



Centro Internazionale Studi sul Mito  
Delegazione Siciliana

**COLLANA ARGOMENTI**



## **MISCELLANEA**

A cura di Gianfranco Romagnoli  
(edizione non definitiva)

**Immagine di copertina: Vegetazione - collage e acrilico di Carla Amirante**

## **GLI AUTORI**

Alessandro AIARDI - Accademia Marchigiana di Scienze, lettere ed Arti

Gianfranco ROMAGNOLI - Vicepresidente CISM

Diego ROMAGNOLI

Fabio RUSSO

## CAECILIUS

Un “mito di fuoco” e le origini di un *nomen romanum*  
di Alessandro Aiardi

Come si sa, all'immane naufragio degli esametri dei quali si componevano gli *Annales* di Quinto Ennio sono scampati sostanzialmente pochi versi (“*rudes semper, atqui sollemnes*”, così li definisce Cicerone, “grossolani, rozzi, eppure comunque solenni”), ora espressi nella veste di sentenze espresse in forme dense e pesanti, ora caratterizzati, al di là del loro intrinseco significato, da modi di arcaica e quasi sacrale solennità.

Fra questi, possiamo riscontrare un distico (frg. 408, Vahlen), nel quale figura espressa la lista dei dodici grandi dèi del *pantheon* romano arcaico:

*Juno Vesta Menerua - Ceres Diana Venus Mars  
Mercurius - Joui' Neptunus - Volcanus Apollo.*

Non è dato sapere in quale contesto la lista andasse a collocarsi; certo è che le diverse divinità non sono elencate in un ordine casuale, ma neanche secondo criteri di importanza, o di priorità, o di affinità; i dodici *nomina maiorum numinum* appaiono qui disposti, come sono disposti, sembrerebbe solo ed esclusivamente in virtù di obblighi di prosodia e di metro.

Varrà tuttavia la pena di porre attenzione alla circostanza, che risulterà non secondaria, per la quale le dodici divinità vengono menzionate, pur su due versi, ma *en enjambément* (le divinità femminili, infatti, occupano un piede in meno nel primo esametro, a vantaggio di quelle maschili, che occupano un esametro intero più l'emipiede finale del verso precedente), con priorità per le sei divinità femminili, anteposte alle sei maschili. Risulta immediato che di sei dèe e di sei dèi riusciremmo a comporre sei coppie, formate da altrettante femmine e da altrettanti maschi.

Coppia divina evoca (o almeno rimanda) all'idea di *sacrum coniugium*, di accoppiamento sacro: tale idea veniva consuetamente resa concreta, diremmo “attualizzata”, in occasione dei *lectisternia*, pubbliche cerimonie, organizzate non di frequente, rese, ora *ad expiandum*, ora *ad supplicandum*, alle dodici divinità maggiori, invitate, e come raccolte a banchetto, dalla classe sacerdotale e dal popolo: nella circostanza, le statue degli dèi venivano disposte innanzi a *triclinia* imbanditi di ogni più raffinata vivanda, e distese su lettini (da cui il termine *lectisternium*): su ciascun divano una coppia, una dèa e un dio.

Apprendiamo da Tito Livio (XXII, 10) che nel 217 a.C. fu celebrato, in pieno clima di seconda guerra punica, all'indomani della tragica sconfitta subita dai Romani presso il lago Trasimeno, essendo dittatore Quinto Fabio Massimo, un sontuoso *lectisternium*: dodici, anche qui, sono le grandi potenze invitate

al festino, ripartite in sei coppie formate da altrettanti maschi e altrettante femmine. Si è, in questo caso, innanzi all'indizione di una solenne *supplicatio*, a scongiuro di mali ulteriori.

Dal passo in questione apprendiamo, finalmente e fortunatamente, come fossero accoppiate le divinità:

*Tum lectisternium per triduum habitum decemviris sacrorum curantibus; sex pulvinaria in conspectu fuerunt: Iovi ac Iunoni unum, alterum Neptuno ac Minervae, tertium Marti ac Veneri, quartum Apollini ac Dianae, quintum Vulcano ac Vestae, sextum Mercurio et Cereri.*

Fu poi celebrato un lectisternio per tre giorni, a cura dei decemviri; vennero esposti sei pulvinari: il primo per Giove e per Giunone, il secondo per Nettuno e per Minerva, il terzo per Marte e per Venere, il quarto per Apollo e per Diana, il quinto per Vulcano e per Vesta, il sesto per Mercurio e per Cerere.

Dando, per così dire, per scontato l'abbinamento Giove-Giunone, e dovendo pressoché sorvolare su tre delle sei coppie, ci soffermeremo sul duo Marte-Venere, e soprattutto sull'accostamento, solo apparentemente singolare, di Vesta a Vulcano.

Dietro il suggestionante impulso provocato dalla prima coppia, costituita da coniugi, fratelli e amanti (Giove e Giunone, appunto), saremmo tentati di pensare che l'accostamento di Marte a Venere sia dovuto a una valutazione inerente i loro focosi e intempestivi calori amorosi, e invece non è così: c'è buon motivo di credere che il pulvinare, assemblaggio di fastosi cuscini allestito per accogliere gli dèi a banchetto, simboleggiasse la sede stessa dell'Urbe: sacro guanciaie, sul quale riporre destini e speranze di Roma intera, simbolicamente affidati a Venere, genitrice degli Eneadi, e a Marte, padre divino di Romolo, *conditor Urbis*. Su un sacro divano si trovavano riuniti il destino della città (Marte) e del popolo (Venere).

Ma a parte ciò, possiamo osservare come il modo in cui le diverse divinità sono raggruppate due a due, femmina e maschio, manifesta il progressivo ellenizzarsi della religione romana. Le due ultime coppie possono, infatti, essere interpretate nell'ambito stesso dell'"idea di Roma", così come in Grecia, l'una in base all'affinità fra il commercio (Mercurio) e i cereali (Cerere), o attraverso l'elemento "fuoco", che accomuna Vulcano con Vesta. Le altre coppie sembrano invece trovare giustificazione unicamente nella tradizionale mitologia greca. Occorrerà quindi leggere Zeus-Era, Poseidone-Atena, Apollo-Artemide.

In ogni caso, se è pur vero che Giove e Giunone sono i sovrani dell'Olimpo, è anche altrettanto vero che, agli anni ai quali si fa riferimento, la loro unione a Roma è antica, e porta in sé quanto si è andato accumulando in secoli di storia dell'Urbe; del resto, come già si osservava, Venere e Marte non sono

più solamente la coppia protagonista dei tempestosi amori che soggiacevano alle mire argute dei poeti alessandrini: Marte è qui avvertito come l'antico dio guerriero che presiede ai successi delle armi romane, e Venere appare come la divinità tutelare della stirpe e della nazione dei discendenti di Enea. Romolo è la città, Enea la gente. Loro forme teofaniche immediatamente ascendenti sono Marte e Venere.

Da parte della critica (Dumézil e altri) si è per altri versi cercato di interpretare i sei abbinamenti divini con altrettanti fenomeni naturali, o con elementi cosmici, quali ad esempio, l'aria, le nubi, la pioggia, il fuoco, il freddo, le messi, il mare; tale chiave interpretativa sembrerebbe tuttavia contrastare con procedure e strumenti, ormai affermatasi, di una religione evolutasi in culto di stato; non è agevole interpretare gli accostamenti *in lectisterniis* tramite il ricorso a una sorta di senso religioso “degli albori”.

E tuttavia si dovrà dare atto che, almeno in riferimento a una delle sei coppie, risulta assumere la funzione di “collante” un elemento naturale “di base”: sia Vesta che Vulcano, infatti, richiamano nell'immediato l'idea e il concetto stesso di fuoco.

Le due divinità romane, assai distanti dalle omologhe figure di Estia e di Efesto (le quali sin nel loro etimo pur nascondono un evidente riferimento al fuoco), hanno in Roma sedi di culto non definite da mura perimetrali squadrate, né hanno templi coperti da tetti. Il culto di Vesta si rende in una *aedes* circolare, che richiama il *mundus* aperto alle offerte sotterranee; Vulcano si venera presso un'ara disposta fuori della città, a cielo aperto.

Viene da pensare che il fuoco ed il fumo, che sono sostanza rituale delle due divinità, non possano essere iscritti e coartati entro i limiti di una struttura angolare, ma debbano necessariamente essere affidati a spazi aperti al cielo, o quanto meno tali da consentire il libero dispiegarsi delle lingue del fuoco e delle volute del fumo. Non sono mai esistiti in Roma un *templum Vestae* ed un *templum Vulcani*: tutte le fonti riferiscono, piuttosto, con certezza di un'*aedes Vestae* e di un'*ara Volcani*, spesso semplicemente definita col termine *Volcanal*, il “Vulcanale”, l'altura sulla quale si venerava Vulcano (come l'altura sulla quale si venerava Quirino era chiamata, e tuttora si chiama, Quirinale).

La dimora di Vesta, entro la quale si conserva perennemente acceso il sacro fuoco, è la somma garanzia del vincolo della città con la sua terra, ed è il simbolo della sua permanenza nella storia. Il fuoco non può spegnersi; se ciò accade, non può riaccendersi grazie a un fuoco già acceso, ma deve essere appiccato di nuovo, per *confricatio*, adoprata fra nuovi arbusti. Tale fuoco “essenziale” non discende da alcun altro fuoco, ed è in virtù di tale caratteristica che esso assicura ai Romani stabilità e durata sul loro territorio.

Dobbiamo considerare che, in riferimento al culto di Vesta, le fonti tramandano i termini di *atrium*, *aedes*, *area*, *casa*; mai quello di *templum*, cioè di spazio “ritagliato” di terreno, delimitato da mura disposte ortogonalmente; Vesta è venerata in una sede rotonda. Essa è tale, cioè non

quadrata, in quanto il potere e l'ambito di intervento di Vesta presso gli uomini appartengono al cielo, e non alla terra. I templi necessitano di un orientamento; il sacello di Vesta, rotondo, è comunque orientato su uno spazio di cielo aperto e privo, assieme, di ogni orientamento, poiché il cielo è dappertutto. La nozione discende da ben lontano, se è vero che «*Numa Vestae aediculam, non templum statuit*» (Livio, I, 49). Il potere e l'ambito di Vesta sembrano dunque direttamente connessi a tutte le direzioni del cielo, ovvero direttamente proiettati dalla terra al cielo.

Attorno al nome di Vesta hanno lavorato a lungo linguisti e archeologi: esso è stato rintracciato solo in città del Lazio, e tuttavia risulta possibile connetterlo alla voce umbra "vesticatu" ("libagione"), come anche forse il nome della tribù sannita dei Vestini può attestare una sua più ampia estensione territoriale. Il termine *Estia* trova origine nella radice protogreca dell'idea di bruciare: in greco *hùei*, in latino *uritur* (ma *ustus*), come in sanscrito *òsati* "egli-esso brucia". E' poi singolare, come attesta Cicerone (*Nat. D.*, 2, 27), che ogni atto di culto rivolto a più divinità debba aprirsi con un rendimento di grazie a Giano, ma necessariamente concludersi con un riferimento a Vesta. "In questa dea, nella sua qualità di guardiana di tutte le cose interne, si concludono ogni preghiera e ogni sacrificio". Culto, dunque, quello di Vesta, profondo e terminale.

Va considerato, d'altra parte, che nella sede sacrale di Vesta venivano conservati alcuni *signa penitus constituta* (segni formati *ab antiquo* e conservati in profondità), elementi e strumenti fondanti una civiltà intera; *pignora fatalia*, come attesta Servio in riferimento ad *Eneide* VII, v. 188, trasmessi dall'Asia alla Grecia e di qui a Roma: alla sede di Vesta afferivano - secondo la tradizione - il Palladio, lo scettro di Priamo, la veste della sua prima figlia, Iliona; come se da Vesta tutto dovesse sacralmente trarre origine e in essa dovesse necessariamente concludersi.

Si noterà infine che Vesta è figura aniconica, non essendo rappresentata nel suo santuario da alcuna immagine: il fuoco stesso basta a raffigurarla. Essa è ad un tempo fuoco assiduo e tutelare; fuoco capace di distruggere; ma anche fuoco utile alla preparazione del pane e delle vivande (Ovidio, *Fasti*, 6, 311 sgg.): fuoco, in quanto garante del pane, utile, indispensabile alla vita e, in casi estremi, alla sopravvivenza della città. Come Giano, anche Vesta è figura bipolare, andando a simboleggiarsi nel fuoco l'inizio e la fine, la vita e la morte.

E' onesto credere che, oltre alla sede maggiore di Vesta, nel Foro, esistessero diverse sedi di fuoco perenne sul Palatino fin da epoca assai remota, come fra breve ricorderemo. Ma circa la sede del Foro, storicamente nota, si è dotati di molte notizie, provenienti dalle più diverse fonti (e non tanto Livio, quanto piuttosto Polibio, Seneca e, in epoca più tarda, Lattanzio e Agostino).

Il fuoco richiama incendio, e, stante l'elevata frequenza di quel fenomeno catastrofico in epoca antica, possiamo agevolmente credere che lo stesso sacrario di Vesta non sia scampato a vicende del genere: subì infatti un

grave incendio dopo l'incursione gallica del secolo IV; subì danni, sempre per effetto di incendi, nel 241 e nel 210 a.C.; restò fra le macerie della *clades* celeberrima del luglio 64 al tempo di Nerone, assieme all'ara dell'arcade Evandro e ad altri insigni monumenti del passato; patì nuovi danneggiamenti a causa del fuoco sotto Commodo nel 191. Fu ricostruito da Settimio Severo, con interventi ulteriori al tempo di Caracalla, fino alla sua soppressione da parte di Teodosio nel 394. L'edificio sopravvisse in parte almeno fino al Cinquecento, come attestano i disegni e i rilievi dei "protoarcheologi" prodotti dalla cultura rinascimentale.

Fra tutti questi disastri a noi interessa quello del 241 a.C. Infatti, fra storia e leggenda, dunque più *fabula* che mito, si fa luce una possibilità interpretativa assai interessante per la mitografia: si pensa trattarsi di una "ripresa" di un mito assai antico, avvenuta fra III e II secolo avanti Cristo, e applicata ad un personaggio storico ben conosciuto. Della questione hanno fatto cenno un settantennio fa un grande storico della cultura e della religione latina, Angelo Brelich, e più di recente, in chiave di interpretazione antropologica e comparatistica, Georges Dumézil.

Di quale questione si tratta?

Lucio Cecilio Metello, appartenente ad una delle famiglie più importanti della Roma repubblicana, al potere con notevole continuità dal tempo della prima guerra Punica, console nel 251 e *iterum* nel 247, respinge gli attacchi cartaginesi degli elefanti di Annibale in Sicilia e ottiene per ciò un trionfo e il diritto di battere conio a suo nome nell'isola ponendo al verso delle monete l'immagine dell'elefante. Un successo politico, militare e di immagine senza precedenti, a fronte della minaccia procurata a Roma da Annibale. Cecilio, uscito onorevolmente di carica, diviene, una volta rientrato a Roma, pontefice massimo, ruolo che avrebbe rivestito ininterrottamente dal 243 al 221, con la parentesi di una dittatura nel 224.

Nell'anno 241, in veste di pontefice, allorché - come si ricordava - prese fuoco il tempio di Vesta, si sarebbe gettato fra le fiamme dei penetranti dell'edicola, salvando il Palladio e gli altri *pignora Romanitatis*, ma ne sarebbe uscito *caecus*, cioè - a una prima e spontanea interpretazione - accecato, privo della vista, abbacinato, diminuito nella forza degli occhi: ma, andando oltre, forse anche persona che vede niente, o che vede male, o del quale non si scorge più la ragione, oppure non più sottoposta a percezione visiva, oppure resa, dagli eventi rischiosi, inosservabile, impenetrabile.

Perché occorre ricordare che Cecilio si sarebbe esposto a un doppio rischio: quello grave, in quanto essere umano, di accostarsi ai fuochi provocati dall'incendio nella sede di Vesta; quello, ancor più grave, di aver offeso irrimediabilmente la dea, pur volendo soccorrerla, toccando *nuda manu* i sacri pegni dell'Urbe, che costituivano notoriamente un *tabu* precluso alle stesse Vestali. A queste ultime era addirittura proibito posare lo sguardo sugli oggetti sacri. Cecilio sfidò le fiamme, e ne rimase offeso, o fu punito per aver violato un *tabu*?

Ora, è vero che l'atto di coraggio del 241 e il più lontano trionfo in Sicilia attribuiscono a Cecilio un'aura particolarmente carica di onore e che ambedue gli eventi gli riservano un posto di rango nella storia e nella cronaca politico-militare; ma c'è materia, e motivo, di credere che i due eventi, e in specie quello incendiario, gli riservino anche un posto rilevante, se non nel mito, almeno nella tradizione mitografica romana.

Perché questo “salto” dalle vicende storiche al mito, ovvero più correttamente alla *fabula*?

I motivi di compierlo sono più di uno: il primo deriva dalla considerazione che non a caso un personaggio dell'*élite* sacerdotale romana, che appartiene alla *gens Caecilia*, diventa cieco in seguito a un atto di coraggio (*caecilius* in latino vale “ciecolino”, “limitato nella vista”, o quanto meno “dotato di occhi piccoli e offuscati”); il secondo discende dalla valutazione che il personaggio in questione, nonostante la grave, presupposta infermità, avrebbe mantenuto la carica di pontefice massimo fino alla morte, e soprattutto avrebbe ricoperto la dittatura ben diciassette anni dopo il grave incidente. Che Cecilio potesse sobbarcarsi tali oneri in condizioni fisiche così menomate lo mettono in dubbio le stesse fonti classiche, in primo luogo Seneca, a meno che non si voglia credere che la *caecitas* costituisca una sorta di “valore aggiunto” ad un personaggio già ricco, per esperienze passate, di indiscutibili meriti, un elemento in più di dignità e di rispetto sacrali.

L'incidente “storico”, narrato a proposito di Cecilio Metello, che nasconde qualcosa di scarsamente credibile, ricorda del resto assai da vicino, troppo da vicino - potremmo osservare - quanto si narrava di un antenato favoloso della *gens Caecilia*.

Il mitico fondatore della città latina di *Praeneste*, l'odierna Palestrina (ove ha tuttora sede un Tempio della *Fortuna Primigenia*, che significa “primordiale”), sarebbe stato un certo *Caeculus*, figlio di Vulcano. L'eroe sarebbe stato concepito nelle vicinanze della fucina di Vulcano, e partorito presso il focolare di Vesta: a causa del fuoco e del fumo, imperversanti in occasione di ambedue gli eventi, occorsi contemporaneamente alla nascita della nuova creatura, questa sarebbe nata a occhi chiusi: di qui l'appellativo di “piccolo cieco”, *Caecilius*, col tempo esteso al nome della *gens*. Il *nomen* allude con ogni verisimiglianza ad una menomazione degli occhi dovuta all'azione del fuoco e del fumo. Nome creatosi sotto la tutela di due divinità, Vesta e Vulcano, configurantisi rispettivamente come madrina e padre, e tuttavia fortemente condizionato, anche nel *sema*, dal *tabu* del fuoco sacro.

Cercando di leggere fra storia e mito, ovvero di interpretare una tradizione leggendaria, saremmo indotti a concludere che al nome dei *Caecillii* presieda il mito (o forse piuttosto la *fabula*) di un eroe vulcanico, venuto a inserirsi in un contesto storico di una qualche attualità, e ampliandosi a livello di conclamata “romanità” a costituire un alto titolo, di ascendenza divina, per la nobile gente dei *Caecillii*.

Comunque stiano le cose, le considerazioni esposte offrono una misura



della facilità con la quale, secolo dopo secolo, la tradizione “vulgata” della storia delle origini può anche essersi andata formando grazie ad antichi miti, nel tempo venuti in dominio delle famiglie gentilizie e, per loro tramite, trasferitisi nell'ambito della compartecipazione popolare, o comunque diffusa.

Vi è, conseguentemente, abbondante materia per credere che alla predisposizione del *pulvinar* ospitante le sacre immagini di Vesta e di Vulcano in occasione dei *lectisternia* fosse preposta la gente dei *Caecilii*, se non altro in virtù - e per effetto - di una tradizione paraeponimica. Ma vi è di più, come si può riscontrare risalendo di *fabula* in *fabula*.

Il Cecilio del quale ci stiamo occupando riferisce le remote origini della sua stirpe, e il nome della sua *gens*, ad una lesione della funzione visiva procurata dagli effetti del fuoco, e lo fa - sembra - riferendosi al piccolo ciecolino di Preneste.

Ma in proposito, e a monte di quanto sinora discusso, si dovrà richiamare che, nella descrizione dei riti sacri ai Lari, compiuti da Tanaquilla e dalla sua serva in occasione della nascita di Servio Tullio, Ovidio (*Fasti*, VI, 627 sgg.) indica in Vulcano il padre del bambino concepito da un fallo emerso dalle fiamme del focolare: il piccolo è il figlio di un tizzone, e il termine *titio* indicava nel linguaggio di Roma antica, in via nobile, il tizzone acceso, ma, in via volgare, l'organo genitale maschile in erezione; di fatto il bimbo risulta generato tramite l'opera di un pène emerso fra le fiamme del focolare. Il padre risulta essere Vulcano, la madre la schiava Ocesia, la madrina la regina Tanaquilla, moglie del re Tarquinio Prisco; ma il nome romano di Tanaquilla, che era di origini etrusche, è, neanche a farlo apposta, *Gaia Caecilia*: e quella sorta di “rito battesimale” (che è preferibile chiamare “riconoscimento”) avviene fra le fiamme di un focolare. E' in questa circostanza che la tuscia Tanaquilla diventa la romana *Caecilia*. Quella *Gaia Caecilia*, peraltro, alla quale si deve la formula matrimoniale *Ubi tu gaius, ego gaia*, e a cui si attribuisce la scelta del colore rosso fuoco per l'abito delle spose, il *flammeum*. E' lei che rimane offuscata dal fumo del focolare. Come è Servio Tullio che subito viene segnato da una fiamma che gli rifulge vivida sul capo (Livio, I, 39).

Anche Plinio (*Nat. Hist.*, XXXVI, 204) riferisce della nascita di Servio dall'unione della schiava Ocesia con il fallo sorto fra le fiamme del focolare della reggia di Tanaquilla-Cecilia, e conferma la credenza che il re Servio fosse figlio del *Lar familiaris*. E Plutarco (*Vita Romuli*, 2, 4-6) sale ancora più indietro nel tempo, riportando il racconto del concepimento di Romolo da una schiava di Tarchezio, anch'essa di origini etrusche, e da un fallo emerso dalle fiamme del focolare.

Quanto al genere maschile del fuoco, si è assicurati da Varrone (*De Lingua Latina*, V, 6), che ci conferma il doppio significato di *titio*, tizzone – *titio*, pène. E' comunque solo molto più tardi che apprendiamo da Servio (*Commento a Eneide*, II, 683) la *fabula* del piccolo *Caeculus* di Preneste.

Sembra così che il nostro Lucio Cecilio Metello, console più volte, dittatore e pontefice massimo, uomo di lunghissima e prestigiosa “tenuta” politica,

abbia creduto di poter riscontrare nella forza generatrice del fuoco l'elemento capace di nobilitarne la stirpe, ricorrendo sia a una motivazione mitica, quale suggerita dall'antichissima saga di Ceculo, sia prestando attenzione alle *fabulae*, a lui più prossime, createsi nei tempi immediatamente successivi al primo affermarsi in Roma di una monarchia di origine etrusca. E' in ogni caso evidente che il nostro Cecilio, nel motivare l'etimo del proprio gentilizio, avvertiva il bisogno di risalire, quando non al mito, almeno alle *fabulae* di età pre-repubblicana.

Si sarà notato che in alcuni passi del presente contributo, trattandosi di argomento romano, ho accostato al termine mito quello di *fabula*, avendo cura di non fare un uso promiscuo di tali due termini, ciascuno dei quali non è affatto sinonimo dell'altro. Tenendo per fermo che solo alla cultura greca attiene il concetto di mito propriamente inteso, specie in riferimento all'età cosiddetta eroica, la storia del nostro Cecilio si configura piuttosto come *fabula*, cioè come narrazione di un fatto di lunga tradizione, e in ciò trovo sostegno in quanto afferma Boccaccio nelle sue *Genealogiae*: la cultura dell'Umanesimo e del primo Rinascimento rifiuta il termine *mito* in relazione a narrazioni di vicende romane, pur collocabili alle soglie della storia, ricorrendo, al fine di caratterizzarle, al termine *fabula*, con il quale indica appunto un racconto che viene dalla tradizione.

Gran parte delle *narrationes per fabulas* poggia su problematiche inerenti le fondazioni di città, come è nel caso di Ceculo, piccolo eroe di Preneste, e di conseguenza ha a che fare con la storia, per quanto essa possa risalire a età remote e remotissime. Per altri versi sul carattere fittizio delle *fabulae* non possono esserci dubbi: Macrobio afferma addirittura che il termine stesso di *fabula* indica "dichiarazione di falsità"; Isidoro dal canto suo osserva che le *fabulae* non narrano cose accadute, ma sono creazioni fittizie realizzate tramite la parola.

Eppure, per i Romani, *fabula* credo si sia proposta in qualche modo come l'equivalente di *mythos*, e infatti chiama *fabulae* Igino la sua raccolta di storie mitiche; ma Livio, per parte sua, interpreta come *fabula*, cioè come dato non credibile, la storia della lupa che allatta i gemelli, e ad essa con scrupolo di storico non presta alcuna fede.

*Fabula* sarà dunque anche quella che il nostro Cecilio Metello ci propone come *mito delle origini*, e sarà pure un racconto dal quale si dovranno prendere le dovute distanze. In ogni caso la *fabula* sembra essere in grado di raccontare qualcosa che è lontano dall'esperienza di chi la enuncia, il che non comporta che il suo contenuto non possa essere di qualche rilievo; anzi, essendo state sempre oggetto di narrazione, una generazione dopo l'altra, le *fabulae* sembrano nel complesso dare forza a una tradizione di discorsi sorretti da una intrinseca autorevolezza.

«*Prisca fides facta, sed fama perennis*», osserverà Virgilio; la fede che si potrà prestare alle favole si perda pure nelle nebbie dell'antichità, ma la scia del racconto lascia una traccia forte, e per sempre.

## ASPETTI SIMBOLICO-FUNZIONALI DEL MITO E IMMAGINARIO ARCHETIPICO IN ALCUNI PASSI DI PINDARO

di Alessandro Aiardi

Nella poesia di Pindaro gli eventi festivi, le gare, i cortei processionali, i riti (i fatti da lui di volta in volta descritti) non sono, in via definitiva, né osservati, né narrati “in tempo reale” rispetto al loro divenire; in altri termini, essi non risultano còlti in “istantanee” dell'evento narrato, in quanto si offrono - potremmo dire - come “metabolizzati” rispetto all'ispirazione dalla quale di volta in volta traggono origine.

I diversi richiami al mito appaiono, infatti, inseriti nel tessuto artistico del carme in maniera tale per cui l'“immaginario” va a fondersi col “vissuto”, e l'indicazione del “lontano” ad alternarsi a quella di ciò che è fisicamente percepibile da parte dell'uditorio, oltre a quanto possa trovarsi sotto lo sguardo del Poeta. Si comprenderà come da una tale “prassi poetica” discenda la ben nota fama di Pindaro, per quel ricorrente e caratteristico discostarsi dell'“io” narrante, rispetto al tessuto del narrare, diffusamente noto con la locuzione di “volo pindarico”, tacciato troppo spesso di note afferenti all'imprevedibilità di un distacco, quando non addirittura all'illogicità, o alla non consequenzialità.

Quando ad esempio, in *Pitica* 11, le eroine tebane Semèle, Ino e Mèlia vengono chiamate a riunirsi nel tempio di Apollo Ismenio, queste si vanno a qualificare come proiezione mitica, sostitutiva, delle ragazze tebane che si accingono a cantare, cosicché le tre eroine escono dalla dimensione mitico-culturale per entrare in quella umana, ancorché ricca di sacro, delle protagoniste di una cerimonia religiosa. Non è la Musa ad imporsi con la mira di accrescere il soffio propizio del canto; sono piuttosto le figure del mito legate a Tebe, le quali, fattesi comuni fanciulle, canteranno in lode del vincitore della gara, non però davanti alla sua casa ornata di corone, come sarebbe tipico, bensì davanti al santuario di Apollo, come non sarebbe da aspettarsi. Il mito sembra proiettarsi nella storia.

Il fatto peculiare concerne la circostanza che il Poeta “sfila” le donne del mito (che avrebbero dovuto onorare il vincitore del gioco davanti alla sua casa) in ragazze qualunque, che, in loro vece, renderanno onore al dio davanti al suo tempio.

La parola creatrice di Pindaro “scompagina”, nel testo poetico, sia le scansioni del fatto mitico, sia quelle dell'evento rituale. Stesso fenomeno possiamo osservare in *Pitica* 2, sia nella “zeppa” dedicata al culto orgiastico reso alla Gran Madre degli Dèi, della quale il Poeta fu fervente devoto, sia nella sezione mitica posta al centro del carme, dedicata a una memorabile cerimonia sacrificale in onore di Zeus Etneo.

Banalizzazione del mito, potremmo azzardare, ma con maggior prudenza si

potrà piuttosto parlare di trasfigurazione, di traslocazione del mito *in res*, ovvero in una sua funzione sostitutiva del reale.

In un tale contesto, e con tali premesse, troviamo ulteriore conferma che la ben nota nozione di “volo pindarico” non consiste in un'alternanza di sequenze ispirate al mito con sequenze ispirate alla realtà, quanto piuttosto nella sostituzione funzionale di eredità del mito in aderenza alla realtà dei fatti, con tutto quel che di “positivo” comporta ai fini della nobilitazione degli eventi narrati. Dunque il “volo” non è un “salto illogico”, quanto piuttosto uno “scarto logico”, che gioca su molteplici piani elocutivi: qui, donde parto, ma anche altrove, dove arrivo; io, che narro, ma anche voi, che ascoltate; là, dov'è il dio, ma anche qui, dove è l'uomo.

Vediamo in proposito quanto accade nel volgere dei cento versi dei quali è formata la *Pitica 1*.

Il testo, uno dei più solenni e gravi del Poeta, celebra la vittoria nella corsa con la quadriga conseguita a Pito (=Delfi) nel 470 da Ierone, fondatore e tiranno di Etna, vincitore a Imera su Cartagine, nel 480, e a Cuma, quattro anni dopo, sulla Lega etrusca. Dai versi iniziali si è informati che al canto doveva precedere un preludio orchestrale: canto, dunque, improntato a eccezionale solennità, nel quale Pindaro profonde, oltre alla propria capacità di far poesia, le sue virtù di musicista e di coreografo.

Le divinità citate nei primi dieci versi sono: Apollo, con le Muse; Zeus e l'aquila sua compagna; Ares che, dimentico della guerra, è assopito, a cuore caldo. Apollo è detentore della cetra dorata, padrone dei passi di danza e principe della festa. Con gli accordi dei preludi che guidano i cori si placano il fulmine di Zeus e si assopisce l'aquila: una nube scende sul capo degli dei e gli serra le palpebre. A fronte di un Apollo ben vigile e *deus praesens*, Zeus e Ares sono sorpresi in un'attitudine di innocente sonnolenza.

Nonostante ciò, “i viventi, che Zeus non ama, si spaurano, udendo l'urlo delle Pieridi sopra la terra” [...] e “si spaura Tifone che giace nelle grotte dell'Etna”. “Voraci, assurdi dèi, che nego e rifiuto”, osserva altrove Pindaro (*Olimpica 1*).

Qui dal mito Pindaro si riconduce al luogo, non però a quello dove si è consumata la vittoria nella corsa dei cavalli, bensì a quello governato dal vincitore. Dal mito al luogo legato al mito, e dal luogo del mito a quello del tempo presente.

E di quel tempo presente il mito si fa paesaggio, in una visione, simbolico-funzionale al mito stesso, del quale è rimando speculare.

Sgorgano dai suoi antri  
sacre scaturigini di magma inaccostabile  
e correnti eruttano ogni giorno  
una scia rossastra di fumo,  
ma di notte la fulva lava  
rotolando travolge con fragore i massi  
alla distesa di un mare profondo.

Dal profondo sgorgano purissime  
sorgenti di fuoco inaccessibile,  
fiumi nel giorno che portano  
flusso di fumo acceso,  
e la notte la fiamma rossa travolge  
pietre fragorose  
verso la piana d'un profondo mare.

L'osservatore ha dinanzi a sé un fenomeno naturale che si fa stupefacente prodigio. La memoria non può non correre a *La Ginestra* di Leopardi. Chi ne ascolta giace inchiodato fra le vette brune e le foglie degli alberi. Chi vinse la corsa e la corona era a Delfi, e là governava Apollo. Ma chi vinse la corsa ora è qui, perché di questo territorio è il signore. Anche qui il mito è preludio alla storia, se non addirittura suo ingrediente.

E sul suo territorio governa Zeus, e domina l'Etna. L'apparato mitico diviene quindi funzionale al fatto narrato, e ne costituisce dilatazione poetica, e noetica. Il mito si fa, per quanto sottoposto a un sottile processo di traslocazione, elemento immanente ai fatti.

All'acqua, che in Delfi alimenta la sacra fonte Castalia, discendendo dal doppio giogo del Parnaso, Pindaro sostituisce – dal mito al fatto – la lava che precipita a mare dalle bocche e dalle brecce del vulcano. Il Parnaso, già origine e oggetto mitico di canto, si trasfigura nell'Etna, luogo – tutto terreno – di un nuovo canto, celebrativo di vicende che afferiscono alla storia.

Il telaio poetico sul quale si regge la *Pitica* 1 comporta, in effetti, un ordito fatto di nodi e di fili disposti in trama più e meno serrata: su di esso Pindaro sembra ora stringere, ora blandire, talora tirare, talora allentare le fila del mito.

### *Un nodo:*

Ferma il remo, e rapido da prua pianta nel fondale  
l'ancora, difesa da scogli.  
Lo splendore dei canti festivi  
balza come ape da un fiore all'altro.

(trad. Ferrari)

### Interpretazione alternativa (Mandruzzato):

Ferma il remo, svelto,  
appoggia in terra l'ancora,  
qui da prora,  
che scampa dalla schiena dello scoglio.  
Fiore degli inni, simile all'ape,  
ti lanci su racconti sempre nuovi.

### *Una trama:*

Se parli a proposito, stringendo i capi di molti fili,  
minore è il biasimo che segue:  
sazietà molesta svigorisce  
precipitose speranze.

Si è ripetutamente osservato che il mito assolve in Pindaro ad una funzione nobilitante del fatto narrato, per effetto della quale la gloria del vincitore agonale “di turno” andrebbe regolarmente a trovare riscontro in un precedente mitico “di qualità”. Il che è vero, ma solo in parte, perché è anche altrettanto vero che basta leggere *minutamente* Pindaro per trovare motivi e situazioni poetiche che superano il limite, comunemente osservato, che separa il mito dall'immanenza.

Quando, ad esempio, sempre in *Pitica* 1, il Poeta trasferisce da Delfi all'Etna la gloriosa vittoria di Ierone nella quadriga, il vulcanico mostro, nel mentre proietta i suoi paurosi zampilli per opera di Efesto, risulta non solo “prodigio stupefacente a chi guardi”, ma addirittura meraviglia fin per chi ne ascolti da testimoni. Anche qui ci troviamo traslocati da un contesto mitico alle falde del cono vulcanico.

“Prodigio che stupisce chi lo vede,  
e stupisce il racconto di chi vide”

- così ritma Pindaro -.

Ma, mentre Zeus attraversa il cono vulcanico, intanto sull'arena di Delfi si offre ben altro scenario.

Di rimando, e in parallelo, sulla pista dello stadio delfico, l'araldo, a corsa conclusa, nomina vincitore Ierone col termine “Etno”, spettante al suo ruolo politico, per quanto egli meritasse a buon diritto quello di “Pitico”, che però sarebbe apparso solo ed esclusivamente riferibile al mito.

Anche in questo caso il mito, posto che sia vero che esso si fonda su una sua sostanza archetipica, non riesce a sottrarsi a una sorta di obbligo referenziale al fatto terreno, di stretta osservanza topica, e intimamente pertinente alla natura umana.

Atteggiato com'è ad un'attenta osservazione del “fatto fenomenico”, il “fatto mitico” sembra da Pindaro rammemorato con una sorta di aspro rigore, stante il suo stretto riferirsi ai termini dell'esperienza terrena, senza peraltro che in quest'ultima esso debba necessariamente concludersi.

Del resto, questo sottile “ondeggiamento” fra mito e realtà trova riscontro, in questa I, come nella V *Pitica*, nel discostarsi la materia del canto dall’“Io” lirico-corale, che ora indica il Poeta, ora il coro, ora un soggetto impersonale. Quando, lontano dal *pantheon* olimpico, e in discostanza dalla filosofia ionica della natura, Pindaro definisce il raggio del sole “madre degli occhi”, egli sembra volerci additare una sua visione del mondo fondata sulla diretta esperienza del fenomeno naturale, pur sublimata da una tutta sua interpretazione poetica. Pindaro ricorre al mito, ne costituisce un punto di riferimento, ma non è necessariamente su di esso che si sostanziano, che si fondano, la sua intenzione o la sua forza poetica.

E infatti l'inserito mitico, in ogni suo carne, può procedere da diversi punti di

vista. Esso può essere suggerito dal luogo della vittoria, come accade spesso per i Greci di Sicilia, che possedevano pochi miti rappresentativi; lo spunto può essere anche offerto da vicende della vita del vincitore, come appunto in questa *Pitica* 1; oppure il mito può presentarglisi, come *exemplum*, in tutta la sua semplice e sconfinata grandezza

In questa *Pitica* 1, ad esempio, l'attacco non coincide con l'inizio del mito, che sarà narrato a brani isolati, senza un concatenante criterio di consequenzialità, ma trae lo spunto da una fase successiva agli avvenimenti, dai quali si potrà risalire all'indietro.

E' un'arte sottile e raffinata, quella di Pindaro, che mai si manifesta espressa alla ricerca di una narrazione (e di una soluzione) lineare. Lo stesso fatto mitico risulta trattato a guisa di cornice di quanto, trasposto nella storia, gli sembra essenziale.

L'argomento mitico muta di frequente ritmi e intensità, racchiudendosi in immagini isolate, talora circolari e ricorrenti; talora intervenendo nel discorso diretto; talora condensandosi in brevi formule di alto effetto drammatico.

Nel porre in vario modo l'accento sulla poetica di Pindaro, sulla sua dichiarata missione poetica, sui suoi famigerati "colpi d'ala", sulla sua arcaica, sentenziosa e grave religiosità, si sono spesi quasi due secoli di ricerche, dal Boeckh (1811-1821), al Dissen (1830-1834), al Drachmann (1886), al Croiset (1895), al Wilamowitz (1922), allo Schadewaldt (1938), al Norwood (1945), a Hermann Fraenkel (1954), del quale resta "folgorante" una definizione:

"Il mito in Pindaro sottostà a un avvenimento rilevante della vittoria,  
in un mondo di valori mitici, ai quali attinge il Poeta, che crea".

Questi valori sono paradigmaticamente posti in luce in differenti sfere: nel divino, nella saga mitico-eroica, nella conformità alla norma e, non da ultimo, nell'attività dello stesso Poeta, vista come ambito artistico dotato di un suo proprio, autonomo valore.

Si dovrà pure osservare che spesso in Pindaro il mito si lega al reale nella misura in cui i suoi eroi sono talora identificati con gli antenati delle stirpi che hanno inviato il candidato alla vittoria in una gara; tuttavia non sempre questo riconoscimento risulta apprezzabile, perché quel che conta davvero è l'elaborazione poetica del mito in relazione alla conseguita fama terrena del vincitore.

Il fatto mitico, la figura divina, quella dell'eroe non hanno in Pindaro carattere isolato o individuale, perché essi sono visti essenzialmente nella prospettiva di una forza efficiente capace di permeare il mondo e l'esperienza dell'uomo.

Al poeta si addice cantare il bello sul conto degli dèi.

E qui Pindaro, innovando, pur aristocratico e conservatore qual è, tradisce

forte insoddisfazione per la componente mitica e per la religiosità trasmesse dall'*epos*; e, mentre innova rispetto alla sensibilità omerica, epura i miti trasmessi dalla tradizione, proponendone un più moderno meccanismo di adattamento, come quando, ad esempio, accostando mito a realtà, correla la purulenta ferita di Filottete al grave disturbo renale dal quale Ierone di Etna era affetto. Eppure a Cuma riuscì vittorioso, per quanto trasportato in lettiga sul campo di battaglia. Quasi un caso di “dissacrazione” del mito.

Pindaro, mentre gioca con uno sconfinato tesoro di parole, evoca tematiche del mito osservate in seriosa profondità, ed espresse in frequente attesa di tensioni d'animo, talora proiettate verso vere e proprie visioni. E' ad esse che, innanzi al messaggio che gli deriva dal mito, pare voglia conferire un ordine logico, riferibile alla dimensione e alla percezione umana.

Giusto in questa *Pitica* 1 Pindaro propone un criterio interpretativo del mito conseguente all'ordine che governa i responsi della Pizia nel santuario di Apollo, ma lo scenario nel quale una tale interpretazione va a collocarsi non è rappresentato da Delfi, da Pito o dalla fonte Castalia, bensì dalla Sicilia, da Etna, da Tifone e dal Vulcano.

Il mito, con la sua capacità di proiettare luce sulle esperienze dell'uomo, ne illumina la vita e contribuisce a prolungarne l'esistenza: a ciò si deve se Pindaro, nel carne di cui qui si tratta, ci trasferisce da Delfi alla Sicilia. Il mito diviene fama conseguente a una realtà fattiva, in servizio della quale, e per i cui effetti, si trasferisce e si concreta in una pulsante dimensione storica.

Pur essendo profondamente credente e oltremodo sensibile al fenomeno religioso, Pindaro riflette sulle credenze teologico-mitiche propostegli dalla tradizione e le emenda in armonia con il proprio sentimento e con la concezione che egli ha del divino.

In piena aderenza con l'autoconsapevolezza della propria natura di artista, piega talora il fatto mitico all'esigenza artistica, lo emenda, lo trascolora, lo oblitera, lo disloca, rivendicando così una sorta di diritto a rimodellare “a modo suo” la materia mitologica. E quando avverte la necessità di “aggiustare” la trama di un mito, lo fa per raccordare la leggenda al proprio sentimento religioso, lasciando talora intravedere il suo accostamento all'intuizione di un unico principio supremo: il Dio, non gli dèi.

Pindaro dunque trova nel mito materia e stimolo per chiarire ciò che l'uomo può essere e quanto possa valere; per riflettere sui perché del suo comportamento, sia nella dimensione naturale, sia nella prospettiva soprannaturale che sta oltre le apparenze. Nei termini di una funzione del genere, la materia mitica è da lui sottoposta a un sottile processo di elaborazione, il quale si manifesta in tensioni d'animo che talora si fanno vere e proprie “visioni fantastiche”.

Eppure il mito contiene un messaggio cui il Poeta deve conferire un ordine logico, come avviene per la profetessa di Apollo a Delfi, che deve fare lo stesso con le rivelazioni del dio.

Il fatto che Pindaro ricorra a un uso incessante di immagini “forti” riempie



l'immaginazione dell'uditorio di elementi significanti, che vanno oltre la portata del semplice enunciato, al punto che la sua poetica si fa autonomo sistema mitologico.

In ogni sua composizione il Poeta espone un mito e vi lavora attorno: talora lo fa per collegare al passato avvenimenti del presente; più spesso vi ricorre per dare intonazione dominante all'elemento portante del carne; ancor più spesso il mito, tradizionalmente inteso, diviene, nella sua interpretazione poetica, il "mito di Pindaro", e ciò gli serve a dare prospettiva di ampio respiro alla tematica del rapporto fra divinità e uomo, e fra uomo e uomo.

Il mito si fa strumento per mezzo del quale il Poeta riesce a trascendere l'elemento contingente. Ed è proprio nell'esordio della *Pitica 1* che Pindaro sembra avvertire che la sua poesia riesce ad avvicinare gli uomini agli dèi, e a renderli consapevoli dell'affinità che hanno con loro. L'evento cantato, sorretto dalla forza del mito, si trasfigura in una "festa cosmica", alla quale sono convocati insieme sia uomini che dèi. Anche Tifone, pur ostile agli dèi, nell'ascoltare la musica celestiale della "cetra d'oro", se ne sta quieto e intorpidito a trastullarsi nelle profondità sotterranee del vulcano; e l'uomo vedrà in ciò superato un ostacolo che sembrava opporsi alla completezza della sua affermazione sulla terra.

Pindaro, pur sorretto dalla forza del mito, non si fa illusioni sulla sicurezza della condizione umana, né sulla possibilità di una felicità duratura. E in tale approccio, ai molteplici conflitti umani fa corrispondere elementi della tradizione mitica, vagliati e trattati con acume, chiarendo quanto coraggio sia necessario all'uomo per raggiungere il successo, e quali siano gli ostacoli che continuamente lo limitano o lo impediscono. Il mito in Pindaro è infatti forgiato in modo che l'uomo non sia mai lasciato a se stesso.

L'uomo è il sogno di un'ombra,  
ma se una luce gli viene dal dio,  
lo irradia il fulgore di una vita soave.

Il mito è perciò in questo carne più simbolo morale che richiamo a una gioia fantastica pertinente a età pre-storiche; sarà di conseguenza assai probabile che, proprio in virtù di questa sua austerità, più moderna e più laica, e di una poesia più vicina alla storia che al mito, la tradizione abbia dato a questo canto, così grave e solenne, il primo posto nella numerazione della serie ispirata ai giochi delfici, come dovesse rivestire una posizione di eccellenza, quando non un ruolo programmatico.

Ancor di più, quasi ad assumere le forme di una premessa ad un canone, per effetto di un'interpretazione che nel Poeta si fa "norma", in relazione al trattamento dei valori che gli discendono dal mito.

Ciò che si oppone al mito, e lo minaccia, è costituito dall'orrore della smemoratezza. Il mito è "verità", non è solo ricordo, che pure salva dall'oblio. Le stesse gare panelleniche, che il Poeta celebra, sono tradizione e rivelazione insieme.

Non può esistere, per Pindaro, un mito non sorretto dalla fede.

La potenza divina edifica leggera,  
oltre ogni giuramento ed ogni attesa.

Altrove:

Un dio ti guarda, pensa ai tuoi disegni, e se ne prende cura.

Ancora più in là:

L'uomo in pace dimentica la morte.

Pindaro riesce a guidarci in un percorso mitico “ad alta intensità”, espressiva ed emotiva: in questo percorso non è troppo facile, a noi uomini d'oggi, avvedersi che, da dovunque si parta, e dovunque si arrivi, si è accompagnati da una successione di fatti mitici, che Pindaro reputa e ci propone come antico fondamento di verità: dalla storia, dove eravamo, attraverso il mito, si torna alla storia, che è figlia del mito, entro la cui dimensione risiede la verità.

E diciamo, per concludere la trattazione del soggetto in argomento, “una” verità: in questa *Pitica* la gara, l'*athlon*, la vittoria, vanno via via perdendosi di vista; anche il nesso col mito lo si può trovare espresso più col valore di simbolo morale che di gioia fantastica. Il mito non è fantasia, è struttura, è elemento rammemorante e ingrediente indispensabile all'uomo per “entrare nella storia”, e per farla.

Il presente intervento si è svolto sollecitando le “corde” di storia, di mito e di simbolo. Incidentalmente ho toccato l'ingrediente della materia archetipica. Quest'ultima credo tuttavia meriti una considerazione ulteriore, e conclusiva. Quale la possibile chiave capace di aprire la porta dell'argomento?

Pindaro è un poeta poco o punto letto, rispettato, anche venerato, nella misura in cui propone valori e argomenti ricchi di un fascino irresistibile; ma, tutto sommato, poco conosciuto, chiuso com'è entro un cerchio di eredità strettamente sacrali; portatore di valori aristocratici impregnati di perle arcaiche; impegnativo, “lungo”, complesso, al punto di recare disagio al lettore, con qualche nota di sgomento.

E' destino che la sua “popolarità” resti barricata entro i limiti dei suoi “colpi d'ala”, trasposizioni proverbiali quanto si voglia, ma puri e semplici elementi accidentali della sua complessa poetica.

E poi, il lettore comune - mi chiedo - sa davvero in cosa consistano i famigerati “voli”?

Il poeta lirico corale parla attraverso l'intermediazione di voci che interpretano, e si rivolge a un uditorio composito; il poeta lirico monodico versa, invece, i propri affetti nelle orecchie e nell'animo di chi lo legge o lo ascolta, lo assapora, lo accoglie dentro di sé, fino a farne parte della propria

intimità, fino a dividerlo. Saffo, Alceo, Anacreonte suggeriscono emozioni affascinanti, coinvolgenti, dirette, espresse con leggera ma immediata incisività. Non così Pindaro, che ha bisogno di essere letto, riletto, ripensato, meditato.

La poesia di Pindaro è sempre e comunque un monumento; non si risolve in una statua o in un'immagine. La poesia di Pindaro ha il dono di un'emergenza, che si concreta in una continua azione sacra:

La rete affonda nel faticoso mare,  
ma io sono il sughero che non s'immerge  
nell'acqua salsa, sulla densa siepe.

Archetipi, semplici dati e luoghi in supporto alle fonti, o elementi pertinenti all'immaginario collettivo, come spontaneamente e inconsciamente espressi?

Partiamo da Pascoli:

Quando il taglio affilato della scure  
recide **i rami della grande quercia**  
e ne sconcia l'**aspetto venerando**,  
testimonia di sé, **spenta** di frutti,  
se giunge estrema al fuoco dell'inverno,  
se insieme alle colonne ben diritte  
sotto il tetto di estranee signorie,  
regge **in esilio** il suo **peso dolente**.

(Pindaro, *Pitica* 4, 407-415)

Si ha sotto gli occhi l'immagine poderosa di una gran "quercia caduta". Sarà solo un caso, o sarà lo spunto della celebre poesia pascoliana? - perché Pascoli sicuramente conosceva Pindaro, e assai bene, c'è da crederlo.

In Pindaro, come sarà in Pascoli, il grande albero è:

- monumentale;
- venerando, in forza della sua più che matura età;
- spento di frutti, cioè reso improduttivo, se non per il destino al fuoco;
- comunque deprivato del suo ambiente naturale, e ad esso sottratto;
- addolorato, come per un peso che ne aggrava l'esilio in un *habitat* non suo.

Calco, immaginario collettivo, solo fonte, o anche sostanza archetipica? Sono propenso a credere che si tratti di un caso in cui il Poeta, ben esperto del testo, ne tratta, ne elabora la sostanza archetipica, conducendola a fonte di innovato fare poetico.

Ma presento un altro caso, nel risalire all'indietro, come ora si usa fare.

E vengo a Dante.

Se l'acqua vale sopra ogni ricchezza,  
se l'oro è tra i possessi venerabile,  
la tua virtù, Terone, va lontano  
dalla tua casa, **tocca le colonne  
di Eracle**, ma oltre non c'è via,  
né per gli stolti né per i sapienti,  
e **sarebbe follia** se l'inseguissi.

(Pindaro, *Olimpica* 3, 67-73)

Dunque la virtù del tiranno di Agrigento è così ampiamente diffusa da permettersi di attingere le colonne d'Ercole: oltre le quali – ammonisce Pindaro – non c'è strada da percorrere ancora, per nessuno, stolto o saggio che sia. E conclude che “sarebbe follia” (keinoV eihn) inseguire quel valico e volerlo oltrepassare.

Viene alla mente l'Ulisse dantesco e il suo “folle volo”, sul quale, neanche a farlo apposta, marca il segno il Pascoli de “L'ultimo viaggio”. Ora, poniamo che marchi il segno anche colui che, nel tradurre, interpreta il passo di Pindaro. Ma il suggerimento di una reminiscenza poetica non è mai casuale, semmai è dettato dalla spinta della sostanza archetipica. Oltretutto, comunque si traduca, ovvero si interpreti, la sostanza non cambia.

Il tentativo di spingersi con la propria fama e con la propria persona oltre le colonne è considerato vano, privo di significato, vuoto, inconcludente, “folle” in una parola fin da quest'ode di Pindaro.

Siamo innanzi a un lemma conclamato di sapienza condivisa, e perciò comunemente diffuso, o Dante subisce (ed elabora) il suggerimento di Pindaro? Ma Dante leggeva il greco? In maniera desultiva, e un tantino apodittica, si sostiene di no; io, per la mia poca parte, ritengo comunque di avere a disposizione alcuni elementi in più per costruire il mosaico al quale sto lavorando, con la mira di poter dimostrare il contrario.

In altri luoghi pindarici leggiamo:

“In due diversi petti / si divide una fiamma”: verranno pure alla mente Ulisse e Diomede. C'è una fiamma a due punte anche in *Pitica* 3, 78-79-

“Si dice che **non c'è maggior dolore / che conoscere il bene**, / e per necessità esserne esclusi”: verranno qui alla mente Paolo e Francesca.

Altro forte “riferimento” dantesco:

Lo **stupore** per me  
non è mai **privo di fede**  
quando avviene **per opere divine**.

(*Pitica* 10, 65-67).

E si dovrà pur pensare all'incontro di Dante con Piccarda Donati.

Dunque: casualità fantasticamente proposte dall'*humus* poetico? suggestioni di matrice archetipica, pertinenti all'immaginario collettivo? oppure qualcuno (cioè Dante) conosceva il greco e almeno parte della produzione letteraria di quella civiltà al punto da poterla elaborare e riverberare nella *Commedia*?

*Pitica* 3, 170-173:

*Purgatorio*, XI, 100-102

..... **Il vento soffia** sulla montagna

Non è il **mondan romore** altro ch'un **fiato**

e **muta** sempre .

**di vento** che or vien quinci ed or vien quindi

E la **fortuna umana** che piomba  
violenta, va per un cammino breve.

E **muta nome** perché **muta lato**.

Per concludere, presento in parallelo Pindaro, *Pitica* 4, 382-384 e Dante, *Paradiso* I, 34-36.

Ma lungo è il viaggio per la carreggiata.

Poca favilla gran fiamma seconda:

L'ora mi tocca; io so un sentiero breve:

**forse di retro a me** con miglior voci

**per altri già fui guida** di saggezza.

si pregherà perché Cirra risponda.

Tutti e due i Poeti lasciano in sospeso l'argomento, forse perché qualcun altro lo continui. Anche la giustapposizione che qui ho proposto lascia molto da pensare. Ma non me la sento di azzardare di più.

Ma quante altre possibili spiegazioni varrebbero a illuminare la questione? Una vale, almeno quella di una 'poligenesi archetipica', che è pur sempre un elemento rilevante utile a capire i meccanismi della poesia e della sua nascita.

## CENNI BIBLIOGRAFICI

- LESKY, Albin, *Storia della letteratura greca*. Milano, Il Saggiatore, 1965. *I. Dagli inizi a Erodoto*, pp.257-271, e *passim*.
- FLACELIERE, Robert, *Storia letteraria della Grecia*. Milano, U.Mursia & C., 1972, pp.126-136, e *passim*.
- BOWRA, Cecil Maurice, *Mito e modernità della letteratura greca*. Milano, il Saggiatore di Alberto Mondadori, 1968, pp.107-116, e *passim*.
- KOEHNKEN, Adolf, *Die Funktion des Mythos bei Pindar: interpretationen zu sechs Pindargedichten*, Berlin-New York, de Gruyter, 1971.
- ANGELI BERNARDINI, Paola, *Mito e modernità nelle Odi di Pindaro: la Nemea 4, l'Olimpica 9, l'Olimpica 7*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983.
- PAVESE, Carlo O., *I temi e i motivi della lirica corale ellenica. Introduzione, analisi e indici semantematici. Alcmane, Simonide, Pindaro, Bacchilide*. Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997.
- PINDARO, *Opere. 2: Le Pitiche*. Introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili. Commento a cura di Paola Angeli Bernardini, Roma-Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 2000.
- BONIFAZI, Anna, *Mescolare un cratere di canti: pragmatica della poesia epinicia in Pindaro*. Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- MICUNCO, Giuseppe, *Pindaro e la lirica corale: l'ebbrezza e la misura*. Bari, Stilo, 2008.
- PINDARO, *Pitiche*. A cura di Franco Ferrari. Milano, RCS Libri Spa, 2008.
- PINDARO, *Tutte le opere*. Introduzione, traduzione, note e apparati di Enzo Mandruzzato. Milano, RCS Libri Spa (Bompiani), 2010.
- OLIVIERI, Oretta, *Miti e culti tebanici nella poesia di Pindaro*. Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011.

# LA CONQUISTA DELL'AMERICA: INTERAZIONI ARTISTICO-CULTURALI NELLE LETTERATURE E NELLE PRATICHE SCENICO-TEATRALI SPAGNOLE ED INDIGENE

di Gianfranco Romagnoli

## Premessa

Portata a termine l'epica impresa della *Conquista* gli Spagnoli, conformemente all'ideologia che aveva presieduto all'impresa stessa, si adoperarono a cancellare da quelle che chiamarono Indie Occidentali ogni traccia della precedente cultura pagana, la cui persistenza, anche occulta, avrebbe messo a rischio l'affermazione del Cristianesimo nelle terre conquistate e, nella loro ottica, vanificato lo sforzo di strappare al dominio di Satana e condurre alla salvezza tante anime.

Esemplare, in tal senso, è il rogo dei libri Maya (il solo popolo amerindio a possedere una forma abbastanza evoluta di scrittura), attuato dall'inquisitore francescano Diego de Landa, in seguito arcivescovo del Guatemala, nell'*autodafe* tenuto a Manì il 12 luglio 1562. E' da rilevare, per contro, che tanto lo stesso inquisitore quanto altri religiosi spagnoli, attraverso i loro scritti, contribuirono alla conservazione di ciò che sappiamo di quelle civiltà che combattevano.

La nuova acculturazione si svolse specialmente sul fronte del teatro, capillarmente diffuso in Spagna ed usato come veicolo per inculcare nella popolazione, fedele ed appassionata fruitrice degli spettacoli, le ideologie del potere civile e religioso; e, parallelamente, da sempre largamente praticato dagli indigeni con significato rituale legato alle loro religioni. La politica culturale seguita dai conquistatori, date queste premesse, si svolse su un doppio binario: da un lato, vennero importati in America gli *Autos sacramentales* e le espressioni della nascente *comedia nueva* del *Siglo de oro* - forme teatrali che non mancarono di influenzare profondamente la produzione india - e furono proposte, nel genere delle *Comedias de Santos*, figure di santità fiorite nelle nuove province come Santa Rosa da Lima<sup>1</sup>, coerentemente con il carattere universale dell'impero spagnolo; d'altro lato, il nuovo potere proibì a varie riprese le rappresentazioni teatrali anteriori alla Conquista, che ancora sopravvivevano tenacemente e continuavano a essere messe in scena, più o meno nascostamente, anche sotto la dominazione spagnola: ricordiamo ad esempio l'ordinanza dell'uditore Maldonado de la Paz del 1625<sup>2</sup>, che proibiva agli Indios di «usare le maschere, le danze e le rappresentazioni di una volta». In definitiva, si tendeva, con scarsi risultati, a sostituire gli spettacoli dei nativi, legati ai riti pagani o alle storie nazionali, con quelli importati dalla Spagna.

---

<sup>1</sup> MORETO, Agustin *Santa Rosa del Peru* (1669), da me tradotto ed ancora inedito

<sup>2</sup> Citata in CARDOZA y ARAGON, Luis, *Rabinal Achi* 1981 Città del Messico, Porrúa

Le conseguenze di tale atteggiamento delle autorità le vediamo esemplarmente nell'unico dramma precolombiano superstite dei Maya Quichè del Guatemala, quel *Rabinal Achi* tramandato oralmente, che continuò a rappresentarsi non troppo nascostamente fino al 1855, quando l'Abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, parroco di Rabinal, avendovi assistito, ne raccolse il testo per iscritto, e che ancora oggi viene rappresentato nell'ambito degli spettacoli folcloristici. Nel suo testo, infatti, i nativi espunsero o mascherarono tutti i riferimenti diretti alla religione pagana, mentre la forma letteraria, pur mantenendo una chiara impronta arcaica e nativa, risulta in parte condizionata dai modi del teatro spagnolo. Quest'ultimo influsso appare in misura assai più pregnante nel dramma di area inca *Ollanta*, opera oggi attribuita a Padre Antonio Valdez, autore di *pièces* teatrali in lingua quechua del XVIII secolo in sincronia con il sorgere di movimenti indigenisti, ma nella quale si conservano passi e materiali certamente di origine più antica. Su queste due *pièces* teatrali non mi soffermo oltre, avendone già trattato in mie precedenti pubblicazioni (vedi Bibliografia).

Un altro aspetto delle interazioni di cui sto parlando sono le commedie del secolo d'oro dette *Comedias de las Indias* o *indianas*, nelle quali gli Spagnoli assumono come scenario il Nuovo Mondo ed i suoi abitanti, tratteggiando, spesso con accenti non privi di simpatia ed ammirazione, gli eroi di parte nemica con i quali ebbero a misurarsi.<sup>3</sup>

### **La fine dell'impero Inca**

Alcune opere teatrali, sia spagnole che indigene, trattano l'argomento della fine dell'impero Inca e, in particolare, fanno riferimento alla figura di Atahualpa, l'imperatore sconfitto: prima di esaminarle, è opportuno riassumere brevemente i relativi avvenimenti storici.

Atahualpa fu il sovrano Inca al quale toccò la sorte di vedere travolto dagli Spagnoli il suo potente impero. Figlio illegittimo dell'Inca Huaina Capac che, morendo nel 1525, gli aveva assegnato la parte dei territori imperiali costituente il regno di Quito, scatenò una guerra civile contro il fratello Huascar, figlio legittimo di Huaina ed erede del trono. Marciando sulla capitale imperiale Cuzco, Atahualpa spodestò e catturò il fratello, proclamandosi imperatore. Mentre la guerra contro la fazione rimasta fedele a Huascar continuava, sopraggiunsero gli Spagnoli, guidati da Francisco Pizarro, segnando la fine dell'impero Inca. Come poche centinaia di soldati agli ordini del famoso Conquistador siano riusciti a sopraffare il preponderante apparato civile e militare imperiale nemico, resta uno degli enigmi della storia: a tale esito concorse certamente (anche se non può attribuirgli un peso esclusivo) un'antica profezia, che prevedeva il ritorno dal di là del mare di Viracocha, mitico sovrano deificato che aveva lasciato in epoca remota il Perù e che avrebbe portato una nuova religione. Gli Incas credettero che il dio fosse tornato, identificandolo in Pizarro e nei suoi uomini,

---

<sup>3</sup> Sull'argomento, vedi il mio *America: storia e mito nel teatro spagnolo del secolo d'oro* 2011 Palermo



che chiamarono Viracochas, e si piegarono alla sorte ineluttabile. In realtà l'impero inca, come dimostra la guerra civile in atto, era già in disfacimento e gli Spagnoli gli infersero soltanto il colpo finale.

Atahualpa, dopo avere avuto da suoi esploratori resoconti abbastanza rassicuranti sulle intenzioni di Pizarro in marcia di avvicinamento alla capitale imperiale Cuzco, nel 1532 accettò di incontrarlo a Cajamarca, dove si recò alla testa di un imponente schieramento di uomini, ma, entrato in città accompagnato soltanto da un piccolo seguito di dignitari e di guardie del corpo, cadde vittima di un agguato tesogli dagli Spagnoli, che lo catturarono e fecero poi strage del suo potente esercito, accampato fuori dalle mura, sorprendendolo e falciandolo con le loro spade d'acciaio dall'alto dei cavalli e con l'appoggio dell'artiglieria, tutti mezzi bellici sconosciuti ai locali che portarono tra loro scompiglio e sgomento. L'imperatore offrì per la sua liberazione un favoloso riscatto in oro, tale da riempire una intera stanza, che Pizarro accettò, ma che tardava ad essere completato, dando tempo ad Atahualpa sia di chiudere i conti con Huascar, che fece frattanto avvelenare, sia di far raccogliere un nuovo esercito che lo liberasse. Il giovane interprete Felipillo, da sempre ostile all'Inca anche perché, come viene riportato dalle cronache, innamorato di una delle mogli dell'imperatore,<sup>4</sup> lo accusò di stare organizzando dal carcere un attacco contro gli Spagnoli per ucciderli e liberarlo. Si discusse sulla sorte da riservare al prigioniero, che alcuni capi spagnoli, tra i quali Pizarro, erano favorevoli a mantenere in vita come prezioso ostaggio, ma alla fine egli fu deferito a un tribunale appositamente costituito che lo accusò, oltreché di questo complotto, di avere usurpato il trono di suo fratello Huascar e di averlo fatto assassinare, di relazione incestuosa con la sorella-moglie,<sup>5</sup> di adulterio per avere molte mogli e figli da esse, di avere annientato tutti i nobili di Cuzco favorevoli al fratello senza distinzione di sesso o di età e di essere idolatra. Riconosciuto colpevole di tutte le imputazioni, anche per l'atteggiamento a lui fortemente ostile assunto dal luogotenente di Pizarro Diego de Almagro e da Padre Valverde - spinto quest'ultimo da spirito di vendetta per il gesto oltraggioso con il quale l'Inca, nel primo incontro con gli Spagnoli, aveva gettato a terra il Vangelo che il frate gli aveva dato in mano<sup>6</sup> - fu condannato a morte con voto a maggioranza, nonostante la contrarietà di Pizarro. La sentenza stabiliva che fosse arso vivo sul rogo come eretico, ma che se si fosse convertito al

---

<sup>4</sup>: «*Felipillo lengua se enamoró y amigó de una de sus mujeres para casar con ella si él moría*» Garcilaso DE LA VEGA "El Inca" *Comentarios reales* II, I, XXXVI così cit. in: I. ARELLANO *El Atahualpa de Cristóbal Cortés* 1993 Pamplona, EUNSA. N.d.A.: In effetti l'opera di Garcilaso si intitola più esattamente *Primera parte de los Comentarios reales* e non ebbe un seguito con lo stesso titolo; quella che doveva essere la seconda parte fu infatti pubblicata con il titolo di *Historia General del Perú* (1617 Cordova); il numero ordinale II della citazione si riferisce pertanto a quest'ultima, in quanto comunemente nota come seconda parte dei *Comentarios reales*, specificazione riportata editorialmente come sottotitolo, così come al titolo primo volume gli editori aggiunsero la specificazione: *de los Incas*.

<sup>5</sup> Tutti gli imperatori Incas, per mantenere la purezza del sangue di figli del Sole quali si proclamavano, sposavano la propria sorella.

<sup>6</sup> Che l'episodio abbia realmente avuto luogo o che, comunque, sia stato correttamente interpretato è messo in dubbio da Garcilaso de la Vega in *Historia General del Perú* cit., libro I, cap. XXV (edición digital, 2009 Lima, SCG, p.80).

Cristianesimo la pena avrebbe potuto essere eseguita con altra modalità. Poiché la religione inca insegnava che per poter godere di un'altra vita il corpo doveva essere conservato integro dopo la morte, Atahualpa acconsentì a ricevere il Battesimo, che gli fu impartito da Padre Valverde, con il nome cristiano di Francisco: in virtù di tale scelta, invece di essere mandato al rogo venne giustiziato mediante garrota nel pomeriggio di sabato 26 luglio 1533.

La vicenda è stata raccontata da vari storici occidentali, tra i quali spicca John Hemming con il suo classico libro *La fine degli Incas*, nonché da storici e cronisti indigeni.<sup>7</sup>

### **La fine di Atahualpa nel teatro spagnolo**

Alcune commedie spagnole del secolo d'oro tracciano in grandi linee la storia di questi eventi: così *La parola data ai re e gloria dei Pizarro* di Luis Vélez de Guevara e *L'Aurora a Copacabana* di Pedro Calderón de la Barca. In esse, peraltro, conformemente al loro intento encomiastico ed esaltatore di questa fondamentale tappa nella costituzione dell'impero spagnolo e nell'attuazione del suo movente religioso di portare la salvezza a milioni di anime, gli autori tacciono pudicamente sull'imbarazzante punto dell'esecuzione di Atahualpa: il primo, dicendolo addirittura - del tutto antistoricamente - tradotto vivo in Spagna davanti all'imperatore Carlo Quinto; il secondo, limitandosi a far dire al Governatore Don Jeronimo Marañon, in una relazione orale al nuovo Viceré del Perù Don Lorenzo de Mendoza, che Atahualpa (qui chiamato Atabiliba come in tutte le commedie spagnole), morì «non so come».

Un'opera teatrale spagnola del secolo successivo che tratta più specificamente l'argomento è *Atahualpa*, tragedia neoclassica di Cristóbal María Cortés, scritta nel 1784 e premiata a Madrid in un concorso bandito in onore degli infanti Carlos e Felipe, figli del Re di Spagna Carlo III ma, a quanto consta, mai rappresentata. Questa *pièce*, dallo spiccato carattere ideologico dal quale, oltrechè dalle esigenze drammaturgiche, derivano ampie licenze sulla verità storica (di cui peraltro l'autore dà conto nel Prologo), mentre si richiama continuamente all'infausto pronostico di Viracocha, si sofferma con crudo realismo sui tormenti inflitti a Huascar – che è presentato come sovrano buono e giusto – dall'ufficiale imperiale Chalcuchima, uccisore del deposto Inca per ordine dell'usurpatore Atahualpa, dipinto invece come despota traditore e sanguinario e pertanto meritevole di perdere la vita e l'impero. Per contro, la *pièce* tace anch'essa, al pari delle commedie del *siglo de oro* in precedenza citate, le crudeli modalità della morte inflitta dagli Spagnoli ad Atahualpa, alterando scientemente l'episodio col sostenere che egli fu ucciso casualmente da una freccia mal diretta lanciata da mano anonima, in modo da non far ricadere alcuna responsabilità su Pizarro, il quale anzi ha proclamato che decretare la morte di un re,

---

<sup>7</sup> I principali, oltre all'imperatore dello stato neoinca di Vilcabamba Titu Cusi, furono Felipe Guamán Poma de Ayala, Garcilaso de la Vega "el Inca" e Juan de Santa Cruz Pachacuti.

seppure tirannico ed illegittimo, sia un compito che incombe soltanto a Dio e che viene dipinto come eroe senza macchia, al quale è attribuita la volontà di restaurare sul trono, sia pure come vassallo della Spagna, il legittimo sovrano, disegno non potuto realizzare soltanto a causa dell'uccisione di questi per ordine del fratello. Viene così assolta da ogni responsabilità anche la Spagna: è da notare, in proposito, che le scene di guerra e di violenza descritte nella *pièce* riguardano sempre le lotte tra Indios, e mai quelle tra Indios e Spagnoli.

### La fine di Atahualpa nel teatro indigeno

Una versione ovviamente assai diversa dei fatti è data da alcuni testi teatrali peruviani, o comunque di area linguistica quechua, aventi come argomento la morte dell'imperatore Inca Atahualpa.

Tali drammi affondano le radici in epoca precolombiana, nella quale le rappresentazioni andine, strettamente connesse con i rituali di carattere religioso e commemorativo, erano accompagnati da canti, danze e musica. Garcilaso de la Vega "el Inca"<sup>8</sup> nei suoi *Comentarios reales [del los Incas]* (1609), attesta l'esistenza, in epoca imperiale, di «commedie e tragedie che in giorni e festività solenni venivano rappresentate davanti ai loro re e signori venuti a corte per assistervi, Gli attori...erano... Inca e gente nobile...e perfino comandanti in capo, per modo che le rappresentazioni delle tragedie fossero più veritiere, i loro argomenti essendo sempre fatti militari, trionfi e vittorie, le imprese e le gesta dei re passati e di altri uomini eroici [mentre] gli argomenti delle commedie riguardavano l'agricoltura, i beni, le cose domestiche e familiari».<sup>9</sup>

Queste opere teatrali potevano prendere diverse forme, tra le quali gli studiosi hanno individuato il *taki* (un insieme di canto, ballo, rappresentazione), l'*aránway* (rappresentazione di fatti storici o della vita quotidiana), lo *huanca* (rappresentazione della vita degli Inca, già morti, nella quale però i fatti infelici venivano omessi).<sup>10</sup>

I citati drammi, di epoca coloniale e pertanto ricchi anche di influssi del teatro spagnolo, costituiscono nel loro insieme un vero e proprio ciclo, che presenta un'omogeneità abbastanza ampia. Gli Indios vinti e dispersi ritrovarono la loro identità nella rimediazione ed interiorizzazione della condizione indigena, producendo, sulla scia dei cronisti indigeni della Conquista e della tradizione orale, una rielaborazione degli avvenimenti storici, nella quale elementi della realtà e della finzione sono riuniti e fusi nel ricordo della fine della età dell'oro dell'Impero inca e dei soprusi subiti. L'epoca generalmente tarda di queste opere, oltre a legarsi a movimenti culturali e politici neoindigenisti e rivendicazionisti, ispirandoli o traendone

---

<sup>8</sup> Così soprannominato per essere figlio di un *conquistador* spagnolo e di una principessa reale Inca, e per distinguerlo dall'omonimo poeta spagnolo (1501-1536).

<sup>9</sup> GARCILASO DE LA VEGA EL INCA: *Commentari reali degli Inca*, libro II, cap. XXVII, p. 283, 2011 Milano, Bompiani.

<sup>10</sup> LENZI, M.B. *La tragedia della fine di Atahualpa- La voce di un popolo*. In *L'America e la differenza*, 1994 Siena, Lea, p. 202.

ispirazione, dimostra la persistenza nella memoria collettiva della tragedia della Conquista.

I principali testi sono la *Tragedia de Chavanta*, «dotata di un proprio carattere autoctono rispetto ai diversi drammi ritrovati che costituiscono dei veri e propri *autos sacramentales*»<sup>11</sup>, e *La tragedia del fin de Atahualpa*, che vado ad esaminare in dettaglio.

*La tragedia del fin de Atahualpa* è opera anonima il cui manoscritto, datato 1871, fu ritrovato nel 1957, ma sappiamo che veniva rappresentata nel periodo coloniale finché nel 1781 fu proibita dall'autorità spagnola a seguito della rivolta indigenista guidata da José Gabriel Condorcanqui, che si era proclamato Tupac Amaru II in segno di continuità con la dinastia imperiale Inca. Questo dramma, del cui testo esistono diverse varianti, può ascriversi al genere più sopra ricordato degli *huanca*, una forma teatrale già esistente in epoca preispanica e che potrebbe definirsi una rappresentazione di carattere storico, in cui vengono ricordate le imprese di grandi personaggi del mondo inca; pur non tacendo, come era proprio della forma teatrale degli *huanca*, ma assumendo anzi come propria esclusiva materia l'infelice fine del defunto Inca.

La *pièce*, non divisa in atti, consta di ben 1590 versi in lingua *quechua*. I fatti sono narrati con ampie licenze rispetto al reale svolgersi degli eventi storici, introdotte al fine di corrispondere all'impostazione ideologica dell'opera e di massimizzarne l'efficacia drammatica: in effetti la tragedia in esame, più che pretendere di essere una puntuale ricostruzione storica, «è una memoria profondamente umana del trauma dei vinti»<sup>12</sup>. Due sono i motivi principali: i presagi di Atahualpa, confermati dall'indovino di stirpe imperiale Huaylla Huisa, che spiegano la sua rassegnazione, e l'incomunicabilità linguistica. E' sempre presente, è vero, l'interprete, probabilmente infedele, Felipillo, che è colui che parla per Pizarro il quale, muto sulla scena come gli altri personaggi spagnoli, si limita al pari di essi a muovere le labbra e a gestire violentemente; però l'incomunicabilità è non soltanto linguistica, ma generale e di fondo, tra due mondi assai diversi che si incontrano per la prima volta senza comprendersi affatto. Non a caso, i personaggi sono divisi in due fronti nettamente contrapposti: gli *Incacuna* (gli Incas) e gli *auccasuncacuna* (i nemici).

In un primo tempo, Pizarro si incontra con il capitano Sairi Tupac, figlio del futuro Inca Manco II al quale chiede di introdurlo davanti all'imperatore: di fronte all'arroganza del conquistatore che lo interpella con violenza, l'ufficiale inca risponde:

*Uomo rosso che ardi come il fuoco ...  
mi è impossibile comprendere il tuo strano linguaggio.*

---

<sup>11</sup> Ibid., p.203

<sup>12</sup> LEÓN- PORTILLO *Il rovescio della Conquista*, 1994 Milano, Adelphi, p.128

Ugualmente basata sull'incomprensione, non solo linguistica come si è detto, è la battuta sprezzante di Pizarro:

*Che sciocchezze vieni a dirmi, povero selvaggio?  
Mi è impossibile comprendere il tuo oscuro idioma.*

Il concetto è ribadito da Sairi Tupac, che conclude:

*Barbuto nemico, uomo rosso,  
neppure io riesco a capire  
questa tua lingua. Alla dimora  
del mio signore approssimati,  
che forse egli potrà capirti.  
Incontrati con lui e con lui parla  
come con chi più potestà possiede.*

Nel successivo incontro con Atahualpa, prevale il tema della rassegnazione. L'imperatore intima, è vero, in un primo tempo a Pizarro di tornarsene nella sua terra minacciando altrimenti di cacciarlo con la forza, ma il condottiero spagnolo reagisce con violenza, concedendogli soltanto un istante per prepararsi e dire addio ai suoi congiunti e facendolo ammanettare per condurlo «*alla presenza / del mio signore onnipotente*». Al che, Atahualpa risponde:

*Ahime! Mio signore amatissimo  
simile a Huiracocha,  
sono ormai in tua mano,  
perché ancora ti incollerisci?*

.....

*Oramai io sono piegato  
ai tuoi piedi, sotto il tuo dominio.*

Ma il messaggio fondamentale di tutta l'opera è contenuto nelle ultime parole dell'imperatore, con le quali egli ordina al figlio (indicato tra i personaggi della commedia soltanto come "Figlio dell'Inca", senza un nome proprio) di rifugiarsi a Vilcabamba, impervia località delle Ande tuttora sconosciuta, e di difenderla contro gli Spagnoli. In realtà, ad Atahualpa succedettero due imperatori-fantoccio insediati a Cuzco dagli Spagnoli, Tupac, figlio di Huascar, e Manco, che di Huascar era il fratello: fu quest'ultimo, rotta l'alleanza, a costituire nel 1537 lo stato indipendente neoinca di Vilcabamba, che resistette 35 anni, con i successivi imperatori

Sayri Tupac, Titu Cusi (storico e cronista di Vilcabamba)<sup>13</sup> e, in ultimo, Tupac Amaru I, catturato e decapitato dagli Spagnoli nel 1572.

Atahualpa, invitato alla conversione da Padre Valverde, nella commedia viene ucciso con la lancia da Felipillo. Alla sua morte e alle relative lamentazioni del figlio e dei cortigiani Ñustas e Quisquis (entrambi personaggi storici) segue una scena in cui Pizarro, rientrato in Spagna, presenta la testa e la corona dell'Inca al suo sovrano (nel copione indicato come "Spagna"), suscitandone l'esecrazione: «*Come hai potuto fare questo? Questo volto che mi hai portato è il mio stesso volto! Quando ti ho comandato di uccidere questo Inca? Ora sarai punito!*». Carlo V, nel ricordare il buon governo di Atahualpa e nel condannare la rapacità del conquistatore definendolo «*cuore nato per il furto*», fa ricadere su di lui il castigo divino, già pronosticato nella estrema maledizione della vittima, facendolo uccidere (1540) da Diego de Almagro (*el mozo*-il giovane, figlio dell'omonimo luogotenente di Pizarro, da questi fatto giustiziare a seguito di una ribellione al suo legittimo governo),<sup>14</sup> e ordinando di bruciarne il corpo, di sterminarne la discendenza e di distruggere tutte le sue case. In sostanza, il re di Spagna concede la legittimazione all'Inca (aspetto coloniale del dramma), ma lo considera come suo uguale (aspetto rivendicativo indigenista).

### **Altre opere letterarie sulla morte di Atahualpa vista dai vinti**

Vari poemi e cantari indios, in genere di epoca tarda ed anonimi, sono stati ispirati dalla morte di Atahualpa. Quello forse più importante è noto come *Apu Inca Atawallpaman*, elegia quechua rinvenuta da J.M.B. Farfán e pubblicata nel 1942, che ricorda con grande realismo l'esecuzione dell'Inca a Cajamarca e descrive la triste situazione del suo popolo.

Un altro poema, di epoca più tarda, proveniente dalla zona quechua dell'Ecuador, si intitola *Runapag Llaqui* (Sventura dell'indio) e tratta gli stessi temi.

Ricordo infine l'*Elegia a la muerte de Atahualpa* scritta in lingua quechua ed attribuita allo storico indigeno peruviano del XVIII secolo Jacinto Collahuazo, della quale fornisco una mia traduzione tratta dalla versione in spagnolo di Juan Leon Méra.

*Su un albero maestoso  
sta una vecchia civetta  
piangendo nella solitudine  
il pianto dei morti;  
e la tenera tortorella*

---

<sup>13</sup> Nella biblioteca dell'Escorial di Madrid è presente il manoscritto, datato 6 febbraio 1570, dell'opera, da lui dettata sotto la supervisione di un frate dopo la sua conversione al cristianesimo ed intitolata *Istruccion del Ynga d. Diego de Castro Tito Cussi Yupangui para el muy illustre señor el licenciado Lope García de Castro, gobernador que fue destos reinos del Piru, tocante a los negocios que con su majestad en su nombre por su poder ha de tratar, la cual es esta que se sigue.*

<sup>14</sup> In realtà l'uccisione di Pizarro da parte del giovane Almagro fu frutto di una autonoma vendetta, e non di un ordine del sovrano.

*su un altro albero più in là,  
tristemente lamentandosi  
l'accompagna nella sua pena.*

*Come nebbia vidi i bianchi a frotte  
giungere, chiedendo oro e ancora oro,  
aumentavano sempre di più.*

*Il venerato padre inca  
con astuzia ingannatrice  
presero, e pur già arreso  
gli diedero una morte fatale.  
Cuore di leone crudele,  
mani di lupo vorace,  
come indifeso agnello  
lo finiste senza pietà!  
Scoppiava allora il tuono,  
cadeva fitta la grandine  
e tramontando il sole  
regnava l'oscurità.  
I sacerdoti, al vedere  
una malvagità così spaventosa,  
con gli uomini che ancora erano in vita  
morirono per il dolore.*

*E perché non devo addolorarmi?  
E perché non devo piangere?  
Se solamente stranieri  
abitano ora nella mia terra?  
Ahi, venite fratelli miei,  
uniamo il nostro dolore,  
e in questa pianura di sangue  
piangiamo l'essere orfani,  
e voi, Inca, padre mio  
che nel mondo superno abitate  
le nostre lacrime di dolore  
non dimenticatele mai.  
Ahimè! Non muoio nel ricordare  
una così funesta disgrazia.  
Ma vivo, pur se il mio cuore  
è dal dolore straziato!*

Cito infine la poesia di Domingo Vivero, pubblicata a Lima, in *La revista peruana* nel 1879, *La muerte de Atahualpa* di cui riporto il testo originale (la traduzione è mia):

I.  
*Era de noche: sanguinosas teas  
 La hoguera del tormento iluminaba,  
 Junto a ella el Inca, en ademán altivo,  
 Encamado en un hombre el fanatismo  
 Oraciones de muerte murmuraban,  
 Y eco repetía los quejidos  
 de la doliente muchedumbre incana.  
 «Lloremos y muramos, un anciano  
 Con la faz cadavérica— exclamaba:  
 »En el cárdeno fuego de esa hoguera  
 »Va a tornarse en cenizas nuestra raza.  
 «Cumpliendo está el pronóstico siniestro...  
 »El enemigo de poblada barba  
 »Torna en desierto las floridas vegas  
 »Y se derrumba el imperio con su planta!  
 »Sin la imperial diadema nuestro padre  
 »En premio a su virtud la muerte alcanza...  
 »Ah! si pudiera mi extenuado brazo  
 »Tender el arco o esgrimir el hacha!»  
 Los labios del anciano enmudecieron,  
 Y asomando a sus párpados las lágrimas  
 Con la acerada punta de una flecha  
 Inoculó la muerte en sus entrañas!*

II.  
*Consumóse del Inca el sacrificio...  
 Y ensordeciendo el valle y la montaña,  
 Oyóse un grito de dolor supremo  
 que estremeció de compasión las almas!  
 Creyó en su ingenuidad la muchedumbre  
 Que era el inca inmortal que los llamaba;  
 y la ibérica turba al escucharlo,  
 con pavor arrojando las espadas  
 escuchó en esa voz desconocida  
 la maldición de la Justicia Santa.*

I.  
 Era di notte: sanguinose faci  
 il rogo del tormento illuminava.  
 Con essa l'Inca, altero il portamento,  
 il fanatismo in un uomo incarnato,  
 orazioni di morte mormorava  
 mentre l'eco i lamenti ripeteva  
 dell'incaica turba dolorosa.  
 "Piangiamo e seppelliamoci - un anziano  
 con volto cadaverico esclamava -  
 chè la livida fiamma di quel rogo  
 la nostra razza va ad incenerire.  
 Si realizza il pronóstico sinistro...  
 Ed il nemico dalla folta barba  
 muta in deserto i già fioriti campi  
 ed a terra rovescia il nostro impero!  
 Senza imperial diadema il nostro padre,  
 contro la sua virtù, la morte ottiene...  
 Ah! Se potesse il mio estenuato braccio  
 tendere l'arco o maneggiare l'ascia!"  
 Ammutolì la bocca dell'anziano  
 e affacciandosi lacrime al suo ciglio  
 con l'affilata punta di una freccia  
 inoculò la morte nel suo corpo!

II.  
 Si consumò dell'Inca il sacrificio...  
 E assordando la valle e la montagna  
 si sentì un grido di dolor supremo  
 che di pietà fece tremare i cuori!  
 Nella sua ingenuità pensò la folla  
 che era l'Inca immortal che la chiamava,  
 e l'iberica turba, nell'udirlo,  
 con timore volgendogli le spalle  
 ascoltò in questa voce sconosciuta  
 l'anatema della Giustizia Santa.

La poesia, di tono non elegiaco, come la precedente, ma spiccatamente drammatico, ricorda, significativamente, l'infausta profezia della fine degli Incas come causa della tragedia della Conquista.

## **Il ballo della Conquista**

*El baile de la Conquista* è un'altra dimostrazione di quelle interazioni artistico-culturali tra la Spagna e le sue province europee e d'oltreoceano, che abbiamo già visto nelle *Comedias de Santos* da un lato, con il loro assumere personaggi e ambientazioni "americani", e nelle ricordate opere teatrali indigene dall'altro.

Si tratta di una rappresentazione degli indios del Guatemala, quindi dell'area culturale Maya, il cui teatro ha come parte importante la danza, ma che si ritrova anche in diversi altri stati latinoamericani, con variazioni legate



ai rispettivi folklore.

L'origine di questa rappresentazione è da ricercarsi nello spagnolo *Baile de los Moros*, rievocativo della riconquista cristiana dei regni arabi di Spagna: tuttavia, con il trapianto in America le sue radici vengono ad affondare nel terreno delle tradizionali manifestazioni di musica e danza anteriori alla colonizzazione. Invero, se gli Spagnoli tesero a sopprimere le manifestazioni artistiche indigene sostituendole con le proprie, queste ultime non poterono non risentire dell'ambiente culturale in cui andavano ad innestarsi.

In proposito, sappiamo che presso i Maya il teatro era molto praticato. Lo stesso Diego de Landa riferisce che «i loro attori recitavano con grande maestria»; nei loro repertori teatrali vi erano personaggi fissi satirici, come il parassita, il venditore ambulante di vasi, il coltivatore di cacao. I drammi, sempre strettamente intrecciati alla musica e alla danza, venivano rappresentati su palcoscenici eretti sia all'interno di edifici che all'aperto: a Chichén Itzà, tuttora visibili, ce n'erano due in pietra, lastricati e con quattro scalinate di accesso: uno è la cosiddetta "Piattaforma del cono", alta venti piedi; l'altro è il *Tzompalli*, decorato da tutti i lati con teschi umani. Sappiamo anche che i modi di danzare erano molti e che le coreografie erano addirittura centinaia.<sup>15</sup>

Non si conoscono l'epoca esatta e le modalità dell'introduzione in America di questo modello spagnolo e del suo adattamento a narrare la memoria della Conquista. Lo storico guatemalteco Haroldo Rodas cita una versione raccontata dal Domenicano Fray Gerónimo Román, secondo la quale gli indigeni di Ciudad Vieja e Utateca, per fare cosa gradita all'arcivescovo Marroqín, anziano ed infermo, in occasione del suo compleanno, incaricarono il frate stesso di scrivere un dramma da rappresentare all'aperto.

La *pièce*, se da un lato intende esaltare la conquista spagnola e la conseguente conversione al cristianesimo degli indios, ritenuta dagli stessi positiva, d'altro lato è anche una rappresentazione delle non dimenticate virtù guerriere dei nativi.

L'argomento del *Baile*, per definizione guerriero, è la conquista dell'America da parte degli Spagnoli. I personaggi si dividono in due gruppi, l'uno cristiano e l'altro no, che combattono tra loro sino alla vittoria degli Spagnoli.

La vicenda inizia a Uatlán (oggi Chichicastenango), capitale dei Quiché del Guatemala, dove il re riceve dagli Aztechi la notizia dell'arrivo degli Spagnoli: egli invia allora i suoi figli a Xelajui Noj (oggi Quezaltenango) a reclutare Tecùn Umàn perché guidi l'esercito contro gli invasori. Le scene seguenti mostrano i cacicchi quiché e gli ufficiali spagnoli che giurano alleanza ai loro rispettivi capi; quindi inizia la battaglia che culmina nel duello tra Tecùn Umàn e il condottiero spagnolo Alvarado, entrambi personaggi storici, anche se taluno ha sostenuto che Tecùn Umàn sia stato inventato in armonia con lo schema del *Baile de los Moros* per contrapporlo ad Alvarado, dimenticando però che le fonti documentano l'esistenza di questo principe quiché ben

---

<sup>15</sup> VON HAGEN, Victor *Il mondo dei Maya* pp. 111, 238

prima dell'introduzione in America del "modello" spagnolo. Infine, echeggiando il finale del *Baile de los Moros*, i Quiché sconfitti si sottomettono ai vincitori e abbracciano il Cristianesimo.

Tipico di questo ballo, oltre ai coloratissimi costumi, è l'uso di maschere di legno, travestimenti che idealizzano il personaggio che si sta rappresentando. Questo si nota in particolare nei personaggi spagnoli, che vengono ritratti con la pelle chiara ed in atteggiamento rigoroso e fiero, mentre i Quiché hanno una personalità pacifica e la pelle oscura.

La danza si rappresenta per celebrare la festa del Santo patrono del paese o per commemorare un giorno importante del calendario Maya o al tempo della semina per chiedere un raccolto abbondante.

## BIBLIOGRAFIA

ARELLANO, Ignacio *El "Atahualpa" de Cristóbal Cortés – una tragedia neoclásica* 1993 Pamplona, EUNSA

CARRASCO, Apolonio, *Historia del Perú: Conquista y Colonia*, s.d. Lima, editorial San Marcos

HEMMING, John *La fine degli Incas* 2003 Milano, BUR

LENZI, Maria Beatrice (a cura di) *La tragedia della fine di Atahualpa. La voce di un popolo* in *L'America e la differenza: materiali dal II Seminario interdisciplinare della Facoltà di Lettere e Filosofia*, a cura di L. GIANNELLI e M. B. LENZI 1994 Siena, Lea

LEÓN-PORTILLA, Miguel *Il rovescio della Conquista - Testimonianze azteche, maya e inca* 1994 Milano, Adelphi

MENESES, T. *Teatro quechua colonial* , 1983 Lima, Ediciones Edubanco

ROMAGNOLI, Gianfranco *Santa Rosalia e altre storie – Il teatro nelle colonie spagnole*, 2004 Palermo, Antepima

ROMAGNOLI, Gianfranco *Rabinal Achì. Travestimenti di un dramma sacro*, in *Sacra Scaena*, 2/2005 Palermo, Sciascia, pp. 87-96

ROMAGNOLI, Gianfranco *America: storia e mito nel teatro spagnolo del Secolo d'oro* 2011 Palermo, Carlo Saladino Editore

VEGA, Garcilaso de la *Commentari reali degli Inca* 2011 Milano, Bompiani

VON HAGEN, Victor *Il mondo dei Maya* 1993 Roma, Newton Compton

## IL MITO DELL' ETERNA GIOVINEZZA

di Gianfranco Romagnoli

### Premessa

Nella società dei nostri giorni il mito dell'eterna giovinezza, che ha attraversato la storia dell'umanità in tutti i tempi e luoghi, ha assunto in modo del tutto evidente il carattere di falso mito, trasformandosi nel mito dell'immagine attraverso un processo che presenta due facce. Da un lato, l'uomo contemporaneo ha rimosso il concetto della morte, che deve avvenire ove possibile in asettiche cliniche, lontano dalla casa dove la persona è vissuta infliggendole come estrema pena, se ancora cosciente, quest'ultimo esilio; o, in caso contrario, adducendo spesso una sua più o meno comprovata volontà di porre fine anticipata alla propria vita. D'altro lato, al tempo stesso, ha puntato tutto sull'efficienza fisica e sull'immagine, *idolum tribus* rispetto al quale è stata inculcata nelle menti, attraverso i *mass media*, l'idea che sia strumento indispensabile per ottenere successo, potere e ricchezza, laddove è, in realtà, condizione di esistenza di una società dei consumi che ha raggiunto nell'attuale globalizzazione il suo parossismo (ma anche l'inizio del suo declino, e la crisi economica mondiale ne fa fede). In una simile società, l'invecchiamento è sentito come una colpa, una vergogna da celare sotto una immagine di falsa giovinezza coniugata con un'efficienza a tutti i costi: d'altronde, sono gli stessi ritmi e modi di organizzazione del mondo attuale a non consentire tregua a qualunque età ed a rendere una *mission impossible* il soddisfacimento di elementari bisogni. Una spia di questa situazione è la rimozione del termine "vecchio", un tempo sinonimo di saggezza e fonte di rispetto, sostituito da eufemismi come "anziano" o appartenente alla "terza età": categorie, comunque, alle quali si cerca di essere ascritti il più tardi possibile. All'anziano non dichiaratosi tale (ma anche se tale si è dichiarato) si richiedono prestazioni da atleta, dalle interminabili code negli uffici al non potersi più appoggiare, per i rifornimenti vitali, ai negozi di quartiere, pressochè spariti di fronte all'offensiva di lontani ipermercati; per non parlare delle defatiganti trafile cui si deve sottoporre per ottenere l'assistenza medica alla ricerca di medici, i quali, (salva la pace dei pochi- buoni) a differenza di un tempo - che benchè giungesse oltre la prima metà del secolo scorso dobbiamo considerare come appartenente all'archeologia; di medici, dicevamo, che si guardano bene dall'andare a visitare a domicilio il malato: è quest'ultimo che deve recarsi da loro, non importa come e quando né in quali condizioni versi, né quanto debba attendere la grazia di una visita, a carico della pubblica assistenza o ben remunerata che sia. Sembra immersa nel mito di una favolosa, remota età dell'oro, la figura del medico condotto di paese che a qualunque ora del giorno e della notte, a bordo del suo calesse, si recava in campagna a curare chi aveva bisogno di lui, ricevendo come compenso, per lo più, poche uova o un cesto di verdura o, al massimo, una gallina.

Indubbiamente, i grandi progressi della medicina aiutano a mantenersi relativamente “in forma” molto più a lungo che in passato: essi infatti, oltre a consentire il recupero e mantenimento della salute, hanno inciso sul ciclo vitale, prolungando la durata della vita e, in qualche modo, il segmento della giovinezza. Ma quello che qui interessa sottolineare, è che tale prolungamento, in una società che vive del culto dell’immagine, deve artificiosamente trovare riscontro nell’aspetto esteriore della persona: di qui il travolgente successo della chirurgia estetica, fonte per chi la pratica di ingenti guadagni che hanno indotto anche bravi medici con una diversa specializzazione ad abbandonarla, per immettersi in questo ricco filone. Una richiesta, quella di siffatti interventi, non più limitata al campo degli attori o di coloro per i quali l’aspetto fisico è, comunque, uno strumento di lavoro, ma che investe strati sempre più larghi di popolazione, incoraggiata da una martellante pubblicità non solo subliminale, ma ora spesso anche diretta ed esplicita a favore di centri dove “si compie il miracolo” di mantenersi giovani e belli. E la gente accorre, essendo ormai opinione comune, martellata dai *mass media*, che l’unica cosa che conta nella vita è l’immagine.

Si è così raggiunto il sogno di sempre, l’eterna giovinezza? No, evidentemente, ma soltanto una ingannevole (e ingannatrice) *imago* (neppure sempre gradevole), un “fantasima” di essa, un’illusione destinata comunque a crollare dopo un certo tempo, che ne sottolinea il carattere di falso mito.

### **L’eterna giovinezza nel mito**

Nel mito classico non è del tutto assente il mito dell’immagine, che trova il suo personaggio paradigmatico in Narciso, ma predomina quello dell’eterna giovinezza. L’eterna giovinezza appartiene agli dèi o è, comunque, un loro dono: Ebe, perennemente giovane, ne è la dea, mentre Ganimede, il bellissimo giovinetto mortale rapito da Zeus in forma di aquila, riceve questo dono una volta assunto all’Olimpo, dove sostituisce Ebe nel ruolo di coppiera degli dèi.

Tuttavia, sin dall’antichità i mortali sono stati alla ricerca di uno strumento “terrestre”, cioè alla loro portata, atto su loro iniziativa a mantenere o recuperare in modo duraturo la gioventù: di qui la leggenda della fonte della giovinezza, presente in varie epoche e presso vari popoli. Essa è spesso ritenuta un tutt’uno con la fontana della vita, e può quindi, secondo le diverse leggende, ridare la gioventù o ridonare la salute, prolungare la vita o anche dare l’immortalità.

In racconti collegati alla *Genesi* biblica è identificata con la sorgente dei quattro fiumi che sgorgano dall’Eden nei pressi dell’albero della vita, già presente, quest’ultimo, nell’epopea sumerica del *Gilgamesh*.

La leggenda di questa fonte è riportata nel *Romanzo di Alessandro*, compilazione grossolana di materiali diversi databili tra il III sec. a.C. e il I sec. d.C. di cui una prima versione latina, a opera di Giunio Valerio, è stata scritta tra il III e il IV sec. d.C. Di essa, collocata nella favolosa Terra (o Isola) dei Beati e definita fonte dell’immortalità, si parla nel libro II (39-41), ove è

descritta come «una fonte splendente, la cui acqua brillava come la luce del fulmine». Ne bevve il cuoco di Alessandro, avvertito delle sue proprietà dal fatto che un pesce da cucinare, lavato in essa, aveva ripreso vita, e ne fece bere alla figlia di Alessandro, ma quest'ultimo, ignorando la cosa, non ne bevve. Conosciuto il fatto dopo che si erano già spinti altrove, cacciò la figlia che divenne una Nereide e fece affondare nel mare il cuoco, che divenne un demone marino.

Erodoto (V sec. a.C.), nelle sue *Storie* (libro III, 22-24) riporta la leggenda di una fonte sita in Etiopia, la cui acqua profumata sarebbe stata all'origine della longevità degli etiopi e degli abitanti dell'Africa centrale in genere.

Nel medioevo, ridare la giovinezza fu tra le virtù attribuite alla panacea universale, alla pietra filosofale e, più specificamente, all'elisir di lunga vita, oggetti della ricerca alchemica, nonché al mitico Santo Graal.

Nel ciclo arturiano troviamo la fontana di Brocèliande, capace di donare con le sue acque l'eterna giovinezza. Una leggenda cinese localizza una simile fonte nell'isola di Ying Chou. Si narra anche che essa fosse in Africa, nel favoloso Paese del Prete Gianni il quale, immergendovisi ripetutamente, sarebbe vissuto fino a 562 anni.

Nel libro *The travels of Sir John Mandeville*, una compilazione in lingua franco-normanna uscita per la prima volta tra il 1357 e il 1371, si narra che il mitico esploratore (forse nella realtà identificabile col cavaliere normanno Jehan a la Barbe) rinvenne la fonte in Asia e vi si immerse più volte.

Con l'età moderna, iniziata con la scoperta dell'America da parte di Colombo, la leggenda si sposta nel Nuovo Mondo, visto come una terra favolosa al pari dell'Isola dei Beati di Alessandro o del Paese del Prete Gianni. Si narra infatti che il *Conquistador* Juan Ponce de León, avendo dovuto abbandonare la carica di Governatore di Puerto Rico, ne fosse alla ricerca nell'arcipelago dei Caraibi, dove si sarebbe recato con i suoi cartografi, perché una leggenda dei Tainos voleva che la fonte si trovasse in cima ad un monte inaccessibile situato nell'isola di Bimini (Bahamas); nel corso di questo viaggio egli scoprì la Florida (1513). In realtà, il racconto di questa ricerca gli fu attribuito soltanto dopo la sua morte, avvenuta nel 1521: ne parla infatti per la prima volta Gonzalo Fernández de Oviedo nella sua *Historia General y natural de las Indias* del 1535. Nelle sue *Memorie* pubblicate nel 1575, Fernando de Escalante Fontaneda, che a seguito di un naufragio si era trovato a vivere per diciassette anni con gli indiani della Florida, collocò la fonte prodigiosa in quella penisola, riferendo che Ponce de León forse l'aveva cercata, pur dubitando che quello fosse lo scopo del suo viaggio. Il racconto fu tuttavia inserito da Antonio de Herrera y Tordesillas nella successiva *Historia general de los hechos de los Castellanos* (1615).

Un'immagine della fontana della giovinezza è stata dipinta dall'artista rinascimentale tedesco Lucas Cranach il Vecchio (1546).

Varie opere letterarie, fino ai giorni nostri, si sono ispirate al mito di questa fonte. Ci occuperemo ora, invece, di un personaggio letterario legato per altre vie alla tematica dell'eterna giovinezza: Faust.

## Il mito dell'eterna giovinezza: Faust

Tre sono le opere letterarie che qui verranno esaminate: il *Doctor Faustus* di Christopher Marlowe, il *Faust* di Wolfgang Goethe e il *Doctor Faustus* di Thomas Mann. Tutte e tre prendono le mosse da una preesistente leggenda tedesca del Cinquecento, ma diversa è l'accentazione che vi è data in ciascuna di esse.

Sono riscontrabili, tuttavia, in queste opere alcuni tratti comuni.

Il primo tratto comune a queste tre opere - e alla leggenda da cui discendono - è il patto con il diavolo, un *topos* letterario ampiamente ricorrente nella letteratura occidentale.

Altro carattere che le accomuna è che il patto non comporta l'acquisto della vita eterna, ma consiste in un contratto a termine, in forza del quale il diavolo, in cambio dell'anima, si impegna a soddisfare tutti i desideri del contraente.

Infine, *last but not least*: il movente che spinge il protagonista, uno scienziato (o un artista) che non è riuscito con le sue ricerche a superare limiti ritenuti invalicabili, è la sete di conoscenza, la spinta irresistibile ad andare oltre questo limite a costo di ricorrere a mezzi empî e di sacrificare tutto ad essa; in altre parole, il peccato degli angeli caduti e dello stesso Adamo, che vollero farsi uguali a Dio, ma compiuto addirittura con maggiore e piena consapevolezza delle conseguenze.

L'archetipo letterario della figura di Faust è, indubbiamente, il *Doctor Faustus*, estremo capolavoro del drammaturgo elisabettiano Christopher Marlowe: un'opera teatrale forse del 1590, o di poco posteriore. In essa il tema del mito della giovinezza non emerge ancora espressamente, ma vi è in qualche modo implicito. Faust, anche se il testo non riporta la sua età, non è probabilmente giovane, come si evince da un cenno nel suo dialogo finale con i colleghi di università, nel quale egli afferma «ho studiato qui per trent'anni». I desideri che esprime a Mefistofele si incentrano soprattutto sulla brama di potere e ricchezze e sulla sete di sapere attraverso lo strumento della magia, ma sono anche, in modo particolare, frutto di una sensualità giovanile: «procurami una moglie, la ragazza più bella in Germania: sono sensuale, lascivo»; e ancora, verso la fine del periodo contrattuale, a Mefistofele: «fammi avere per amante quella divina Elena che ho visto». Ove si consideri che il contratto di vendita dell'anima stipulato da Faust prevede una durata di ventiquattro anni, durante i quali tutti i suoi desideri saranno soddisfatti, deve pensarsi che egli non sia frattanto invecchiato, ma quanto meno, se non ringiovanito, come strumento indispensabile per l'attuazione del contratto stesso abbia mantenuto inalterato l'aspetto - giovanile, o al massimo maturo - che aveva al momento della stipula.

L'esito del dramma è noto: l'incapacità di Faust di invocare la misericordia divina, nonostante momentanei pentimenti e terrori per le conseguenze del suo contratto e malgrado, altresì, le esortazioni dell'angelo buono e di un venerando vecchio, comporta che sia trascinato nel fuoco eterno dell'inferno.

Per questa figura di ribelle, antesignano eroe della cultura rinascimentale, non c'è remissione, ma una ricaduta nel fosco quadro religioso medievale ancora dominante, con la sua ineludibile correlazione peccato/dannazione.

Uno sviluppo del personaggio che tende fra l'altro a risolvere le contraddizioni evidenziate a proposito della sua età, viene dato da Wolfgang Goethe, il quale riprende il tema con una nuova sensibilità preromantica che, nel lungo tempo di elaborazione dell'opera, va ad sfociare nel classicismo. Dopo una prima versione ridotta intitolata *Urfaust*, il primo Faust (1773-75), direttamente influenzato dalla tragedia di Marlowe e ricadente nella corrente letteraria dello *Sturm und Drang*, egli pubblica nel 1808 *Faust. Ester Teil* (prima parte), cui fa seguito nel 1832 una *Zweiter Teil* (seconda parte) nettamente improntata al classicismo, ricca com'è di riferimenti e di personaggi mitologici.

In quest'opera, Faust è rappresentato come anziano, benchè ancora pieno di desideri giovanili: «Per gittarmi ai piaceri anni già troppi / mi gravano le spalle, e troppo ancora / giovane io son per essere deserto / d'ogni desio». Il contratto che stipula con Mefistofele cedendogli l'anima in cambio di amore, conoscenza e potere, non prevede una scadenza precisa, ma egli si impegna ad assolvere il suo debito allorchè, giunto al culmine dei diletti e dell'autocompiacimento, dirà all'attimo: «Fermati, sei bello!». Per poter appagare i suoi desideri, è tuttavia necessario che egli ringiovanisca levandosi «trenta anni dal dorso», ciò che il suo diabolico interlocutore rende possibile portandolo a volo nella cucina di una strega, che gli fa bere un filtro, dopo di che il diavolo gli dice: «tu con gioia / fervere in breve e saltellar Cupido / qua e là sentirai». Replica Faust: «Sol mi concedi / volgere anca un fuggitivo sguardo / a quello specchio, Oh quanto era mai vaga / l'immagine che vidi!».

Il primo desiderio espresso da Faust è, dunque, l'appagamento della sensualità: alla scena della cucina della strega segue infatti immediatamente la seduzione di Margherita, la vaga immagine dello specchio; ma questo innamoramento, come è noto, ha una tragica fine. Faust, puntando allora sul soddisfacimento dei desideri di potere e denaro, prende a frequentare corti di sovrani, che si accattiva con le arti magiche sue e di Mefistofele. Più avanti, preso d'amore da Elena che già in precedenza aveva fatta apparire a beneficio del sovrano accanto a Paride, ottiene di sposarla e ha da lei un figlio, Euforione, che però muore come Icaro ai piedi della coppia, dopo aver tentato un volo (si vuole che l'episodio sia una metafora della eroica morte di Byron a Missolongi, nella lotta per l'indipendenza della Grecia dall'Impero ottomano). A seguito di questo dramma Elena svanisce.

Prossimo alla fine e divenuto cieco, Faust si dedica ad attuare alacramente grandi progetti a favore dell'umanità, affermando ad alta voce che al loro compimento pronuncerà la frase "fermati, sei bello!" che segnerà, come da contratto, la sua fine. Nel sentire queste parole, Mefistofele, accorre per portare con sé l'anima all'inferno, ma si vede preceduto dagli angeli, che



fanno ascendere Faust in paradiso come premio per la sua operosità ed anelito all'infinito. La grave colpa contro Dio dunque qui trova remissione, perchè compensata dall'amore per l'umanità di Faust.

Una moderna interpretazione di questo personaggio è data da Thomas Mann nel suo romanzo *Doctor Faustus* del 1947, che reca il sottotitolo *La vita del compositore tedesco Adrian Leverkühn narrata da un amico*.

In questo romanzo, la catastrofe del protagonista viene narrata in metaforico parallelo con quella della Germania, uscita sconfitta da due guerre mondiali e distrutta materialmente e spiritualmente dal nazismo.

Domina il racconto la teoria della predestinazione, di origine agostiniana su basi paoline ma fatta propria ed estremizzata dal luteranesimo. Il protagonista in certi suoi tratti caratteriali (freddezza, orgoglio smisurato) appare sin dalla nascita predestinato ad essere preda del demonio. Il turbamento suscitato in lui dall'incontro involontario con una prostituta, che in seguito ricercherà e che possiederà nonostante ella lo sconsigli per non contagiarlo con una malattia venerea, è l'occasione che propizia l'incontro notturno nel suo studio con il diavolo. Ritorna il motivo marlowiano del patto a scadenza dopo ventiquattro anni, durante i quali il demonio gli promette di aprirgli gli orizzonti della gloria, stimolando la sua mente mediante i germi della malattia che ha contratto, in cambio di una sua assoluta dedizione all'arte che escluda ogni altro amore e dell'impegno a consegnarsi anima e corpo al demonio stesso allo scadere del termine: prezzo peraltro che il demonio sostiene essere insignificante, come ogni altro dolore intermedio, di fronte a quanto gli è promesso, e comunque da pagare a una scadenza ancora lontanissima (viene in mente il *Tan largo me lo fiais?* del tirsiano Don Juan). Adrian Leverkühn accetta, convinto che l'arte dei suoi tempi non potrà avere alcuno sviluppo veramente innovativo senza l'aiuto diabolico.

Non si pone in questo romanzo il problema della giovinezza, perché il *pactum sceleris* ha luogo quando il protagonista ha venti anni e sarà ancora abbastanza giovane per tutta la durata del contratto stesso. La giovinezza che, peraltro, viene implicitamente donata con esso sarà quella della mente creatrice. Viene tuttavia escuso l'aspetto dell'amore, che egli infatti, giunto all'età di quarant'anni, cercherà invano.

Subentra presto, dopo gli studi di teologia cui Adrian si era dedicato cercando non tanto Dio quanto il diavolo, la sua scelta definitiva per la musica, nella quale egli, ritiratosi in campagna, produce capolavori fortemente innovativi (Mann prende a modello il compositore dodecafonico Arnold Schönberg e particolarmente ampie sono nel romanzo le disquisizioni musicologiche); ma al tempo stesso egli sarà causa indiretta, tuttavia predisposta per suo tramite dal demonio, della morte di amici e di un amatissimo nipotino. I periodi di creatività febbrile sono interrotti di quando in quando dal riaffacciarsi della malattia che lo ha colpito in quel fatale incontro con la prostituta: stati morbosi acuti che tuttavia, come d'incanto, regrediscono totalmente generando una rinnovata creatività.

Al culmine della fama, giunta la scadenza dei ventiquattro anni, convoca amici e conoscenti che, sbigottiti, ascoltano da lui la confessione del patto diabolico e della sua responsabilità nei lutti che ne sono scaturiti; al termine del suo discorso, cade colpito da un malore dal quale la sua mente non si riprenderà più, ridotto a un fanciullo per i pochi anni che ancora vivrà: ecco che il diavolo ha così già "riscosso" il corpo, che gli era stato promesso come prezzo oltre all'anima, ma a ben vedere anche l'anima stessa, indipendentemente dal fatto che la morte fisica sarà successiva. Il testamento spirituale di Adrian, che con il suo ritenere irredimibile il proprio peccato ha scientemente sfidato la misericordia divina sperando invano di suscitarsela, è il suo estremo capolavoro musicale *Lamentatio doctoris Fausti*, con il quale il protagonista si identifica col suo modello letterario. La predestinazione esclude la redenzione, che invece nel *Faust* di Goethe diveniva possibile attraverso le opere. Il - per altri versi - rinascimentale Lutero, teso a conciliare il cristianesimo con l'*homo novus* mercantile, ha in realtà riaperto la strada al medioevo e al trionfo dell'inferno.

## Conclusioni

L'amara conclusione è una sola: l'uomo di oggi, drogato da quei veri e propri *idola tribus* che sono i falsi miti e ignorando, per totale incultura, tutto il retroterra di cui abbiamo parlato e che potrebbe metterlo in guardia, è incoraggiato da un'ottusa civiltà dei consumi, che tale incultura promuove a proprio vantaggio, a vedere se stesso come il potenziale padrone del mondo, di cui gli viene promesso il possesso se spenderà molto danaro per acquisirne i fallaci strumenti: giovinezza e aspetto gradevole. Chiudo con alcuni interrogativi: chi disse a chi, portatolo sopra il pinnacolo del Tempio e mostrandogli la potenza del mondo, «Tutto questo sarà tuo se, prostratoti, mi adorerai»? E ogni uomo di oggi che accetta tutto ciò non è forse un Faust, ma mosso da intenti assai meno nobili? E quale sarà l'esito finale? Occorre forse rispondere, o la risposta già balza evidente di per sé?

## IL DOPPIO NELLA MITOLOGIA E NELLA LETTERATURA MODERNA

(da Stevenson a Kafka, passando per Asturias)

di Gianfranco Romagnoli

### ABSTRACT

Il concetto di doppio si realizza per la prima volta con la sopravvivenza del culto preistorico degli animali accanto a quello dei nuovi dèi uranici, con i quali formano coppie o divine associazioni: esso mostra la sua contiguità con quello di metamorfosi nel potere del dio uranico di ri-trasformarsi nel suo animale simbolo e riprendere poi la sua forma. Il concetto di doppio riguarda anche gli uomini ed è credenza propria delle culture mesoamericane nella forma del nagualismo, sopravvissuta anche dopo l'avvento del Cristianesimo: si esamina in proposito *Uomini di mais* di M.A. Asturias. Il tema del doppio incontra particolare fortuna nella letteratura dell'Ottocento attraverso le opere, qui esaminate, di R.L. Stevenson (*Dr. Jeckyll and Mr. Hide*) di O. Wilde (*The portrait of Dorian Gray*) e di M. Shelley (*Frankenstein*) basate sulla duplicità dell'essere umano, che anticipano le teorie psicanalitiche formulate tra l'Otto e il Novecento, formanti la sostanza della *Metamorfosi* di Kafka, che chiude la rassegna.

\* \* \*

1. Ritengo che il punto di partenza per un discorso sul "doppio" vada ricercato nella religiosità teriotropica dell'uomo cacciatore della preistoria: l'adorazione, cioè, degli animali, indotta sia dall'ammirazione per la loro forza ed agilità, sia dall'utilità che recavano all'uomo quale fonte di nutrimento, di talchè egli riteneva di poterseli procacciare a fini alimentari propiziandoseli, o cercando di piegarli alle sue esigenze, attraverso riti di una religiosità primitiva, che si esprimeva mediante la loro riproduzione in disegni tracciati sulle pareti di grotte che, con la loro atmosfera buia e silenziosa, assolvevano, specie nei loro recessi più profondi, anche alla funzione di santuari. (Pierini 1987: 20).

A questa primitiva religiosità teriotropica, propria dei popoli cacciatori, succedette la religiosità uranica dei popoli dediti alla pastorizia finchè, con l'affermarsi delle civiltà agricole e stanziali, si giunse alla fase della antropomorfizzazione delle divinità celesti.

Questo punto di arrivo non cancellò però completamente l'originaria religiosità teriotropica: è da tenere infatti presente che il pensiero umano non procede per salti, ma è, in un determinato contesto, la risultante della stratificazione di diverse fasi e civiltà: avvenne così che, accanto agli dèi umanizzati, furono rappresentati animali che li servivano o li accompagnavano.

Scrivo in proposito l'indologo Coomaraswami:

Col sorgere dei grandi sistemi teologici tutto questo sarà irreggimentato e organizzato. Dall'essere essi stessi dèi, [gli animali] discenderanno a divenire i veicoli e i compagni degli dèi ... Ma in questo stesso fatto vi sarà l'implicita dichiarazione delle divine associazioni dei subordinati. L'emblema così costituito formerà un compromesso, una sintesi di due sistemi, due idee: una relativamente nuova e una incomparabilmente più antica e più primitiva. (Coomaraswami 2007: 17).

Da un'unica figura divina - prima l'animale, poi la divinità uranica antropomorfizzata, si arriva così, per un compromesso scaturito dalla stratificazione di sistemi religiosi, ad uno sdoppiamento della figura divina. A questo punto, trova realizzazione il concetto di "doppio", che diventa immediatamente contiguo a quello della metamorfosi (Romagnoli 2011: passim) perché comporta la possibilità che il dio umanizzato si (ri)trasformi nel suo animale-simbolo: l'esempio più noto nella mitologia greca è Zeus, spesso raffigurato in compagnia di un'aquila, nella quale si trasforma per rapire il giovinetto Ganimede, per poi riprendere la sua forma abituale una volta raggiunto il suo scopo.

D'altronde, come doppio dell'essere tramutato attraverso metamorfosi può ben essere vista la nuova forma che egli assume, specie se si tratta di una metamorfosi reversibile (per autonoma capacità del soggetto, per volere degli dèi come nel caso di Lucio nel racconto di Apuleio *Le metamorfosi* in cui determinante della ri-trasformazione da asino a uomo è l'intervento di Iside, oppure per magia).

2. Anche l'uomo, peraltro, nella mitologia mesoamericana azteca e maya, gode di un proprio doppio-animale, chiamato *nagual* o *nahual*. Si tratta di uno spirito benefico che è assegnato a ciascun uomo alla sua nascita perché lo tuteli dai pericoli. L'animale assegnato può essere, per lo più, un asino, un tacchino o un coyote, ma talora anche un animale più potente, come un giaguaro o un puma. Questo animale viene a costituire un *alter ego* dell'uomo, tanto che è credenza diffusa che quest'ultimo, denominato egli stesso *nagual*, possa liberamente trasformarsi nell'animale e riprendere la propria forma.

La persistenza di questa credenza nel Guatemala cristianizzato è attestata dal Premio Nobel per la letteratura Miguel Angel Asturias nel suo romanzo *Uomini di mais*. A partire dal lungo capitolo intitolato *Corriere-Coyote* si narra del

signor Nicio, il procaccia ... [che] percorreva a piedi montagne, pianure, paesi e villaggi, trotterellando per arrivare più svelto dei fiumi, più agile degli uccelli, più agile delle nuvole, e far giungere fino al remoto paese la corrispondenza della capitale. (Asturias 1979: 325).

Qualcuno dei paesani attribuisce la sua velocità al fatto che, dopo la partenza, appena fuori dal paese Nicio si trasforma in un coyote: queste voci sono deplorate dal parroco Valentino Urdáñez, che pur respingendo una tale credenza, trova comprensibile che l'indio pensi di avere il proprio nahual che lo protegge così come il cristiano ha il suo angelo custode, ma non arriva a capire la capacità di trasformarsi nell'animale tutelare, se non con l'intervento del demonio. Tuttavia più avanti nella narrazione, uscendo nel buio

un qualcosa di simile al corpo di un animale gli strusciava i piedi: Si tirò su la tonaca e gli parve di vedere l'ombra di un coyote. "Sarai tu, Nicio, che dicono che sei un coyote?" esclamò. Ma non poteva essere!. (Asturias 1979: 381).

Successivamente un altro personaggio, Ilario Sacayón, mentre sale in montagna in groppa ad una mula per raggiungere Nicio Aquino ripartito per il suo giro di posta e accompagnarlo nel valico pericoloso, giunto sulla vetta in preda a una sorta di incubo stimolato dalla nebbiolina vede un coyote farglisi incontro:

Lo vide vicinissimo, lo ebbe quasi in faccia, per perderlo di vista immediatamente... Era o no un coyote? Come dubitarne, se lo vide bene. Il dubbio nasceva da qui, che lo vide bene e vide che non era un coyote, giacchè vedendolo ebbe l'impressione che si trattasse di un cristiano, e di un cristiano conosciuto (Asturias 1979: 395).

ossia Nicio Aquino. Ancora incredulo, chiede a due viaggiatori che incrocia sull'unica strada se abbiano visto il procaccia, e alla loro risposta negativa pensa o che abbia preso una scorciatoia, o che si sia trasformato nel coyote che ha incontrato sulla vetta: si ripromette allora di raggiungere Nicio all'ufficio postale d'arrivo per sincerarsi se sia proprio lui ad esservi giunto senza che lo abbia incontrato. Giunto in paese, nessuno ha visto il procaccia: tutti pensano che sia fuggito coi valori, ma Ilario, angosciato, si convince che il coyote con occhi da uomo da lui visto sulla vetta e Nicio erano la stessa persona, arrendendosi a ciò che la sua natura non voleva accettare

che un essere simile a lui, nato da donna, partorito, allattato con latte di donna, bagnato da lagrime di donna, potesse a volontà diventar bestia, trasformarsi in animale, immettere la propria intelligenza nel corpo di un essere inferiore, più forte ma inferiore. (Asturias 1979: 414).

Il barbiere da cui si reca cerca di vendergli una pistola, affermando che è utile per la difesa se gli venisse addosso un coyote. A quelle parole, Ilario si vede nuovamente sulla vetta a sparare all'animale: "Sparo contro il coyote e

cade ferito o morto, chissà dove, il Nicio Aquino... e come sotterro il coyote, se precipita giù per il burrone, e come restituisco l'anima a Nicio Aquino?" (Asturias 1979: 420). Un'ulteriore conferma alla sua convinzione viene da un messaggio ricevuto dall'ufficio telegrafico, nel quale si comunica la scomparsa del corriere regolare Dionisio Aquino con due sacchi di corrispondenza e si informa che è stato emesso un mandato di cattura. Ilario "non poteva dormire... anche per la storia del corriere che continuava a passeggiargli per il corpo... cominciava in uomo e finiva in coyote..." (Asturias 1979: 434). Al ritorno, evita di passare per la montagna dove aveva incontrato il coyote.

Le due forme dell'uomo e dell'animale tutelare possono anche "stare in scena" contemporaneamente: si narrano infatti casi come quello del giaguaro che sbarra una strada di montagna all'uomo suo doppio per evitargli un pericolo che lo attende lungo la via.

Sembra di poter concludere che la fonte dello sdoppiamento nagualistico è la divinità che ha assegnato all'uomo l'*alter ego* animale, ovvero, secondo il modo di vedere del cristianesimo introdotto dagli Spagnoli, il demonio che ispira una così stolta credenza.

3. Alcune opere letterarie dell'Ottocento illustrano bene questo concetto di doppio.

La più importante, sotto questo profilo, di tali opere è *Lo strano caso del dottor Jekyll e di mister Hyde* di Robert Louis Stevenson, del 1886. La trama è fin troppo nota perché se ne debba fare più che un cenno. Lo stimato e morigerato dottor Jekyll scopre nelle sue ricerche scientifiche un filtro, bevendo il quale si trasforma in un essere ripugnante che dà sfogo a tutti i più bassi istinti umani, arrivando fino all'omicidio. La trasformazione è reversibile, in quanto Jekyll, bevendo una nuova dose della pozione, riprende il suo aspetto normale ed il suo posto nella società; ma egli continua periodicamente nell'assunzione del filtro conducendo così una doppia vita, finché la trasformazione diventa irreversibile ed Hyde, sospettato dalla polizia di avere ucciso Jekyll, si suicida.

In questo romanzo ci sono tre aspetti interessanti sotto il nostro angolo visuale: il primo è che, con dieci anni di anticipo rispetto alle teorie psicanalitiche (il termine psicoanalisi è usato per la prima volta da Freud nel 1896), l'autore evidenzia nel protagonista una doppia personalità, che può leggersi come la compresenza nello stesso soggetto di pulsioni di vita e di morte e la repressione, in Jekyll come in ogni uomo, degli istinti malvagi che invece esplodono in Hyde, incarnazione del lato oscuro di ciascun essere umano.

In questa chiave di lettura, balza alla vista il parallelismo con l'altra opera letteraria ottocentesca fondamentale sul tema dello sdoppiamento, ossia *Il ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde (1890-91) nel quale la dialettica, anziché attraverso la contrapposizione tra due distinti personaggi, si svolge tra il protagonista e il suo ritratto: mentre l'aspetto di Dorian rimane

perennemente giovane, quello del ritratto registra un progressivo imbruttimento e decadimento, specchio di quello morale. In entrambi i casi la fine è tragica e il male porta alla morte, come richiedeva la morale ottocentesca alla quale era opportuno attenersi per evitare la censura.

Il secondo aspetto interessante nel romanzo di Stevenson, pur se può a prima vista apparire marginale rispetto alla nostra indagine, è, in contrapposizione con lo scientismo imperante quale eredità e sviluppo dell'Illuminismo del secolo precedente, quello della critica alla scienza, che vuole trascendere i limiti imposti da Dio per avventurarsi in terreni pericolosi: sotto questo secondo aspetto, il paragone va fatto con *Frankenstein or the modern Prometheus* di Mary Shelley del 1818), in cui non a caso il protagonista è un dottore che, attraverso i suoi esperimenti vuole arrogarsi, addirittura, l'attributo di Creatore e di Signore della vita e della morte, che spetta soltanto a Dio. In questo caso, la scienza funge da "detonatore" per far esplodere il lato oscuro della personalità, quello che potremmo chiamare "il doppio criminale".

Il terzo aspetto (ma primo in ordine di importanza) è che siamo di fronte a una categoria nella quale ci siamo già imbattuti a proposito di dèi e di uomini: l'individuo e il suo doppio. Non a caso gli studi di Jekyll e la sperimentazione che fa su di sé partono dal desiderio di approfondire la duplicità dell'essere umano: duplicità che nel romanzo viene a manifestarsi con uno sdoppiamento in due diversi personaggi, l'uno metamorfosi dell'altro: una trasformazione che viene perseguita volontariamente e reversibilmente in vista della finalità di dare libero sfogo agli istinti repressi dalla morale e dalle convenzioni sociali.

4. Giungiamo così al Novecento, l'epoca del sorgere e dell'affermarsi della scienza psicanalitica attraverso le opere di Freud, Jung, Adler e dei loro seguaci. Questa scienza interpreta la metamorfosi come «espressione del desiderio, della censura, dell'ideale o della sanzione, che emergono dal profondo dell'inconscio e prendono forma nell'immaginazione creatrice», precisando che, pur nella nuova forma, si ha una «unità fondamentale dell'essere, le cui apparenze sensibili hanno solo un valore illusorio o passeggero; i cambiamenti di forma non sembrano influire sulla personalità profonda, che conserva *in generale* [quindi non sempre, N.d.A.] il suo nome e il suo proprio psichismo». (Chevalier – Geerbrant 2005: II: 90).

Rimanendo nel campo della letteratura come veicolo di trasmissione che assicura nel tempo la vitalità di questo concetto o credenza, vogliamo concludere con la citazione di un famoso racconto di Franz Kafka del 1915, intitolato, appunto: *La metamorfosi*.

Tra le varie chiavi di lettura, onirica, surreale, simbolica, allegorica, addirittura sociologica, alle quali si presta ed è stata sottoposta un'opera così complessa e "moderna", sembra più confacente al nostro assunto quella psicanalitica. La trasformazione del protagonista, svegliatosi una mattina trasformato in un grosso insetto ripugnante, è una metamorfosi ovviamente

discendente (in essere inferiore), involontaria ma consapevole perché la nuova forma assunta conserva il suo psichismo precedente; essa è altresì irreversibile, in quanto si risolve solo con la morte. Non è indotta da volere divino o diabolico né da magia, ma si configura come autogena ancorché involontaria, avente cioè radice a livello inconscio nelle profondità della psiche del protagonista stesso e in particolare in un oscuro senso di colpa. Essa sembra infatti interpretabile, sulla base delle circostanze di contorno narrate, come l'autopunizione di un uomo il quale, schiavo del suo modesto lavoro che non gli concede tregua, non si sente realizzato, che ha già un rapporto difficile con i suoi familiari e che, nella nuova condizione nella quale inusitatamente si ridesta, è tormentato dalla impossibilità di nascondere il proprio nuovo stato e di recarsi al lavoro per provvedere alle necessità della famiglia, di cui sente l'ostilità crescente - pur con diverse sfumature: si pensi all'iniziale atteggiamento pietoso della sorella - espressa dalla segregazione nella sua stanza che i familiari gli infliggono per nascondere quello che loro appare come un segreto vergognoso, augurandosi la sua morte, e dal lancio, da parte del padre, di una mela che si incastra nel suo dorso e che ne causerà la fine. Segue l'assuefazione graduale al nuovo stato, che ha come altra faccia un progressivo perdere terreno sul piano della voglia di vivere, finché non sopraggiunge la morte. Freud parlerebbe della pulsione di morte che viene a prevalere su quella di vita a causa di un male radicato nell'inconscio: dalla duplicità di ogni essere umano emerge qui il lato oscuro, distruttivo.

E' così che questa *Metamorfosi* diventa metafora dell'alienazione, dei conflitti interiori irrisolti e dell'angoscia, che caratterizzano il nostro tempo.



## BIBLIOGRAFIA

ASTURIAS, Miguel Angel (1979). *Uomini di mais*. Torino: UTET

CHEVALIER, Jean - GEERBRANT, Alain (2005). *Dizionario dei simboli*. Milano: BUR

COOMARASWAMI, Ananda K. - NIVEDITA, Suora (2007). *Miti dell'India e del buddhismo*. Bari: Laterza

PIERINI, Franco "Le religioni dell'antichità" (1987) in Franco Pierini (cur.) *Guida alle religioni*. Cinisello Balsamo: Edizioni San Paolo: 13-90

ROMAGNOLI, Gianfranco. "La metamorfosi – Vitalità di un concetto" (2011) Relazione al convegno *La metamorfosi – Archetipo e mito*, Recanati 24 ottobre 2011 in Gianfranco Romagnoli (cur.) *Le metamorfosi*. E-book in [www.centrointernazionalestudisulmito.com](http://www.centrointernazionalestudisulmito.com): 3-14

## FISIOLOGIA E FUNZIONI DELLA MENTE, CHIAVI PER L'APPROCCIO AL MITO

Relazione di Gianfranco Romagnoli\* al Convegno: *Alle frontiere della sperimentazione: letteratura - arte - mito - scienza - economia*. Prima sessione: Caldarola, 3 novembre 2012

### ABSTRACT

Lo sviluppo della cultura occidentale ha portato ad una netta separazione tra *mithos* e *logos*, attribuendo al solo pensiero scientifico l'attitudine ad essere strumento di conoscenza e di progresso e relegando il pensiero mitico al campo pre-scientifico o a-scientifico. Tuttavia le più moderne teorie filosofiche sull'epistemologia hanno rilevato le contraddizioni insite in un tale dommatismo, mentre gli studi antropologici hanno rivalutato il pensiero mitico come non inferiore a quello logico, dal quale si differenzia solo per la diversità dell'oggetto. Una rivalutazione definitiva del pensiero mitico passa attraverso le scienze anatomiche e psicoanalitiche che, nello studiare la fisiologia del cervello e le sue funzioni, hanno posto in luce come il pensiero mitico-intuitivo giochi un ruolo determinante di stimolo per il progresso del pensiero scientifico-razionale.

Il mito nasce quando gli dèi abitavano ancora sulla terra: intendo dire, quando tutto l'universo era concepito in una dimensione sacrale che, includendo anche l'uomo, costituiva lo strumento a lui naturalmente offerto per la sua com-prensione. A tale sfera, sopra-umana appunto, si volgeva infatti con naturalezza il suo pensiero per cercare di darsi una spiegazione della realtà che lo circondava.

Non esisteva allora, e non esistette abbastanza a lungo, dagli albori dell'umanità fino, quanto meno, alla ricerca dell'*arché* da parte dei filosofi presocratici della scuola ionica (parliamo del VI sec. a.C.), un pensiero che potesse definirsi, almeno embrionalmente, scientifico; ma ogni tentativo di spiegazione dell'universo poggiava sulla mera intuizione, rapportata alla onniincludente atmosfera del sacro e creatrice di miti, pur se se per tale via si raggiungevano non di rado risultati validi, sia pure espressi in maniera simbolica. Basterebbe pensare alle profonde conoscenze astronomiche raggiunte dalle civiltà più antiche, pur nella personificazione quali divinità dei corpi celesti.

Al pensiero mitico-intuitivo subentrò gradualmente il pensiero filosofico-razionale che, pur senza perdere del tutto il contatto con la sfera sacrale, andò evolvendosi in maniera autonoma, allargando, già a livello della pura speculazione teoretica, i confini della conoscenza.

L'antinomia *mithos-logos* è già evidenziata da Platone, il quale peraltro spesso ricorre ai miti non già con supina credenza, ma paradigmaticamente, per spiegare le sue teorie con lo strumento del pensiero logico, di cui asserisce comunque la superiorità. Tuttavia egli, specie nei Dialoghi della maturità, cerca una definizione più articolata dei rapporti tra questi due "opposti", secondo la quale il mito cerca una chiarificazione nel *logos* e il *logos* un completamento nel mito.

E' però a partire da Aristotele che tra i due termini del binomio *mithos-logos*

si compie una netta scissione, a seguito della quale il pensiero scientifico procede autonomamente e viene assunto quale unica chiave per la conoscenza della realtà, mentre il mito, per citare Leopardi, è relegato al ruolo di “favole antiche”: viene, cioè, concepito come pensiero primitivo, pre-logico, legato ad una mancanza di capacità e di mezzi logico-espressivi adeguati a sostenere un discorso di tipo scientifico ed operativamente efficace.

Una tale posizione pregiudiziale è stata massimizzata dal trionfalismo scienziato dell'Ottocento e dalla sua fiducia nell'illimitata capacità del pensiero logico di generare un progresso senza fine, in una concezione lineare della storia, contrapposta alla precedente concezione ciclica tuttora rimasta alla base delle filosofie orientali: una concezione lineare che è propria anche del Cristianesimo, ma che alla fideistica meta finale dello stabilirsi del Regno dopo una fase apocalittico-recessiva dell'umanità, sostituisce la fede nella realizzabilità, attraverso il progresso tecnologico e sociale, del paradiso in terra, assunta poi quale contenuto delle concezioni materialistiche e marxiste che hanno occupato tanta parte del ventesimo secolo, non lasciando certo rimpianti, stante la loro inscindibile connessione con forme di governo autoritarie, che la storia ha dimostrato.

Nel corso del Novecento e varcata ormai anche la soglia del secondo millennio, abbiamo potuto assistere ad uno stupefacente sviluppo esponenziale della scienza e della tecnologia: l'aver oltrepassato, dando attuazione al motto *Plus ultra* inciso sul basamento della statua di Carlo V in Palermo, i “ristretti” limiti che sin dalla sua comparsa avevano legato l'uomo al suo pianeta, ha contribuito in modo definitivo alla “desacralizzazione” dell'universo. Già Bertolt Brecht nella sua *Vita di Galileo*, una *pièce* del 1938-39, parlando delle prime osservazioni al telescopio fatte dallo scienziato pisano, aveva affermato: «Galilei vide che il cielo non c'era»: lo sbarco sulla Luna, poi, ha reso tangibile una verità peraltro già da tempo risaputa, cioè come essa altro non sia, se non un ammasso di rocce, che più non si presta ad alcuna interpretazione mitica o poetica.

Ci si chiede allora: non rimane dunque che il pensiero logico, a poter essere assunto come strumento esclusivo ed infallibile per la conoscenza della verità, in un esasperato scientismo che comporta un pregiudizialmente ostile gettare via tutto quanto l'ha preceduto o si è sviluppato indipendentemente da esso?

Vari elementi, provenienti da diverse discipline, inducono a ritenere troppo affrettata una risposta affermativa.

La prima di queste remore proviene dall'evoluzione del pensiero filosofico rispetto alla epistemologia e al rapporto *mithos-logos*, un tema che è stato trattato da Pietro Palumbo nella conferenza *Mito, Scienza, Filosofia* tenuta

per il Centro Internazionale di Studi sul Mito.<sup>1</sup>

Deve infatti rilevarsi, innanzitutto, che parallelamente alla descritta, esponenziale crescita di fiducia nel *logos* sul versante del pensiero scientifico, abbiamo viceversa assistito in anni recenti, sul piano del pensiero filosofico, ad un corrispondente calo della fede nel suo valore assoluto, come si può riscontrare, per non citare tanti altri, nelle teorie di Richard Rorty e specialmente nel “pensiero debole” di Gianni Vattimo, alla cui base sta l'idea che il pensiero non è in grado di conoscere l'essere e quindi non può neppure individuare valori oggettivi e validi per tutti gli uomini. Secondo questa prospettiva i valori tradizionali sarebbero diventati tali solo a causa di precise condizioni storiche che oggi non sussistono più, per cui deve essere messa in crisi la loro pretesa di verità e vanno ripensate profondamente tutte le nozioni che erano servite da fondamento alla civiltà occidentale in ogni campo della cultura.

Senza troppo addentrarci nella moderna epistemologia filosofica, si può notare come da essa, in linea generale, emerga l'esigenza di non fare del pensiero logico l'unica via alla conoscenza, tenuto conto da un lato dei suoi limiti e, d'altro lato, della caratterizzazione del pensiero mitico che, secondo Ernest Cassirer, è un pensiero umanizzante tutt'altro che illogico e particolarmente incline alla spiegazione causale. Più vicino a noi, Lévi-Strauss, nel suo rifiuto del concetto di “primitivo”, sostiene che la logica del pensiero mitico è altrettanto esigente di quella del pensiero scientifico strutturatosi nell'Occidente e che, dunque, la differenza non riguarda «tanto la qualità delle operazioni intellettuali quanto la natura delle cose su cui tali operazioni vertono», concludendo: «Forse un giorno scopriremo che è la stessa logica a funzionare nel pensiero mitico come nel pensiero scientifico, e che l'uomo ha sempre pensato altrettanto bene».<sup>2</sup>

Tutto ciò premesso, la domanda da porsi diventa questa: esiste veramente tra questi strumenti di conoscenza, l'intuizione e il pensiero scientifico, una contrapposizione, una incompatibilità così netta, da far eleggere a strumento esclusivo di indagine la scienza, con esclusione assoluta e totale del mito? Oppure è possibile ed auspicabile, ed entro quali limiti, una integrazione tra pensiero mitico e pensiero scientifico nella ricerca della “verità”? (viene in mente Pilato: «Che cos'è la verità?» in Gv. 18, 38).

Oltre alle risposte date sul piano teoretico dalla filosofia e dall'antropologia, alle quali si è accennato, una conferma alla possibilità di integrazione tra *mithos* e *logos* può venire dalla fisiologia della mente e dei suoi processi.

La scienza, invero, si basa attualmente su una prospettiva exofisica, cioè sullo studio della realtà che ci circonda per quale essa è, prescindendo dal fattore umano: essa peraltro, negli studi portati avanti in tempi più recenti da Rosolino Buccheri e Marina Alfano e compendiate anche in una conferenza

---

<sup>1</sup> P. PALUMBO: *Mito, Scienza, Filosofia* in *Gli aspetti del Mito*, 2010 Palermo, Carlo Saladino Editore, pp. 49-67.

<sup>2</sup> C. LÉVI-STRAUSS *Antropologia strutturale*, tr. It. di P. Caruso, 1966 Milano, Mondadori, pp.258-59

tenuta per il Centro Internazionale di Studi sul Mito,<sup>3</sup> costituisce un limite e va sostituita da una prospettiva endofisica, che ponga cioè al centro del processo conoscitivo l'uomo e i suoi processi mentali come risultano stimolati dall'ambiente esterno, senza con ciò cadere nelle teorie del soggettivismo della conoscenza, contrapposte alla possibilità di una conoscenza oggettiva.

Da detta nuova prospettiva di studio, pur se centrata dai due suddetti studiosi, in modo particolare, sugli stimoli auditivi in genere e musicali in ispecie, trarremo alcuni concetti generali, utili per dare una risposta al nostro quesito.

E' noto che il cervello umano è diviso in due emisferi, ciascuno dei quali presiede a funzioni diverse. Elkhonon Goldberg afferma che i neuropsicologi evolutivi concordano nel ritenere che l'emisfero sinistro è responsabile della maggior parte dei processi basati sul riconoscimento di modelli, sia quelli che coinvolgono il linguaggio, sia quelli che non lo coinvolgono; mentre l'emisfero destro ha un ruolo importante nella percezione delle "novità", specialmente nelle prime fasi della vita quando l'arsenale di modelli pronti all'uso è ancora limitato e l'ambiente esterno con le sue immagini "impatta" direttamente sulle funzioni cerebrali, salvo il trasferimento all'emisfero sinistro quando il modello, attraverso la ripetizione dell'immagine, si sia formato e sia pronto ad esse riconosciuto.

In altre parole, e semplificando al massimo l'enunciato anche a scapito della sua esattezza, l'emisfero cerebrale destro è legato alla percezione intuitiva di quanto dall'esterno influenza l'organismo e come tale è alla base della creatività, mentre quello sinistro è preposto alla funzione logico-associativa.

Quanto detto costituisce un riferimento essenziale per la comprensione delle dinamiche interattive che si sviluppano fra l'uomo e l'ambiente, anche in funzione del recupero di alcune preziosissime informazioni che l'umanità ha depositato, nel corso del suo processo evolutivo, sotto il velame dei simboli e delle allegorie, di cui sono indistricabilmente intessute sia la cultura mitica, sia le alte vette della speculazione teologica. Un tale "recupero dell'anima mitica" è indicato dal filosofo praghese Kurt Übner quale obiettivo primario per il riequilibrio dell'anima umana, pena la sua progressiva desertificazione. Appare d'altronde evidente che la attuale rimozione delle figure simboliche mediante le quali l'umanità ha cercato di dialogare con il suo fondo oscuro, non è a favore del *logos*, bensì della sua autodistruzione mediante l'erosione delle fondamenta, anche mitiche, della nostra civiltà, posto che, a dispetto dell'illusione dell'uomo razionalista di poter concentrare la conoscenza nel solo proprio pugno, detta esigenza di dialogo risulta insopprimibile e quanto è stato incautamente rimosso viene spesso supplito mediante il ricorso alla droga o a stravaganti dottrine.

Invero, la dualità di fondo dei dispositivi neuroanatomici compendiate nei

---

<sup>3</sup> M.ALFANO – R. BUCCHERI *L'energia creativa dell'oscillazione polare fra mito e scienza in I mille volti del Mito*, 2009 Palermo, Carlo Saladino Editore, pp. 97-131

due emisferi cerebrali, non gioca assolutamente un ruolo negativo, ma è tanto più funzionale alla produzione di nuova conoscenza, quanto più l'uomo è in grado di cogliere e sfruttare il differenziale di carica tra i due emisferi che si manifesta attraverso un continuo scambio di informazioni.

Ogni irrigidimento di schemi mentali che non riesca ad avvalersi fruttuosamente del contributo di situazioni nuove, non ancora strutturate in modelli, inibisce la creatività, provocando uno stallo nella produzione di nuova conoscenza. In altre parole, la conoscenza legata al solo esercizio della funzione logica come pretende apoditticamente l'imperante schema scienziato, incontra, a un certo punto della ricerca, un limite che non può valicare se non attraverso l'intuizione, base di ogni scoperta e progresso, da verificare ovviamente alla luce della scienza per giungere ad una conoscenza oggettiva, conseguibile secondo le teorie di Karl Popper soltanto nel tempo attraverso approssimazioni progressive. Ne deriva che quanto più le varie aree cerebrali costituiscono un sistema integrato e cooperante di attività neurale sincronica indotta dall'ambiente esterno, tanto più viene ottimizzata la capacità di produrre nuova conoscenza.

L'attuale atteggiamento dommatico del pensiero scientifico è stato raggiunto dopo un processo evolutivo di progressivo distanziamento da uno stato di indifferenziazione, il cui esito finale è stato il prevalere della *ratio* sul *mithos*, al fine dell'ottimizzazione di un sistema che garantisse il pieno dominio dell'uomo sull'ambiente, a scapito però della sua capacità di apertura all'esterno. E, tuttavia, sono proprio le strategie percettive delle forme di conoscenza prelogica e quantitativa - tipiche dell'infanzia dell'uomo, ma ancor oggi valide per tutte le attività creative - ad avere aperto la strada all'evoluzione.

Come il mito narra e la storia conferma, ogni qualvolta si stabilisce l'imperativo di un unico punto di vista, questo aliena il soggetto dall'oggetto ed aliena entrambi da se stessi e dal Tempo, sostituendo i contenuti vitali connessi al movimento e alla mutazione con una *Weltanschauung* pregiudiziale, insufficiente, dopo tutto, anche all'economia di colui che ne è affetto e coattivamente esportata perfino all'intorno, in una prospettiva potenzialmente violenta per il suo basso contenuto empatico e la sua improbabile creatività, ed è quindi conservazione e mera utilizzazione di ciò che è stato edificato da altri.

Da queste e da altre più ampie argomentazioni, i due studiosi Buccheri e Alfano concludono:

Se non saremo capaci di riconoscere una concreta possibilità di fuga dall'inquietante associazione fra *ratio* e assenza di interazione, di fatto così aprioristicamente acquattatasi tra le pieghe del pensiero scientifico, l'aporia del paradossale cortocircuito consistente nel *logos* (la scienza) che scopre il non-*logos* (l'irrazionalità) attraverso il *logos* (la razionalità) comunicandolo con il *logos* (il linguaggio apofantico [=dichiarativo]) ci lascerà scarsi margini per il superamento dello stallo in cui la conoscenza è caduta ormai da troppo tempo.

Lo studio dell'immenso deposito culturale del mito dovrebbe, pertanto, essere basato su una consapevole purificazione della pregiudiziale attribuzione ad esso della qualificazione di pre-scientificità, o addirittura a-scientificità datagli al fine di autolegittimare la razionalità occidentale, e fondarsi piuttosto sull'interpretazione del mito come un processo di progressiva corporificazione del *logos*.

Abbiamo sinora visto il ruolo, tuttora attuale ed importante, che il pensiero mitico svolge pur nel quadro di una società tecnologicamente avanzata e che ha assunto - in genere pregiudizialmente - il pensiero logico come unico strumento capace di assicurare una corretta interpretazione della fenomenologia naturale ed un progresso tendenzialmente infinito, laddove invece, come abbiamo visto, l'assunzione di tale schema in maniera rigida ed assolutistica, con il parallelo mancato riconoscimento del ruolo dell'intuizione nella quale il pensiero mitico si sostanzia, impedisce ogni reale progresso di una scienza che rimane ancorata tenacemente alle acquisizioni del passato, senza riconoscere che trattasi di verità valide solo in un determinato periodo storico, come la teoria del "pensiero debole" ha evidenziato.

Dal rapido *excursus* compiuto, abbiamo potuto constatare come il mito, per sua natura, si presti ad uno studio multidisciplinare - altro segno della sua vitalità ed attualità - che attraverso diversi punti e metodologie d'approccio non escludentisi a vicenda ma perfettamente integrabili e che chiamano in causa gli sviluppi attuali delle rispettive scienze, consente una corretta lettura del pensiero mitico.

Le discipline sotto il cui angolo visuale il problema è stato finora sommariamente esaminato sono state la filosofia, la sociologia, la fisiologia.

Rimane, in questa che altro non vuol essere se non una panoramica, da fare un rapido cenno al mito considerato dal punto di vista della psicanalisi, una scienza moderna che con il tema appena svolto della fisiologia del cervello, ha in comune il fatto di rivolgersi a funzioni della mente, appartenenti alla sfera dell'inconscio.

Il legame tra mito e psicanalisi si basa sul concetto di archetipo: un tema trattato in più occasioni dal Centro Internazionale di Studi sul Mito che vi ha dedicato giornate di studi e convegni, i cui materiali sono stati raccolti in un e-book presente sul sito del Centro stesso.

Karl Gustav Jung, nella ricerca del quale gli archetipi svolgono un ruolo basilare, li ha definiti "resti arcaici" della memoria nascosta, primitiva o "ancestrale": resti che tendono a riemergere in particolari condizioni di sonno o, come chiarito dalla ricerca successiva, specialmente da Karl Kerényi, anche di veglia. Tali "resti" si ritrovano invero identici presso tutti i popoli, anche se distanti e privi di contatti tra loro: basti pensare al mito del Diluvio nel Vecchio e nel Nuovo Mondo.

La vastità dell'argomento sconsiglia di inoltrarsi in considerazione dei limiti di questo contributo: pertanto, oltre a rimandare ai pregevoli interventi svolti

nelle dette occasioni da Alessandro Aiardi,<sup>4</sup> segnalo una buona sintesi che può rinvenirsi nella conferenza *Pensiero mitico e dimensione archetipica*, tenuta per il Centro stesso da Vincenzo Guzzo, dalla quale cito<sup>5</sup>:

Di grande rilievo ... è ... il rapporto tra il pensiero mitico e la dimensione archetipica, ossia gli ambiti in cui avviene tutto ciò che ricade sotto la potenza degli archetipi, di queste numeriche energie che da Platone alla moderna psicologia del profondo, vengono rappresentate come forme ideali o immagini primordiali.

Di immensa importanza è stato il contributo di Carl Gustav Jung e dei suoi seguaci. Ci hanno dimostrato che le qualità e le funzioni della psiche umana, individuale e collettiva, sono in stretto rapporto con la dimensione archetipica. Il pensiero mitico, con il maturare del linguaggio e della capacità di tradurre le intuizioni simboliche in modalità narrative dai contenuti aperti, fu alla base di un passaggio fondamentale della crescita psicologica che condusse, da varie forme di determinismo, all'idea di responsabilità.

Questo tipo di riflessione ci viene oggi proposta dagli studi più avanzati sul piano della psicologia del profondo ed in particolare dai numerosi contributi del grande e compianto filosofo junghiano, James Hillman, del cui notevole valore ci si renderà sempre più conto nei prossimi anni.

## CONCLUSIONI

L'uomo racchiude in sé un universo, o meglio è egli stesso un universo nel quale convergono i dati sensibili e quelli extrasensibili, il pensiero scientifico ma anche quello mitico e religioso: in tale senso, esattamente gli antichi avevano percepito l'unità inscindibile tra creato e creatura umana, le cui funzioni cerebrali, specialmente quelle inconscie, al di là delle spiegazioni meccanicistiche costituiscono un mistero atto a restaurare la primitiva sacralità di una siffatta concezione. Ridurre l'uomo alla sola dimensione logica, amputando tutto ciò che non vi rientra, è una *deminutio* di carattere violento che, prescindendo dai facili trionfalismi scienziati e dall'imperare del nuovo *idolum tribus* denominato "politicamente corretto", è da ritenersi la principale responsabile del cadere del senso morale e della stessa, pur ipocritamente esaltata, socialità, cui assistiamo ai nostri giorni.

---

<sup>4</sup> A. AIARDI *Alcune considerazioni sul concetto di archetipi* in *Gli Archetipi*, e-book 2010 Palermo, [www.centrointernazionalestudisulmito.com](http://www.centrointernazionalestudisulmito.com), pp. 3-11

<sup>5</sup> V. GUZZO *Pensiero mitico e dimensione archetipica* in *Miti e altri miti*, 2012 Palermo, Carlo Saladino Editore, p. 72

---

\* Prefetto, Vicepresidente e Delegato per la Sicilia del Centro Internazionale di Studi sul Mito



## **“CRISI” E VITALITA' DEL MITO ALLE SOGLIE DEL III MILLENNIO**

Relazione di Alessandro Aiardi al Convegno *Alle soglie della sperimentazione: letteratura, arte, mito, scienza, economia* - prima sessione. Caldarola (MC), Palazzo Comunale, Sala Clemente VIII, 3. novembre 2012

Con misurato senso della lealtà e in tutta aperta franchezza di grande amico, Gianfranco Romagnoli volle, circa un mese fa, mettermi a parte del testo che qui Vi ha esposto, testo nel quale si concreta uno studio che egli ha maturato e svolto con puntuale rigore, com'è nel suo ormai conclamato e apprezzato costume.

Testo che ho letto con interesse forte fin da come se ne andava articolando il titolo, che già di per sé mostra un coefficiente di difficoltà di cifra assai elevata.

Testo che confesso di aver letto e meditato anche con il piacere, che non va assolutamente inteso in chiave autoreferenziale, e men che mai autocelebrativa, di aver trovato in esso formulati numerosi riferimenti a più di un argomento che il Centro Internazionale di Studi sul Mito ha trattato in questi ultimi anni in conferenze frontali, convegni, tavole rotonde a tema, come nel caso degli approfondimenti dedicati al concetto di archetipo.

La speranza è che aver adibito una strategia di tal fatta abbia portato il frutto di due relazioni gemelle, sì, però “biovulari”, nel rispetto del sacrosanto principio “bis in idem numquam”. Due voci che si accostano, senza sovrapporsi.

E muoverò un primo passo fermando il piede su un dato peraltro da tempo acclarato: il pensiero dello scorso secolo ha lavorato e lavorato per tentare di chiarire in quale rapporto stiano fra loro mito e ragione, nell'intento di mostrare che il mito, inteso sia nel senso di *mythos* arazionale che di *fides* sovrarazionale, e la *ragione*, intesa sia come *logos* classico che come *ratio* moderna, sono da configurare come forme fra loro complementari grazie al *simbolo*, che costituisce il riferimento comune delle diverse forme di pensiero: poetante, credente, epistemologico, ermeneutico.

Se tentiamo, in ordine all'argomento, un viaggio nel tempo, troveremo che il mito è un ingrediente sostanziale, intrinseco al pensiero, pur presentandosi di volta in volta, di età in età, in una proteica varietà di forme e di segni. Per la sensibilità, e nell'esperienza, della Grecia classica mito è cosmogonia, teogonia, tragedia, elaborazione, superamento, interpretazione di sé. Mito è Parmenide, è Esiodo, è Eschilo, è, più in là di loro, Pindaro, Platone. E' dunque mito che si sostanzia nella religione, nella poesia, nella ricerca filosofica. In tempi più vicini a noi, quando non appena trascorsi, il mito si fa “grande racconto”, si fa ideologia; ma potremmo parlare anche di mito “tecnologico”, quando non “tecnocratico”, e di mito “esistenziale”, come se l'antichità come se l'antichità avesse raccontato miti elaborandoli poeticamente, e il nostro tempo, con quello appena trascorso, producesse, invece, miti sottoponendoli a un continuo lavoro di distruzione e di

rinnovamento.

Gran parte del pensiero del Novecento ha configurato nel mito una forza esaltante, di tipo vitalistico e irrazionalistico; in misura meno marcata quello stesso “secolo breve” ha trovato nel mito l'esito di convinzioni non razionali, come se si facesse portatore di verità di valore assoluto, e tuttavia da porsi obbligatoriamente in relazione ad una concezione problematica e relativistica della ragione.

“Breve” pur quanto si voglia, questo secolo XX nel quale siamo nati, ma invero denso e complesso come pochi altri. Lo dimostra il fatto, rimanendo entro i limiti della nostra materia, che il Novecento ha visto nascere e atteggiarsi due tendenze dominanti, fra loro in contrasto: una, che “liquida” il mito come non-senso, facendosi erede del positivismo; l'altra che all'inverso “prende sul serio” il materiale mitico elaborandolo attraverso filosofie della religione, quando non attraverso vere e proprie filosofie religiose, come nel caso di Pareyson. E qui assistiamo al fenomeno per cui la filosofia va a interessarsi al mito sia sul versante del *mythos* che su quello della *fides*, trovando nel simbolo ciò che è presente sia nel *mythos* che nel *logos*, sia nella ragione che nella fede, sia nell'*epistème* che nella *sofia*, con una varietà ed un intreccio di riflessioni, di rimandi e di rinvii assolutamente affascinanti, al limite dell'insidioso.

Alcuni anni fa Gilberto Mazzoleni rese di pubblica ragione un suo studio dal titolo “Reminiscenze mitiche e sollecitazioni mitopoietiche all'alba del terzo millennio”, ora compreso (pp.41-49) nel volume “Il mito e il nuovo millennio”, a cura di Roberto Ortoleva e Ferdinando Testa (Bergamo, Moretti & Vitali, c2006). L'Autore vi fa risalire l' “attualità” del mito alle speculazioni condotte in Europa fra Cinquecento e primo Ottocento, da Montaigne a de Brosses, attraverso Lafitau e Vico, e lo fa con particolare riguardo per le indagini che vi si condussero attorno alle culture “primitive” e al concetto stesso di “primitivo”. E' qui che si ingaggia un lavoro intenso e impegnato attorno al polisemantico concetto di mito e alla sua ragion d'essere. E' da qui che prende le mosse l'interesse sistematico pro o anti “primitivo”, pro o anti mito; è da qui che discendono le posizioni di un Lévy-Bruhl e di un Frobenius. Da qui il termine stesso di mito, con tutto il suo peso, va a sfociare negli studi a carattere antropologico-culturale e psicoanalitico, ne va a riempire le pagine, trovando un nuovo terreno di applicazione, assumendo la funzione sconvolgente di “strumento universalizzante di un'umana lettura”.

Pur nei suoi talora contrastanti approcci euristici e concettuali, il mito va a chiarirsi come strumento fondante della realtà, come ad assumere la funzione di una forza rassicurante, capace di annullare idealmente le incertezze insite in un divenire che l'uomo teme di non poter padroneggiare.

Da qui deriva l'obbligo, oggi, di verificare ruolo e senso della funzione mitopoietica all'interno della nostra cultura.

I miti non fondano, ma aprono, essendo essi stessi metafora; riescono a dischiudere e ad amplificare i problemi del quotidiano verso la sfera della dimensione transpersonale. Per questo motivo, osserva nello stesso citato

volume Roberto Ortoleva (*Il mito dell'analisi*, pp.184-191), "le azioni della nostra vita immediata esprimono certezze solo quando sono intessute di mito, e quindi, se sono i miti a fondare il nostro percepire, il nostro agire, il nostro credere, ne deriva che soltanto nell'azione con il mondo possiamo davvero recuperare il mito e diventarne certi". "La mitologia - osserva poco oltre - fornisce modelli basilari per le favole della vita. I mitologemi appartengono agli elementi strutturali della psiche; essi rappresentano quelle costanti che si esprimono in modo relativamente identico in ogni luogo e tempo".

Si osserva tuttavia, con una certa apprensione negli studiosi del settore (Luigi Zoia *in primis*), che negli scritti e nelle pratiche della scuola post-junghiana si va gradatamente perdendo quel coinvolgimento col mito e con la religione, che in Jung, più che una scelta teorica, costituiva una sorta di bisogno irrinunciabile; e tale perdita di peso sembra debba ascriversi alla progressiva e sempre più marcata connotazione medica degli studi del settore, a tutto discapito del fondale filosofico-teoretico sul quale poggia.

Ma il mito corre anche un altro rischio: quando Kerényi parla di "tecnicizzazione del mito" rileva che "il mito improprio, il mito non genuino, non si pone al servizio della verità, perché deve trasmettere un messaggio codificato; ciò accade quando alla verità si sostituisce un "credo", vale a dire un obbligo a credere in qualcosa che è presentato come verità. La parola in divenire, propria del mito genuino, in cui l'essere non è ancora determinato nella fissità di un contenuto, nelle mani degli ideologi diventa strumento di falsificazione, con l'esito di manipolare le coscienze invece di risvegliarle". La tesi lascia comprendere che il mito tecnicizzato è un sintomo chiaro di una società sofferente, malata (Durkheim), è il sintomo della presenza di una nevrosi sociale.

E dunque: mito in buona salute, o mito in crisi?

Propendo per rispondere: mito in salute. La crisi del mito è infatti postulabile in quanto tale solo in riferimento all'impiego (distorto, o sopraffatto, o comunque al cattivo impiego, o al non-impiego) che se ne va facendo nell'ambito degli studi e nelle pratiche nel settore della psicoanalisi. Tutto qui.

Non sta a me avventurarmi oltre sul tappeto disteso da tale questione, tuttavia raccolgo volentieri, e vi trasmetto, l'interpretazione che di tale fenomeno mi hanno offerto alcuni esperti del settore, secondo i quali la metodica analitica di discendenza junghiana e il connesso ricorso al mitologema come strumento di indagine e di terapia riscontrerebbero esiti apprezzabili solamente in pazienti dotati di alta cultura e di elevata soglia di sensibilità emotiva, mentre troverebbero limiti invalicabili in soggetti non disponibili all'ascolto, ovvero di media cultura, per risultare del tutto privi di forza in casi di particolare gravità clinica. Da qui il prevalere della tendenza all'abbandono del mitologema nella pratica psicoanalitica odierna. E' a questo proposito, dunque, che possiamo parlare di certa crisi del mito.

Per il resto il mito ci consegna, di per sé, messaggi e segnali di una profondità e di una vivacità sconvolgenti, sol che noi ci rendiamo disponibili a

porci in posizione di ascolto. Il mito, infatti, apre prospettive che consentono all'uomo la via di una "vita buona" (Luc Ferry) senza dover ricorrere alle illusioni dell'aldilà, gli permette di affrontare la propria "finitezza" senza il bisogno di doversi necessariamente nutrire delle consolazioni che le grandi religioni pretendono di fornirgli basandosi sulla fede.

L'idea potrebbe apparire paradossale, ma tale non è.

Il mito infatti abbozza, per la prima volta nella storia dell'uomo, se non altro dell'Occidente, i lineamenti di ciò che potrebbe definirsi "una dottrina della salvezza senza dio", "una dottrina di spiritualità laica", un manuale a portata di mano perché l'uomo vi scruti come salvarsi dalle paure.

Prototipo dell'essere umano, del resto, è Prometeo, personaggio senza dubbio centrale entro l'apparato mitologico dell'Occidente: è un personaggio "che pensa in anticipo", è un "essere della lontananza", come osservò Heidegger; cerca sempre, più o meno bene, di anticipare il futuro, di anticiparsi sul futuro, di riflettere sul futuro: in questa attitudine, ben sapendo che la vita è breve e il tempo limitato, non può, però, evitare di chiedersi che cosa farne mai, di questo futuro.

Più volte Hannah Arendt ha chiarito come la cultura greca si sia appropriata di questa riflessione sulla vita e sulla morte, fino a farne il centro del suo pensiero. Il messaggio le discende da quello di Nietzsche, e giungeva a Nietzsche da Spinoza: scopo ultimo della vita umana è "l'amore del proprio destino", osservava quest'ultimo, l'amore della realtà e di ciò cui siamo destinati, in una parola l'amore del presente. Entro questa cornice il mito serve all'uomo per riconciliarsi col presente, per attingere all'"innocenza del proprio divenire", ossia alla salvezza intesa non nella sua accezione religiosa, ma nel senso in cui, per suo tramite, ci si trova finalmente salvati dalle paure che imprigionano l'esistenza e ne rallentano lo sviluppo.

E mi spingo verso un'ulteriore considerazione, attorno alla vitalità del mito.

E' un fatto che la cultura occidentale si è nutrita, e si nutre, della memoria del mondo classico pressoché in tutti i campi del sapere: di questa memoria sono eredità i miti; miti che, nel tempo, non hanno mai smesso di essere ripensati e riscritti, e quindi di essere costantemente rigenerati in rapporto ai diversi scenari storico-culturali. Questo è un segnale forte della vitalità del mito: la sua attitudine ad essere riscritto, ad essere continuamente partorito. Densità di vicende, nodi cruciali dell'esperienza umana, conflitti fra il singolo e il più, contrasti fra interesse individuale e bene collettivo, scontri fra sentimento e ragione, altalenanti percorsi fra norme scritte su pietra e norme interne, fissate nel cuore, incertezze se scegliere il bene individuale o il bene collettivo; e a tutto questo si aggiunge spesso il tema del dolore, sia fisico che interiore, che appare sempre pronto a privare di senso l'esistenza umana.

Sono questi alcuni fra i tanti motivi di riflessione che il mito ci consegna, tutti quanti pervasi da una loro unica, pregnante e smagliante attualità. Il mito è un universo di significati (Alessandri) che si presta ad essere rimodellato per dar vita a costruzioni simboliche via via sempre nuove nel succedersi dei tempi e delle culture. Pensiamo all'intensità della trama del *Filottete* di Sofocle,

pensiamo al fegato di Prometeo, continuamente divorato e rigenerato, pensiamo ai miti traci di Dioniso che andranno a versarsi in Platone, e da Platone in Nietzsche, e da questi nella poesia di Mallarmé, di Paul Valéry; pensiamo infine alla rivitalizzazione della vicenda mitica che ruota attorno alla figura della Medea di Pasolini, che in modo così crudo e angosciante sembra proiettarsi dal sentire classico dentro le viscere, dentro la sensibilità dell'uomo d'oggi; pensiamo alla sobria scarnezza pastorale del suo Edipo Re.

E' stato osservato, in proposito, (E. Fabro) che in Pasolini il mito polarizza in maniera significativa i conflitti, come pietra di paragone esemplare per il presente, adeguandovisi come una mano in un guanto a misura. Ma al tempo stesso in lui sembra proiettarsi un'ansia di senso che supera i valori della razionalità e della storia, teso com'è alla ricerca e all'impiego di un linguaggio non verbale, di forte potere espressivo, in grado di forzare il mistero del reale quando questo non può essere decodificato dalla ragione.

Mito dunque destinato a sopravvivere, presentandosi anche in forme inconsuete, in tutto il suo splendente vigore; a conservare ogni potere di segno, di senso, di funzione, proprio in virtù della sua capacità di proporsi all'uomo di oggi, come a quello di domani, in una sua sempre rinnovata capacità di adeguarsi alle mutate esigenze spirituali e ai bisogni di certezza che ciascuno di noi richiede.

Trovo, al riguardo, che questa energia del mito, questa sua attitudine a destrutturarsi, a ricomporsi, a riproporsi in forme rinnovate, a adeguarsi alla sensibilità umana sempre in movimento, sempre alla ricerca di nuove certezze, guidata da capacità percettive, anch'esse sempre nuove, fu precocemente intuita, ed esaminata *in nuce*, in pagine che furono scritte ormai quasi due secoli fa, pagine di quelle destinate a "lasciare il segno". Il loro messaggio, peraltro, ci giunge attraverso un ponte, il cui pilone centrale è costituito da pagine più nuove di quelle, scritte a un di presso negli anni della fanciullezza, quando non dell'infanzia, di molti di noi.

Gli studiosi ai quali alludo sono rispettivamente Friedrich Creuzer e Marcel Mauss: le pagine del primo, dal quale trae origine il "messaggio", sono quelle di *Symbolik und Mythologie der alten Voelker*, la cui prima uscita risale al 1819; le seconde, che sorreggono la campata del ponte attraverso il quale ci vengono trasmesse, sono quelle di *Essai sur le don*, pubblicato la prima volta a Parigi nel 1950.

Ho definito il primo uno studio sorretto da forte acume intuitivo, una ricerca - diremmo oggi - di taglio sperimentale, che ai suoi tempi fu scambiata con l'esito di una "stravaganza ascientifica".

Destò polemica: quel libro non poteva rimanere, e non rimase, inosservato.

Per Creuzer il mito era poesia: solo che dietro ad esso, quasi a sorreggerlo, egli scorse il simbolo, e qui tutto si faceva nuovo, perché in forza di tale "visione" egli riusciva ad esprimere giudizi apparentemente sconcertanti sul mito. Creuzer, un filologo "eretico" che diviene etnologo, oserei dire antropologo, quasi a sua insaputa.

Leggiamone un pensiero, a proposito dei luoghi del mito e delle cerimonie ad esso connesse: “Il mitologo deve indagare diligentemente ciascuna nazione e ciascun carattere popolare. Monte e valle, fiume e bosco, stirpe e mentalità, linguaggio, costume, legge e leggenda, questi sono gli elementi in cui si schiudono le vere intuizioni mitologiche. Ogni mito vuole essere seguito e scrutato sul proprio terreno, partendo dalla radice della sua vita naturale fino al calice del suo fiore”.

Ogni uomo pone domande al suo mito e ne attende risposte, ciascuno sul suo angolo di terra. Come dire: siano pure i miti un “fatto storico”, non sono però un fenomeno inscrivibile in termini di geografia, semmai di etnografia, cioè di una geografia costituita dai territori, dagli uomini e dai loro costumi. I miti sono fatti da lui intuiti entro la loro fenomenologia antropologica.

Per i tempi in cui furono espresse, tali considerazioni sono di una portata sconvolgente, per non dire rivoluzionaria. Parafraso: “Illustri filologi, illustri studiosi del mondo antico, prestate ascolto: non esiste solo il mito greco per l'uomo greco, non esiste solo il patrimonio mitico della Grecia classica, esiste *anche* il mito greco per l'uomo greco!”. “Non è dato cadere nella peggiore delle illusioni, quella di credere che i Greci abbiano, essi soli, dato vita a un'apparizione del tutto singolare sulla faccia della terra”.

Qui è come se Creuzer prendesse a calci un castello di carte.

E ancora un altro aspetto di tersa limpidezza e di imperiosa attualità si scorge in questo “antico” studio: non esiste - sostiene Creuzer - un vero e proprio spartiacque che vada a interporsi fra mito e *logos*; semmai vi sarà una discriminante fra simbolo e mito-*logos*, dove per mito va intesa una discorsività ancora in potenza, per *logos* una discorsività ormai in atto.

Richiamo brevemente le osservazioni che questi formulò sul simbolo inteso come organo di verità; sui rapporti fra mito, allegoria e *epos*; sul mito che, ove perda i tratti originari del simbolo, può ridursi a *fabula*, a metà fra divertimento e ammonizione.

Intuizioni, messaggi che vengono da molto lontano, portatori di sconvolgenti attualità. A metà del ponte attraverso il quale ci arrivano, troviamo le ricerche di Marcel Mauss, datate alla metà dello scorso secolo.

Mauss fu etnografo di campo, non ricercatore sul territorio; linguista, etnologo, storico delle religioni; antropologo *ante litteram*.

Nel suo studio sulle forme e i motivi dello scambio nelle società arcaiche, (sottolineo arcaiche, *non* antiche) trovano larga attenzione il simbolo e il mito. Il primo in quanto segno di reciproca scambievolezza, fondamento del vivere e della convivenza civile, il secondo in quanto spesso nella trama del racconto di mito è alla comparsa di un simbolo che avviene un riconoscimento, celebre più di tutti quello che si manifesta alla riscoperta di un nesso di antica ospitalità parentale fra Glauco e Diomede, come si legge in *Iliade*, VI.

Mauss svolge una ricerca ad ampio spettro, dall'Oceania ai Pellerosse, ma è Omero che ne costituisce una sorta di collante universale, di valenza archetipica. Nei due poemi omerici il simbolo si manifesta più volte in

primissimo piano, ed è segnale ereditato da civiltà ben più antiche di quella riferibile all'età della loro composizione.

In *Odissea*, I: “Il dono che il cuore ti impone di darmi, dammelo quando ritorno, per portarmelo a casa; poiché lo sceglierai bellissimo, esso ti varrà il contraccambio”. Si è innanzi alla promessa di uno scambio di doni, impegnativa per un futuro incontro, nel quale ci si riconoscerà attraverso la ricomposizione: la ritualità ospitale si esercita attraverso uno scambio di segni, la cui mutualità consente l'apprezzamento di un riconoscimento sicuro.

Il terreno sul quale si svolgono gli incontri fra Glauco e Diomede, fra Telemaco e Mentore, è quello del mito. Ma aggiunge Mauss: “in queste catene di scambio non sono solo gli oggetti a viaggiare, anche lo spirito del donatore viaggia insieme col dono, e va a dar vita a un legame fra gli individui che va ben oltre il puro scambio economico”.

Dal mito si distacca il simbolo, che diviene strumento per ciascuno di riconoscere l'altro e di riconoscersi nell'altro. E' forse questa la più bella prova della vivezza e dell'attualità del mito.

Concludo: il termine mito evoca comunemente immagini fantastiche, evoca una specie di mondo dell'impossibile, dove ogni cosa può accadere, dove la fantasia si dispiega in libertà, sottratta al rigore di quell'intelligenza che oggi sembra naturalmente governare il nostro pensiero; e tuttavia il più delle volte non riusciamo a trovare in esso alcuna logica che riesca a soddisfare un'aspettativa covata nel pensiero raziocinante, che riesca a collimare col nostro bisogno di ordine e sistematicità. Gli antichi sistemi mitologici hanno fatto sempre da supporto alla vita dell'uomo; lo studio comparato delle diverse culture ha ripetutamente dimostrato che fatti ed eventi mitici fra loro correlabili si ritrovano in ogni angolo della terra. Del resto importanti figure mitico-simboliche sono state, e sono ancora, quando i supporti della cultura popolare, quando i sostegni degli ordinamenti morali di una società, quando *sic et simpliciter* elementi di coesione, di vitalità, di potenza creativa.

E' un fatto che i *tabu* di un tempo, fondati sulle antiche mitologie, sono stati stravolti dalla scienza moderna e travolti dal suo progredire; ma al riguardo ci dovremo chiedere se è più importante essere leali verso i miti, che sostengono la nostra civiltà e la nostra cultura, o prestar fede solamente alle verità proposte dalla scienza come “provate sui fatti”. Gli ordinamenti morali della società sono da sempre basati sui miti, ed è stato l'impatto della scienza sul mito a causare una sorta di squilibrio morale. Credo si debba giungere in modo rigoroso a un'esatta comprensione della natura dei fatti mitici.

La nostra mitologia dovrà essere una mitologia capace di interpretare lo spazio che è fuori e dentro di noi: una mitologia nuova, rivissuta e riscritta, che pur tramandando i tratti dell'antica mitologia, sia capace di rinnovarsi e adeguarsi al presente, intesa a richiamare gli uomini alla conoscenza di se stessi, non come tanti singoli “io”, ma come componenti di una mente globale.

Non per fornire sommarie linee-guida sull'impiego del mito nel nostro tempo presente, ma solo allo scopo di rimarcarne la vitalità e l'attualità, credo che si

renda indispensabile che ci induciamo a porsi la domanda sul “come” del nostro conoscere, e sulle modalità del nostro pensare: occorrerà, ad esempio, che ci rendiamo disponibili a ricercare, attraverso l'analisi del rapporto fra mito e poesia, la valenza di alcune strutture espressive comuni, quali l'ambiguità, la polisemia, la tendenza a esprimersi per metafore. Occorrerà anche rintracciare in alcuni miti-guida rilevanze concettuali e tematiche tuttora presenti nella nostra cultura, cogliere in alcuni miti esemplari il complesso rapporto fra mito e scienza, sia in relazione ai valori della scienza nel mito, sia riguardo alla funzione e alla persistenza del mito nel sapere scientifico. E quando rifletteremo, attraverso il mito, sui concetti di modernità e razionalità scientifica, ci troveremo a porre in evidenza contraddizioni e ambivalenze, ma riusciremo alla fine a interrogarci sul mito, col riconoscimento di aspetti di attualità nelle tematiche proposte dal pensiero mitico in riferimento alle suggestioni proposte dal pensiero logico-razionale.

## SOMMARIO BIBLIOGRAFICO DI RIFERIMENTO

- ALESSANDRI, Andrea. *Mito e memoria. Filottete nell'immaginario occidentale*, Roma, GEI - Gruppo Editoriale Italiano (Editori Riuniti University Press), 2009.
- ARENDT, Hannah. *Tra passato e futuro*, introduzione di Alessandro Dal Lago, Milano, Garzanti, 1999.
- CREUZER, Friedrich. *Simbolica e mitologia*, a cura di Giampiero Moretti, Roma, Editori Riuniti, 2004.
- DURKHEIM, Emile. *Le regole del metodo sociologico*, introduzione di Carlo A. Viano, Torino, G. Einaudi, c2008.
- FABBRO, Elena (a cura di). *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese s.r.l., 2006.
- FERRY, Luc. *Imparare a vivere la saggezza dei miti*, Milano, Garzanti Libri S.p.A., 2010.
- GALEAZZI, Giancarlo. *Mito e simbolo: prospettive filosofiche contemporanee*, in *Il simbolo nel mito attraverso gli studi del Novecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Recanati-Ancona, ottobre 2006), a cura di A. Aiardi, M. Martellini, G. Romagnoli, S. Sconocchia, Ancona, Centro Internazionale di Studi sul Mito - Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti, 2008, pp. 455-466.
- HEIDEGGER, Martin. *L'essenza del fondamento*, a cura di P. Chiodi, Torino, UTET, 1969.
- HEIDEGGER, Martin. *Parmenide*, a cura di Manfred S. Frings, edizione italiana a cura di Franco Volpi, Milano, Adelphi edizioni, 2005.



- KERENYI, Kàroly. *Dioniso: archetipo della vita indistruttibile*, Milano, Adelphi, 2007.
- LONGO, Oddone. *Scienza, Mito, Natura. La nascita della biologia in Grecia*, Milano, RCS Libri S.p.A. (Bompiani), 2006.
- MAUSS, Marcel. *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Giulio Einaudi Editore, 2002.
- MAZZOLENI, Gilberto. *Reminiscenze mitiche e sollecitazioni mitopoietiche all'alba del terzo millennio*, in *Menm*, pp. 41-49.
- *Il MITO e il nuovo millennio*, a cura di Roberto Ortoleva e Ferdinando Testa, Bergamo, Moretti & Vitali Editori, 2006 (=Menm).
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Ditirambi di Dioniso*, a cura di Sossio Giametta, Milano, RCS Libri S.p.A, 2009.
- ORTOLEVA, Roberto. *Il mito dell'analisi*, in *Menm*, pp. 184-191.
- PAREYSON, Luigi. *Filosofia dell'interpretazione*, Torino, Rosenberg e Sellier, 1988.
- PAREYSON, Luigi. *Filosofia della libertà*, Genova, il melangolo, 1989.
- ROTIROTI, Giovanni. *Il mito della Tracia, Dioniso, la poesia. Tra Nietzsche, Platone e Mallarmé*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino editore, c2000.
- ZOIA, Luigi. *Uomo, mito, psicologia analitica*, in *Menm*, pp. 253-258.

## **LA SIBILLA E I PERCHÉ DI UN “MITO RESISTENTE” (DAL MONDO ANTICO A UNA PICCOLA CORTE DEL RINASCIMENTO).**

di Alessandro Aiardi

Relazione al convegno *Miti e leggende delle Marche*, Sant'Angelo in Pontano, 30 ottobre 2008

Non tratterò della Sibilla di questo universo piceno, abitatrice di questi “monti azzurri”: è scopo della mia ricerca proporre alcune riflessioni attorno alla tradizione della Sibilla, a far origine dalla cultura classica e del mondo tardo-antico, per passare alla sua persistenza e resistenza nella cultura medioevale, entro la quale è andata ad “incastonarsi” fino ad aver esiti nella tradizione folklorico-popolare, la quale, per parte sua, ha offerto ampie e diffuse manifestazioni al pensiero del Rinascimento e alle espressioni artistiche che lo hanno emblematicamente caratterizzato.

Ho pensato che in questa occasione di studio non poteva non assurgere a centro di interesse, nell'ambito delle sue riflessioni, uno dei miti ancestrali del territorio marchigiano, quale appunto credo fermamente sia quello sostenuto dalla figurazione della Sibilla (com'è quella evocata dalle sue montagne), ma ho in proposito creduto che meritasse rifarsi ad essa “di lontano”, prima che, in qualche prossimo incontro di studio, si possa presentare l'occasione di concentrarsi direttamente - ma anche di conseguenza - sulla Sibilla tipica e distintiva di questo immanente, nostro Appennino.

Sibilla, innanzi tutto, mito o leggenda? Sul filo sottile che discrimina i due concetti, fra loro in parte affini e in ogni caso complementari, viene voglia di credere a una pertinenza della Sibilla piuttosto al secondo che non al primo dei due ambiti concettuali. Risalendo alle più antiche fonti che documentano l'“idea” di Sibilla, potremmo osservare che la figura ha avuto origine nella sfera del mito, ma si è tramandata - in qualche modo “modernizzandosi” e riattualizzandosi - in quella della produzione leggendaria.

Un nome, Sibilla, forse in origine proprio, spettante ad una ed una sola delle figure del mito, più tardi divenuto un'estensione dell'idea di profetessa-indovina. Di origini talora risalenti a Dardano e alla Troade, talora a Zeus, talora alle ninfe, sembra affacciarsi alla coscienza dell'uomo fra il mondo degli dei e le soglie della storia; se queste soglie si possono, nel nostro mondo antico, fissare in qualche modo in riferimento ai livelli di Troia I-V, dobbiamo prendere forzatamente in considerazione che una delle più antiche premonizioni sibilline ha a che fare con la futura devastazione della Troade (livello Troia VI) per le colpe di una donna nativa di Sparta. Di fatto, né in Omero né in Esiodo si trova traccia di Sibilla.

E' una Sibilla ancestrale (la Marpessia), che - a mio avviso - partorisce tutte le altre: è questa la Sibilla che nell'Inno omerico ad Apollo si proclama ad un tempo "moglie legittima del dio" e sua figlia, vedremo più tardi con quali implicazioni ed effetti sulla sua plurisecolare tradizione. E' questa l'indovina girovago-itinerante che dall'Asia Minore si sposta a Samo, a Claro, a Delo a Delfi; è a questa figura che si connette l'idea della profezia pronunciata dall'alto di una pietra sacra, l'*omfalòs* delfico, stando almeno a Pausania; è questa la Sibilla che va, a rischio e pericolo della propria identità, a confondersi con la Pizia, o, forse più precisamente, a sovrapporsi alla Pizia. Ma se quest'ultima, oltre ad esser figura del sacro, è istituzione sacerdotale, la Sibilla non è, e non fu mai tale.

Alla Sibilla, ma non a tutte le sue manifestazioni, è attribuita esorbitante longevità: da nove volte la vita di un uomo a novecentonovantanove anni. Ruolo sacrale, sacerdotale, forse, e funzione oracolare-profetica, che nel proprio immaginario l'uomo antico potrà aver percepito come forza inestinguibile e imperitura; o "più banalmente" figura di rango sacrale e sacerdotale, che trasmette le arti della divinazione ad una serie interminabile di vergini implicate nel mistero del *sacrum coniugium*? Come si può escludere che dietro la longevità della sacerdotessa si celi una serie successiva di funzioni trasmesse? Tale successione si configura, peraltro, come un *trend* destinato a durare in eterno: la Sibilla, infatti, sarebbe campata tanti anni quanti granelli di sabbia fosse riuscita a tenere in mano (e Archimede - non dimentichiamolo - usava esemplificare la nozione di infinito sul riferimento all'*arenae numerus*, cioè alla quantità e alla quantizzazione dei granelli di sabbia).

C'è una Sibilla in Petronio, la cosiddetta cumana, che i bambini deridono in quanto decrepita, rinsecchita e sospesa in una gabbia che la imprigiona. E' una Sibilla che si lamenta di non riuscire a trovare la fine dei suoi giorni. Lo scambio di battute fra gli innocenti derisori e la vecchia si condensa in un rapido trimetro giambico: *Sibylla, tì thèleis? Apothanèin thèlo!* "Sibilla, cosa vuoi?" "Voglio morire". Ma questa Sibilla, mi chiedo, non è più capace di tollerare una sussistenza in vita mortificante e vana, o piuttosto non vuole più vivere una vita deprivata della capacità oracolare? Perché la Sibilla, ogni volta che raffigura un quadro futuro di rovina e di lutti, vive quei lutti, ne soffre, e partorisce la sentenza in una spossante condizione di *trance*. Ma tornerò sull'argomento.

Veniamo ora a Dante, nel cui divino poema, com'è ampiamente noto con fior di dimostrazioni, ogni figurazione occupa un posto, un suo posto reso distintivo, potremmo dire esclusivo, da poderosa e ponderata motivazione; niente e nessuno nella *Commedia* è fuori posto, detenendo ogni pur minimo dettaglio il carattere di intensa e soppesata motivazione. Ebbene, di Sibille nella *Commedia* ve n'è una sola, e non sarà un caso se questa càpita

appena una cinquantina di versi prima che il “poema sacro” si concluda nella folgorante visione di Dio.

Perché – mi sono chiesto – fra le tante figure del mito (o della leggenda) Dante non l'abbia mai rammentata prima; perché ne faccia cenno in vetta al *Paradiso*, e perché in un contesto di tono così alto. E' semplice: Dante non avverte la Sibilla come una qualunque figurazione del mito; per lui la Sibilla non è personaggio del mito, ma è figura portante di tradizione sapienziale. Tale gliel'hanno consegnata, assai verosimilmente, la tradizione dei Padri e il *corpus* delle credenze di matrice giudaico-cristiana. La cultura del Medioevo trasferisce la Sibilla del mito classico nella sfera della leggenda:

*Così la neve al sol si disigilla;  
così al vento nelle foglie lievi  
si perde la sentenza di Sibilla.*

Si è innanzi a qualcosa di più che a una similitudine; è piuttosto un diretto accostamento di immagini, come con forte immediatezza va a dimostrare la struttura paratattica della terzina.

Ma veniamo ai contenuti, e spieghiamo: “Come poco a poco viene meno la visione di Dio, così la neve si scioglie al sole perdendo la sua forma cristallina; nello stesso modo si perdevano al vento i responsi della Sibilla, scritti su foglie leggere”. (Dante ha evidentemente presente Virgilio: fra le tante Sibille, anche quella di Dante è la Sibilla Cumana).

La terzina è da considerarsi nodo centrale dell'ultimo canto del Poema, se non dell'intero poema: Dante tenta di definire la sua visione, non il contenuto, ma l'impressione di essa, che gli è rimasta vividamente presente, o meglio il ricordo di quell'impressione, o, come egli dice, di quella *passione*, ricorrendo a un latinismo a fronte del quale nessun vocabolo dell'uso moderno rende la pregnanza dei significati e il valore sentimentale. Qui il Poeta è in una condizione di sfinimento fisico e psichico, proprio come la Sibilla.

Il tentativo del Poeta di descrivere la propria sensazione trova peraltro giustificazione in un passo di san Tommaso, il quale, parlando di san Paolo che, rapito al terzo cielo, vede l'essenza di Dio, afferma che “dopo che cessò di vederla, si ricordò di quelle cose che aveva appreso, rimaste nell'abito del suo intelletto, sebbene né potesse pensare tutto quello che aveva conosciuto, né riuscisse a esprimerlo con le parole”.

Si è di fronte ad una mirabile esperienza psicologico-estatica, e al tempo stesso gioiosamente stupefacente, quale comporta il clima di insuperabile sacralità entro il quale si colloca.

E' nel ricordo di quella visione che Dante evoca la figura della Sibilla. Perché?

Una delle tante, forse troppe, interpretazioni del nome, meglio del termine, "sibilla" (non è certo peraltro si tratti di nome proprio, o di una forma aggettivale, divenuta nel tempo antonomastica), vorrebbe ricondurla ad un etimo del tipo \*sios(=theòs) + *boulè*, e cioè "volontà del dio", "volere della divinità". Può sembrare, se non una "sciocchezza", una pura ipotesi, ma vedremo che l'interpretazione può essere di qualche interesse.

D'altro canto, la Sibilla non rende nota e prescrittiva una volontà sua propria, ma quella del dio che la ispira. Tanto vale in ambito classico, tardo antico e giudaico-cristiano, fino a indurci a riflettere su quale mai altro personaggio della tradizione cristiana abbia mai esclamato: "*Magnificat anima mea Dominum, fiat mihi secundum verbum tuum*", "Sia fatta la tua volontà". Sia compiuta la volontà di un Dio che è il padre di un suo figlio carnale, il quale ha natura divina, ma pure è dotato di corpo e fattezze terrene. In qualche misura Sibilla e Maria possono accostarsi?

Sì. Senza alcun dubbio l'accostamento è, oltre che possibile, ampiamente reso legittimo da numerose osservazioni.

La prima riguarda il concetto di matrimonio sacro; esso, espresso in termini di *ieròs gámos*, assume immediatamente una segreta e pregnante significanza. Il figlio che consegue a tale *sacrum coniugium* è frutto di una relazione carnale e divina assieme, è l'esito di un accoppiamento mistico e insieme umano; è il figlio di una donna prescelta, predestinata, che partorendo, rimane vergine del dio-marito e padre. La Marpessia - ricordiamo - si definisce "moglie e figlia di Apollo". E' dunque possibile pensare a una serie di "sibille" ciascuna vergine e madre della "sibilla" a lei successiva? E' proprio forse in questo senso che la cultura giudaico-cristiana contamina il mito antico, trasferendolo sul piano della questione di fede.

In virtù del suo matrimonio sacro col dio, la Sibilla risulta dotata perennemente, e senza interruzione, o mutamenti di intensità, della potenza profetica. Ponendosi alla base della costruzione della figura della sibilla il suo vincolo sacrale col dio, ne deriva di necessità la periodicità del fenomeno, il suo ripetersi nel tempo, effetto ripetentesi al ripetersi della causa. Quando incontriamo negli *Oracula Sibyllina*, al termine di ciascun libro, l'invocazione che cessi la grave fatica del vaticinio, ne vediamo la sua perfetta ragione psicologica come riflesso di un'antichità dimenticata; l'uniformità del carattere nel ripetersi del matrimonio sacro, che di sibilla in sibilla libera dalla grave fatica, apre in certo senso la via alla figura della *Sibylla sapiens* del Medioevo e del Rinascimento.

La seconda osservazione: Maria, pur se “benedetta fra le donne”, è una predestinata fra le tante possibili; così Sibilla è del pari predestinata in quanto figura “scelta dal dio” e in quanto figura di donna isolata. Contrariamente alla Pizia, non ha attorno a sé, e a suo supporto, un collegio sacerdotale; non è ministra di un culto; non è legata ad un luogo determinato. Sibilla si manifesta a Marpessa, in Lidia, a Eritre, a Delo, a Cuma, come Maria - nelle Scritture - si connette a Bethlehem, a Nazareth, a Canaan, a Gerusalemme, al Golgota; Maria “ha casa” a Efeso, ma anche a Loreto.

La terza: Sibilla emette le proprie “sentenze” profetiche (non necessariamente tutte oracolari, ad onta del titolo convenzionale della raccolta di testi che vanno sotto il suo nome) in un atteggiamento di regola turbato, se non addirittura reso sconvolto, dalla gravità dei fatti che va a rappresentare; prova disagio di fronte alla propria capacità profetica, è umanamente turbata dalla previsione negativa, quando non catastrofica, del futuro, al limite di un atteggiamento che potremmo definire di autolesione. Dal suo canto, ricorre anche in Maria (e assai di frequente) la dolente previsione del drammatico termine carnale del fanciullo divino. E la Sibilla, se è lecito l'accostamento, non si fa sempre, per parte sua, *virgo et mater dolorosa*?

E' la donna vergine-madre che, al cospetto del futuro, geme per i mali suoi e per i mali altrui la sostanza della figura di sibilla che si è andata a trasmettere dall'antichità al Rinascimento in conseguenza di continue trasformazioni introdotte dalla cultura sapienziale giudaico-cristiana, senza peraltro escludere i tentativi di accaparramento in esclusiva di quella figura operati dall'una e dall'altra cultura. Nata come vergine inconsapevole, acquisisce la sibilla (come Maria) un patrimonio di cognizioni sue proprie: l'enunciazione di tali cognizioni va a trasformarsi, dalla formulazione di una profezia di complessa interpretazione, in quella di un più facilmente comprensibile consiglio. Nel testo del *Dies Irae* i consigli alla fermezza di fronte all'ultimo giorno si potranno trovare nei *Salmi* davidici, come anche nella “sentenza di Sibilla”. Ricordate “*solvat saeculum in favilla / teste David cum Sibylla*”?

Una quarta osservazione. Sibilla abita un luogo isolato, separato dal resto, impervio, ma non inaccessibile; suoi luoghi sono l'antro e la grotta. Qui noi dobbiamo, credo, vedere una combinazione tardiva rispetto agli originari elementi del mito, una sorta di con-fusione o sovrapposizione di differenti principi divinatori. La Sibilla, in quanto discendente dall'ambito ninfale, presiede anche alle acque fatidiche, e in ordine a ciò elegge a proprio domicilio (non a residenza) le grotte, le cave e le spelonche. Talvolta l'elemento locale prepondera sull'essenza della sibilla, talché la grotta assume un valore pressoché centrale rispetto alla sua figura e ne diviene carattere fondante.

Di ciò si incontrano ampie testimonianze in Pausania, in Virgilio, in Giustino, in Procopio, in Agazia. Sibilla: luogo riposto e specchio d'acqua. Non possiamo fare a meno di pensare a questi Monti Sibillini e al lago di Pilato; ma neanche possiamo evitare di ricordarci che la Vergine ha partorito il divin figlio in una grotta a Bethlehem, e che molto, molto più tardi, essa comparve ad una povera pastorella, anche quella più tarda volta, appunto in una grotta, quella di Massabielle; nelle vicinanze di quella grotta – e vado verso la conclusione – non a caso è uno specchio d'acqua che si propone come strumento indispensabile al realizzarsi dell'impetrato miracolo.

Indubbiamente condizionato da tali considerazioni di contesto, e mentre già era in cantiere almeno il progetto di dedicare qualche tempo all'argomento, potei scoprire con meravigliato stupore che Maria, Sibilla, luogo impervio e corsi d'acqua marcavano assieme una traccia di qualche rilievo non troppo lontano dalla mia città di Pistoia, appena a nord della quale trova origine la strada appenninica che, superato il valico dell'Abetone, scende su Modena.

Noi, dal versante toscano, siamo avvezzi a considerarla come tale, secondo l'orientamento descritto, mentre per un modenese la strada si inerpicava su per l'Appennino attraverso i progressivi falsipiani del Frignano, fin quando, superata Pievepelago, e in prossimità del crinale, la pendenza cresce a dismisura, trovandosi innanzi all'erta di passaggi di memoria annibalica. Da oltre due secoli due piramidi volute dai Lorena segnano il confine fra il Granducato di Toscana e il Ducato di Modena (non quello attuale fra Toscana ed Emilia, che corre più a valle).

E' fra Pievepelago e l'Abetone che si incontrano le borgate di Faidello (termine longobardo che indica faggeta) e di Fiumalbo, il cui etimo, di conio assai più recente, si spiega da sé. Il borgo è attraversato non solo dal fiume Scoltenna e dai due rii Acquicciola e San Francesco che scendono dall'Appennino, ma da tutta una serie di piccoli corsi d'acqua (ormai di versante padano), governati da chiassi e da calle, che vanno da più parti a lambire, prima di confluire nel corso maggiore, il piccolo oratorio di San Rocco, ricordato fin dal 1418. Questo, assieme alla vicina pieve di San Bartolomeo, costituiva un modesto centro ospitaliero utile al ristoro delle forze fisiche e dello spirito: Rocco, Bartolomeo, Giovanni Battista, Sebastiano, figure di santi tutti quanti contraddistinti dalla piaga, dalla ferita, dalla lesione fisica. Luogo dunque, Fiumalbo, di lavaggio, di lustrazione e di purificazione. Ma anche luogo di Maria e di Sibilla. Il programma figurativo è di forte suggestione e intensità.

Quella modesta borgata e quel piccolo oratorio, fra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, quando erano ambedue esito tardivo di *praedia feudalia* dei signori Pio da Carpi, furono scelti dal colto principe Alberto III Pio per esportarvi un modulo iconografico che figurava nella maggior sala del

palazzo di famiglia. Ai santi, che già ho indicato, cui si aggiungono Francesco d'Assisi e Nicola da Tolentino, si affiancano una notevole Assunzione della Vergine, una presentazione al tempio e, nei pennacchi delle volte, una teoria di Sibille, arricchita da numerosi cartigli oracolari: la Tiburtina, la Frigia, l'Ellespontica, l'Europea, l'Eritrea, la Cumana, la Agrippa, la Chimeria.

Anche nell'oratorio di Fiumalbo Maria e Sibilla si trovano, dunque, disposte faccia a faccia. La Tiburtina ricorda: "*Nascetur Christus in Bethlehem et annuntiabitur in Nazareth Rex*"; l'Ellespontica: "*Ihesus Christus nascetur de casta*"; l'Europea: "*Ecce veniet dives et nascetur de paupercula*"; la Frigia: "*In gremio virginis erit salus gentium*"; l'Eritrea: "*Nascetur in diebus novissimis de virgine hebraea*"; la Cumana: "*Iam redit et virgo, redeunt saturnia regna; iam nova progenies caelo demittitur alto*". O che si risalga alle sentenze dei Profeti, o che si richiami Virgilio, il riferimento alla misteriosa partenogenesi è comunque marcato. Ciascuna delle Sibille annuncia insistentemente il parto di Maria.

La cultura di ordine sapienziale, legata alla Sibilla, si fa qui testimonianza di come il Rinascimento, per quanto vissuto in una corte minore, se non marginale, o minima, offra respiro e spazio di rivisitazione, in termini sia di pensiero laico che di fede, a valori persistenti di una tradizione, quella sibillina, che si configura di lunghissima durata e portatrice di effetti salvifici. Fu in specie il neoplatonismo fiorentino a far proprie le allegorie tardoantiche delle figurazioni pagane, con ripercussioni in parte sulla religione, ma soprattutto sulla filosofia e sulle arti. Nel caso nostro, tuttavia, potremmo osservare che, quanto e meglio di un Federico d'Urbino o di un Magnifico Lorenzo, i signori Pio da Carpi proiettano verso le cime delle montagne, loro antico termine naturale di confine, le immagini della Vergine e delle Sibille, *ab antiquo* racchiuse nelle sale della loro corte padana, per affidarle, *pro remedio animae et corporis*, al comune viandante che si accinga alla risalita di un monte, e con lui - a più largo raggio - al pensiero collettivo.

Fondo scenico degli affreschi, conclusi nell'agosto 1535 dal modesto pittore carpigiano Saccaccino Saccaccini, che nell'Oratorio di Fiumalbo espone data e sottoscrizione (in margine al cartiglio di una delle Sibille), è costituito da montagne azzurre, colte in pomeriggi dolcemente assolati, e da vividi corsi d'acqua, quasi a voler confermare sia l'indissolubilità del binomio Sibilla-luogo impervio e acquatico, sia la spettanza della Sibilla italica alla spina dorsale montana della nostra penisola.

In un testo esemplare, nel quale il dato biografico costituisce un tutt'uno col dato simbolico, ricorrendo ad immagini di insuperabile e ineffabile forza narrativa e partecipativa, come a rendere il lettore compagno di un'esperienza di scoperta sapienziale (e non solo), Francesco Petrarca aveva chiesto e ottenuto, ascendendo alla vetta del Mont Ventoux, che



l'eredità dell'antico, dischiusa a una fede nuova, sostituisse ai segreti della Sibilla il *secretum* di Sant'Agostino, libro aperto a una pagina altrettanto nuova. E' in virtù della potenza di tale miscela di motivi che i signori di Carpi si attentano a sostenere, nel piccolo punto di passaggio costituito dall'Oratorio di Fiumalbo, il viaggio dell'uomo verso la sua montagna.

## IERI PROFUGHI, OGGI EMIGRANTI

di Fabio Russo

Singolare circostanza vuole che nella vicenda degli sconfitti e perseguitati ci sia nuova forma di persecuzione nel fraintendere o nel non accogliere e capire la loro sventura, volutamente o no. Calpestando una questione di radici e di identità alla base di ogni viaggio, di ogni trasferirsi da un luogo all'altro, in modo libero o forzato.

Singolare è che nella prospettiva della Storia e delle convenienze nuove si chiamino le cose non con il loro nome, si chiamino con nome improprio quelli che l'opinione pubblica corrente non conosce o male intende secondo la recente istituzione della Giornata dell'Emigrante, termine invero improprio per il sacrificio di chi ha sofferto pressioni nella lunga prospettiva che la Storia mostra dall'Esodo degli antichi Ebrei, ai più recenti Profughi di Parga (Berchet, Hayez, intorno agli abitanti greci di Parga sulla costa greca sotto l'Albania scalzati dagli Ottomani), allo spostamento oggi delle nostre Genti dalla costa orientale dell'Adriatico. Erano costoro emigranti? Le grandi migrazioni nei secoli erano di emigranti?

Significativo l'incontro avuto a Trieste per la "Giornata dell'Emigrante" con l'on. Franco Foschi, sollecito alla problematica umana e sociale, lui medico versato alla ricerca storica e per anni incomparabile Direttore del Centro Nazionale di Studi Leopardiani in Recanati. Opposti, complementari?, Emigrare e Fuggire non coincidono, ed Emigrante non sensibilizza l'esperienza di Esule. Importante certo non sottovalutare la nuova vita di emigrati, gli apporti della loro cultura, l'effetto dell'ambiente ospitante. Ma quale l'inserimento, di intesa o di attrito. A volte di pianto, nel non essere compresi, nel non essere accolti. Il respinto rischia un nuovo esilio, e allora non è proprio emigrante, o non gli si addice tale appellativo, non può essere annoverato come emigrante chi magari in parte è stato bollito in pentola (pentoloni!). Ora c'è la Giornata del Rifugiato, un po' meno peggio. Mentre ci dovrebbe essere piuttosto la Giornata del Massacrato, o qualcosa di simile. Ma sono espressioni poco carine. E oggi la Giornata nazionale della Memoria o del Ricordo rischia di essere generica 'sottovalutata' per alcuni, precisa 'utile' per altri. Persino col violentare proprio la memoria «ancora una volta», come rileva Anna Maria Mori nelle sue pagine di *Nata in Istria* con il capitolo *Requiem per Norma*, la giovane Norma Cossetto, «trasformandola in una martire partigiana» (secondo la targa in bronzo all'Università di Padova da Norma frequentata delle vittime della Resistenza).

Varie le forme di pressione, manifeste o subdole fra i popoli. Quella dell'Austria (ma anche della Germania) sui Boemi nel Cinquecento. Quella degli Ungheresi sugli Slovacchi di Bratislava, Pressburg per l'Austria, già capitale per duecento anni della "Ungheria d'Occidente" col nome di Pozsony. Le epurazioni nei Paesi dell'Est, le pulizie etniche in quanti luoghi. E il disagio per esempio degli Albanesi nella poco conosciuta loro cultura e identità (nazionale?, giusto problema precisarlo), il pericolo della Serbia ai

danni dell'Albania. Ancora, oppressione con le armi e senza (l'insegnamento mezzo mirato dall'Ungheria sopra gli Slovacchi, la pulizia etnica della Grecia fra le due Guerre, maestra anche in ciò,<sup>1</sup> gli spostamenti anagrafici nello stesso svizzero Vallese per infiltrazioni germanofone nel suo tessuto francofono, altrove i sapienti meccanismi di 'adattamento' dei documenti).

Interessante il caso che ci viene prospettato da Giani Stuparich, la ricognizione severa non solo in *Trieste nei miei ricordi*<sup>2</sup> e in *Ricordi istriani*, complementari fra loro nel taglio del "ricordare" più che nell'impianto strutturale (saggistico l'uno, rievocativo-puntualizzante l'altro), ma tanto già in *La Nazione ceca*, il suo noto lavoro di studio quale tesi di laurea ben significativa poi ancora arricchita,<sup>3</sup> dove egli fornisce un quadro prezioso di notizie sui rapporti di predominio e oppressione fra le nazionalità del Centro Europa principalmente, guardato non da Trieste ma da Praga e sull'apporto di una documentazione diretta, attraverso archivi e biblioteche del posto (come l'economista triestino Antonio de Giuliani fra Sette e Ottocento, in viaggio continuo per l'Europa). Rimando per questa tematica a quanto osservavo al Convegno slovacco di Ruzomberok nel 2011 sulla cultura italiana e l'Europa,<sup>4</sup> alla rivalità di prestigio e predominio politico tra Austria e Germania, al connesso passare della Capitale dell'Impero da Praga (già splendida Capitale dei Boemi) a Vienna, alla difficile vita dei tedeschi procurata(loro) in Boemia, ma non meno alle impiccagioni subite dai cittadini di Praga nel Cinquecento, dove i tedeschi perdono di più, più esposti dapprima all'influenza fra Quattro e Cinquecento del Regno di Boemia (San Venceslao!), seppure questo in via poi di indebolimento.

E anche ad altro Convegno, a Vienna nel 2010,<sup>5</sup> centrato sugli anni anteriori alla Prima Guerra, quando emerge (capitoli Secondo e Terzo e ancor più Quarto della Parte Seconda in *La nazione ceca*) il risvolto di collaborazione in Italia con i popoli oppressi, la tattica per addestrare sul fronte italiano "volontari slavi antiaustriaci", e un gruppo intento a far leva

---

<sup>1</sup> Come rileva ZEF CHIARAMONTE nel periodico informativo "AIB Notizie" Associazione Italiana Biblioteche, Roma, 6, 99.

<sup>2</sup> GIANI STUPARICH, *Trieste nei miei ricordi*, Milano, Garzanti 1948. Da cui si cita.

Rispetto alla data di composizione, inizio Novecento, de *La nazione ceca* qui appresso annunciata, *Trieste nei miei ricordi* integra per la sua data di composizione più tarda, prossima alla metà del secolo, notizie preziose per via di commento e informazioni sul mondo ceco e slovacco

<sup>3</sup> IDEM, *La nazione ceca* [1916], Prefazione di Vittorio Frosini, Milano, Longanesi 1969. Da cui si cita.

Tale suo lavoro esce durante la Prima Guerra presso l'editore Battiato di Catania, come ce lo fa sapere egli stesso proprio in *Trieste nei miei ricordi*:

«Il mio primo libro *La nazione ceca* uscì nell'edizione "La Giovane Europa" dell'editore Battiato di Catania. Uscì nel 1916, durante la guerra, quando s'era diffusa la notizia ch'io fossi caduto al fronte insieme con mio fratello. (Seppi più tardi che tale notizia era stata pubblicata sui giornali di Praga e non è improbabile che abbia sviato la polizia austriaca dalla mia traccia. A Praga, infatti, dov'ero stato studente, la polizia aveva cercato di me ed estorto alla mia padrona di casa una mia fotografia).

Quel volumetto fece conoscere il popolo cecoslovacco agli italiani e fu veramente scritto nello spirito della collezione, che si proponeva di pubblicare "monografie sui popoli oppressi tendenti alla loro rigenerazione". Era il terzo della serie [...]. (Cap. VIII, *Dall'orto all'arte*, in IDEM, *Trieste...*, cit., pp. 113-4)

<sup>4</sup> FABIO RUSSO, *Due scrittori italiani in dialogo con il Centro Europa. Tecchi e Stuparich*, in «Studia Scientifica Facultatis Pedagogicae Universitatis Catholicae in Ružomberok», Università Cattolica di Ružomberok – Istituto di Lingua e Cultura Italiana, direttore Dušan Kováč-Petrovský, n. 1, Verbum 2012.

<sup>5</sup> IDEM, *Rilke Werfel Zweig nel tempo dell'esperienza di Marin a Vienna e la lezione di F. W. Förster*, Convegno su "B. M. e Vienna", Centro Studi Biagio Marin, Comune di Grado, Istituto Italiano di Cultura a Vienna, Università di Trieste, Università di Vienna, 3-5 ott. 2010, in «Studi Mariniani», Grado (GO), n. 17, di prossima pubblicaz.

sull'opinione pubblica italiana ed europea per la spinta di riviste quali la «Voce» e l'«Unità» (la prima in Italia a considerare ampiamente l'importanza di costituire quelle legioni di volontari slavi antiaustriaci e di promuovere una stretta propaganda fra i prigionieri), gruppo dapprima isolato, poi sempre più largo nello spirito di Mazzini, sino a trovare voce anche ufficiale nel discorso pubblico, 29 ottobre 1916, di Leonida Bissolati sulla rivendicazione di libertà dei popoli oppressi, non solo i Cechi dall'Austria ma del pari gli Slovacchi pure dalla popolazione magiara. Particolarmente toccante per Stuparich, e per noi, ravvisare il ritorno del condottiero Ladislao Rieger già nel 1848 dall'Italia, arricchitosi di spirito mazziniano messo al servizio della sua nazione, e anche garibaldino, per aver 'importato' nei combattenti boemi il modo solidale di vestire la camicia rossa da parte dei *Sokol* in segno d'unione ideale con i combattenti di Garibaldi. E precisa Stuparich:

Spezzato o invertito il processo della cultura nazionale degli slovacchi, i magiari adoperarono tutta la loro politica nell'asservirsi la Chiesa [...]. I vescovi venivano nominati dal governo di Budapest, dal governo di Budapest dipendevano le ricche prebende, il governo di Budapest aveva diritto di sorvegliare l'amministrazione dei beni ecclesiastici; in altre parole i magiari avevano il controllo e il potere su tutto il clero [...].

Si chiuse il cerchio di ferro con la politica scolastica. I magiari avevano un concetto straordinario della scuola di Stato [...]: "La scuola magiara è una macchina potente: a un'estremità vi si gettano a centinaia i fanciulli slovacchi, sull'altra ne escono altrettanti magiari". [...] creando una rete sempre più fitta, che finì col diventare un vero lenzuolo di morte, sotto cui agonizzava l'anima nazionale del popolo slovacco [...]. (*Dall'oppressione magiara verso l'unione nazionale coi cechi*, cap. VII, Parte prima, in IDEM, *La Nazione...*, cit., pp. 153-4)

Le sofferenze morali, che ebbero a patire gli allievi slovacchi e i loro maestri migliori, sono da contarsi fra le più gravi colpe commesse dalla nazione magiara contro i diritti dell'umanità; non sono a paragone tanto gravi quelle di cui si macchiò con le repressioni materiali, i processi ingiusti e le persecuzioni d'ogni genere.

Gli slovacchi s'accasciarono sotto il dolore; più vicini al carattere russo di quanto lo siano i cechi, accettarono dapprima la maledizione senza reagire: si aggrapparono a quel po' di consolazione che rimaneva loro nell'ambito di certe costumanze locali e nella Chiesa, quando questa non serviva alle mene politiche dei magiari, e più spesso nelle taverne dove c'era l'oblio. E [...] così meschina e povera era la vita materiale della maggior parte di quei piccoli contadini, che si caricavano di debiti e si riducevano schiavi degli usurai ebrei, scesi dalla Galizia col loro fiuto di sciacalli. L'emigrazione divenne allora una necessità. L'esercito di questi miserabili ingrossò sempre più; nessun popolo diede relativamente un numero così grande d'emigranti all'America quanto il popolo cecoslovacco; più di un milione fra cechi e slovacchi si trovavano in America al principio della guerra, di la maggior parte slovacchi. Questi miserabili, riacquistando la libertà, riacquistavano coscienza nazionale e il senso del lavoro proficuo: sottrattisi alle grinfie del magiario, ridiventavano quello che dormiva in fondo al loro carattere, cioè un popolo sano e laborioso. (ivi, p. 155)

All'interno della compagine boema sono forti le difficoltà rappresentative nel governo centrale di Vienna, il gruppo dei Giovani Cechi democratici e antifeudali, che «vogliono [...] un'autonomia nazionale, fattiva, non l'autonomia di una classe [...]. L'abisso è svelato [...]. Chi vuol stare con la nazione, non può far più lega coi nobili» (*I Giovani Cechi*, cap. III, in Idem, *La nazione...*, cit., pp. 70-1), di fronte a quello dei Vecchi Cechi legati ai feudali, e ironicamente chiamati la «compagnia stravagante» (ivi, p. 68) al Parlamento di Vienna.

Sicché, prosegue lo Stuparich,

In Boemia - dei comitati slovacchi d'Ungheria non si parla neppure tanta era sempre stata la ferocia dei magiari anche in tempo di pace - la guerra non significò soltanto l'arresto della vita civile, ma lo

sconvolgimento d'ogni cosa [...]. Per una orribile *legge di maestà*, per una inconcepibile *ragion di Stato*, furono calpestati i più sacri diritti della nazione. (ivi)

Da qui il suo sguardo libero e costruttivo su una prospettiva di popoli europei affratellati, di cui Trieste sarebbe potuta essere il fulcro propulsore negli anni immediatamente anteriori alla prima Guerra. Ma, addio sogni di confederazione europea dopo il colpo di pistola contro l'Arciduca Ferdinando a Sarajevo, grande per Stuparich «il disincantamento, il crollo di quelle aspirazioni»<sup>6</sup>. E lo spirito, sempre quello morale di lui, rieducare «restaurare tutto l'uomo» (motto del Convegno stuparichiano del '91 a Trieste), muove le ricordate prese di posizione dell'«Unità», in particolare il «dispetto» antiaustriaco inteso fra italiani e cecoslovacchi (allora unificati), ossia «Cerchiamo di fare all'Austria il peggiore dispetto che possiamo: *rieducare nell'austriaco l'uomo, il cittadino, il patriota, rieducare in lui il senso nazionale*».<sup>7</sup> Da un abito morale così si ricava di Stuparich sul suo lungo sguardo severo il raffronto anche delle successive dolorose vicende della popolazione istriana, sradicata e incalzata, nei trepidi *Ricordi istriani* (1961 e 1964) voci qua e là di una dislocazione esistenziale, cui solo l'atto del ricordare può costituire un elemento, amaro, di ordine che non sana patimenti e abbandono forzato in gran parte degli abitanti.

Non essere profugo diretto ma viverne a Trieste il dramma sull'esperienza del padre “rimasto” nella sua casa. Così lo strazio di Lina Galli per il padre lontano a Parenzo, «padre vivo e perduto, / [...], ed io non so / il tuo ultimo viso» (*Sommessamente parli coi defunti*, in EADEM, *Notte sull'Istria*, 1958), lo sguardo alle case spente, da dove non vien fuori chi le abitava o invece ricompare terribilmente sull'onda solo del pensiero che lo rimette in moto, e la visione di una Trieste «tenera preda», in modo subdolo di mire economico-politiche striscianti.

Ci sono dunque le condizioni negative, le premesse per dare luogo a quella sproporzione fra chi può di più e chi può di meno, con le conseguenze di rimanere sopraffatti e tacere o di sollevarsi e fuggire malconci. Quarantotti Gambini ha vissuto l'Esodo, soffrendolo a Trieste durante la Guerra nelle sue mansioni civico-amministrative e politico-culturali, come si vede dai suoi lavori di saggistica *Primavera a Trieste* (le gravi conseguenze di quella per nulla promettente 'primavera' del maggio 1945, tempo di smarrimento nella popolazione cittadina e preludio dell'infausta fine della guerra per l'area giulio-dalmata con un conseguente triste esodo forzato) e *Luce di Trieste* (la vita di rapporti sociali e librari fra le sue personalità, fra tutte Umberto Saba), oltre che dalla sua intensa attività civile. Nella residenza poi di Venezia, dopo la Guerra, simile a un esilio, ha visto dalla sua emittente radio la scarsa se non ostile accoglienza di molti profughi nei loro nuovi luoghi di residenza (tranne Ancona, che li ricorda su una targa al Porto nei pressi dell'Arco di Traiano). E per uno sprezzo fattogli nei confronti dei confratelli sventurati è

---

<sup>6</sup> *Trieste nei miei ricordi*, cit., p. 61.

<sup>7</sup> STUPARICH, *La nazione ceca*, cit., pp. 209-10, e al riguardo FABIO RUSSO, *Due scrittori italiani in dialogo con il Centro Europa...*, cit., note 56, 57, 58, in partic. 59.

morto di dolore a Venezia

Mentre Tomizza non si quietava mai nel difficile rapporto con il padre e con la sua stessa Terra, anzi si apre a sempre nuove complessità etnico-ambientali, da *Materada* e dal *Bosco di acacie* a *I rapporti colpevoli*. Esistenza tormentata, inquietudine politica e religiosa con diverse implicazioni, psicologia segreta complicata da una natura apparentemente pacificatrice. Ricerca di una Patria come di un Padre. Grande significato assumono le velature segrete come in filigrana sotto il piano saggistico de *Il male viene dal Nord* o *Il fatto innominabile dell'abate Roys*, anche *La presunzione di Maria*, lavori stupendi, cadenzati su un intrico di documenti e piste, segni di un'affascinante traccia investigativa religiosa lungo credenze popolari e di costume morale corrotto, ma non meno dell'intimo dissidio di lui in questo cercare senza tregua, che cosa? In qualche modo sempre il riferimento a Venezia, sotto sotto il dissidio etnico-esistenziale di appartenenza a un luogo, non bastava Materada, Giurizzani, la stessa casa con gli ulivi degradanti verso il mare, quella finestra della sua stanza, però ancor più il rapporto travagliato con il padre, rapporto colpevole?, di un animo per il quale il capostipite cultural-esistenziale, quel 'luogo' che è Venezia, la 'Venezia', dunque la Veneticità emblematica, è indice di un trasferimento psicologico, inavvertito?, della figura paterna. Il caput/padre, il caput/Venezia, il caput/Patria, ma quale patria. Ed è l'esperienza di un continuo stare e non stare, l'instabilità dell'esistere. L'esperienza di un intimo tormentoso "migrare" della persona, ma pure delle situazioni, di fatti oggettivi all'apparenza singolarmente sicuri, ma che stentano a stare secondo il loro giusto nesso.

Diversa la situazione storico-ambientale in cui si trova Enzo Bettiza. La testimonianza che ne dà è quella di «straniero in patria» (sotto altra luce, già Cecovini), di esiliato senza andare in esilio, «esule organico più che anagrafico» come si definisce in *L'esilio*. Non più esodo nella sua Spalato, ma impoverimento graduale degli italiani (come Marin sulla Dalmazia). A ciò si aggiunge l'ignoranza di molti italiani, che non sanno dov'è la Dalmazia o cos'è l'Istria, salvo per motivi turistici, e si sorprendono (se se ne accorgono) della natura e fisionomia veneta (se la riconoscono) di Pirano la città di Tartini, di Pago ristrutturata nel Cinquecento da Giovanni Orsini su incarico del sindaco Faliero, e via dicendo, quando in Sicilia Ragusa era Ragusa Ibla per distinguerla dalla più nota Ragusa in Dalmazia, oggi sotto altro nome, e fiorente Repubblica competitiva con la Serenissima. La Spalato di Bettiza sta poco sopra Sebenico, «Il fedelissimo Sebenico» come suona il titolo di una raffigurazione cartografica (Venezia 1500) oggi riprodotta su parete nell'atrio dell'Istituto scolastico "Ugo Foscolo" a Trieste, in via Gatteri. La fedeltà a Venezia era maggiore dalla Dalmazia che non dalle località del Veneto. E Bettiza in questa luce di civiltà ha scritto tra l'altro *Il fantasma di Trieste* un quadro di questa città, del suo «fantasma» nell'avventura di non facile intendimento del giovane protagonista Daniele, anzi 'comodamente' fraintendibile.

Dal canto suo Biagio Marin guarda a tanti aspetti ingiusti della costa adriatica perduta politicamente, nelle *Elegie istriane* con occhio intenso di dolore e in certe pagine vibranti dei *Diari* e dei *Paesaggi*, ma con occhio insieme di ricognitore storico in altre pagine degli stessi *Diari* e dei *Paesaggi*, e ancor più in determinati scritti degli *Autoritratti e impegno civile*. Da toni rievocativi a modi accesi, di forte carica emozionale, a tratti sdegnata (Alfieri antitirannico) sta la sua ferma esigenza irrinunciabile di essere «morale», di trovare una «moralità» nelle situazioni politico-esistenziali. Il suo sguardo a distanza sulle coste dell'Istria (non lontano l'accento di Lina Galli sulle finestre vuote, le anime scomparse), su Pisino intensamente vissuta e sperimentata, gli interrogativi sulle condizioni etniche in Dalmazia mostrano sempre una capacità di vedere a lungo raggio. Valga questo pensiero sul taglio dei *Diari*, specifico nell'intervista *Incontri con l'Istria*:<sup>8</sup>

Recentemente sono stato in gita in Dalmazia, a Zara e a Sebenico [...]. La storia della Dalmazia è stata per secoli storia nostra. Così almeno pareva a noi. E certo noi abbiamo avuto lì una grande funzione: ma, eravamo solo degli importati, dei conquistatori [...]. Guardavo a Zara, a Sebenico la gioventù croata muoversi più naturalmente che a Pola, che a Parenzo, che a Rovigno, come già gli antichi abitanti di quelle contrade. Noi li avevamo sempre ignorati, ma a torto. In realtà per secoli noi avevamo imposto loro la nostra civiltà e la nostra cultura, ma essi avevano collaborato con noi, eran vissuti con noi in una magnifica simbiosi. Tanti leoni di S. Marco, tante colonne romane, tanti perfetti monumenti d'arte nostra: ora sono loro patrimonio, e [...] a buon diritto. I figli ereditano i beni dei padri.

L'esperienza dei nostri Profughi è ampiamente articolata per luoghi e situazioni specifiche, ma non altrettanto manifestata e documentata. Non molti diretti testimoni ne hanno parlato. Anna Maria Mori ha pagine tristemente evidenti, quelle di *Nata in Istria* (particolarmente i capp. *L'io diviso* [Tomizza], *Fiume*) e poi è "emigrata" alla Rai nazionale. Marisa Madieri come tanti è "emigrata" o approdata a Trieste con la dura esperienza iniziale e quindi una nuova vita ricca di significati, quella di *Verde acqua*, complice un 'sentore' qui della sua nativa Fiume. Trieste, seconda patria di molta Gente nostra sradicata.

Quanto improprio chiamare emigranti i combattenti lontani poi morti e onorati nei Sacri dell'una e dell'altra parte, i traditi dalla slealtà compresa quella di chi tiranneggia e schiavizza in pubblico quanto di nascosto sotto apparenze di legalità o di perbenismo benevolo ipocrita, come non vanno chiamati eroi i traditori che sovvertono la retta coscienza e quelli che opprimono, tenendo legato con vile ricatto chi non può prendere iniziativa libera. Così per gli oppressi e i cacciati dalla loro Terra «la barca partirà», la mesta canzone allusiva di Sergio Endrigo, lui pure di Pola, ignota nel suo drammatico significato di esodo in massa a tanti italiani, sull'onda piacevole del riascolto di Sanremo. E quella che portava al sicuro a Trieste di nascosto nottetempo sotto le mitragliate subdole l'amica Adriana Stampalia<sup>9</sup>, ancora in

---

<sup>8</sup> In «Voce Giuliana – l'Istria di B.M.», supplemento al Quindicinale n. 535, Trieste, 16.12.1991; riportato in GIOVANNI GREGORI, *Biagio Marin ai Gradisi. Lettere*, Marano (UD), Edizioni Laguna 2010, pp. 75-6, e n. 65.

<sup>9</sup> Di lei va segnalata la tesi su *Pier Antonio Quarantotti Gambini narratore*, STAMPALIA 1968-69, seguita da chi scrive in un quadro di lavori promossi da Bruno Maier su area giuliana.

braccio alla madre Arcella dalla sua e loro Lussinpiccolo, per i favorevoli  
«silentia lunae».



## TRASPOSIZIONI: OMERO, SHAKESPEARE E CARLO MAGNO IN SICILIA, NEL BALTICO E NELLE MARCHE

di Gianfranco Romagnoli

1. Sotto il termine generico (e improprio) di “trasposizioni” intendo ricomprendere due diversi tipi di operazioni, con le quali nei tempi moderni taluni appassionati ricercatori, più o meno dilettanti, hanno inteso o cambiare l'identità di autori di famose opere letterarie, a cominciare dal luogo di nascita, ovvero mutare radicalmente l'ambientazione geografica di eventi tramandati dalla letteratura o dalla storia. Le argomentazioni addotte a sostegno di queste originali teorie, che a prima vista possono apparire completamente fantasiose, non sono quasi mai del tutto campate in aria: tuttavia sono, per ciascun caso, di peso diverso, sì da rendere più o meno plausibile -ma sicuramente non certo- quanto viene sostenuto in proposito e da suscitare echi più o meno vasti. Dei casi più eclatanti farò qui una sommaria esposizione, evitando di prendere partito sulla scientificità, ovvero sulla natura fantasiosa delle varie tesi.

La figura maggiore presa di mira da questi volenterosi indagatori è senza dubbio quella di Omero, e non a caso, data l'antichità della sua opera poetica e i dubbi che sin dall'età alessandrina e, in seguito, dall'Umanesimo e dal Rinascimento fino all'Ottocento e ai giorni nostri, sono stati avanzati sull'esistenza stessa di questo mitico vate e sull'origine unitaria, come epoca e come autore, dei due poemi a lui attribuiti, l'*Illiade* e l'*Odissea* (per non parlare dei cosiddetti *Inni omerici*, ben presto e concordemente ritenuti apocrifi): dubbi che, ad opera di insigni studiosi, hanno dato luogo a quella che viene definita “la questione omerica”.

2. E' alla questione omerica, per l'appunto, che si aggancia l'affermazione secondo la quale l'*Odissea* sarebbe stata opera di una giovane donna siciliana di Trapani, ancorché greca. Il primo a sostenere questa tesi fu lo scrittore inglese Samuel Butler, appassionato frequentatore della Sicilia, nel suo saggio del 1897 *The Authoress of the Odyssey*, argomentando come, a differenza dell'*Illiade* il cui contenuto è prettamente maschile e guerresco, l'*Odissea* abbia un tono completamente diverso: il poema infatti, spogliato dagli elementi mitici, si sofferma, con un taglio squisitamente femminile, su argomenti familiari e di vita domestica della provincia greca intorno al 750 a. C., fornendo inoltre un'ambientazione facilmente identificabile con Trapani e con le isole vicine. La tesi fu ripresa nel 1903 da Hery Festing Jones, che esaudendo la volontà testamentaria di Butler di cui fu collaboratore e amico, donò alla Biblioteca Fardelliana di Trapani il presunto manoscritto della poetessa siciliana, accompagnandolo con un suo scritto *Viaggio in Sicilia sulle orme di Butler*. Una rielaborazione di questa teoria formò oggetto del romanzo di Robert Graves *La figlia di Omero* (1955). Nello stesso senso, L. G. Pocock, nel 1957, scrisse il saggio *The Sicilian Origin of the Odyssey*. Sull'argomento, sono stati tenuti due convegni internazionali di studi a

Trapani nel 1990 e nel 2000.

3. Ancora su Omero e la sua opera, un'interessante trasposizione dell'ambientazione geografica dei poemi omerici dal Mediterraneo al Nord Europa è quella proposta dall'Ing. Felice Vinci con il suo saggio del 2008 (quinta edizione) *Omero nel Baltico, Le origini nordiche dell'Odissea e dell'Iliade*. La tesi proposta si basa essenzialmente su un duplice ordine di argomentazioni: da un lato, la totale incongruenza, quando non anche la contraddittorietà rilevata già da antichi autori come il geografo Strabone, tra configurazione geografica, collocazione e distanze delle isole, regioni e città, come assai particolareggiatamente descritte nei due poemi omerici, e lo stato reale dei luoghi in essi menzionati laddove tradizionalmente si assumeva come scenario il mondo mediterraneo; d'altro lato, la scomparsa totale di tali contraddizioni se si sposta lo scenario nelle regioni baltiche, dove configurazioni geografiche, distanze tra i vari luoghi e finanche la toponomastica vengono a coincidere perfettamente con la descrizione omerica. Si sostiene pertanto, con ricchezza di argomenti, riscontri e riferimenti che percorrono l'intero testo dei due poemi, che l'origine dei racconti in essi riportati sia da ricercarsi in saghe originarie del Baltico e della Scandinavia, risalenti al secondo millennio avanti Cristo, quando le favorevoli condizioni climatiche allora presenti in quei luoghi avevano dato luogo a una splendida età del bronzo. Il tracollo del clima diede il via alle grandi migrazioni di quei popoli verso terre più calde e, in particolare, all'arrivo degli Achei in Grecia: di queste migrazioni ha dato ampio e documentato conto Diego Romagnoli nella sua opera in più volumi *Mitra, storia di un dio*. Ed è in Grecia che, grazie all'invenzione della scrittura, questi racconti, dapprima tramandati oralmente, assunsero nel tempo forma scritta fino a divenire l'*Iliade* e l'*Odissea* che oggi conosciamo. La tesi del Vinci ha trovato ascolto presso sedi universitarie ed è stata dibattuta in un convegno scientifico internazionale tenutosi in Finlandia nel 2007.

4. Ci riporta In Sicilia una teoria sulle origini del grande tragediografo inglese William Shakespeare, che si aggancia a una "questione Shakespeariana" analoga a quella omerica, dibattuta da grandi studiosi che, per la scarsità di notizie su di lui e la poca congruità con la sua mirabile opera degli scarni dati biografici tramandati, relativi a un attore di scarsa cultura, sono giunti a identificarlo con Francis Bacon o persino a negare la sua esistenza. Secondo questa teoria, il poeta sarebbe da identificare con il messinese Michelangelo Florio, nato forse nel 1564, la cui madre era una Crollanza. Perseguitato per la sua appartenenza alla confessione quacquera, visse vagando per l'Italia (fra l'altro a Verona) e per l'Europa, fino a stabilirsi da ultimo a Londra: il cognome Shakespeare sarebbe una traduzione inglese di quello materno. L'ipotesi è suffragata essenzialmente dal fatto che il Florio fu autore di alcune opere, tra cui *Troppu trafficu ppi nenti* (peraltro perduta!), di cui la commedia *Tanto rumore per nulla* di Shakespeare, ambientata a Messina, non sarebbe

che la traduzione in inglese; nonché dalla grande dimestichezza che le opere del celebre drammaturgo dimostrano con le ambientazioni e con il teatro italiani. Inoltre, dalla biografia di Shakespeare risulta che avrebbe frequentato un club di Londra dove però non risulta tra gli iscritti, mentre vi risulta Michelangelo Florio. La teoria dell'origine messinese del Poeta, avanzata in sede scientifica nel 1950 dal professor Enrico Besta dell'Università di Palermo, ha formato oggetto di due libri del giornalista Santi Paladino *Un italiano autore delle opere shakespeariane* (1929 e 1955) e del volume di Martino Juvara *Shakespeare era italiano* (2002).

5. I casi fin qui rappresentati sono abbastanza noti: una trasposizione geografica molto meno conosciuta, ma clamorosa, è quella che colloca nelle Marche lo scenario della Aquisgrana di Carlo Magno. La tesi è stata sostenuta da Giovanni Carnevale, un salesiano già docente di latino e greco e di storia dell'arte e appassionato archeologo. Partendo dalla constatazione che nessuna prova storica dimostra con certezza che Aquisgrana, capitale carolingia, sia da identificare con la moderna Aachen in Germania come comunemente ritenuto, e che nessun autore dice in quale parte dell'impero, Germania, Francia o Italia, tale città fosse collocata, il nostro studioso sostiene che esistessero due Aquisgrana: la prima, fondata da Carlo nel Piceno, in Val di Chienti, e la seconda dal Barbarossa nel dodicesimo secolo, dopo la *traslatio imperii* dall'Italia alla Germania. Nella Aquisgrana picena fu edificato il palazzo di Carlo, i cui ruderi erano ancora noti come tali e visibili nel Cinquecento, e la Cappella Palatina, che sarebbe da identificare con la chiesa di San Claudio al Chienti, molto più rispondente alle descrizioni d'epoca che la Cappella di Aachen. Per quanto riguarda, poi, la nuova Roma fondata da Carlo Magno, premesso che nulla prova che coincidesse con la Roma dei Papi come comunemente ritenuto e che neppure se ne è trovata traccia nei pressi di Aachen o altrove, si sostiene che essa sia riconoscibile nelle imponenti rovine presenti nella ampia area archeologica vicina all'Aquisgrana picena, comunemente attribuite a una *Urbs Salvia* romana che invece fu totalmente distrutta dai barbari.

Tra le numerose e ben documentate argomentazioni di carattere epigrafico, testuale, storico e artistico-architettonico addotte dal Carnevale a sostegno della tesi, due colpiscono in modo particolare. La prima è che i biograf Eginardo e Norket testimoniano che a Natale dell'anno 800 Carlo si trovava a Roma dove fu incoronato imperatore, che a marzo 801 era ad Aquisgrana e nell'aprile era a Spoleto: spostamenti così rapidi non sarebbero stati plausibili se le dette città non si fossero trovate tutte nell'Italia Centrale. La seconda consiste nel fatto, anch'esso attestato dalle fonti, che la Cappella Palatina fu costruita con marmi e colonne provenienti da antichi edifici di Ravenna e di Roma, ciò che, rileva il Prof. Carnevale, appare possibile con una collocazione della Cappella nel Piceno mentre risulta assai difficile credere che un tale trasporto potesse realizzarsi dall'Italia fino ad Aachen in Germania attraversando le Alpi.

Inoltre Carlo Magno disse una volta che la sua sede era separata dall'impero bizantino da "una pozzanghera": il discorso torna se identifichiamo questa "pozzanghera" con l'Adriatico, ma non se presupponiamo che Aquisgrana fosse in Germania.

C'è infine, a sostegno di quanto asserito, l'argomento toponomastico: il fatto che il nome di Aquisgrana derivi da *ad aquas Granni* per la sua vicinanza a un antico santuario dedicato al dio italico Granno, al cui interno sgorgavano acque salutari; la presenza, a due chilometri dalla chiesa di San Claudio, di una località pianeggiante chiamata Campomaggio ( che sarebbe il *Campus Maius* dove ogni primavera Carlo adunava il suo esercito); l'esistenza sempre nella zona di un centro oggi chiamato Giulo (lo *Julum* nei pressi del quale veniva localizzata Aquisgrana); il fatto che fino a poche generazioni fa la Val di Chienti fosse nel linguaggio comune chiamata Francia (dalle fonti risulta che l'Aquisgrana carolingia sorgeva "in Francia", come attesta il Nitardo asserendo che il territorio di Aquisgrana fu la *prima sedes Franciae*).

Questa teoria è esposta da G. Carnevale in vari libri, da ultimo *La scoperta di Aquisgrana in Val di Chienti* (1999) e *La Val di Chienti nell'Alto Medioevo carolingio*, edito nel 2003 a cura del Comitato per lo studio della presenza carolingia in Val di Chienti, ma non risulta che sia mai uscita dall'ambito degli studiosi locali.

In conclusione: chi legge queste note, che riferiscono le più vistose "trasposizioni" nelle quali mi sono imbattuto, reagirà d'istinto, come me, con un notevole scetticismo: ma una lettura integrale delle varie argomentazioni addotte in ciascuno dei casi prospettati, molto più dei semplici accenni che ne ho fatto, lascia quanto meno penserosi. E se questi avventurosi indagatori avessero (almeno in qualche caso) ragione?

## INSEGUENDO UN DIO. MITRA DA ORIENTE A OCCIDENTE

di Diego Romagnoli<sup>1</sup>

Mithra è un dio la cui figura risale alla notte dei tempi, è uno degli dei uranici e rappresenta l'elemento solare del culto, o a volte è associato con il Sole. Le origini risalirebbero, secondo Lokmanya Bal Gangadhar Tilak, al mito di Iperborea (a volte è identificato e/o associato con Apollo e tale coppia divina comparirà nella religione misterica dei primi secoli dell'era volgare), cioè alla preistoria o al periodo protostorico. Secondo tale Autore egli rappresenta uno degli aspetti del sole, o meglio, la luce del sole nel mese a lui dedicato.

Mithra è un dio principalmente indoeuropeo, la sua figura è mutata nel corso dei secoli e in certi luoghi ha assunto determinate caratteristiche. Egli compare in India, dove è stato portato a seguito dell'invasione delle tribù Arya, che dal 1800/1500 a.C. dilagarono nella valle dell'Indo. Nei Veda, a parte un inno a lui dedicato, egli appare come una figura corale tra i tanti dèi della luce (Adityas). Col passare del tempo e nelle scritture successive, Mithra diventerà un deus otiosus, non più adorato ma solamente una tra le miriadi di rappresentazioni dell'universo induista. Tuttavia nell'induismo posteriore, in continuità con il suo essere legato alla luce solare, la sua figura sarà assimilata agli dèi Surya e Savitar.

Mithra compare inoltre in Asia centrale (è raffigurato in un bassorilievo cinese risalente al V secolo) e nell'altopiano iranico, dapprima come divinità di bande di guerrieri e di cacciatori che gli tributavano culto tramite sacrifici di tori e altari di fuoco. Con l'arrivo di Zarathustra e la sua riforma, nell'Avesta egli compare non più come divinità principale ma come Amesha Spenta agli ordini della divinità suprema Ahura Mazda. Certi tratti crudeli del dio vengono mitigati e poi eliminati, fino a che nei primi secoli dopo Cristo egli diventa una divinità benevola; durante l'Ellenismo il suo culto si diffonde fino nella penisola anatolica.

Fatta questa premessa, ci si chiede come Mithra raggiunse l'Asia centrale e l'India. Secondo l'antropologo e studioso delle religioni Paul Du Breuil, ciò fu dovuto all'impatto dell'ultima glaciazione e conseguente raffreddamento climatico, che spinse l'etnia Arya a migrare da nord a sud. Il ricordo di tale raffreddamento climatico è citato nell'Avesta dove si narra di una serie di terribili inverni che distrussero l'Airyana Vaejo «Patria degli ariani», che venne spostata più a sud. Ciò risale, secondo Tilak, al periodo Pre-Orionico o di Aditi e cioè dal 6000 a 4000 a.C. quando, per la precessione degli equinozi, l'equinozio di primavera cadeva nel segno dei Gemelli. Secondo l'autore, prima di quella data gli Arya, che adoravano divinità celesti tra cui Mithra, occupavano una vasta area che va dalla Scandinavia fino alla Siberia, mentre per il linguista Giacomo Devoto essi occupavano un'area che parte dagli Urali e giunge alla Prussia orientale e al Danubio. A seguito del

---

<sup>1</sup> Centro Internazionale di Studi Sul Mito

peggioramento climatico gli Arya raggiungono le coste settentrionali del Mar Nero e del Mar Caspio dando origine alle culture dei tumuli del Kurgan, dello Yanma e della ceramica a cordicella (posta più ad ovest), mentre ad est si stabiliscono in un'area che va dal Caucaso, dal Kazakistan, passando per lo Iaxarte o Syr Darya posti ad est del lago d'Aral, fino ai Monti Altai confinanti con la Mongolia occidentale. Sempre nel III millennio a.C. l'etnia indoeuropea ancora unita dà origine alla cultura di Andronovo da cui derivano quelle dell'Arkaim, della Petrovka Sintashta, di Poltavka e del Caucaso.

All'inizio del II millennio a.C. si ha una rottura anche a livello linguistico dell'unità Arya e verso il 1800-1700 gli indoeuropei si dividono in due rami: indoiranico e indoariano. Il primo ramo si divide in tante tribù e in più ondate – la prima e più importante risale al 1500 a.C. – si dirige a sud verso l'odierna Persia, la Mesopotamia, mentre l'altro ramo invade il nord dell'India. Le tribù iraniche del nord daranno origine ai Saci o Sarmati, che si spingeranno ad ovest fino in Tracia. Quindi le tribù iraniche occupano una vastissima area che va dalla Tracia, passa per i Monti Zagros, la Mesopotamia e giunge in Afghanistan fino ai confini con la Cina. Da notare che nei concetti divini Arya vi è Mi-tra, inteso come patto, giuramento, secondo Meillet, ma ciò non è sicuro, pare invece che la radice della parola derivi da mei «scambiare»; un qualcosa di affine si ritrova negli indiani con la figura del potlach che consiste in uno scambio di varia natura e reciproca assistenza. E' chiaro che questi scambi generano dei rapporti umani di ogni tipo, ci si chiede se questi abbiano comportato anche l'amicizia, e per questo in un secondo momento Mithra sia diventato dio dell'amicizia. Nelle varie ondate delle tribù nomadi iraniche che dai confini orientali dell'Anatolia giungevano fino alla Transoxiana, il nome di Mithra compare citato nel trattato di pace del lago Van tra i Mitanni e gli Ittiti, risalente al 1400 a.C.

Tuttavia bisogna tenere conto delle differenze nel culto di tale dio prima e dopo Zarathustra. Si noti che il culto di Mithra era coltivato presso le tribù nomadi guerriere che vivevano di rapine ed eseguivano sacrifici cruenti di bovini, accompagnati dalla bevanda inebriante dell'haoma. Come cambiò il culto? Nel periodo in cui nacque Zarathustra l'Asia centrale subì un peggioramento climatico e l'economia fondata sulle razzie di bestiame che ora scarseggiava non poteva continuare, sicché la riforma zarathustriana operò in modo da porre fine alle razzie e ai sacrifici cruenti, mettendo l'accento sull'economia agricola e mitigando certe pratiche come il bere bevande inebrianti. Zarathustra fece piazza pulita del pantheon precedente elevando a unico dio Ahura Mazda, ma per le menti di quell'epoca il monoteismo era difficile da accettare e il culto di Mithra era forte, tanto che il profeta dovette reintegrarlo mutandone alcuni aspetti e mitigandone altri. In un passo dei Gatha Zarathustra afferma che Mithra è pari ad Ahura Mazda, che l'ha creato e fatto degno di venerazione.

Tuttavia dopo la morte del profeta il culto del dio ritornò prepotentemente e Mithra venne adorato dagli Achemenidi; egli compare in un'iscrizione a fianco di Anahita, sua madre, associata alle acque. Il culto di Mithra sarà officiato

dai Magi, i sacerdoti persiani, e subirà influenze mesopotamiche e caldee. Il suo nome sarà associato a Shamash, il sole, e al fuoco celebrato dai Magi, a lui si bruceranno offerte. Nelle scritture posteriori a Zarathustra il dio mantiene un carattere guerriero: è armato di vazra «mazza» che colpisce i demoni e viene accompagnato in battaglia da Verethragna e Sraosha. A lui saranno dedicati un tempio e le cerimonie iraniane del Mithrakana o Mihragan, tuttora celebrate in primavera. Il suo culto continuerà anche dopo l'arrivo di Alessandro Magno e si diffonderà in Anatolia. Egli sarà adorato presso i sovrani ellenistici (i quali vanteranno, a ragione o a torto, di essere i discendenti di Dario e di Alessandro). Da notare che in Anatolia vi è il complesso funerario, ricavato dallo sperone del Tauro, del re Antioco di Commagene. In esso, che fu meta di pellegrinaggi, è raffigurata la testa col berretto frigio del dio Mithra. Inoltre vi è la figura di Mithridate Eupatore, re del Ponto, nemico dei Romani, il cui nome significa Buon Padre dato da Mithra e che è visto come un Re Mithra; lo stesso Mithridate è alleato con i pirati cilici (si dice, come riporta Cumont, che tra essi vi fossero esponenti dell'aristocrazia iranica).

Nel mondo romano la sua figura appare nella guerra del 67 a.C. di Pompeo contro i pirati cilici. Il suo nome viene citato da Plutarco il quale, nella Vita di Pompeo, riferisce che essi eseguivano in suo onore strani riti occulti. Bisognerà aspettare il principato di Nerone perchè Mithra inizi a destare interesse: lo stesso imperatore venne iniziato ai suoi misteri dal re armeno Tiridate. Da dopo il 70 d.C. il suo culto si diffonde dapprima tra le legioni danubiane che erano state impegnate in Oriente e, successivamente, in tutto l'impero. Il suo culto viene propagato dai soldati, dai mercanti, dai marinai e dai burocrati imperiali e con Commodo assume definitivamente un carattere ufficiale. Prova della diffusione del suo culto è l'abbondante presenza di mithrei e di sculture (tra queste Cautes e Cautopates, in funzione di Dioscuri) nei territori conquistati dai Romani, specie lungo il limes settentrionale dell'Impero Romano e in Italia, dove la maggiore concentrazione è a Roma e dintorni; Carnuntum in Pannonia col tempo diventerà, dopo Roma, la più importante enclave del dio persiano. Incontrando il gusto e la sensibilità della civiltà greco-romano-ellenistica e il suo diffuso atteggiamento misterico, la divinità persiana subisce trasformazioni e il suo culto, con una propria gerarchia, si basa sui Misteri di Mithra, sincretismo da determinati culti (come il Mazdeismo) e filosofie, ma non se ne conosce la liturgia: ciò che si conosce è dedotto dai ritrovamenti archeologici. Il culto mithraico raggiunge il suo massimo splendore nel periodo da Valeriano a Diocleziano, poi inizia la sua decadenza finché, con l'editto del 391 di Teodosio contro i culti pagani, viene messo definitivamente al bando, ma resiste ai confini dell'impero fino al tardo V secolo, per poi scomparire del tutto.

Echi del Mithraismo si possono ritrovare nel Cristianesimo nel culto di San Giorgio e di San Michele Arcangelo (e forse anche nei principi della cavalleria). La sua figura viene ripresa nel secolo scorso tramite studi monografici approfonditi di Franz Cumont, l'autore più importante, e di altri

studiosi come Vermaseren, Turcan, Merkelbach, Ulansey e tanti altri, tra i quali lo studioso della tradizione Julius Evola. Nel 1971 a Manchester venne tenuto un congresso tra gli studiosi di Mithra. Sulla sua figura, tuttora discussa, ho scritto un'opera monografica intitolata Mitra: storia di un dio della quale sono già stati pubblicati i volumi I-India (2011) e II- Iran (2012), mentre il tomo I (I Mitrei) del terzo volume Mitra nell'Impero Romano uscirà nel novembre del corrente anno 2013 ed il tomo II (titolo provvisorio: Storia e dottrina) l'anno successivo.



## BIBLIOGRAFIA

Cumont, F. Les mystères de Mithra, Fontemoing, Paris 1902

Cumont, F. Les religions orientales dans le paganisme Romain-Persi, Open Court Publishing Company, Chicago 1911

Cumont, F. Textes et monuments relatifs aux mystères de Mithra, Lamartin, Paris 1945

Devoto, G. Origini indoeuropee, Ar, Padova 2008

Du Breuil, P. Zarathustra et la transfiguration du monde, Payot, Paris 1978

Evola, J. La via della realizzazione di sé secondo i Misteri di Mithra «Ultra», 3, giugno 1926.

Meillet, A. Trois conférences sur les Gatha de l'Avesta, Librairie Orientaliste, Paris 1925

Merkelbach, R. Mitra, il signore delle grotte, ECIG, Genova 1998

Plutarco Vite degli uomini illustri, Passigli, Firenze 1883

Romagnoli, D. Mitra: storia di un Dio – vol I: India, Carlo Saladino Editore, Palermo 2011

Romagnoli, D. Mitra: storia di un Dio – vol II: Iran, Carlo Saladino Editore, Palermo 2012

Tilak, L.B.G. La dimora artica dei Veda, ECIG, Genova 1987

Tilak, L.B.G. Orione: a proposito dell'antichità dei Veda, ECIG, Genova 1991

Turcan, R. Mithras platonius, Brill, Leiden 1975

Ulansey, D. The origin of the mithraic mysteries Oxford University Press, New York 1989

Vermaseren, M.J. Mithras, the secret god, Barnes & Noble, New York 1963

## ASPETTI MITICI DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE

di Gianfranco Romagnoli

**ABSTRACT** Dopo una premessa sui concetti di archetipo, mito e simbolo e sulla guerra come archetipo generatore di miti, legato alla sfera del sacro, ci si sofferma sugli aspetti mitici della prima guerra mondiale sotto i profili della sacralità, dei luoghi del mito, dei miti di fondazione e degli eroi. Viene evidenziata la funzione della letteratura nel creare e perpetuare i miti della guerra, soffermandosi sul d'Annunzio della tragedia *La nave* e del *Notturmo*, citando poi gli scrittori combattenti quali Giuseppe Ungaretti e i giuliani Slataper, Stuparich, Marin, facendo un cenno a Marinetti e al futurismo e passando infine a esaminare le fondamentali opere letterarie *Nelle tempeste d'acciaio* di Jünger e *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Remarque.

\* \* \*

Odi, Signore Iddio grande e tremendo  
cui fecer grido i padri combattendo  
su le rembate: questo ch' io t'accendo  
è il Rogo e il Faro.

1. Chi ha avuto occasione di visitare il Vittoriale degli Italiani, la villa cioè, alta sul lago di Garda, nella quale Gabriele d'Annunzio trascorse gli ultimi anni della sua vita, sarà certamente rimasto colpito al vedere, nel magnifico parco annesso a quel *buen retiro*, una nave da guerra - la torpediniera Puglia, smontata dopo fine della Grande Guerra e donata al Poeta - sapientemente inserita nella rigogliosa natura e affacciata sulle sottostanti acque lacustri con la prora simbolicamente rivolta verso l'Adriatico e la Dalmazia. E', essa, - accanto alla folla di oggetti raccolti dal Poeta all'interno della villa che ne testimoniano l'aspetto di esteta - il più significativo segno attraverso il quale colui che fu chiamato il Vate della nuova Italia volle perpetuare il mito della sua personalità di guerriero nel primo conflitto mondiale, corroborato dalla conservazione, nel complesso del Vittoriale, dell'aereo con il quale sorvolò la nemica Vienna e del Mas della Beffa di Buccari. A ben vedere, peraltro, i due cennati aspetti della personalità di d'Annunzio ben si integrano nella sua concezione del mito nietzschiano del superuomo, insieme esteta ed eroe.

2. Prima però di trattare specificamente il tema degli aspetti mitici della prima guerra mondiale, ritengo indispensabile una breve premessa di carattere generale: non sono le azioni eroiche, né le opere letterarie a creare il mito ma, invero, esso non è tale se non è rapportabile a un archetipo. E' da questo che discendono tanto la sublimazione delle azioni quanto il fervore creativo letterario che ne perpetua la memoria tra il popolo, e non viceversa.

In altre parole, il mito non è frutto dell'azione e/o dell'opera letteraria, ma sono queste a germogliare dalla radice mitico-archetipica cui il sentire collettivo, sia pure a livello inconscio, le riconosca collegate. In mancanza di un tale collegamento il tempo, inesorabile, cancella il mito che si è tentato invano di costruire. Chi ricorda più, oggi, García Hurtado de Mendoza, autore di memorabili imprese nella riconquista di gran parte del Cile sottratta agli spagnoli dalla rivolta dei Mapuches, popolo che neppure il potente impero Inca era riuscito a domare, pur se il condottiero si adoperò a costruire il proprio mito commissionando poemi e opere teatrali sulle sue gesta ai più grandi scrittori del Secolo d'Oro? E sarà ricordato, tra un secolo, il Che Guevara, mito di una generazione, autore di coraggiose gesta e assunto a simbolo di riscatto dei popoli grazie a una famosa biografia e soprattutto ai mass media? Ai posteri l'ardua sentenza. Mentre tutti, invece ricordano Achille, Ettore e Odisseo, non soltanto perché creati dai poemi omerici - che, comunque, ne hanno tramandato sino a noi la memoria, quanto perché questi riflettevano il tempo del mito, nel quale continui erano i rapporti tra dei e uomini, e da esso scaturivano.

Ci chiediamo, a questo punto, cosa sono il mito e l'archetipo. Senza soffermarsi sulla pluralità di definizioni che ne sono state date e che occupano intere biblioteche, basterà qui ricordare, in estrema sintesi, che il mito, lungi dall'identificarsi con le "favole antiche" di cui diceva Leopardi, è racconto di verità trasfigurata, attinente alla sfera del sacro: tali i miti cosmogonici, i miti di fondazione come riflesso terreno del mito della creazione, i miti eroici, ed è questa attinenza al sacro che lo rende contiguo alla religione, anch'essa appartenente, per definizione, a quella stessa sfera. L'archetipo, da parte sua, è un'idea radicata sin dalle origini nel profondo della psiche umana e comune a differenti popoli e aree geografiche, ed è esso che crea il mito, o i miti. Parliamo, sia per l'archetipo che per il mito, di un tempo fuori dal tempo, dal suo scorrere ordinario.

La guerra è archetipo di grandi epopee collettive, fucina di miti come quello dell'eroismo e generatrice di figure di eroi quali, nella prima Guerra mondiale, Enrico Toti, Francesco Baracca e lo stesso d'Annunzio: il suo stretto collegamento con la sfera del sacro, e quindi del mito, è testimoniato dalla presenza, presso tutti i popoli, di divinità della guerra (eccezionalmente però presso gli Incas, popolo che conquistò gran parte dell'America Meridionale, non c'era uno specifico dio della guerra, tanto che solamente in rari elenchi di divinità incaiche troviamo "adottato" in tale ruolo Epunamun, che è dio della guerra dei già ricordati Mapuches cileni).

Altro importante aspetto del sacro insito nella guerra, da cui si vuole far derivare il concetto di "guerra giusta", è l'esistenza di numi tutelari di ciascun popolo, invocati o addirittura dati come personalmente presenti mediante teofanie nei combattimenti a fianco del popolo stesso. Questi numi furono identificati, dopo il passaggio dal paganesimo al cristianesimo, nella Vergine e nei Santi: ricordiamo in proposito la presenza di Santiago, ossia San Giacomo, sul suo cavallo bianco, nelle "giuste" guerre intraprese per la difesa

e diffusione della vera fede dagli Spagnoli contro gli Arabi dominatori della Penisola Iberica prima, e nella conquista dell'America poi, presenza addotta come spiegazione del singolare fatto che un piccolo gruppo di Conquistadores abbia potuto abbattere potenti imperi; in stretta connessione con queste divinità, il ruolo dei Lari, numi tutelari del focolare domestico che, in una unità inscindibile, si intende difendere insieme al sacro suolo patrio.

E ancora, la sacertà dei caduti riconosciuta sin dai tempi più antichi: si pensi al culto degli eroi nell'antica Grecia, praticato nei pressi dei loro sepolcri, fino ad arrivare alle manifestazioni di culto rese loro ai nostri giorni.

Per tornare, finalmente, al tema della Grande Guerra, si pensi ai monumenti ai Caduti presenti si può dire in ogni Comune italiano, ma anche straniero, e specialmente alle tombe dedicate, in varie Nazioni, a quel potente simbolo che è il Milite Ignoto: parlando dell'Italia, è da ricordare il grande concorso di popolo che si accalcava in tutte le stazioni lungo il percorso ferroviario per veder passare il treno che portava a Roma le spoglie di caduti non identificati, e la scelta di una delle bare, affidata all'istinto della madre di uno di essi, con la successiva solenne consacrazione della sua tomba nel cuore dell'Altare della Patria in presenza di una immensa folla, e l'ininterrotta, a tutt'oggi, continuità del culto, che ne sanziona il mito; o, per altro verso, poniamo mente alla solenne religiosità, intessuta di eroismo e di dolore, promanante dal sacrario di Redipuglia e, in generale, dai cimiteri di guerra, compresi quelli che raccolgono le spoglie dei nemici. Infine, consideriamo che i monti su cui si sono svolti importanti eventi bellici, nel corso dei quali numerosi sono stati i caduti per la Patria, vengono ascritti, in una mistica di guerra ricca di simboli quanto una religione laica, nella categoria della montagna sacra, anch'essa potente archetipo presente presso tutti i popoli: con riferimento al nostro tema, cito il Monte Grappa, e non solo, come vedremo più oltre.

3. E' ora tempo di tornare a d'Annunzio e, attraverso lui, alla funzione mitopoietica svolta rispetto alla Grande Guerra dalla letteratura, dando innanzitutto ragione della citazione che ho letto all'inizio del nostro incontro, incipit dell'ode posta dal Poeta in epigrafe alla sua tragedia del 1907 *La nave*.

Invero, il mito si esprime attraverso i simboli, e tra questi la nave costituisce un simbolo forte, al quale il Vate aveva già dedicato nel 1893 le sue *Odi navali*, e come tale egli intese usare la torpediniera Puglia inserendola nel contesto autocelebrativo delle sue imprese guerresche (pur se in essa non ebbe personalmente parte). Ma, perfettamente consapevole della necessità di collegare tale simbolo a una radice archetipica, il Poeta lo riferì alla propria già citata tragedia *La nave* che, al di là degli assai discutibili "dannunzianismi" esasperatamente decadentistici di cui è ricolma, ha, come splendido sfondo di riferimento dall'innegabile valore epico-poetico, il maestoso mito di fondazione della città di Venezia da parte dei cittadini in fuga da Aquileia devastata dai barbari, mito in cui ha parte preminente la costruzione della nave che dà il titolo alla tragedia, sulla quale i profughi partiranno per

l'impresa fondativa. Il parallelismo che vuole creare il Vate è evidente: la nave simbolo del primo risorgere della libertà italiana nell'oscuro tempo delle invasioni barbariche attraverso il mito della fondazione di Venezia, è sorella della seconda nave, quella del Vittoriale, simbolo a sua volta del mito fondativo della nuova Italia, che è la guerra. Una nuova Italia che mira ancora una volta alla libertà dall'oppressione straniera mediante il riscatto della sua parte orientale irredenta, il Trentino e l'Istria ancora soggetti all'Austria, mettendo quindi in atto una "guerra giusta", nel cui concetto viene fatto rientrare anche l'espansionismo transadriatico verso la Dalmazia che, a differenza delle precedenti guerre coloniali, viene giustificato dalla presenza in essa di popolazioni italiane ivi installatesi al tempo del dominio della Repubblica di Venezia (ma l'idea espansionistica ha in d'Annunzio una portata ben più vasta, come attesta il verso finale dell'ode citata in epigrafe della sua tragedia, che reca l'invocazione: «Fa di tutti gli oceani il mare nostro!»): Ecco che così, attraverso la continuità storica, vengono saldate in un unico mito le due navi.

E alla fine del conflitto, dopo il timore della catastrofe il sofferto trionfo: Nike, la Dea alata della vittoria conduttrice del carro di Zeus, alta si leva sugli insanguinati campi di battaglia, come ricorda *La canzone del Piave*: "e la Vittoria sciolse le ali al vento".

E se il consesso delle Nazioni, nel concludere la pace alla fine del conflitto mondiale, deluderà le aspettative italiane, ecco ancora d'Annunzio pronto a dare vita a un nuovo mito dai connotati più squisitamente politici: l'impresa fiumana, con la conseguente emanazione dell'avanzatissimo Statuto della Reggenza italiana del Carnaro. Che questa possa poi essere stata la premessa di una generale involuzione autoritaria in Italia è, comunque, argomento che esula da questo seminario.

La Grande Guerra nasce dunque con una marcata connotazione irredentista che agli occhi del popolo - esclusa ovviamente la tutt'altro che trascurabile parte pacifista e antimilitarista - la configura come "guerra giusta", combattuta per salvare i fratelli dall'oppressione straniera e completare il disegno dell'unità d'Italia: una prosecuzione, cioè, delle guerre d'indipendenza e del Risorgimento che, pretermesse le componenti antireligiose dell'età risorgimentale, muove in uno spirito di religiosità avente il suo riferimento nell'ideologia mazziniana, rientrando anche per questa via nella sfera del sacro.

Si è già detto che l'indispensabile sanzione popolare della natura mitica degli eventi (siano essi bellici o meno) poggia sull'opera letteraria che ne perpetua tralaticciamente la memoria, in tal senso mitopoietica, e che una tale funzione rispetto alla Prima Guerra mondiale è stata efficacemente svolta da d'Annunzio, anche attraverso l'interiorizzazione della sua esperienza bellica nella sofferenza, quale la leggiamo nel *Notturmo*, da lui vergato su fogli sparsi mentre, ferito e a rischio di perdere la vista, giaceva con gli occhi bendati nel buio (a seguito di questo evento si autodefinirà "l'orbo veggente"). Ma non fu lui il solo cantore dello storico evento bellico: con la loro particolare sensibilità

di irredenti istriani dobbiamo ricordare Scipio Slataper, Giani Stuparich e Biagio Marin, attivi e ardenti paladini dell'italianità delle loro terre. Dalle loro pagine risalta il valore della preghiera in guerra, tanto sentita dai nostri Giuliani durante la Prima Guerra. E la presenza del Nume, del Divino, di Dio. Ecco il suolo sacro della Patria, i sacri Lari domestici con gli affini Penati, protettori della Nazione nei suoi singoli focolari. Questi letterati giuliani sono tra coloro che hanno combattuto duramente su campi di battaglia divenuti anch'essi luoghi sacri del mito: i monti fra Trentino e Veneto; l'Altopiano di Asiago o dei Sette Comuni, dove è caduto il fratello di Stuparich, Carlo; le gallerie e i camminamenti del Monte Lagazuoi; il Passo del Falzarego sopra Cortina; presso il Passo del Pordoi, al confine con l'impero austroungarico la Marmolada, sulle cui ripidissime pareti ho potuto vedere dalla cabina della funivia le gallerie scavate dai nostri soldati lì ascesi non riesco a immaginare come (fanti leccesi! mi è stato detto) e sulla sua vetta, sotto la stazione d'arrivo, un piccolo museo di guerra, ove figurano anche pezzi d'artiglieria incredibilmente portati lassù dai nostri; la Cima del Col di Lana nel Livinallongo fatta saltare con le mine; e ancora il Carso alle spalle di Gorizia e di Trieste che vide la presenza di Ungaretti e Tecchi insieme con gli amici giuliani Guido Devescovi e Giani Stuparich; tutti questi raccolti in un articolato sguardo da Paolo Blasi nel volume del 2007 *Poeti combattenti italiani di verso e di moschetto nella prima guerra mondiale*, a cura di Piero Delbello, con il Patronato dell'IRCI Istituto Regionale per la Cultura Istriano – Fiumana – Dalmata di Trieste, Trieste, per le Edizioni Italo Svevo).

Un rapidissimo cenno merita la particolare ottica da cui Filippo Tommaso Marinetti, osserva la guerra: «Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo, il patriottismo», recita il Manifesto del Futurismo del 1909, collegandola al mito della velocità e dell'uomo nuovo, che il movimento futurista si adoperava a costruire.

4. Resta da parlare di due opere letterarie fondamentali nella costruzione del mito e dell'antimito della guerra, rispettivamente, i romanzi *Nelle tempeste d'acciaio* del tedesco Ernst Jünger e *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Eric Maria Remarque, anche lui tedesco (Erich Paul Remark il suo vero nome), entrambi aventi la medesima ambientazione: le trincee della Grande Guerra.

Il libro di Jünger è opera di un giovanissimo eroe che partì diciottenne per la guerra partecipando al suo intero svolgimento, molte volte ferito in battaglia e insignito delle più alte decorazioni militari, sicché ci sarebbe da aspettarsi da lui un quadro esaltatore della guerra, simile in qualche modo all'opera letteraria di d'Annunzio, che insieme al mito della guerra costruisce il suo proprio mito personale. E invece, nulla di simile a una tale impostazione si riscontra in questo romanzo, derivato dai taccuini che l'autore veniva scrivendo dal vivo in trincea, durante le pause tra i vari combattimenti; ma una cronaca fredda e distaccata di nudi fatti che, pure, lo coinvolsero in prima persona: un racconto dallo stile letterario pregevole, però privo di ogni

accento emotivo. Ma allora, ci si può chiedere, in quale modo quest'opera rimane fondamentale nella costruzione del mito della guerra? Per rispondere a questa domanda occorre saper distinguere tra mito e racconto favoloso: il mito non consiste, come ho già detto citando Leopardi, nelle "favole antiche", ma nella sua stretta attinenza ad un archetipo. E nel pensiero di Jünger, che dopo questa prima esperienza giovanile passerà ad opere nutrite di filosofia hegeliana conquistando la stima di tanti intellettuali come il nostro filosofo Massimo Cacciari (di lui, esponente della sinistra, malgrado i maldestri tentativi della destra anche estrema di appropriarsi di questa figura di eroe); nel pensiero di Junger, dicevo, la guerra è un istinto innato e insopprimibile dell'uomo, come il respiro o l'impulso sessuale, un istinto nel quale, con una razionalizzazione tendente a creare una teoria generale della realtà quale meccanismo di difesa dell'io, l'unica alternativa data è uccidere o essere uccisi. La guerra, nella specie il primo conflitto mondiale, viene così identificata nel suo nudo archetipo e perciò sollevata a dimensione mitica. Giorgio Zampa, nel qualificare l'Autore come «un descrittore che nel secolo è rimasto ineguagliato», così scrive in proposito nella sua Introduzione all'edizione italiana di questo romanzo (Guanda, 1995):

L'imminenza dell'incontro fatale, una luttuosa fiducia nella sorte, la risolutezza di battersi sino alla fine, di considerare il proprio corpo come uno strumento della volontà, riportano alle epopee arcaiche. Sgomberato il cielo dagli incontri, dalle tenzoni, dagli amplessi, dai concili delle divinità, eliminata la presenza del numinoso tra i combattenti, in mezzo a distese brulle, disseminate di crateri e camminamenti, perforate da cunicoli, percorse da piogge di ferro, spazzate da mari di fuoco, avvelenate dal gas, come nelle origini l'*Ananke* di Junger si aggira accatastando cadaveri, mutilando, polverizzando, sfigurando volti, spegnendo sensi.

Sull'argomento lo scrittore tedesco ritorna nella successiva opera *La battaglia come esperienza interiore*. Il filosofo termitano Pietro Piro, nel suo pregevole articolo intitolato *La battaglia come esperienza interiore di Ernst Jünger. Rinunciare alla guerra è possibile?* la cui integrale lettura raccomando a tutti per le sue conclusioni di ordine etico, Piro, dicevo, nel rilevare che il libro esaminato traccia «i confini di una vera e propria antropologia», annota che per Jünger

il nemico, la battaglia, l'uomo sono nient'altro che manifestazioni dell'eterno movimento della materia, la forza cinetica inarrestabile del vivente, un fiume impetuoso che deve scorrere e che nessuno può fermare. Vivere pienamente significa comprendere la natura divina del dinamismo, negarlo o cercare di arrestarlo significa morire fisicamente e mentalmente [ ... ] .

Passiamo ora al romanzo di Remarque, che, invece, tende a creare un mito opposto: quello dell'antiguerra, ossia della pace. Partendo con spunto autobiografico dalla descrizione di alcuni giovanissimi compagni di scuola partiti con lui volontari per il fronte a difendere la Patria grazie all'entusiasmo

fomentato in loro dai discorsi dei loro insegnanti sugli ideali di nazione, onore e orgoglio, la trama, nel suo svilupparsi, mostra come quella che essi credevano una bella avventura si trasformi invece, giorno dopo giorno, in una tragedia, dimostrando attraverso i suoi orrori l'inutilità della guerra e come essa, a mano a mano che muoiono i compagni, giunga a spegnere i sentimenti di cameratismo che li avevano uniti (Remarque, peraltro, rimasto ben presto ferito in battaglia, fu ricoverato in ospedale e non tornò al fronte sino al termine del conflitto). Questo libro, un duro, lucido e diretto *j'accuse* contro la guerra, in cui evidenzia non esserci nulla di valoroso ed eroico, è divenuto il vangelo del pacifismo: da esso è stato tratto il famoso film del 1930 di *All'ovest niente di nuovo* di Lewis Mileston, che grazie anche all'attribuzione del Premio Oscar diffuse l'ideologia remarquiana. Da Ares a Eirene - viene da dire per rimanere nel mito che anche di quest'opera è alla base -, il libro di Remarque ha creato, come altra faccia della stessa medaglia, un antimito che mostra di resistere alla prova del tempo. Ma basta una denuncia, per quanto veemente e ben espressa, perché l'uomo rigetti la guerra?



## INDICE

- “CAECILIUS”** Un “mito di fuoco” e le origini di un *nomen romanum*  
di Alessandro Aiardi p. 3
- ASPETTI SIMBOLICO-FUNZIONALI DEL MITO E IMMAGINARIO  
ARCHETIPICO IN ALCUNI PASSI DI PINDARO**  
di Alessandro Aiardi p. 11
- LA CONQUISTA DELL’AMERICA: INTERAZIONI  
ARTISTICO-CULTURALI NELLE LETTERATURE E NELLE  
PRATICHE SCENICO-TEATRALI SPAGNOLE ED INDIGENE**  
di Gianfranco Romagnoli p. 23
- IL MITO DELL’ ETERNA GIOVINEZZA**  
di Gianfranco Romagnoli p. 36
- IL DOPPIO NELLA MITOLOGIA E NELLA LETTERATURA  
MODERNA** (da Stevenson a Kafka, passando per Asturias)  
di Gianfranco Romagnoli p. 43
- FISIOLOGIA E FUNZIONI DELLA MENTE, CHIAVI PER  
L’APPROCCIO AL MITO**  
Relazione di Gianfranco Romagnoli\* al Convegno: *Alle frontiere  
della sperimentazione: letteratura - arte - mito - scienza -  
economia*. Prima sessione: Caldarola, 3 novembre 2012 p. 50
- “CRISI” E VITALITA' DEL MITO ALLE SOGLIE DEL  
III MILLENNIO**  
Relazione di Alessandro Aiardi al Convegno *Alle soglie della  
sperimentazione: letteratura - arte – mito – scienza – economia*.  
Prima sessione: Caldarola (MC), Palazzo Comunale, Sala  
Clemente VIII, 3 novembre 2012 p. 57
- LA SIBILLA E I PERCHÉ DI UN “MITO RESISTENTE” (DAL  
MONDO ANTICO A UNA PICCOLA CORTE DEL RINASCIMENTO).**  
di Alessandro Aiardi p. 66
- IERI PROFUGHI, OGGI EMIGRANTI**  
di Fabio Russo p. 74
- TRASPOSIZIONI: OMERO, SHAKESPEARE E CARLO MAGNO  
IN SICILIA, NEL BALTICO E NELLE MARCHE**  
di Gianfranco Romagnoli p. 81

**INSEGUENDO UN DIO. MITRA DA ORIENTE A OCCIDENTE**

di Diego Romagnoli

p. 85

**ASPETTI MITICI DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE**

di Gianfranco Romagnoli

p. 90