurie componevano la seconda, terza e quarta classe, di 20 ciascuna, via via più povere, e 30 la quinta classe. Rimanevano ancora 5 centurie di diversi mestieri, le prime due delle quali votavano con la prima classe, le altre con la quinta.

In più, dobbiamo pensare che le 170 centurie – il grosso, dunque – che raccoglievano i non cavalieri, erano equamente divise, per ciascuna

classe, in metà di *seniores* (dai 45 ai 60 anni) e metà di *iuniores* (dai 17 ai 45). Questa suddivisione, in realtà, celava un'altra gerarchia, oltre quella di censo. Le centurie di *iuniores* avevano in realtà molti più iscritti rispetto a quelle dei *seniores*, che rappresentavano probabilmente un terzo o un quarto della popolazione votante.

Insomma, senza dare i numeri, si capisce benissimo come un candidato fosse costretto a intessere una rete capillare di sostenitori per raggiungere le centurie e i loro componenti, puntando a quelle più influenti e ai membri più influenti al loro interno, capaci di raccogliere voti.

Il tutto senza il sostegno di un partito, e senza sbandierare un programma.

Ora, se noi dimenticassimo tutto questo e leggessimo il *Commentariolum* solo come un testo, un insieme di slogan, suggerimenti etc., rischieremmo davvero, anche se non lo ammetteremo mai, di figurarci Quinto intento a scrivere al computer la sua mail, Marco mentre studia col suo ghostwriter come far bella figura a *Porta a porta*, e via attualizzando.

Allora, per non correre questo rischio, proviamo a capire la scena con cui Quinto apre il *Commentariolum* (I 2). È Quinto a immaginare Marco Tullio Cicerone che, di buona mattina, scende verso il foro, lì dove si creano i contatti e si svolge la vita pubblica, lì dove si appare e si è valutati. Lo fa ogni giorno e ogni giorno, secondo il fratello, Marco dovrà sottoporsi a una sorta di *training* autogeno: 'Sono un *homo novus*, aspiro al consolato, la posta è Roma'. Proviamo a sentirlo nella lingua di Cicerone: *Novus sum, consulatum peto, Roma est*. Più realistico, no? Sei parole allineate, asciutte, senza fronzoli. Chi, cosa, dove.

Alla fine del *Commentariolum* (XIV 54), che a questo punto sarete tutti curiosi di leggere, in latino naturalmente, Quinto ripete la triade di domande, sulle quali ha intanto costruito la sua lettera, riempiendo le caselle delle risposte di particolari, consigli, riflessioni, dubbi.

Marco, però, non è più solo. Come in quei film nei quali, per magia elettronica, una piazza vuota si riempie all'improvviso di decine di persone, Cicerone appare – almeno a me è apparso – scendere verso il foro col suo codazzo di *adsectatores*, accompagnatori, *amici* sostenitori, quasi che Quinto fosse riuscito a procurarglieli già solo con quel *Commentariolum*, esaltando *in primis* le virtù oratorie del fratello, la sua capacità di rivendicare crediti di riconoscenza, ma suggerendogli anche di non dire mai di no alle richieste, tanto il richiedente farà più presto a dimenticare, passando il tempo, che a sopportare un rifiuto sul momento. Questo difficile consiglio, difficile – riflette Quinto – per il carattere di Mar-

co, viene sintetizzato da una considerazione spregiudicata: *Alterum est tamen boni viri, alterum boni petitoris* (XI 45): il rifiuto appartiene all'uomo onesto, la prudenza nel non dire subito no a un buon candidato. Una *nuda veritas* anche questa, che non credo si possa sottovalutare, anche perché, sullo sfondo, dipinta a tinte fosche, si staglia la figura dell'avversario, il truce Catilina, assassino spietato e senza scrupoli.

Non si tratta, come sembrerebbe, di una sorta di sospensione di valori morali durante la campagna elettorale: la figura del *petitor* – sostiene Quinto – ha dei comportamenti obbligati, legati alla composizione del corpo elettorale e alle modalità delle votazioni, pena la sua opacità e invisibilità. Ma la garanzia perché la sospensione non significhi negazione o solo manipolazione disonesta delle *voluntates* è, in realtà, data dalla solidità della figura del candidato e dalla sua storia proiettata verso la futura gestione del potere, nel bene e nel male. L'onere della prova elettorale spetta al candidato, non a una struttura sovraperonale o partitica. In questa dialettica, non credo sovrapponibile o comparabile con la storia delle democrazie moderne, sta quella distanza, quella discontinuità che, pur facendo riconoscere parole e argomenti, mi ha sempre spinto, da quando studio questo testo, a non cedere alla tentazione del *nihil sub sole novi*.

4. L'appello finale

Novus sum, consulatum peto, Roma est: un po' di anni dopo, usando, al posto del presente un perfetto già risolutivo, qualcuno avrebbe detto *veni, vidi, vici*, sintesi sublime di verità mostrate, sbandierate agli altri, più che a se stessi, verità rapide come l'azione che le aveva generate.

«Ogni giorno, sotto ogni riguardo, progredisco sempre di più» si ripete, fino alla noia, in una sorta di autoipnosi, Dino, 16 anni, il protagonista di *Ti ricordi Dolly Bell*, il film di Emir Kusturica Leone d'oro a Venezia come opera prima nel 1981. In una Jugoslavia che non c'è più.

La *petitio* degli imperi, delle nazioni, dei regimi, la competizione per sopravvivere e per durare non ha *commentariolum* che tenga. Pronti per essere fissati solo nel ricordo, gli imperi e i loro testi diventano classici, nel bene e nel male.

Per questo, Fratelli Marco del 2014, ripetete con me, mentre scendete in qualche piazza a vivere la vostra vita o a fare le vostre battaglie:

QUESTO CLASSICO È ANTICO, CONTIENE LE 'SUE' VERITÀ.

SE VOLETE LE VOSTRE, QUELLE CONTEMPORANEE, NUDE O VESTITE CHE SIANO, NON POTETE CONTARE SOLO SU DI LUI.

AL MASSIMO, POTETE AVERLO SUL COMODINO, PER LEGGERLO PRIMA DI ADDORMENTARVI E MEDITARLO IN SOGNO.

DURANTE IL GIORNO, DOVETE PARLARE CON I VOSTRI CONCITTADINI E LE VOSTRE CONCITTADINE, CON CHI ABITA LA VOSTRA TERRA, DOVETE SCAMBIARVI IDEE COL VOSTRO LINGUAGGIO.

Questa *petitio* è solo Vostra.





FABRIZIO BORIN

Università Ca' Foscari Venezia

IL CINEMA E LA VERITÀ DEL FALSO, OVVERO LA METAFORA DELLA RANA E DELLO SCORPIONE

Si potrebbe partire da una semplice constatazione che sembra a prima vista annullare la motivazione di questo scritto, e cioè che parlare di cinema *falso* – ma anche del concetto di *falso nel cinema* – può apparire vuota tautologia dal momento che il cinema è *falso sempre*. E lo è per almeno tre ragioni che, assai sinteticamente, si potrebbero così indicare:

- a) Pur essendo molto prossimo alla ripresa del vero, non è il vero, non è la realtà, eppure per questo si è detto che era *verosimile*¹;
- b) È un linguaggio convenzionale, prodotto della *macchina*, nasce come *copia*, nel senso che è strutturalmente privo di un originale, di quelle precondizioni di *hic et nunc* esposte con la caduta dell'aura benjaminiana della seconda metà degli anni '30; precondizioni alle quali non sono peraltro estranei i concetti, connessi al consumo delle arti da parte delle nascenti classi medie e della cultura di massa, di *lontananza* e di *distrazione*². Per non dire delle riflessioni di Barthes e della sua nota sulla fotografia della fine degli anni '70 – che noi possiamo applicare anche al discendente diretto della fotografia, il cinema –, per il quale l'immagine fotografica risulta essere *falsa* a livello della percezione e *vera* a livello del tempo³;
- c) Perché il suo senso e significato è affidato alla manipolazione del montaggio, anima e DNA del cinema e contemporaneamente costruzione, per così dire, 'alla Frankenstein' di segmenti eterogenei assemblati con un principio ordinatore (gli studi di Sergej Ejzenštejn – ma

1 Il filosofo Galvano della Volpe scrisse nel 1952 un intenso e importante saggio su questo tema che molto ha impegnato e appassionato il dibattito critico al pari di quello teorico: G. della Volpe, *Il verosimile filmico (Note sul rapporto di forma e contenuto nell'immagine filmica)*, «Rivista del cinema italiano» 1/1, 1952, pp. 7-16 (ora in I. Ambrogio [ed.], *Galvano della Volpe. Opere*, vol. V, Roma 1973, pp. 40-51).

2 Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966.

3 Cfr. R. Barthes, *La camera chiusa. Nota sulla fotografia*, Torino 1980.



anche le successive riflessioni ed elaborazioni teoriche e gli interventi, tra gli altri, di Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Andrej Tarkovskij, Artavazd Pelešjan con il suo «montaggio a distanza» – rimangono decisivi ancora oggi nelle attuali pratiche di montaggio non più effettuato con la pellicola).

A scanso di equivoci, sarà tuttavia utile introdurre una sorta di distinzione dell'universo del falso, prendendo in considerazione due tipologie, una relativa a quello che potremmo chiamare il *falso buono* e una, per opposizione, concernente il *falso cattivo*. Ora, a noi interessa il falso buono, e tuttavia per arrivarci partiamo dall'altro, da quello che abbiamo chiamato cattivo. In maniera molto schematica possiamo pensare al falso cattivo come quello usualmente praticato ed esibito dal cinema convenzionale, cioè diciamo il cinema più diffuso a livello commerciale, di consumo, di mercato, etc. Cosa succede? Succede che, proprio in ragione di quell'enorme impatto psicologico, emotivo, inconscio, estetico e mentale che hanno le immagini in movimento nella modernità del suo contesto culturale – immagini che tutti noi frequentiamo e dalle quali siamo abitati se non addirittura conquistati, condizionati o nei casi peggiori letteralmente invasi e 'drogati' –, il cinema illude che quanto mostra, descrive e racconta sia proprio qualcosa che avviene mentre avviene... e siamo dalle parti di quel *vero-simile* dell'avvolpiano di cui si diceva poco fa. Non solo, ma quell'operazione di costruzione del senso affidata al montaggio si adopera affinché la finzione sia meno finta possibile, all'interno del testo proposto occorre cioè che la coerenza narrativa, formale e di contenuto sia rispettata e riconoscibile. In breve, e mutuando l'espressione da maghi e prestidigitatori, *al cinema il trucco c'è ma non si vede*. E non si vede perché *non si deve vedere*, altrimenti crolla l'apparato finzionale e artistico. Sono certamente lontani i primi decenni del Novecento in cui la critica e la teoria valutavano i film solo dal punto di vista idealistico del contenuto mostrato dall'opera giacché ciò che doveva interessare era il prodotto finale indipendentemente dal modo con cui esso era realizzato.

Detto altrimenti, il nascente pubblico cinematografico poteva e, per ragioni via via sempre più economiche, 'doveva' *giocare* col cinema, ma senza sapere o chiedersi – come ancora avviene anche se in maniera meno passiva e fiduciaria di un tempo – *come* il giocattolo fosse fatto, ma *che cosa* contenesse dentro. Cioè, la forma veniva, se e quando veniva considerata, dopo il contenuto. E tuttavia, da quando si è cominciato a comprendere che al cinema la forma è e non può non essere il contenuto, le cose, come è noto, cominciarono a cambiare.

Uno degli innovatori delle forme del linguaggio cinematografico è certamente stato l'americano Orson Welles. Semina il panico nel pubblico statunitense con il programma radiofonico CBS *The War of the Worlds* (*La guerra dei mondi*, 30 ottobre 1938, tratto dal racconto del quasi omonimo Herbert George Wells sull'invasione dei marziani nel New Jersey): una trasmissione costruita e sviluppata come se la radio, *medium* sonoro, fosse anche visivo, nel senso che il regista fa credere di trasmettere in diretta lo sbarco dei marziani sulla Terra e nel far ciò applica i principi filmici del montaggio alternato al fine di creare sempre maggiore attesa e *suspense*. Malgrado le difficoltà che Hollywood gli frapponrà a livello produttivo da allora e per tutta la sua carriera, solo tre anni dopo Welles esordisce con il capolavoro *Citizen Kane* (*Quarto potere*) e in seguito gira *Mr. Arkadin/Confidential Report* (*Rapporto confidenziale*, 1955), che si prende ora a pretesto per quanto si riferisce alla favoletta della rana e dello scorpione, qui di seguito riportata:

Uno scorpione voleva attraversare un fiume e chiese a una rana di portarlo. «No», disse la rana, «No, grazie. Se ti portassi sul dorso tu potresti pungermi e la puntura dello scorpione è mortale». «Ma», disse lo scorpione, «dov'è la logica?» – gli scorpioni cercano sempre di essere logici – «Se io ti pungessi tu moriresti e io affogherei». La rana si convinse e lasciò che lo scorpione le salisse sul dorso. Ma proprio nel bel mezzo del fiume sentì un dolore terribile. Si rese conto immediatamente che lo scorpione l'aveva puntata. «E la logica?» gridò la rana, cominciando a discendere verso il fondo insieme allo scorpione, «Non è logico quello che hai fatto». «Lo so», disse lo scorpione, «ma non posso farci nulla: è il mio carattere»⁴.

Lo scorpione è falso perché non può non essere ciò che la sua natura gli ordina di essere. Ora, le immagini del cinema consueto (chiamiamolo ufficiale o di larga diffusione), falso per definizione in ragione del suo *carattere* tecnico-riproduttivo, perché cioè si è spacciato e continua a spacciarsi per vero(simile) – ricordiamo al volo le stagioni del naturalismo, del verismo, del realismo poetico francese, del nostro neorealismo,

4 La favola è tratta dalla colonna dialogo della versione italiana del film (da 28'40" a 29'32"). Questa storia è evocata in contesti plurimi (canzoni, serie TV, sigle) e in diversi film, tra i quali si possono ricordare *Notte italiana* (Carlo Mazzacurati 1987), *Skin Deep – Il piacere è tutto mio* (Blake Edwards 1989), *La moglie del soldato* (*The Crying Game*, Neil Jordan 1992), *E morì con un felafel in mano* (*He Died with a Felafel in His Hand*, Richard Lowenstein 2001), *The Boondock Saints 2 – Il giorno di Ognissanti* (Troy Duffy 2009) e *Drive* (Nicolas Winding Refn 2011).

del cinema diretto, del *free cinema* inglese, del *cinéma vérité*, del nuovo cinema, del cosiddetto e ‘virtuale’ neo-neorealismo –, sono dunque immagini false due volte: con se stesse e con il pubblico; ed ecco dunque che, ribaltandone la stupenda ‘ipocrisia’ artistica originaria, se ne possono esaltare gli aspetti smaccatamente convenzionali, artefatti, ottico-meccanici, ‘fasulli’. Solo così facendo si può innovare davvero in profondità, mettere a nudo le finte ‘regole’, la prassi, la tecnica-che-si-nasconde, l’artificio, i codici e quant’altro appartiene alla sfera della costruzione cinematografica (industrialmente sofisticata o artigianale che sia).

Allora, per il paradosso della menzogna – e qui dovremmo andare al *paradosso del mentitore*, per dire, da Epimenide al capitolo cinquantuno del *Don Chisciotte* di Cervantes –, il cinema che svela e rivela, mostrandola, la sua *vera natura*, o per dirla con Mr. Arkadin, il suo vero *carattere*, si avvicina al vero o almeno si porta più addosso allo smascheramento dell’artificio di quanto non faccia proponendosi come verosimile. In questo senso può non essere azzardato prefigurare una scala ribaltata di questo tipo:

- un *falso-falso*: il cinema che fa finta di ignorare di essere cinema;
- un *falso-vero*: quel tipo di cinema indicativamente ‘misto’, portatore di elementi disvelatori marginali in contesto consueto;
- un *vero-falso*: il *cinématographe*, il cinema in piano-sequenza delle origini;
- un *vero-vero*: il cinema manifestamente finto, artificioso, che esibisce la sua natura, menzognero, fondato sulla *verità della sua originaria falsità*.

E, se è a partire dalla seconda metà degli anni ’50 – la *politique des auteurs* dei «Cahiers du Cinéma», la *Nouvelle Vague* e le altre ondate europee ed extra-continentali (che, detto per inciso, derivano anche dal neorealismo italiano) – che si tende a contrapporre al cinema classico il ‘nuovo cinema’ portatore di quelle prime istanze di trasgressione e rottura della prassi, è doveroso segnalare che è stato con l’esordio di Orson Welles nel 1941 che vengono poste le basi per la *trasgressione realistica* e apertamente *bugiarda* delle modalità narrative per lo schermo.

Se potessimo dividere ludicamente il mondo tra chi è *Rana* e chi *Scorpione* oppure dire che si è insieme *Rana* e *Scorpione* e che esistono personaggi nel cinema di Welles – ma anche, come vedremo, essenziali oggetti e manufatti wellesiani – sfacciatamente a vocazione falsificatrice connessi a queste due tipologie delle rane e degli scorpioni, e se allora per esempio il moro Otello (*Othello*, 1952), il marinaio Michael

O'Hara di *La signora di Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, 1948) e Falstaff (*Falstaff*, 1965) sono rane, mentre Charles Foster Kane (*Quarto potere*), Harry Lime (*Il terzo uomo/The Third Man*, Carol Reed, 1949) o il nazista Franz Kindler, *alias* professor Charles Rankin (*Lo straniero/The Stranger*, 1946) sono indubbiamente scorpioni al pari dell'inquietante affarista Gregory Arkadin (*Rapporto confidenziale*) e del poliziotto corrotto Hank Quinlan de *L'infernale Quinlan* (*Touch of Evil*, 1958), come pure dello shakespeariano Macbeth (*Macbeth*, 1948), allora potremmo paradossalmente anche parlare di *apparenza* del vero e del falso. Ovvero che il cinema, nelle sue espressioni di spazio e di tempo, crede o vorrebbe davvero essere vero, cioè Rana, ma in sostanza è a un tempo Rana e Scorpione – personalmente a chi scrive piace pensare che sia più Scorpione che Rana – e non può essere altrimenti perché mentire è nella sua natura o, come preferisce dire il Grande Falsario Orson Welles è *nel suo carattere*. Oppure perché, come dice il personaggio-rana di Jody, il militare de *La moglie del soldato* citando la favoletta, «c'è chi prende e c'è chi dà» e il cinema, arrivato alla fine dell'Ottocento, ha inevitabilmente teso a *prendere* vampirescamente e con l'istinto dello Scorpione dalle altre arti preesistenti, la letteratura, il teatro, la musica, etc., e tuttavia ha anche cominciato a *dare* e a dare precisamente quel *tempo* e quello *spazio del falso* – dunque filmicamente molto *vero* – che è la questione delle contaminazioni visive e dei nuovi *media* audiovisivi digitali nelle espressioni artistiche contemporanee.

Si diceva poco sopra degli oggetti wellesiani quali chiari portatori di senso e di connotazioni, per dir così, *oggettivamente false*. Per quanto riguarda la questione della verità e dell'immaginario in Welles, c'è un film, *Storia immortale* (*Une histoire immortelle/The Immortal Story*, 1968), che evidenzia in modo convincente le contraddizioni insite nelle figure delle rane e degli scorpioni di cui ci si sta occupando. Una breve scheda tecnico-artistica si rende necessaria per inquadrare la vicenda, i personaggi e per poter estrapolare alcuni oggetti simbolico-narrativi indispensabili alla definizione della falsificazione 'scorpionica':

Storia immortale. Regia: Orson Welles. Soggetto: Orson Welles, dal racconto di Isak Dinesen (*alias* Karen Blixen). Sceneggiatura: Louise Lévêque de Vilmorin e Orson Welles. Fotografia (Eastmancolor): Willy Kurant. Operatori: Jean Orjollot e Jacques Assuerus. Scenografia: André Piltant. Musiche: Erik Satie (eseguite al piano da Aldo Ciccolini) e Jean-Joel Barbier. Costumi: Pierre Cardin. Montaggio: Yolande Maurette, Marcelle Pluet, Françoise Garnault e Claude Farny. Tecnico del suono: Jean Neny. Assistenti alla regia: Olivier Gerard, Tony Fuentes e Patrice Torok. Interpreti e per-

sonaggi: Orson Welles (Mr. Clay), Jeanne Moreau (Virginie Ducrot), Roger Coggio (Elishama Levinsky, il contabile), Norman Eshley (Paul, il marinaio), Fernando Rey (un mercante). Produzione: Micheline Rozan. Direttore di produzione: Marc Maurette. Produttori associati: O.R.T.F., Albina-Films. Abiti di Jeanne Moreau: Pierre Cardin. Laboratori sviluppo e stampa: L.T.C. Franay. Distribuzione: Omnia. Origine: Francia-Spagna, 1968 (girato tra Parigi e Madrid tra settembre e novembre 1966); Durata: 55'.

Alla fine dell'Ottocento nell'isola portoghese di Macao un ricchissimo mercante settantenne, Mr. Clay, vive da solo in una grande casa. Affetto dalla gotta, soffre di insonnia e così di notte il suo contabile Levinsky gli legge vecchi contratti commerciali e stime relative ai suoi affari.

Dopo aver ascoltato la lettura, per ben due volte, di tutti i suoi libri, Clay ricorda all'impiegato l'esistenza di libri differenti dai libri mastri e allora il dipendente gli legge una profezia di Isaia. Ma il vecchio non ama le profezie e, affermando di preferire i fatti, inizia a raccontare una storia, sentita sul bastimento che lo portò in Cina molti anni prima e nella quale un marinaio riferiva di un fatto accadutogli mentre si aggirava da solo nei pressi del porto: un anziano signore da una carrozza lo interpella e, sottolineando il suo gradevole aspetto, gli chiede se vuole guadagnare cinque ghinee; il giovane accetta e allora il signore lo invita a casa sua dove gli offre cibo e vino. Poi spiega al marinaio che, essendo ormai vecchio ma molto ricco, non intende lasciare i suoi beni agli eredi e che quindi ha desiderio di avere un figlio (dato che la giovane moglie sposata solo tre anni prima, non l'ha soddisfatto in questo senso). A questo punto l'impiegato afferma di conoscere anche lui la storia e la riprende dal punto in cui si è fermato Mr. Clay: il vecchio conduce il marinaio in una stanza da letto illuminata con candelabri d'oro e nel letto una donna; poi estrae da un borsellino una moneta da cinque ghinee e la dà al giovane... Allo stupore del vecchio circa il fatto che Levinsky conosca la vicenda, l'uomo lo informa che tutti i marinai sulle navi raccontano questa storia, e ciò perché, non essendo accaduta e non potendo mai accadere, viene appunto resa sotto forma di ripetuto racconto. Non amando le finzioni, le profezie, ma i fatti, Mr. Clay decide di non badare a spese per far accadere la storia ora, nella realtà, a persone vere esattamente come nel racconto, ovvero nella sua casa e sotto i suoi occhi. Per questo intende andare lui stesso a trovare un marinaio al porto mentre commissiona al contabile l'incarico di trovare la giovane donna.

E già il giorno seguente Levinsky individua l'eroina della storia nella figura di Virginie, l'amante del giovane Simpson, un impiegato di Clay. La ragazza, che detesta profondamente il vecchio Clay per il suo cini-

smo e per il troppo potere, prima è contraria a recitare in questa commedia a tre personaggi, poi decide di accettare l'offerta per trecento ghinee in modo da far vivere la vicenda proprio nella casa della sua infanzia, e soprattutto per vendicarsi del vecchio, che vuole dimostrare la propria onnipotenza nel fare quello che non può essere fatto; infatti Virginie è la figlia dell'ex socio di Clay, suicidatosi proprio per un debito di trecento ghinee. Trovata la donna, una sera Levinsky accompagna in carrozza il suo padrone al porto dove viene scelto un giovane biondo marinaio, Paul.

Ora la storia può svilupparsi per davvero: a casa del vecchio Clay gli viene offerto cibo e vino, poi la moneta di cinque ghinee del compenso pattuito per giacere a letto con Virginie. Anche il giovane, come la donna, è incerto: dapprima è consenziente, poi restituisce i soldi e fa per andarsene dalla villa, ma Clay lo convince ricordandogli che con quei soldi potrà finalmente avere una barca tutta sua.

Intanto Virginie attende il giovane nella stanza da letto – un tempo quella di suo padre – con gli specchi e i candelabri dorati. Si sveste, spegne le candele per ridurre la luce e impedire così a Clay – che tuttavia si affaccia sulla porta riaffermando il suo potere di burattinaio sui due e sugli accadimenti dell'intera storia – di vederla nuda e attende il marinaio. Il quale in silenzio si sveste e scivola anche lui nel letto. I due giovani parlano poco, ma si trovano a loro agio nell'intimità, anche perché l'eroina riesce a far superare le titubanze del vergine Paul e rivive anche lo stesso 'terremoto' provato anni prima alla perdita della sua verginità.

Mr. Clay e Levinsky attendono l'esito degli eventi sulla veranda e all'alba l'atmosfera romantico-poetica tra i due giovani si rompe quando Paul lascia Virginie, come da contratto, per far ritorno alla sua nave. Secondo Clay adesso potrà finalmente raccontare dall'inizio alla fine questa storia come realmente accaduta, ma il marinaio si rifiuterà di farlo, anche per cento volte cinque ghinee, perché, afferma, non sarebbe creduto.

Prima di andare consegna a Mr. Clay una bellissima conchiglia da dare in dono a Virginie, anche lei ora sulla veranda, in attesa della fine della vicenda. Questa si conclude con la morte di Mr. Clay, che finalmente ha fatto esistere una storia inventata, ma che per rimanere tale dovrà essere sempre una storia raccontata da tutti perché mai accaduta.

Consideriamo ora alcune 'cose' in rapida successione, quegli oggetti più strettamente legati alla sfera del vero e del falso e alla loro simbolica attestazione o confutazione comparativa, prima di avviare queste note critiche alla sua instabile e aperta conclusione.

La barca. Immediatamente presente con le vele nel film fin dalla prima inquadratura sulla quale appaiono i titoli di testa, la barca è l'oggetto decisivo affinché la storia, fino a quel momento solo raccontata, possa diventare, secondo il volere del molto ricco e molto vecchio commerciante Mr. Clay, una realtà. E per di più con persone 'vere' e non con fittizi personaggi narrativi. In effetti, la barca – ancorché non visualizzata è comunque fortemente evocativa – diviene il motivo cardine del contesto di oggetti e manufatti e di luoghi che formano il mondo del mare e della navigazione, ma, dato che si tratta appunto di un'evocazione e non di una pratica visibile, sarebbe più appropriato dire della navigazione falsa, virtuale⁵. E non a caso, ne *La storia immortale*, un film d'interni in cui l'acqua non si vede mai, tutto ruota intorno alla vita marinara, alla navigazione, al viaggio. La storia raccontata da tutti i marinai sulle navi gira per gli oceani, viaggiando e ripetendosi tra i passeggeri e i naviganti in sempre successive repliche finché non arriva alle orecchie di Mr. Clay nel bastimento che lo conduce in Cina. E l'uomo, che ricorda di conoscere la storia ignorando che sia qualcosa che corre da sempre per le acque del globo, la vuole vedere realizzata concretamente, più per causa di noia – o per meglio dire in ragione dell'insonnia che lo affligge – che per attenzione al principio del raccontare. Anzi, il commerciante ha raggiunto la posizione di potente uomo d'affari proprio perché detesta la finzione. Espressamente dichiara al suo impiegato-lettore di non amare affatto né le finzioni né le profezie: proprio quando il contabile finisce di leggergli la profezia di Isaia, comincia a voler far accadere i fatti raccontati nella storia perché ciò che viene detto o letto, se non è già accaduto o non sta accadendo ora, per lui non esiste, e la sola vita da considerare sarà la vita reale, che per l'appunto Clay si risolverà a far vivere alle persone coinvolte.

Naturalmente lo scopo è anche quello di procurarsi un erede al quale lasciare la sua cospicua eredità. E così dice al marinaio a casa sua prima che questi vada nella camera da letto dove lo attende Virginie:

5 Nel racconto letterario *La storia immortale* contenuto in *Capricci del destino*, Milano 2013, pp. 131-192, Karen Blixen cita un certo numero di oggetti di riferimento: «ancora», p. 187; «barca», pp. 173-174, 176, 181, 183-184, 186-187; «bastone», pp. 166, 178, 180; «brigantino», p. 172; «collana di corallo», p. 177; «conchiglia», «conchiglie», pp. 188, 191-192; «finestre di cabina», p. 174; «goletta», p. 172; «nave», «navi», pp. 145-147, 153, 173, 175, 184-185, 187, 190; «pompe», p. 172; «ponte», p. 144; «porto», pp. 144, 149, 153, 164, 166-167, 169, 190; «sartie delle vele», p. 170; «scialuppa», p. 174; «stiva», p. 185; «timone», p. 174; «vela», «vele», p. 187; «velier», p. 170.

In Cina il mio nome vale più soldi di quanto tu possa immaginare. Nominare me significa nominare un milione di dollari. Quel milione di dollari sono io, i miei giorni... i miei anni, la mia vita. Presto verrà il momento in cui una metà di me se ne andrà, ma l'altra, i miei dollari, vivrà. Ma dove? Mi piacerebbe lasciare il mio denaro a un figlio, un bambino che esista per causa mia. A cui dare la mia fortuna. [...] Con la mia volontà ho unito tante cose per farne una sola. Un milione di dollari⁶.

Questa rappresentazione di ricchezza e di potere, una chiara espressione di volontà di potenza, o anche solo di manifestazione di creatività e autorevolezza carismatica, lo ripetiamo ancora una volta, caratterizza emblematicamente lo scorpione Mr. Clay come appartenente alla ricca galleria degli analoghi personaggi wellesiani: dal magnate Charles Foster Kane di *Quarto potere* ai re o alle figure comunque shakespeariane, dal Mr. Arkadin di *Rapporto confidenziale* ai vari generali, cardinali, religiosi, registi, etc. da lui interpretati in carriera, senza ignorare certamente gli uomini ambigui o al limite già segnalati e proposti ne *Lo straniero*, ne *Il terzo uomo*⁷ e ne *L'infernale Quinlan*, per non dire dell'ambiguo, cinico e viscido avvocato Hastler de *Il processo* (*Le Procès/The Trial* 1962).

In più c'è da rilevare come la dimensione del porto, il viaggio, la vita sul mare, il mestiere del marinaio, tutti elementi presenti ne *La storia immortale*, hanno punti di somiglianza con il 'palcoscenico' acquatico in cui si svolge la storia della rana e dello scorpione, come pure in precedenti film e personaggi attivi in ambiti per certi aspetti simili. Per esempio, e in ordine cronologico: *It's All True* (*È tutto vero*, 1942) vede la triste vicenda di pescatori che intraprendono un viaggio nell'oceano; il marinaio O'Hara con la metafora degli squali (umani) che si azzannano a morte tra loro ne *La signora di Shanghai*; e ancora, il personaggio di Guy Van Stratten che, ripercorrendo le – false e intenzionalmente falsate – tracce di Arkadin, si ritrova al porto di Napoli. Sempre che non si voglia ricordare, per un verso, Padre Mapple (Welles) che, 'issatosi' per mezzo di una biscagliina sul pulpito a forma di prua di nave della sua chiesa, tiene il sermone su Giona e il pesce ai marinai e a Ismaele, in partenza sulla baleniera Pequod in *Moby Dick* di John Huston (1956); o, per

6 *La storia immortale* da 27'50" a 29'08".

7 Anche se diretto da Carol Reed, *The Third Man* (1949) mostra il personaggio di Harry Lime interpretato da Welles come pienamente inserito nella lista dei caratteri ambigui e contraddittori: come detto, un vero scorpione.

altro verso, il drammatico soggetto wellesiano *Ore 10: calma piatta* pure ambientato in mare (*The deep*, 1966-1969).

Tornando alla *Storia immortale*, si diceva come la barca sia oggetto del dialogo tra lo scorpione Mr. Clay e il biondo marinaio-rana Paul – da 29°30” a 30°39” e da 31°50” a 34°03”. Ovvero, da quando il giovane comunica dell’affondamento della sua nave in una tempesta e del salvataggio, dopo molto tempo, da parte di un battello che lo toglie dall’isoletta dove è vissuto in silenzio e solitudine per più di un anno (dato che solo lui dell’intero equipaggio era riuscito a salvarsi), esattamente solo come il vecchio Mr. Clay nella sua grande villa. È precisamente solleticando il desiderio del giovane di avere una sua barca, «magari piccola ma solida», ma che sia sua e che possa prendere il mare liberamente, che Clay, con l’inoppugnabile scorpionica logica della favoletta, riesce a ottenere dal giovane l’accettazione di unirsi con la giovane eroina della storia. Per via indiretta l’oggetto-barca si connette anche alle conchiglie che il giovane danese ha raccolto nei mesi sull’isola e che conta di portare nel suo paese d’origine, la Danimarca, per venderle. E la più bella di queste sarà elemento del finale del film.

Il bastone. Il grosso sostegno all’incedere faticosissimo di Mr. Clay a causa della gotta non viene mai abbandonato dal vecchio commerciante. È il bastone della vecchiaia, ma non nel senso usualmente positivo dato a questa espressione, è di fatto la sola compagnia che l’uomo ha, insieme al contabile Levinsky⁸. Per esigenze di racconto filmico si vede

8 La voce *off* dello stesso Welles che fa da commento per le parti del racconto indiretto è a questo passaggio della vicenda – da 10°05” a 11’, nelle riprese che lo vedono rincarare nella sua piccola camera dove vive – utile per comprendere il carattere di Elishama Levinsky e della sua capacità di risultare servizievole per necessità e, per la stessa ragione, insistente e convincente con la giovane Virginie: «Questo contabile avrebbe potuto essere pericoloso... se ogni ambizione o desiderio in lui non fosse stato annullato. Era come certi insetti, difficili da schiacciare, persino con un tacco di stivale. C’erano in lui alcune cose che non poteva raccontare ma che si muovevano come pesci d’acqua profonda... negli abissi della sua oscura mente. Aveva una sola passione: essere lasciato in pace. Nel suo animo c’era un solo desiderio: entrare nella sua stanza, chiudere la porta e avere la certezza che nessuno al mondo avrebbe potuto seguirlo».

Nel secondo paragrafo del racconto, «Elishama», la Blixen fornisce un profilo più articolato della figura del commesso-contabile (pp. 137-140), che vale la pena di tenere a confronto con la sintesi wellesiana: «Era ebreo ed era nato in Polonia. I suoi erano stati tutti uccisi nel grande pogrom del 1848, quand’egli aveva avuto, credeva, sei anni. Altri ebrei polacchi, che erano riusciti a

come, pur rimanendo simili le descrizioni (vd. n. 8), vi è tuttavia la congiunzione operata da Welles tra le letture notturne dei libri e la lettura della profezia di Isaia da parte di Elishama, possibile perché il contabile porta appeso al collo un piccolo astuccio nel quale è contenuto il vecchio pezzetto profetico di carta ingiallita: una soluzione resa possibile nella pellicola dalla necessità di condensare il desiderio di concretezza di Mr. Clay con la plausibilità che appunto Levinsky fosse in grado di leggere subito qualcosa di diverso dai libri di commercio. E Levinsky che, come dice la Blixen,

disprezzava i beni di questo mondo [...], s'ingegnava dunque a ravvivare e ad alimentare la fiamma dell'ambizione e dell'ingordigia nelle persone

scappare, se l'erano portato dietro con i loro tristi e laceri fagotti. [...] Bimbo solo e abbandonato, affidato interamente alle mani del caso, aveva sopportato strane calamità a Francoforte, Amsterdam, Londra e Lisbona. Cose da non riferire, e difficilmente rievocabili, ancora si agitavano in fondo alla sua buia mente come i grandi pesci dei fondali. A Londra il caso l'aveva messo nelle mani di un vecchio e ingegnoso contabile italiano, che gli aveva insegnato a leggere e a scrivere, e che, prima di morire, era riuscito a infondergli, in un solo anno, la conoscenza di contabilità a partita doppia che altri acquistano in dieci anni. Più tardi il ragazzo fu raccolto e spedito verso oriente, dove alla fine si sistemò nell'ufficio del signor Clay a Canton. Seduto dietro una scrivania era come un utensile affilato alla mola della vita e dotato dunque di una lama taglientissima, con gli occhi e gli orecchi d'una lince, e senz'alcuna illusione sul mondo o sull'umanità. [...] Aveva un animo totalmente privo di ambizione, [...] esternamente e internamente era come certi insetti, una formica dura da schiacciare perfino col tacco dello stivale. Aveva una passione, se si può chiamarla passione; una smania fanatica di star tranquillo, d'essere lasciato in pace. [...] Tutto l'animo suo era concentrato su quest'unica esigenza: entrare nel suo sgabuzzino e chiudersi la porta dietro con la certezza che là dentro nessuno avrebbe mai potuto seguirlo o disturbarlo. [...] Ora, in camera sua, Elishama pensava al signor Clay e lo giudicava un cretino più grosso di quanto l'avesse creduto fin allora. [...] Era possibile, pensava, che i libri come quelli dei quali gli aveva chiesto il signor Clay esistessero davvero. [...] Rimase per un pezzo col mento nella mano poi si alzò e andò al cassetto ch'era nell'angolo della stanza. Ne tirò fuori una scatoletta dipinta di rosso che, quand'era arrivato per la prima volta a Canton, conteneva tutto quanto egli possedeva al mondo. Ci frugò dentro con molta cura e trovò un vecchio pezzo di carta gialla ripiegato e conservato in un sacchetto di seta. Lo lesse al lume della candela ch'era sulla tavola».

In entrambi i testi, e specialmente per la faccenda dell'insetto, per associazione di idee nel piccolo nostro bestiario di rane, scorpioni, pescecani, vampiri, formiche, vien da pensare a Homer Simpson, il personaggio-cavalletta interpretato da Donald Sutherland ne *Il giorno della locusta* (*The Day of the Locust*, John Schlesinger, 1975).

che lo circondavano. Si dedicava in particolar modo a soffiare sul fuoco dell'ambizione e dell'ingordigia del signor Clay, e lo sorvegliava con occhio attento⁹.

E l'occhio vigile gli fa istintivamente realizzare che carrozza e bastone sono le icone della potenza ambiziosa del suo cinico padrone.

Nello specifico, il bastone si mostra sovente in parallelo con le grandi poltrone, le ampie sedie con braccioli come nel sedile della carrozza, accoglienti "nidi" sempre fittizi nei quali l'uomo passa il tempo prevalentemente seduto. È soprattutto il simbolo del comando, lo scettro con il quale, dal suo trono, l'insensibile scorpione umano comunica con la servitù e domina sugli altri. Infatti, quando decide di far accadere la storia sempre raccontata e mai accaduta, per far tornare indietro il contabile che, congedatosi, è già per le scale, non lo chiama con la voce, ma batte imperiosamente più e più volte il bastone sul pavimento: questo è il segnale che Levinsky deve tornare indietro per ascoltare quanto il suo padrone vorrà ordinarli. E la sequenza si sviluppa nel modo seguente, da 7'50" a 10'03". Levinsky si congeda con un «Buonanotte, Mr. Clay» dal padrone assiso sulla grande poltrona di vimini; questi non si degnava di ricambiare il saluto e resta in silenzio. Senza commento musicale¹⁰, il sonoro affidato ai grilli della notte, si sente soltanto lo scricchiolare dei gradini della scala di legno che l'uomo sta scendendo; con una lieve *plongée* obliqua sulle due rampe di scale si odono distintamente tre colpi provenienti dal piano di sopra. Stacco sulla mano sinistra di Mr. Clay che stringe il bastone con un pomello dorato (a 8'06"). Altri due colpi secchi e poi tre ancora, insistenti, quasi spazientiti, non tanto per essere sicuro che l'impiegato li abbia sentiti, quanto per manifestare impazienza e urgenza di cominciare a veder mettersi in movimento l'idea della vicenda da costruire. Stacco su Levinsky che sente i colpi di bastone battuti sul pavimento di legno, si ferma, guarda in alto, lentamente si gira e, mentre torna indietro, insieme allo scalpiccio delle scarpe, ancora si sentono due ulteriori colpi. Stacco nuovamente sul braccio e sulla mano sinistra di Clay fino all'apparire, sullo sfondo dell'inquadratura, della sagoma scura del contabile. A questo punto, a 8'24", il bastone può cambiare di mano, ovvero tornare a essere impugnato dalla mano destra di Mr. Clay, dato che nelle precedenti immagini occorre che il basto-

9 K. Blixen, *Capricci del destino*, Milano 2013, pp. 138-139.

10 Le *Gnossiennes* sono sette brani per pianoforte di Erik Satie che risalgono alla fine dell'Ottocento. Welles utilizza le *Gnossiennes* nrr. 1 e 3 (la nr. 3, con cui il film comincia, è ripetuta più volte).

ne fosse a sinistra perché questo ha potuto consentire al regista Welles di avere, secondo la sua nota congenialità per la profondità di campo, bastone, sala e cancello sullo sfondo in asse e a fuoco nella stessa inquadratura. Nel controcampo immediatamente successivo, dopo aver ripetuto: «Non mi piacciono le finzioni. Non mi piacciono le profezie. Mi piacciono i fatti» (a 8'28"), esterna il suo volere: «Se questa storia non è mai esistita, voglio che accada ora, nella realtà, a persone vere», e dispone che le cose dovranno andare esattamente come nella storia raccontata. Lui si occuperà di individuare l'uomo al porto e all'impiegato spetterà il compito di trovare la ragazza.

Diversamente dal film, nel racconto il bastone appare piuttosto avanti nell'intreccio, per tre volte. Dapprima quando Mr. Clay si reca, per l'appunto, nelle viuzze del porto per scegliere il marinaio¹¹, poi allorché va nella stanza da letto prima che i due giovani trovino l'intimità nel grande letto circondato di veli bianchi¹², e infine per prendere commiato dalla coppia di futuri amanti¹³.

L'avvocato Bannister de *La signora di Shanghai* può camminare solo trascinandosi con le stampelle – sostegni a mo' di varianti del bastone – e anche lui, enorme scorpione ricco, forte e potente come Clay, aveva trovato la morte nella illusionistica sequenza degli specchi nel prefinale; morti antitetiche per intenzionalità *à la manière* della *petite histoire* della rana: una centrata su una nuova, 'immortale' vita, l'altra per una doppia e melodrammatica morte conclusiva e speculare («Uccidere te è come uccidere me stesso»).

La carrozza. La carrozza di Mr. Clay è il suo biglietto da visita di ricco mercante – da 42" a 1'05" – che apre alle immagini dell'esterno della sua magnifica casa e alla personale figura, troneggiante nella vettura: enorme 'scorpione' maestoso e vestito di nero, ha il capo coperto da un cappello a cilindro londinese dello stesso colore, oggetto simbolico

11 «Scese lentamente e faticosamente [dalla carrozza], appoggiandosi al braccio del commesso, poi fece un passo verso il marinaio, si fermò davanti a lui, dritto come un pilastro, e gli puntò contro il *bastone*» (K. Blixen, *Capricci del destino*, Milano 2013, p. 166).

12 «Il signor Clay, avvolto in una lunga vestaglia di pesante seta cinese, entrò nella stanza appoggiandosi al *bastone*» (K. Blixen, *Capricci del destino*, Milano 2013, p. 178).

13 «Gli riusciva difficile staccarsi da quella stanza. Rimase in piedi in fondo al letto per un altro minuto, aggrappato al *bastone*. Poi, con bella dignità, voltò le spalle ai piccoli attori ch'erano sulla scena della sua onnipotenza» (K. Blixen, *Capricci del destino*, Milano 2013, p. 180).

anch'esso di ricchezza e potere. Il copricapo fa da *pendant* con 'Panama' chiari con fascia nera dei tre commercianti europei che parlano di lui, a introduzione del racconto, in un *flashback* della vicenda. Louis Ducrot – nel testo letterario il commerciante francese si chiama Dupont –, socio di Clay e padre di una figlia, si suicida per un debito di trecento ghinee contratto con lo stesso Clay e però, prima che Clay gli prenda la sua casa, orgogliosamente brucia tutti gli oggetti che c'erano dentro (dicendo che nessuna cosa bella avrebbe voluto vivere con Clay). Uno dei tre mercanti, interpretato da Fernando Rey, fumando un sigaro ricorda che si salvarono solo gli specchi che, citati ma non visualizzati, appaiono però subito nell'inquadratura successiva (a 1'36"). Anche *L'orgoglio degli Amberson* (*The Magnificent Ambersons* 1942) si apre con l'immagine, ripetuta, di carrozze che, sorta di MacGuffin anch'esse, servono a evidenziare il tempo e il ritmo della vita prima che la scoppiettante automobile faccia la sua sorprendente apparizione nella storia delle famiglie del film.

Tralasciando altri oggetti d'illusione ma significanti in relazione all'opzione vero (rana)/falso(scorpione)¹⁴, non si può non ricordare conclusivamente l'oggetto-conchiglia.

La conchiglia. La conchiglia, «liscia e morbida come un ginocchio», che il marinaio Paul lascia a Clay per Virginie, e poi oscillante a terra a significare che Clay è morto, richiama strepitosamente la *Rosabella* – in originale *Rosebud* – dell'*incipit* di *Quarto potere*, lo slittino dell'infanzia nostalgicamente mai dimenticata. Eppure proprio questo oggetto, indubbiamente emblema e metafora dell'intero cinema di Welles – un grande cinema inteso come arte dell'illusionismo puro – si caratterizza nella storia della sua filmografia per essere un oggetto che più falso di così non si può. Pensato e vissuto per tutto il film come un grande punto interrogativo, quale termine essenziale e determinante per comprenderne esattamente definizione, significato, ruolo e funzione, *Rosebud* alla fine si rivela essere un pretesto fasullo, una *falsa pista*. Per dirla con Alfred Hitchcock, un vero e proprio MacGuffin.

Il MacGuffin è un termine inventato dal regista inglese e sta a indicare un dispositivo fittizio del *plot*, qualcosa che riveste importanza e inte-

14 Tra questi: un foglio di carta gialla (profezia), un libro, la moneta d'oro da cinque ghinee, alcuni oggetti d'arte, la poltrona (dove maestosamente lo Scorpione esprime le sue idee e la sua filosofia di vita) e la poltrona di vimini del finale ("trono" di morte), gli specchi con cornice dorata (testimoni muti nella stanza da letto).

resse cruciali per i personaggi al punto da creare intorno a esso lo svolgimento dell'azione o dell'intrigo, ma che non ha un reale e vero significato per lo spettatore. Nel libro-intervista a François Truffaut *Il cinema secondo Hitchcock* un esempio del regista spiega cosa sia per lui il MacGuffin:

Si può immaginare una conversazione tra due uomini su un treno. L'uno dice all'altro: «Che cos'è quel pacco che ha messo sul portabagagli?» L'altro: «Ah quello, è un MacGuffin». Allora il primo: «Che cos'è un MacGuffin?» L'altro: «È un marchingegno che serve per prendere i leoni sulle montagne Adirondack [massiccio che attraversa lo stato di New York]». Il primo: «Ma non ci sono leoni sulle Adirondack». Quindi l'altro conclude: «Bene, allora non è un MacGuffin». Come vedi, un MacGuffin non è nulla¹⁵.

Estrema esasperazione della dialettica inesausta e irresolubile del falso e del vero, ma forse anche la sola convincente impostazione che il linguaggio del cinema può condurre a senso ultimo della sua natura o carattere: inventare e portare a narrazione storie e vicende visive in cui la *falsa pista* sia intellettualmente sincera nella conciliazione del falso buono con il falso cattivo. Con buona pace – illusionisticamente welle-siana – delle rane che vorrebbero diventare scorpioni e degli implacabili scorpioni condannati, per la fortuna delle magnifiche sorti e progressive del cinema, a non diventare mai rane.

15 F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma 1991. Interessante è anche rilevare come questa situazione del MacGuffin sia straordinariamente simile allo *sketch* italiano detto il Sarchiapone, recitato da Walter Chiari e Carlo Campanini nel 1958.



RICCARDO ORIOLES
I Siciliani giovani, Catania
GLI AMICI GRECI*

Ho conosciuto Erodoto esattamente cinquant'anni fa, grazie a un amico professore – è morto da molto tempo – che mi regalò un'edizione in italiano ma col testo a fronte, a caratteri grandi, e persino illustrata. Io conoscevo l'alfabeto perché l'anno prima, per gioco, me l'ero fatto spiegare da un cugino liceale. Da piccoli s'impara in fretta e tutti questi racconti, niente affatto scolastici, sono luminosi. Alfa beta e gamma, per esempio, sono legati alle feste di Natale, quando le nostre tante famiglie si riunivano a Palermo, nel salone del nonno, tornando da sei città differenti.

Erodoto lo leggevo sulla spiaggia del mare, il mio Mar di Ponente a Milazzo, a metà marzo. Leggevo a voce alta, a fatica, poi posavo il libro aperto sulla ghiaia e mi tuffavo. Avrei dovuto essere a scuola con gli altri, a quell'ora: ma il cielo era così luminoso, e già così caldo il mare!

O conchiglia del mare,
figlia di spiaggia e di schiumante onda,
come intenti ti guardano i fanciulli!
(Alceo)

È da allora che siamo amici, coi Greci. Non ero granché in sintassi, e scuola andavo quando mi garbava. Ma avevo questa fortuna grandissima, di leggere da sempre per gioco: porte su mondi bellissimi, da cui entrare ed uscire a piacere, non un lavoro. Erodoto e gli altri amici – Archiloco fu il secondo – mi accompagnarono a lungo. Partivano in autostop insieme a noi, raccoglievano la frutta (in viaggio campavamo anche così) in Provenza, dormivano sulle panchine delle stazioni, attraversavano il mare con noi ragazzi; arrivarono in Grecia con noi, senza partico-

* Le traduzioni e la ricreazione da Simonide sono state inserite nel testo dai curatori. Le prime sono tratte da R. Orioles, *Frammenti. Una interpretazione dei lirici greci*, Mardiponente 2005; l'altra è tratta da R. Orioles, *Appendice. Poesie*, Mardiponente 2005.

lari emozioni, con naturalezza. Poi, negli autunni che vennero – i primi anni Settanta, gli autunni caldi – ci accompagnarono, nelle fabbriche, insieme ad altre pagine, solo apparentemente più moderne. Che differenza c'era, per libertà e sfrontatezza, fra i rematori di Temistocle e gli operai metallurgici? Entrambi riempivano le piazze, nel loro orgoglioso tumulto, lottando per un mondo nuovo.

Vedi, Glauco? Laggiù, là dentro il mare,
l'onda combatte e attorno alla scogliera
s'addensano le nubi e la bufera...
Nell'aria, una paura a tradimento
(Archiloco)

E quando quella stagione finì – ma soltanto per noi, e solo per quella volta – mi accompagnarono ancora, negli anni del riflusso. Che per me durò poco: partito per 'mettere la testa a posto' e diventare perbene (e fu allora, fra l'altro, che scoprii gli alessandrini) mi ritrovai senza accorgermi in un mare ancor più grande e mosso da quello di prima. Ero diventato giornalista cioè, secondo me, professionista borghese; ma giornalista antimafia, improvvisamente. E d'un'antimafia stranissima, quella – umana e poetica – di Giuseppe Fava.

E passavano gli anni, e io diventavo uomo. Man mano che diventavano più difficili, il dialogo con i Greci era sempre più stretto. Finché ritrovai per caso delle traduzioni buttate lì, appunti per la lettura, a sedici anni; e senza neanche accorgermene le misi in versi.

Canta per me, dolce Poesia, la canzone
dei ragazzi dell'isola, e accorda
le corde della musica al tuo canto
(Stesicoro)

Da allora, per alcuni anni, tutto andò molto in fretta. Si scriveva, si amava, si rischiava la vita, e fra una cosa e l'altra si traducevano gli amici. Non ho mai avuto gran fiducia nelle mie capacità di poeta; eppure sarebbe stato così bello esserlo! ed erano così povere le forze!

Così, facemmo società con Archiloco e Alceo. Loro mettevano la poesia, io, umilmente, cercavo di venirgli appresso. La poesia che in realtà io incontravo ogni giorno nella mia vita, nelle vicende, nelle traversie, nella persone bellissime che incontravo ogni momento. I riccioli della mia ragazza, o il coraggio d'un amico magistrato: per tutto gli amici greci avevano già detto una parola, di tutto avevano scritto nella maniera

più pura. A me non restava che da tradurre umilmente, cercando di tener conto di tutto. Pio La Torre e Simonide non erano così lontani.

30 APRILE 1982

A Pio La Torre e Rosario Di Salvo.

Dei morti alle Termopili la sorte
 è bella e fortunato fu il destino,
 un altare è la tomba ed il ricordo
 non un lamento ma di lotta un canto.
 A questa veste funebre né il tempo
 né l'abbandono toglieran splendore:
 vive in questo sepolcro e gli è compagno
 l'onore di Sicilia. Così dice
 Pio, capo comunista. Lo conferma
 Rosario che con lui cadde lottando.
 (da Simonide)

Le più delle mie traduzioni ormai hanno più di trent'anni, e non sarei più capace di aggiungerne delle altre (ci ho riprovato, sei o sette anni fa, ma sono risultate molto meno buone e più faticose, e meno divertenti a farle). Nonostante l'apparenza, sono abbastanza esatte filologicamente. Un paio sono nate fra le paure, con spade di Damocle sulla testa; altre in momenti luminosissimi, con lei che mi guardava sorridendo; ma tocca al lettore distinguere, se ci riesce.

* * *

Adesso ho perso il greco quasi completamente e non riesco più a tradurre all'impronta, cosa che mi manca perché mi ha accompagnato per quasi tutta la vita.

La 'letteratura' greca è bellissima perché non ha nulla alle spalle; i Greci, (i primi) scrivono come se scoprissero il mondo. Non erano dei 'letterati' nel senso nostro, non avevano uno *status* particolare. Anacreonte oggi sarebbe un canzonettista, non un poeta; uno di cui canticchiare le strofe mentre ti fai la barba. Amavo moltissimo i greci, e ne sento ora parecchio la mancanza; ormai leggo Tucidide in italiano, la sera, e non è la stessa cosa. Ma sono molti i compagni di lotta che ora, nella vecchiaia, non ci sono più.

«Tu sei fortunato a conoscerli ora – ora parlo a un ragazzo – e spero che ti accompagnino per tutta la tua vita. Insegnano a lottare, da giovani, e da vecchi ad avere dignità; e tutto questo senza mutria, allegramente, semplicemente perché è bello».



CLASSICI CONTRO

Collana diretta da *Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani*

1. Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani, *Classici Contro*
2. Alberto Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*
3. Alberto Camerotto e Sandro Carniel (a cura di), *Hybris. I limiti dell'uomo tra acque, cieli e terre*
4. Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani, *L'esilio della bellezza*

*Finito di stampare
nel mese di xxxx 2016
da Digital Team - Fano (PU)*