

a cura di Lucia Dell'Aia e Roberto Talamo

# IL MITO DELL'ARCADIA

con una intervista a Monica Ferrando





# **Il mito dell'Arcadia**

*a cura di Lucia Dell'Aia e Roberto Talamo*

*con una intervista a Monica Ferrando*

Ledizioni

# Harpocrates



Diretta da Lucia Dell’Aia e Roberto Talamo

## Comitato scientifico

Alessandro Baccarin (Laboratorio Archeologia Filosofica)

Marco Carmello (Università Complutense di Madrid)

Gandolfo Cascio (Università di Utrecht)

Jacopo D’Alonzo (Università “La Sapienza” di Roma)

Novella Di Nunzio (Università di Vilnius)

Andrea Severi (Università di Bologna)

Stefania Sini (Università del Piemonte Orientale)

I saggi sono stati sottoposti a doppia revisione anonima

ISBN 978-88-5526-933-9

© Aprile 2023

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Antonio Boselli, 10

20136 Milano, Italia

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

*Ninfa in via del Lauro*

Quando sarai Ninfa ondeggiando  
caduta da una densa nube  
al suono dei respiri  
e dei leggeri passi  
tra la pietra antica e la nebbia  
per la curva via del Lauro  
nel centro segreto di Milano  
dove sotterraneo c'era il mare  
tra ragazze perse nei loro giochi  
già amate dal poeta  
quando tu tenera ragazza  
a mani ghermitrici sfuggita  
del dio troppo bello  
ai massacri numerosi  
tu stessa brillante albero d'alloro  
dai folti intricati bei rami  
tu sarai allora un fantasma vagante  
mentre per la via scivoli del Lauro.

GABRIELLA SICA



## **Introduzione. Muse in Arcadia**

*di Lucia Dell'Aia*

Se si leggono gli ondeggianti versi di Gabriella Sica posti in epigrafe a questo volume, il dono per aver trattenuto il respiro fino alla fine, alla ricerca di un compimento del senso, sarà di certo quello di scoprire la ninfa e di avvertire la presenza del suo fantasma in via del Lauro a Milano o dovunque ci si trovi.

In un dialogo fra parole e immagini, anche l'olio su tavola di Monica Ferrando scelto per la copertina del presente volume rimanda con ogni probabilità ad una ninfa, questa volta posta a salvare la poesia attraverso la memoria imperitura di Dafni, il pastore noto fino alle stelle della V bucolica virgiliana.

A parte la gratitudine amichevole nei confronti delle due artiste che hanno voluto donare a questo libello un frammento delle loro ispirazioni, il mio riferimento qui alle ninfe dell'universo arcadico esplicita il sottile legame che scorre sotteraneamente fra le pagine di questi studi, che si pongono sotto l'ala protettrice di una idea del femminile che ispira e custodisce il mondo naturale e umano della poesia, rappresentato da quella terra di speciale alterità che è l'Arcadia.

La menzione di un femminile poetico posto a fondamento dell'Arcadia non è certo estemporanea e frutto

soltanto di suggestione, ma si lega ad una precisa genealogia mitica che vede nei rituali della Grande Madre il fondamento per comprendere il mito dell'Arcadia.

Se il pantheon arcade vede emergere soprattutto le figure di Hermes e di Pan, non si può dimenticare che proprio il dio Pan in Arcadia è associato ai culti congiunti di Demetra e di Kore e che, come sottolinea Monica Ferrando nella sua intervista che è pubblicata in questo volume, sia Hermes che Pan sono lontani dalla gerarchia olimpica e vicini alla memoria di quella matrifocalità neolitica eurasiatica in cui vengono situate civiltà pacifiche dedite alle arti.

D'altra parte, come è noto, le Muse ispiratrici delle arti e della poesia sono esse stesse delle ninfe e trovano spazio in questo libro non solo negli apparati peritestuali, ma anche nelle considerazioni relative alla specie particolare di Arcadia che emerge dalla *Comedia delle ninfe fiorentine* di Boccaccio.

Prima di approfondire più nello specifico gli argomenti dei singoli contributi, però, è opportuno ricordare che gli studi qui raccolti nascono soprattutto dal dialogo con una particolare interpretazione del mito arcadico, fornita in anni recenti nel volume di Monica Ferrando intitolato *Il regno errante. L'Arcadia come paradigma politico* (Neri Pozza, 2018).

Se la visione delle sette ninfe descritte da Boccaccio nel suo *Ameto* porta metaforicamente a raggiungere il regno arcadico, di non semplice risoluzione appare il problema generale dei significati del mito arcadico, non solo nell'ambito della ripresa dello stesso da parte dei singoli autori della tradizione letteraria italiana, ma anche in quello dello studio dei testi antichi.

Una solida e coraggiosa proposta di interpretazione di tale mito è contenuta nel volume di Ferrando, la quale



unisce nel suo studio lo scavo filologico sui testi antichi di ambito greco e latino ad una articolata archeologia filosofica che propone una interpretazione del mito dell'Arcadia come paradigma politico essenziale per comprendere anche la modernità.

Il lettore troverà, quindi, in questa sede, una intervista all'autrice del *Regno errante* (a cura di Lucia Dell'Aia) che si sofferma soprattutto su alcuni nodi fondamentali del suo lavoro: la centralità della musica per comprendere il significato del mito dell'Arcadia, soprattutto tenendo conto del legame essenziale di questo tema con i miti di Pan e di Ermes; l'interpretazione del mito di Diotima, la maestra di Socrate, la quale emerge dal *Simposio* platonico secondo una prospettiva che valorizza la sua origine arcade; il legame stretto che unisce il mito arcadico ad un paradigma politico utile per comprendere la storia occidentale.

Se la politica è fondata sulla parola e la parola può comprendersi solo per il tramite della poesia, l'Arcadia risulta nello studio di Ferrando come un grande immaginario poetico e politico abitabile che è rimasto per l'Occidente una occasione mancata, un modello alternativo per intendere l'organizzazione della comunità al di fuori della città e dell'impero. Per quanto l'idea che la politica debba pensarsi a partire dalla poesia appaia un messaggio proveniente da una controcultura, Ferrando riflette invece sul fatto che tale modello politico, opportunamente obliato e neutralizzato, si trova invece nel cuore della più antica e fondativa tradizione occidentale.

Se l'Europa, dunque, procede da tempi immemori alla propria autodistruzione attraverso la legge ferina del più forte, il regno d'Arcadia offre invece il modello di un Occidente altro, di una alterità fondata sulla centralità poetico-erotica del linguaggio secondo una memoria

matrilineare di cui le veneri paleolitiche costituiscono una delle più importanti testimonianze.

In modo specifico alla interpretazione delle tesi del *Regno errante* è dedicato il ricco commento di Alessandro Baccarin, qui ripubblicato dopo essere stato revisionato in alcune parti e con l'aggiunta di aggiornamenti bibliografici rispetto alla sua prima uscita sul *Laboratorio Archeologia Filosofica* il 17 giugno 2019.

Con chiarezza e competenza il commento di Baccarin indaga i temi del nomadismo, della comunità e del pensiero dell'altrove così come emergono da questa particolare declinazione dell'interpretazione dell'*Arcadia* da parte di Ferrando, definita dall'autore ispirata ad una "ebbrezza lucida e calcolata di un costante e leggero azzardo del pensiero". Il testo di Baccarin restituisce, così, un'analisi dei temi principali del volume, ma indica con profondità anche quei sentieri sotterranei del testo che si riferiscono a luoghi oscuri nei quali si udiva più chiara la voce della terra che restituiva il divino agli umani.

L'intervista a Monica Ferrando e il commento di Alessandro Baccarin si trovano nella sezione del libro intitolata *Sul Regno errante*. Come si è detto, però, anche i restanti testi (che si trovano nella sezione intitolata *Arcadie erranti*) dialogano più o meno a distanza con le tesi di Ferrando.

In ordine cronologico rispetto alla collocazione temporale degli autori che indagano, i saggi della sezione *Arcadie erranti* offrono un breve, ma significativo percorso di studio sulla tradizione del mito arcadico in ambito letterario italiano a partire da Boccaccio che nella *Comedia delle ninfe fiorentine* ha donato alla lingua italiana il primo testo di argomento bucolico.

Nel saggio sulle ninfe fiorentine di Boccaccio (di Lucia Dell'Aia) le nostre pupille assurgono al ruolo di

## Introduzione

custodi della memoria poetica di quel “continente simbolico dell’anima occidentale” che è l’Arcadia. Se quest’ultima è la terra eletta della poesia, nella sua speciale alterità, l’*Amor* di virgiliana memoria che qui si trova è una promessa di felicità che si manifesta nella musica dei versi. L’orizzonte della poesia amorosa dantesca viene così da Boccaccio proiettato sull’orizzonte mitico dell’Arcadia e alla condizione tendente all’animalità di Ameto le ninfe regalano una goccia di divinità, grazie alla loro natura liquida che rimanda allo scorrere delle acque e quindi al suono della musica.

Ancora ad una dimensione arcadica ninfale rimanda anche il saggio su Isabella Morra (di Roberto Talamo), nel quale, tra le altre valide analisi, si valorizza in modo assai originale un componimento poetico del suo canzoniere, nel quale le lacrime della poetessa vengono assimilate ai fiumi a formare l’immagine dei “fiumi di Isabella”. Essi rimandano, secondo l’autore, ad una sorta di metamorfosi della fanciulla in acqua. Così come nel mito di Aretusa è nascosto il significato di una erranza del regno di Arcadia, dato che la fanciulla lascia la sua terra arcade in forma di acqua per raggiungere un’altra terra, la Sicilia, allo stesso tempo nel canzoniere morriano si assiste nell’ispirazione poetica ad un passaggio da una Arcadia ovidiana (ferina e inospitale) ad una virgiliana (accogliente e poetica) per un preciso destino che fa riconoscere alla poetessa il suo *giovenile* errore e le fa comprendere che la sua terra solitaria di origine era il luogo della vicinanza poetica con il divino. In una lettura innovativa anche perché non biografica della lirica di Morra, si apprezza in questo studio lo speciale rapporto tutto poetico con il paesaggio lucano voluto dalla stessa per dare vita ad una sua personalissima Arcadia.

Ancora alla ricerca del regno errante come terra della poesia è rivolto il terzo saggio della sezione, sull'Arcadia barocca e mariniana (di Marco Carmello). Prendendo le mosse dalla lettura di due dipinti di Guercino (*Et in Arcadia ego* e *Lo scorticamento di Marsia*) lo studio risolve con audacia la questione spinosa se possa darsi memoria arcadica proprio nella poetica barocca della meraviglia, che gli studi hanno tradizionalmente definito a partire dalla sua netta opposizione rispetto alla norma che l'Accademia dell'Arcadia settecentesca ristabilirà rispetto al rapporto con l'antico. Ponendo la memoria del mito arcadico al fondo della poetica barocca, l'autore si addentra con grande perizia anche nei meandri dell'*Adone*, conducendo in particolare un'analisi del canto IX, per definire l'Arcadia qui presente come una terra d'origine della poesia in cui uomini e dei possono entrare in conversazione fra loro attraverso la calibrata geometria del verso poetico.

Chiude la sezione un saggio sull'Arcadia di Algarotti e di Meli (di Anna Clara Bova). Si tratta di uno studio già pubblicato in un volume della stessa autrice: *Del mito e della poesia* (Graphis, 2007). Per la speciale affinità di temi e di riflessioni con quanto qui da noi raccolto era particolarmente felice la sua ripubblicazione proprio in questa sede.

Infatti, anche qui il lettore troverà una particolare declinazione del tema del paesaggio arcadico: se in Algarotti l'isola di Citera rimanda ad una Arcadia intesa come natura disciplinata, educata e, in ultima analisi, estetizzata, secondo l'immagine del giardino e secondo il principio della demitizzazione che svuota di significati sacrali il mito per ridurlo ad uno sfondo mondano, ben più mossa e complessa è l'idea di natura arcadica che emerge dalla poesia in dialetto siciliano dell'arcade Me-

li. Senza alcuna tonalità idillica e erotico-galante, l'Arcadia di Meli scompagina il *topos* del *locus amoenus* per restituire una idea di natura non artificialmente plasmata che è piuttosto da ricondurre all'idea del regno della poesia, date le sue apparenze fantasmatiche e segrete. In tale nozione di poesia come antropomorfizzazione della natura, l'orizzonte di demistificazione della demitizzazione di Meli rimanda ad una dimensione sapienziale dell'operazione poetica che costringe però il poeta-sapiente ad una condizione di marginalità e di isolamento.

Sebbene debole o isolato, il poeta del *Regno errante* lascia sempre il segno della sua presenza come un'anomalia ed è tutta qui la sua potenza umana, nell'amorosa sapienza musicale, totalmente altra rispetto alla logica distruttiva del potere.



## ARCADIE ERRANTI





## ***Le ninfe fiorentine di Boccaccio***

*di Lucia Dell'Aia*

Quando nel capitolo VIII della *Comedia delle ninfe fiorentine* Ameto, in estasi d'amore per Lia, guarda la bellezza del paesaggio, una poetica Etruria arcadica, sperando che presto l'amata possa essere lì con lui in quel lieto giardino, si rivolge idealmente a lei perché lo raggiunga (vv. 40-42):

Vedi qui l'acque, vedi qui l'ombria  
e' campi erbosi senza alcun difetto  
fuor solamente che tu in essi sia.

Non sembra che la bellezza esuberante e, insieme, leggiadra della natura possa bastare da sola all'innamorato pastore per renderlo felice. Quel paesaggio, agli occhi del giovane, non ha alcun difetto, alcun limite, se non quello di non accogliere ancora l'amata. Per Ameto, la natura ridente e rigogliosa ha bisogno di una presenza umana: quella della sua amata Lia. Se Ameto aspira ad una vera fusione con il paesaggio che lo circonda, e nel quale ha sempre vissuto da rozzo pastore, tale simbiosi, si accorge solo ora che ha provato un sentimento a lui prima sconosciuto, può avvenire solo all'insegna dell'amore.

Non appare così lontano dall'atmosfera arcadica di questa opera l'*Amor omnia vincit* di virgiliana memoria, tanto più se si considera l'interpretazione che di questa tradizione ha fornito Monica Ferrando (2018), che l'ha messa in stretta relazione con la riflessione amorosa platonica contenuta nel *Simposio*, consegnata alle parole della donna arcade Diotima, colme di denso significato politico. Come fa notare la studiosa, se esiste un luogo ideale in cui Platone e Virgilio si sono incontrati, questo è sicuramente l'Arcadia e quella virgiliana è l'erede diretta di quella della donna di Mantinea (p. 575). In questa terra della poesia, portatrice di una speciale alterità, l'*Amor* è una promessa di felicità che si è dispiegata nella musica dei versi e che ha messo in questione una idea di umanità, fondata sulla lotta per la sopravvivenza come unica condizione possibile di esistenza, per aprire, invece, lo spazio di una promessa di altra sopravvivenza, accordata dall'amore e dalla memoria, dalle muse e da Eros (p. 494).

La *Comedia delle ninfe fiorentine* è la prima opera in volgare italiano che riprende la tradizione della poesia arcadica, grazie all'importante mediazione delle ecloghe latine dantesche. Come ricorda Marco Santagata (2019a, p. 97), intorno al 1341, quando forse Boccaccio era ancora a Napoli, egli legge le ecloghe dantesche che devono avergli suscitato una fortissima impressione. Egli ne avrebbe colto la novità e si sarebbe chiesto come avrebbe potuto lui scrivere una sorta di bucolica volgare per ridare vita a quel genere di poesia reso illustre da Virgi-

lio e poi caduto in oblio<sup>1</sup>. Proprio la *Comedia delle ninfe fiorentine* risponde a questo bisogno ed è un precoce tentativo di trasposizione in volgare dell'ecloga latina.

Ed è evidente che questa opera boccacciana intende, per la scelta del tema e della struttura compositiva, evocare la tradizione della poesia amorosa dantesca e stilnovista per proiettarla su un orizzonte mitico che di certo non era così esplicitamente e consapevolmente presente nella teoria d'amore di Dante. È proprio su questo aspetto dell'opera boccacciana che voglio soffermarmi, ovvero sulla stratificazione mitico-arcadica che Boccaccio nell'*Ameto* è riuscito a dare alla poesia d'amore dantesca e stilnovista.

È stato messo in luce efficacemente che nella *Comedia delle ninfe fiorentine* l'uso dei capitoli in terza rima e, contemporaneamente, la scelta del prosimetro costituiscono una sorta di doppio riferimento a Dante: alla *Commedia* e alla *Vita nuova*. Il cosiddetto *Ninfale d'Ameto*, quindi, sarebbe dal punto di vista metrico «un innesto della *Vita nuova* nella *Commedia*» (Iocca, 2021, p. 21). Stefano Carrai (2016, pp. 43-61), soffermandosi sul prosimetro della *Comedia delle ninfe fiorentine*, ha ricordato che questa opera costituisce il modello per l'*Arcadia* di Sannazaro, indipendentemente dal rifiuto, da parte di quest'ultimo, dell'omometria boccacciana (nell'*Ameto*, come è noto, ci sono solo capitoli ternari) in favore della scelta della varietà dei metri. L'*Ameto* è, inoltre, un'opera erede ibrida del modello della *Vita nuova*: «Fu concepita proprio sulla base di una *Vita*

<sup>1</sup> Un interessante contributo allo studio della tradizione della bucolica mediolatina che funge da raccordo fra Virgilio e il medioevo si trova in un volume di Elisabetta Bartoli (2019).

*nuova* [...] ridotta a una fluida miscela esclusivamente lirico-narrativa» (p. 46). Inoltre, sempre lo stesso studioso fa notare che la sovrapposizione del metro della *Commedia* dantesca alla struttura mista di versi e di prosa, derivante dalla *Vita nuova*, è una scelta originale di Boccaccio, ma l'uso, per la parte in versi, dei capitoli in terza rima rimanda anche al volgarizzamento del *De consolatione Philosophiae* di Boezio fatto da Alberto della Piagentina, esempio precoce di fortuna metrica del poema di Dante (p. 49).

Appare credibile, quindi, che, parallelamente alle scelte formali, sul piano tematico le teorie d'amore dantesche, sia quella stilnovistica della *Vita Nuova* che quella più matura della *Commedia*, confluiscono unitariamente nella composita opera del certaldese e vengano proiettate nell'universo mitico della sua Arcadia fiorentina.

L'amore come esperienza umana di rigenerazione spirituale e di trasformazione interiore, centrale nell'opera che si sta analizzando, come si avrà modo di approfondire a breve, è argomento assai caro a Boccaccio. Ciò risulta evidente dalla presenza di questo tema in altre sue opere: si pensi, ad esempio, alla *Caccia di Diana*, all'*Amorosa visione* e alla prima novella della quinta giornata del *Decameron*, che ha come protagonista Cimone.

Se si pone particolare attenzione all'emergere di questo contenuto nella *Caccia di Diana*, l'opera in terzine dantesche che si considera, ormai unanimemente da parte degli studiosi, la prima scritta nel periodo del soggiorno napoletano (Iocca, 2016, pp. XXI-XXII), risulterà piuttosto evidente, anche in questo caso, la volontà boccacciana di far dialogare in modo singolare e origi-

nale la teoria d'amore medievale con l'orizzonte del mito.

Come ha notato Vittore Branca (1996, p. 208), nella *Caccia di Diana* si verifica un capovolgimento materiale, morale e simbolico sia della vicenda apuleiana di Lucio, trasformato da uomo in asino, che di quella ovidiana di Atteone mutato in cervo, dato che l'unica metamorfosi che qui avviene è da bestia a uomo. Nella prima opera boccacciana, infatti, la conquista dell'amore, impersonato da Venere, passa, secondo uno schema noto sin dalla letteratura antica (Tibullo, Ovidio, Claudiano) attraverso il rifiuto della castità di Diana (Iocca, 2016, pp. XXXVI-XXXVII). Le ninfe della dea della caccia, infatti, convertono il loro culto e diventano seguaci di Venere; la dea dell'amore, quindi, trasforma gli animali catturati dalle ninfe napoletane, durante la battuta di caccia descritta, in giovani uomini che diventeranno loro amanti, completando così il loro divenire umani. Lo stesso poeta che narra la vicenda, come si scoprirà solo alla fine, altri non è che un cervo acquattato in un angolo ad osservare la scena, novello Atteone, che sarà però miracolosamente trasformato anche lui in uomo.

Da una parte, quindi, la *Caccia di Diana* riprende il motivo tradizionale dell'amore che ingentilisce, dall'altra, però, ne fornisce una versione di stampo stilnovista e tale gesto poetico, come ha scritto Santagata (2019), è senza dubbio una «scelta ardita», perché il pubblico aristocratico napoletano cui si rivolgeva aveva non molta familiarità con la poesia fiorentina dello Stilnovo, così legato com'era alla cultura provenzale e francese (pp. 42-43).

Anche nella *Comedia delle ninfe fiorentine* vi è un chiaro ed esplicito rimando al mito di Atteone, e quindi

all'universo di Diana, proprio in riferimento alla figura di Ameto che, da rozzo pastore, conoscendo l'amore, si ingentilisce. Come ha sottolineato Giovanni Barberi Squarotti (2009, p. 138), nell'*Ameto* l'archetipo mitico di Atteone, che vede le ninfe nude e perciò viene punito con il regresso allo stato animale, viene risemantizzato alla luce dell'idea che vedere le ninfe significhi contemplare la divinità nello specchio della natura e che sia, quindi, il primo passo verso la vera conoscenza.

È proprio il gesto di vedere le ninfe (e anche di ascoltarle, nel caso della nostra opera) che ci interessa approfondire in questa sede. A sottolineare l'importanza dell'elemento musicale del canto legato alla visione d'amore nelle *Rime* di Boccaccio è stata Ilaria Tufano (2006), la quale ha fatto giustamente notare che in esse il motivo del canto dell'amata che attira spazialmente l'io poetico verso la stessa è stato riutilizzato da Boccaccio in senso allegorico nella *Comedia delle ninfe fiorentine* (p. 18).

Le ninfe fiorentine di Boccaccio appaiono alla vista di Ameto in tutta la loro bellezza e con le loro voci ammaliani narrano storie d'amore. Vederle e ascoltarle è per il protagonista una sorta di rituale di passaggio che porta alla visione d'amore estatica descritta nel finale. Come era già stato notato da Giuseppe Velli (1979), infatti, per la *Comedia* boccacciana uno dei principali nuclei ispiratori è proprio l'episodio di Matelda del Paradiso terrestre dantesco e, come ha sottolineato Tufano (p. 42), anche il primo ciclo di sonetti del certaldese, che intrattiene uno speciale rapporto con l'*Ameto*, ha come modello i canti edenici del *Purgatorio*.

Come è chiaro, Ameto scopre un nuovo mondo e una nuova vita innamorandosi di Lia, contemplando la bellezza delle altre ninfe che, attraverso il racconto delle

loro storie d'amore, lo guidano verso la visione divina del finale. Fra le composite suggestioni di questa opera, non bisogna d'altra parte dimenticare che i racconti delle ninfe propongono per la prima volta al lettore boccacciano lo schema delle novelle in una cornice, contribuendo a creare la suggestione di un piccolo *Decameron*.

Per il mio orientamento di studio sulla *Comedia* di Boccaccio considero un punto di partenza fondamentale quanto scrive Paolo Orvieto (1979) a proposito della *Caccia di Diana*, dell'*Amorosa visione*, del *Serventesse delle belle donne* e della *Comedia delle ninfe fiorentine*. Egli sostiene che nella *Comedia* di Boccaccio si amplii un *itinerarium mentis in Deum* che è presente anche nelle tre altre opere sopra citate. In questa produzione del certaldese vi sarebbe un essenziale tema: la descrizione di un rito misterico che porta ad una progressiva iniziazione alle pratiche e ai misteri d'amore. Il poeta avrebbe dato vita in esse ad un itinerario spirituale di rigenerazione, ovvero di passaggio dall'uomo naturale all'uomo gentile, memore della tradizione dei misteri orfici, dionisiaci e isiaci. Soprattutto nella *Comedia*, il riferimento più prossimo sarebbe stato proprio il platonismo di Apuleio.

Il riferimento esplicito da parte di Boccaccio ad Apuleio nella *Comedia* non è generica reminiscenza, come sottolinea Igor Candido (2014, p. 10), ma il risultato della prima attenta lettura e postillatura delle *Metamorfosi*, a cui egli ebbe accesso già dagli anni Trenta. A parte il riferimento a Psiche (XXXII, 43), nella descrizione del giardino di Pomona viene evocata direttamente la figura di Lucio (XXVI, 18):

E come 'l cielo di molte stelle nel chiaro sereno a' riguardanti par bello, così quella verdeggiante non meno, veggendola piena di fiori e di bianche rose e di vermiglie, molto già disiate da Lucio allora che, asino divenendo, perdé l'umana forma, e in alcune parti di bellissimi gigli.

La rosa che consentì a Lucio di ridiventare uomo, da asino che si era ridotto, è da Boccaccio ripresa come metafora della bellezza del giardino, ma anche, nel significato generale della sua opera, della bellezza dell'amore che nutre l'anima e che la rigenera.

Come ha messo in luce ancora Candido (p. 51), la *Comedia delle ninfe fiorentine* ha rappresentato per Boccaccio il momento del trionfo poetico della Venere celeste su quella terrestre, avendo lui amato il mito platonico delle due Veneri (*Simposio* 180 C-E) che aveva di certo tratto dalla lettura del XII capitolo del *De magia* di Apuleio.

In continuità con il proposito dello stesso Candido di definire l'umanesimo di Boccaccio non soltanto a partire dalla sua ricerca inesausta di manoscritti e di opere ignote al suo tempo, ma soprattutto dal riuso del classico nei suoi testi, che fornisce una lettura nuova della continuità tra mondo antico e mondo medievale (p. 12), vorrei provare ad analizzare in quale modo nella *Comedia delle ninfe fiorentine* il mito delle ninfe sia stato ripreso e rinnovato, integrandosi con la teoria d'amore medievale di ascendenza dantesca.

Che il mito delle ninfe in Boccaccio abbia uno stretto legame con il tema della visione e con quello dell'ascolto è stato già accennato, e a breve si tornerà nel merito della questione, ma ciò sarà fatto non prima di aver precisato quanto lo stesso poeta scriverà a pro-



posito delle ninfe, in anni successivi alla nostra opera<sup>2</sup>, nelle sue *Genealogie* (VII, 14, 1), ovvero che «ninfe è nome generale di tutte le umidità».

Il suono, la visione e l'elemento liquido, tutti significati riconducibili al mito delle ninfe e che possono essere utili per comprendere la *Comedia* boccacciana, si saldano se teniamo conto di quanto si legge nelle *Etimologie* di Isidoro di Siviglia (X, 96-97), che costituivano una delle fonti privilegiate di accesso al sapere antico nel Medioevo:

Le ninfe sono considerate divinità delle acque, così chiamate con riferimento alle nubi: l'acqua, infatti, proviene dalle nubi stesse, donde il loro nome. Le ninfe sono divinità delle acque, quasi a dire *numina lympharum*, ossia numi delle acque. Le ninfe sono chiamate anche Muse, ed a ragione: il moto delle acque, infatti, produce una musica.

Lo scorrere delle acque, quindi, e il suono che esso produce sono così riconducibili alla musica e al suo stretto legame con quelle ninfe particolari che sono le Muse. Come si legge sempre nelle *Etimologie* (XV, 1-2), l'arte musicale consisterebbe nella conoscenza della modulazione del suono e del canto e il termine "musica" trarrebbe origine dal nome delle Muse, poiché da esse proveniva l'aiuto per ricercare la forza espressiva da infondere nei carmi e la giusta modulazione della voce.

<sup>2</sup> Come riferisce Santagata (2019a, p. 265), le *Genealogie* sono un'opera concepita con ogni probabilità nei primi anni Cinquanta in Romagna, ma ebbe una gestazione lunghissima. Una prima redazione completa sarebbe collocabile intorno alla metà degli anni Sessanta.

Isidoro di Siviglia aggiunge, infine, che la voce delle Muse, in quanto oggetto dei sensi, o svanisce con il trascorrere del tempo oppure si fissa nella memoria. Per questa ragione, le Muse sono state immaginate come figlie di Memoria e di Giove. Se, infatti, i suoni non sono trattiene, attraverso la facoltà della memoria, muoiono.

Per questa stessa ragione, come si legge nella parte dedicata alle lettere latine (IV, 1), Isidoro di Siviglia spiega che fu la ninfa delle fonti Carmenta, venuta dall'Arcadia nel Lazio, ad insegnare agli Italici l'uso delle lettere latine. Anche se il suo nome era Nicostrata, fu chiamata dai latini Carmenta proprio perché cantava carmi predicando il futuro.

Ascoltare la voce delle ninfe, quindi, è come udire il moto delle acque e imparare una musica che è poesia e che serve a fermare i suoni nella memoria. Se è chiaro in questa tradizione il legame stretto che sussiste fra elemento liquido e suono, meno immediato appare invece il nesso con l'elemento della visione, così importante nell'*Ameto*.

Eppure, se si tiene conto, per ora sempre partendo dalle *Etimologie*, di quanto si legge a proposito del vincolo matrimoniale (VII, 8), apprendiamo che la ninfa è di fatto anche la futura sposa nel momento del matrimonio. Si avverte qui che nell'opera di Isidoro di Siviglia rifluisce una sapienza mitica, che ad esempio troviamo sintetizzata in Kerényi (2001, p. 151), secondo la quale il termine stesso *nymphé* designava «un essere femminile per mezzo del quale un uomo diventava *nymphios*, vale a dire uno sposo felice giunto allo scopo della sua virilità». Come è noto, infatti, per Ameto vedere Lia significa conoscere l'amore e, attraverso la visione delle altre sei ninfe e la contemplazione finale dell'amore ce-

leste, giungere ad una nuova percezione di sé come uomo.

D'altra parte, come ha scritto Giorgio Agamben (2007, pp. 46-47), per Boccaccio, a partire dalla *Comedia delle ninfe fiorentine*, ma ancora nel *Ninfale fiesolano*, nel *Carmen Buccolicum* e nel *Corbaccio*, «amare significa amare una ninfa». Essa è l'oggetto d'amore della poesia che Dante aveva chiamato proprio "ninfa" nella terza epistola, nelle ecloghe e nel *Purgatorio* dove costituisce una soglia fra paradiso terrestre e celeste.

Come è possibile ricavare dalla fusione di varie fonti operata sempre da Kerényi (p. 153), in una corrispondenza fra la parola greca *nymphē* e la parola latina *lympha*, entrambe nel significato di "acqua", è consentito seguire anche un'altra tradizione del rapporto fra le ninfe e gli uomini che non ha attinenza necessariamente con il vincolo matrimoniale, ma con una sorta di possessione a tratti folle che vede gli uomini ammalati dalle ninfe: al *nymphóleptos* (invasato dalle ninfe) del mondo greco corrispondeva nel mondo latino il *lymphaticus* o *lunaticus* (desideroso della luna). Vedere le ninfe, quindi, secondo questa tradizione, significava per alcuni uomini esserne letteralmente rapiti e cadere quasi in una forma di *trance*.

Roberto Calasso (2005, pp. 31-32), in riferimento a questa tradizione così come può ricavarsi dall'*Antro delle Ninfe* di Porfirio, scrive che la ninfa è una sorta di "acqua mentale", ovvero qualcosa di molto affine a ciò che gli alchimisti chiamano "prima materia" e che in Paracelso viene definita "nymphidica natura". La possessione del *nymphóleptos*, sempre secondo Calasso, è diversa da altri tipi di possessione e solo un testo di Festo spiega a suo avviso come si diventa *nymphóleptos*: chiunque veda una apparizione emergere da una sorgente

te, cioè l'immagine di una ninfa, delira. Tale delirio nascerebbe dall'acqua e da un corpo che ne emerge, così come l'immagine mentale affiora dal continuo della coscienza.

Tornando alle ninfe fiorentine di Boccaccio, molti sono nella *Comedia* i passi che rimandano a questo immaginario della ninfolessia e si cercherà ora di indicarne i più significativi e di ricostruire anche le mediazioni attraverso cui tale tradizione è giunta al nostro poeta.

Se si pensa al legame fra la natura liquida delle ninfe e l'importanza della visione delle stesse per accendere il fuoco d'amore della possessione, si può certamente fare menzione di una ardita immagine boccacciana della *Comedia* riferita ad Ameto, il quale «bevendo con gli occhi il non conosciuto fuoco, s'accende tutto» (V, 7). L'inadeguatezza di Ameto ad accogliere il rapimento amoroso si manifesta più volte nell'opera, come quando chiede agli dèi pietosi di liberarlo da un «furore» che non sa da dove sia giunto nella sua mente (V, 16). Nonostante il sopraggiungere della stagione fredda, «so-spinto da focosi disii seguita i caldi amori con petto non sano» (VII, 1).

Quando con la sua Lia, nei pressi di una chiara fonte, Ameto si pone a sedere in compagnia di altre sei ninfe, che vede arrivare a gruppi di due, scopre che la sua passione si moltiplica e lo porta quasi ad uscire di senno (XV, 5-6):

Ameto, riguardandole, in sé moltiplicando l'ammirazioni, quasi di senno esce; e appena potendo credere ch'elle siano altro che dèe, tutto fu mosso a dimandarne Lia. Ma, ratemperato l'ardente disio, fra sé estimava d'essere in paradiso.

Come è evidente da quanto è stato fin qui messo in luce, la visione d'amore della poesia medievale si manifesta in questa opera boccacciana con moltissimi riferimenti alla fenomenologia tradizionale delle conseguenze della vista dell'oggetto amato, ma si mescola con l'immaginario dantesco delle ninfe del paradiso terrestre di cui torna, fra le altre cose, il rituale del bagno purificatore (XLIV, 1-4):

[...] le ninfe, in piè dirizzate, corsero inverso Ameto, il quale sì stupefatto stava a rimirare Venere che preso dalla sua Lia non si sentì, infino a tanto che, di dosso gittatili i panni selvaggi, nella chiara fonte il tuffò, nella quale tutto si sentì lavare. E essa, da lui cacciata ciascuna lordura, puro il rendé a Fiammetta, la quale nel luogo il ripose donde era stato levato, davanti la deà; là dove Mopsa con veste in piega raccolta, gli occhi asciugandoli, da quelli levò l'oscura caligine che Venere gli toglieva. Ma Emilia, lieta e con mano pietosa, sollecita, a quella parte dove la santa deà teneva la vista sua, il suo sguardo dirizzò di presente; e Acrimonia agli occhi, già chiari, la vista fece potente a tali effetti; ma poi che Adiona l'ebbe di drappi carissimi coperto, Agapes, in bocca spirandoli, di fuoco mai da lui simile non sentito l'accese.

Le ninfe fiorentine di Boccaccio, quindi, sono il tramite della sua purificazione interiore e della conoscenza spirituale dell'amore. Il rozzo Ameto viene letteralmente rapito dalle ninfe, immerso nelle acque purificatrici del loro lavacro e condotto su un nuovo sentiero di conoscenza interiore che lo porta ad assumere una nuova forma di vita. Non è superfluo rammentare, infatti, che il rapimento delle ninfe della tradizione mitica si staglia su uno sfondo di rituale misterico nel quale, come ha

scritto Agamben (2010, p. 29), «i greci esperivano gli estremi della condizione umana», ovvero la dimensione divina e quella umana: «il vivente che si era perduto nell'animalità si ritrovava nel divino e, viceversa, colui che si era perduto nel divino si ritrovava nell'animale». Alla condizione tendente all'animalità di Ameto le ninfe donano una goccia di divinità.

Si potrebbe dire che egli venga dalle ninfe portato “altrove”, come nella tradizione mitica della ninfolessia (Fabiano, 2012, p. 210). La presenza del termine *nymphóleptos* in testi epigrafici e letterari dell'antichità, come riflette la stessa studiosa, è indice dell'importanza del fenomeno (p. 209)<sup>3</sup>, che nell'immaginario greco consisteva nell'idea che queste creature acquatiche fossero inclini a rapire corpi e menti di giovani uomini che si avvicinavano alle fonti e alle grotte da loro abitate provocando un fenomeno di possessione profetica esclusivamente maschile (p. 209).

Il mito che ha costituito il tramite privilegiato di questo fenomeno è quello di Ila rapito dalle ninfe, cui Virgilio fa riferimento nelle *Georgiche* (3. 6) come ad una storia fra le più note: «cui non dictus Hylas puer»? Si pensi, inoltre, alla fortuna che tale mito ha incontrato nell'elegia latina, ricordando, per fare solo un esempio, il carme XX del libro I di Propertio, noto alla cultura medievale a partire dalla seconda metà del Duecento.

Come si legge in Kerényi (p. 234), le due principali fonti greche di questo mito sono le *Argonautiche* di Apollonio Rodio (1. 1228) e Teocrito (13. 44), ma esso ha

<sup>3</sup> La studiosa indica le iscrizioni della celebre grotta di Vari, *IG* I3 980, 2-3 e i seguenti testi: Pl. *Phdr.* 238 d 1; Aristot. *EE* 1214 a 23; Plut. *Arist.* 11. 4; Philostr. *VA* 2. 37.

goduto di ampia fortuna nella poesia di epoca alessandrina. Il fanciullo rapito dalle ninfe che mai più ritornò fece cadere nella disperazione amorosa l'impavido Eracle che così perse per sempre il suo amato.

Se però si riflette sulle due tradizioni di questo mito, che fanno capo ad Apollonio e a Teocrito, è interessante soffermarsi sul diverso significato che il rapimento di Ila porta con sé nelle due fonti (Fabiano, 2012, pp. 211-213). Mentre nelle *Argonautiche* il rapimento di Ila è finalizzato alle nozze, e quindi il *puer* è oggetto di un femminile potente che lo attira a sé, nel XIII idillio di Teocrito ad emergere è la potenza di Eros che allontana il ragazzo, per mezzo di una femminilità sensuale e plurale, da una società maschile eroica dedita alla guerra.

Pensando all'Ameto di Boccaccio, non si può fare a meno di notare che le creature acquatiche che lo rapiscono siano il tramite di un suo divenire uomo nel senso politico che il mito arcadico porta con sé. Come scrive Ferrando (p. 570), «l'*eros* che scorre nell'Arcadia di Virgilio, l'*amor*, assomiglia a queste acque arcadi da cui dipende la vita singola degli umani, che nessuna parola può veramente contenere e fermare». E tali acque conferiscono una freschezza a chi ha il coraggio di attraversarle per trovare in esse una sorta di bagno purificatore, come accade appunto ad Ameto.

Il lavacro finale della *Comedia* boccacciana, come si è già detto, è fortemente debitore dell'episodio del bagno purificatore dantesco del paradiso terrestre, ma anche in questo caso Boccaccio ha mescolato l'immaginario amoroso del sommo poeta con la tradizione mitica dei lavacri delle ninfe, portatori di rapimenti estetici e di rinascite a nuova vita amorosa. Ameto è rapito dalle ninfe e, grazie al suo percorso di conoscenza e di purificazione, giunge ad acquisire una nuova forma di

vita, lontana dalla rozza violenza del modello eroico maschile dedito alla guerra.

Si ricordi, infatti, che nella parte iniziale dell'opera Boccaccio si sofferma proprio sull'intenzione di porre al centro della sua opera il tema amoroso contro quello violento della guerra (I, 1-6); mentre in quella finale (XLIX), intervenendo nella finzione in prima persona, la voce poetica racconta di aver ascoltato e visto la vicenda di Ameto e delle ninfe e di aver provato in sé un risveglio del sentimento amoroso, ma si rattrista all'idea di dover abbandonare quel paesaggio arcadico pieno di amore e di bellezza in compagnia delle ninfe per raggiungere una buia e muta abitazione in cui l'unica compagnia è quella maschile di un padre definito un «vecchio freddo, ruvido e avaro».

Anche Ameto torna a casa, ma felice della sua unione mitica. Non si tratta per lui di sposare una ninfa: le sette che ragionano d'amore nel giardino alla presenza di Ameto sono tutte già state sposate e raccontano proprio dei loro infelici matrimoni e della scoperta dell'amore proprio al di fuori di esso e dopo di esso. Pertanto per Ameto si tratta, come si è visto a proposito della tradizione delle ninfe, di diventare uomini grazie all'unione con una *nymphé* e così trasformarsi in *nymphios*, ovvero un uomo felice e in armonia con la propria natura.

Anche nel notissimo episodio delle *Georgiche* virgiliane (IV, 317-558) il destino di consapevolezza di sé acquisito da Aristeo è preceduto da un bagno purificatore ad opera delle Naiadi. Immerso nell'acqua attinta ad una fonte perenne e dopo una festa sacrificale, la ninfa Cirene affida suo figlio a Proteo che gli spiegherà la causa dei suoi mali.



In conclusione, pertanto, in aggiunta alla tradizionale lettura allegorica delle ninfe boccacciane come virtù cardinali e teologici, è possibile intravedere in questo prosimetro una memoria culturale mitica delle stesse che concorre a comprendere meglio lo sfondo arcadico entro cui l'autore ha proiettato la teoria d'amore della poesia di matrice dantesca.

Senza dubbio, come ha scritto Luigi Surdich (2001, pp. 61-62), l'apparizione delle ninfe secondo l'ordine gerarchico delle virtù di cui sono allegoria, i loro racconti e la purificazione di Ameto sono i tre momenti della conoscenza: prima quello fisico, poi quello morale e infine quello spirituale; e per ciascuno di essi la centralità è data dal poeta rispettivamente alla vista, al desiderio e all'intelletto.

In parallelo ad una lettura allegorica, la mia interpretazione della memoria mitica delle ninfe può ricondurre i significati dell'opera ad un orizzonte arcadico di matrice virgiliana in cui non solo le virtù delle ninfe riescono a vincere i vizi corrispondenti degli uomini che di esse si innamorano, ma in cui queste creature acquatiche portano con sé la memoria poetica di quel «continente simbolico dell'anima occidentale» (Ferrando, 2018, p. 13) che è l'Arcadia dove la potenza misteriosa dell'Amore è capace di riapparire come un immaginario sempre vivo e abitabile.

### **Riferimenti bibliografici**

- Agamben G. (2007), *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino.  
Agamben G. (2010), *La ragazza indicibile*, in G. Agamben e M. Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Electa, Milano: 7-32.

- Barberi Squarotti G. (2009), *Diana*, in *Il mito nella letteratura italiana. Percorsi. L'avventura dei personaggi*, vol. V/2, sotto la direzione di P. Gibellini, a cura di A. Cinquegrani, Morcelliana, Brescia, pp. 127-162.
- Bartoli E. (2019), *Arcadia medievale. La bucolica medievale*, Viella, Roma.
- Battaglia Ricci L. (2000), *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del "Trionfo della morte"*, Salerno Editrice, Roma.
- Battaglia Ricci L. (2008), *Boccaccio*, Salerno Editrice, Roma.
- Boccaccio G. (1963), *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, edizione critica per cura di A. E. Quaglio, Sansoni, Firenze.
- Boccaccio G. (1969-1972), *Opere minori*, sotto la direzione di Vitali, a cura di M. Marti, Rizzoli, Milano.
- Boccaccio G. (1998), *Genealogie deorum gentilium*, a cura di V. Zaccaria, voll. VII e VIII, in *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano.
- Boccaccio G. (2016), *La caccia di Diana*, a cura di I. Jocca, Salerno Editrice, Roma.
- Bosisio M. (2013), "Fenomenologia dell'amore mezzano e senso del pudore nella Caccia di Diana e nella Comedia delle ninfe fiorentine", *Griseldaonline*, 13: 1-18.
- Branca V. (1996), "L'Atteone del Boccaccio fra allegoria cristiana, evemerismo trasfigurante, narrativa esemplare, visualizzazione rinascimentale", *Studi sul Boccaccio*, XXIV: 193-208.
- Cabrini A. M., D'Agostino A., a cura di (2018), *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, Ledizioni, Milano.
- Calasso R. (2001), *La letteratura e gli dèi*, Adelphi, Milano.

- Calasso R. (2010), *La follia che viene dalle Ninfe*, Adelphi, Milano.
- Candido I. (2014), *Boccaccio umanista. Studi su Boccaccio e Apuleio*, Longo, Ravenna.
- Carrai S. (2016), *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Editrice Antenore, Roma-Padova.
- Fabiano D. (2012), “Eco al maschile. Paesaggi sonori nel mito di Ila”, *I quaderni del Ramo d’oro online*, Numero Speciale: 203-218.
- Ferrando M. (2018), *Il regno errante. L’Arcadia come paradigma politico*, Neri Pozza, Vicenza.
- Fiorilla M., Iocca I., a cura di (2021), *Boccaccio*, Carocci, Roma.
- Iocca I. (2021), “La produzione in terza rima: la *Caccia di Diana*, la *Comedia delle ninfe fiorentine* e l’*Amorosa visione*”, in *Boccaccio*, a cura di M. Fiorilla e I. Iocca, Carocci, Roma: 19-46.
- Isidoro di Siviglia (2013), *Etimologie*, a cura di A. Valastro, Utet, Torino.
- Kerényi K. (2001), *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, il Saggiatore, Milano.
- Mati S. (2021), *Ninfa in labirinto*, Moretti e Vitali, Bergamo.
- Nobili S. (2017), *La consolazione della letteratura. Un itinerario fra Dante e Boccaccio*, Longo Editore, Ravenna.
- Orvieto P. (1979), “Boccaccio mediatore di generi o dell’Allegoria d’amore”, *Interpres*, II: 7-104.
- Santagata M. (2019a), *Boccaccio. Fragilità di un genio*, Mondadori, Milano.
- Santagata M. (2019b), *Boccaccio indiscreto. Il mito di Fiammetta*, il Mulino, Bologna.
- Surdich L. (2001), *Boccaccio*, Laterza, Bari.
- Tateo F. (2010), *Boccaccio*, Laterza, Bari.

- Tufano I. (2006), *Quel dolce canto. Letture tematiche delle "Rime" di Boccaccio*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Velli G. (1979), *Petrarca e Boccaccio: tradizione, memoria e scrittura*, Antenore, Padova.

***Lieta e contenta in questo bosco ombroso.***  
**Forme arcadiche nelle *Rime* di Isabella Morra**

*di Roberto Talamo*

Tra le molteplici ed “erranti” manifestazioni del regno d’Arcadia, due sono quelle che si affermano nell’epoca del consolidamento in area romana di questo mito: l’Arcadia “virgiliana” e l’Arcadia “ovidiana” (Panofsky, 1936, pp. 226-228 e Ferrando, 2018, pp. 39-40). La prima è quella che ha finito per prevalere nell’immaginario moderno, non senza delle semplificazioni e delle trasformazioni che la hanno, in parte, snaturata. È l’Arcadia in cui:

Sempre ha il Menalo bosco mormorante e pini che sussurrano, sempre egli ascolta gli amori dei pastori e ascolta Pan, che per primo non permise che fossero senza arte le canne (Virgilio, 1999, VIII 22-24, p. 105).

Regno non banalmente o unicamente felice, ma in cui un’inevitabile infelicità, spesso amorosa, può trovare ascolto fraterno e consolazione poetica nel canto e nella musica, tra «fonti muschiose ed erba più soffice del sonno, e verde corbezzolo che vi copre di ombra rara» (VII 45-46, p. 95).

A questa immagine idillica si oppone quella dell’Arcadia “ovidiana”, ferina e inospitale, i cui abitanti sono colpevoli del Diluvio che ha annientato l’umanità, dopo che Licaone (o i suoi figli, secondo altre tradizioni) provò a far mangiare all’ospite Zeus carne umana:

Inutile stare a elencare tutte le scelleratezze che trovai da ogni parte: quello che si diceva era nulla in confronto alla realtà. Avevo passato il Menalo spaventoso per tutti i suoi covi di belve, e il Cillene, e le pinete del fresco Liceo. Entro così nella sede e nell’inospitale dimora del signore dell’Arcadia, mentre il crepuscolo portava ormai dietro di sé la notte (Ovidio, 1994a, I 214-219, p. 15).

Luoghi notturni, inospitali, spaventosi e gelidi (*gelidi pineta Lycaei*, recita il testo latino), popolati da degni abitanti:

La vita era simile a quella delle fiere, senza alcuna cura di usanze: era gente rozza e priva di qualsiasi arte (Ovidio, 1998, II 291-293, p. 155).

Ho ricordato brevemente queste diverse tradizioni dell’Arcadia, perché mi sembra che la loro compresenza e interazione possano offrire una lettura inedita delle *Rime* di Isabella Morra. Proveremo qui a leggere le belle poesie del piccolo canzoniere morriano alla luce di un passaggio dall’Arcadia ovidiana a quella virgiliana, segnato da una “stella”, che indica un preciso destino poetico costruito sapientemente dall’autrice. Leggere il paesaggio come cifra di questo preciso destino poetico, che Morra non subisce, ma costruisce con maturità lettera-

ria, permetterà di mostrare come le forme arcadiche dominino originalità e fascino al suo “diverso” petrarchismo.

È innegabile che nei sonetti da I a IX e nella canzone XI (Morra, 2000), che tracciano la prima parte della parabola che sto disegnando, a prevalere sia l'immagine di un paesaggio di tipo arcadico-ovidiano. Le rustiche terre di Favale sono «vili e orride contrate» (I, 3), in cui la vita della poetessa trascorre «senza loda alcuna» (I, 4), anche la spiaggia, osservata dall'alto di un monte, è un «deserto [...] infelice lito» (III, 10); la «sola cagion del mio tormento» (III, 14), ribadisce Morra, è «il denigrato sito» (13). I sonetti VII, VIII e IX, insieme alla canzone XI, rappresentano il culmine dell'identificazione del luogo natio con un'Arcadia “nera”: «valle inferna» (VII, 1), «fiume alpestre [...] ruinati sassi» (2), «caverna» (5), «fere [...] sassi [...] orride ruine, / selve incolte [...] solitarie grotte, / [...] ulule» (10-12), «Torbido Siri, del mio mal superbo» (VIII, 1), «sassosa riva» (8), «crudel procella» (12), «prigione» (IX, 4), «fra questi dumi» (XI, 6), «inferno solitario e strano» (48).

A questi luoghi corrisponde una popolazione altrettanto ferina e di arcadica *lupinositas*, come nel modello ovidiano (che sembra quasi riportato alla lettera): «ignudi spirti di virtute e cassi» (VII, 3), «aspri costumi / di gente irrazional, priva d'ingegno» (XI, 7-8), «qui posta da ciascuno in cieco oblio» (11).

L'idea del luogo felice, in questa prima sequenza di testi, è affidata a due luoghi di elezione. Il primo di questi, ancora una volta con suggestione ovidiana, è la «città» (opposto “gentile” del paesaggio naturale privo di grazia), che però resta un sogno lontano, come quando, rivolgendosi alla spietata Fortuna, scrive: «se nodrita già

fossi in cittade / avresti tu più biasmo, io più pietade» (XI, 54-55)<sup>1</sup>.

Appare qui evidente che il luogo della comprensione e della compassione non è quello arcadico-naturale (come nel modello virgiliano), dove «senza sostegno / son costretta a menare il viver mio, / qui posta da ciascuno in cieco oblio» (9-11), dove «non son per ignoranza intesa» (52), ma è il luogo della civiltà cittadina. A fianco a questo, si pone il secondo modello positivo che è quello delle «corti», vicine o lontane (quella di Francia): il sogno di ricevere, dopo la morte, in premio per la sua poesia, un sepolcro marmoreo presso la corte francese di Francesco I («più felici rive», I, 11); la possibilità (irrealizzata) di lasciare Favale per una vera corte grazie a un buon matrimonio (sonetto II); la possibilità (realizzata) di conoscere una corte, quella di Pietro Antonio Sanseverino, ricca e in grado di apprezzare la qualità della sua scrittura (sonetti IV e, forse, IX), per cui «de' grievi affanni deporrò la salma / e queste chio-me cingerò d'alloro» (IV, 13-14)<sup>2</sup>. La propria presenza

<sup>1</sup> Sulla Fortuna e su Valsinni come «anti-muse» hanno scritto Rizzi (2001) e Palumbo (2019).

<sup>2</sup> «Pietro Antonio Sanseverino, IV Principe di Bisignano, [...] fu un vero principe rinascimentale, benefico e di nobile animo, tanto che gli resero omaggio i più illustri letterati del tempo [...]. Quello di Bisignano era il più importante feudo del Sud, vero “Stato”, comprendente tutta la Calabria settentrionale, parte della Puglia e parte della Basilicata [...]. Tornei cavallereschi, palii, recitazioni teatrali, declamazioni di poesie, esibizioni di musicisti e altre attività culturali, non erano eventi occasionali, ma costituivano una costante [...]. Dal 1543, all'età di circa 24 anni, Isabella [Morra] si era ritrovata dama di compagnia di Felicia Sanseverino, la cui matrigna, Erina Scanderbeg, che l'aveva chiamata a corte per quel ruolo, era certamente a conoscenza della benevolenza che Giulia Orsini [madre di Felicia]



presso questa corte e la possibilità stessa del riconoscimento letterario bastano a mutare il paesaggio intorno alla poetessa, in una improvvisa accensione virgiliana: «Quanto pregiar ti puoi, Siri mio amato, / de la tua ricca e fortunata riva» (IV, 1-2).

Capiamo, da queste oscillazioni, che il rapporto tra poesia e descrizione del paesaggio è un elemento carico di un forte investimento creativo in Morra e che qui possiamo trovare il centro per spiegare la consistenza del suo pur breve Canzoniere: in un legame che per forza e rilevanza non può non chiamare in causa il mito dell'Arcadia che ha, più di qualsiasi altro, tematizzato il nesso tra poesia e paesaggio (Snell, 2002 e Collin, 2017).

Insieme a questo nesso, e per comprenderlo fino in fondo, dobbiamo inoltre tener presente che stiamo analizzando un'opera petrarchista, seppure declinata in modo assai originale. Essendo del tutto assente l'elemento petrarchesco per eccellenza (l'amore), bisogna capire in che cosa consista per Morra l'«errore» di cui pentirsi per rivolgersi con rinnovata fede al divino.

Per compiere questo passaggio ulteriore, può essere utile rileggere interamente il sonetto III:

D'un alto monte onde si scorge il mare  
miro sovente io, tua figlia Isabella,  
s'alcun legno spalmato in quello appare,  
che di te, padre, a me doni novella.

aveva avuto nei suoi confronti [...]. Rimase alla corte di Pietro Antonio Sanseverino, dove sicuramente avrà lasciato tracce della sua produzione poetica, anche nel 1544 e nel 1545» (Montesano, 2017, pp. 88-91 e 100-102).

Ma la mia adversa e dispietata stella  
non vuol ch'alcun conforto possa entrare  
nel tristo cor, ma, di pietà rubella,  
la calda speme in pianto fa mutare.

Ch'io non veggo nel mar remo né vela  
(così deserto è lo infelice lito)  
che l'onde fènda o che la gonfi il vento.

Contra Fortuna alor spargo querela  
ed ho in odio il denigrato sito,  
come sola cagion del mio tormento.

Comprendiamo da questi versi che la solitudine che Morra vuole fuggire è legata a un evento specifico e che, in base a quell'evento, è possibile definire la sua stessa identità (con una triplice determinazione che crea un crescendo: «io», «tua figlia», «Isabella», v. 2). L'evento in questione ha una data precisa e poeticamente significativa: nel 1528, il barone Giovan Michele Morra deve lasciare Favale, avendo appoggiato i francesi nella guerra persa contro Carlo V. Qui la biografia, diversamente che in altri casi, può soccorrere significativamente l'interpretazione poetica perché è questa la data che segna la poesia di Isabella Morra, che aveva allora tra gli otto e i nove anni (sulla nascita della poetessa, si veda Montesano, 2017). Sono gli otto anni che segnano la «stella» (v. 5), intesa come destino poetico, anche di Sannazaro:

Si come la mia stella e i fati volsono, appena avea otto  
anni forniti che le forze di amore a sentire incominciai,  
e de la vaghezza di una picciola fanciulla, ma bella  
e leggiadra più che altra che vedere mi paresse  
giammai (Sannazaro, 2014, p. 119).

Naturalmente, nell'uno come nell'altro caso, agiscono i nove anni di Dante nella *Vita Nuova*, a indicare un destino poetico che per i due uomini è segnato nel nome dell'amore per una fanciulla più nobile e bella di altre, mentre nel caso della poetessa è quello di una poesia che nasce non dall'amore ma dalla solitudine. Essa è la «stella» poetica di Morra che si manifesta, come per Dante e Sannazaro, tra gli otto e i nove anni e ha, per il momento, la *facies* «adversa e dispietata» di un paesaggio di tipo arcadico-ovidiano infelice e deserto, il «denigrato sito» (v. 13), privato dell'oggetto infantile di investimento affettivo rappresentato dalla figura paterna. Morra sta costruendo il suo personale mito poetico, in cui il paesaggio deserto, privo di affetti e incapace di comprensione di un'Arcadia "nera", ha il ruolo determinante di costruzione del suo destino poetico.

L'«errore», di conseguenza, sarà proprio quello di aver maledetto la Fortuna e questo stesso paesaggio come causa della sua infelicità e non di averlo riconosciuto fin da subito come «stella», destino, in grado di donarle insieme la voce poetica e la vicinanza massima con il divino. Il riconoscimento di questo errore è chiaro nel sonetto X, che rappresenta la presa di coscienza dell'errore e il pentimento, e che riportiamo per intero:

Scrissi con stile amaro, aspro e dolente  
un tempo, come sai, contra Fortuna,  
sì che null'altra mai sotto la luna  
di lei si dolse con voler più ardente.

Or del suo cieco error l'alma si pente,  
che in tai doti non scorge gloria alcuna,  
e se de' beni suoi vive digiuna.  
spera arricchirsi in Dio chiara e lucente.

Né tempo o morte il bel tesoro eterno,  
né predatrice e violenta mano  
ce lo torrà davanti al Re del cielo.

Ivi non nuoce già state né verno,  
ché non si sente mai caldo né gelo.  
Dunque ogni altro sperar, fratello, è vano.

Questo sonetto è la soglia che ci conduce nella seconda parte della parabola che stiamo seguendo e, come in precedenza, un segnale paesaggistico ci indica la trasformazione: la perfetta temperata primavera celeste dei vv. 12-13. Il riconoscimento del «cieco error» segna anche il passaggio dall’Arcadia ovidiana a quella virgiliana: le due canzoni religiose che chiudono le *Rime* ci riportano infatti al paesaggio delle bucoliche e a toni idillici (Tateo, 2007, p. 21) che ridisegnano del tutto le campagne di Favale. I boschi solitari e ombrosi sono ora un diletto per l’anima, le «solinghe strade» (XIII, 9) sono la via prediletta per un cammino dell’anima, per fuggire «il tristo secol sì noioso, / lieta e contenta in questo bosco ombroso» (14-15). L’opposizione tra «bosco ombroso» e mondo «noioso» è del tutto virgiliana e ribalta la ricerca della città e delle corti, a favore di ancora più virgiliani «faggi» (55), evocati pochi versi dopo, di un Gesù-pastore «nato fra gli animai» (38) e di un idillio petrarchesco fatto di una «grotta felice» (91), del «Sinno veloce» (93) e di «chiare fonti e rivi, / herbe» (93-94).

Le canzoni XII e XIII, lette insieme come microstruttura a sé, ripropongono un fondamentale *topos* arcadico che abbiamo già evidenziato: l’Arcadia non è mai stata, anche in Virgilio, la terra felice ed edenica di un amore corrisposto, ma, per lo più, il luogo in cui di-

sacerbare col canto e l'altrui compassione le sofferenze d'amore.

Raggiunta la consapevolezza dell'errore e conosciuta la propria «stella», segnata da un perfezionamento attraverso la vita solitaria, riconosciuta la componente arcadico-virgiliana del paesaggio fino a quel momento disprezzato, non incontriamo un amore felice ma uno scacco, un amore impossibile, che esclude ancora, seppure nelle forme travestite del misticismo, una completa soddisfazione (canzone XII) e la sua consolazione nello sguardo benevolo della Vergine (canzone XIII). Come è stato ben sottolineato, la canzone XII, dedicata alla lode della bellezza di Cristo, pur muovendo nella direzione del misticismo (o, come suggerisce Grignani, del neoplatonismo), è carica di un'«atmosfera di profana sensualità» (Palumbo, in Morra, 2019, p. 80), sottolineata dal catalogo delle bellezze del corpo, che comprende qui fronte, ciglia, occhi, capelli, bocca, guance, busto, mani e, con inusuale concessione al cosiddetto “canone lungo” all'interno di un testo serio, piedi<sup>3</sup>. Ma, pur essendo entrati nella seconda parte (arcadico-virgiliana) delle *Rime*, l'esito di questo amore mistico-platonico non è felice, l'innamorata deve restare esclusa da questa straripante bellezza (XII, 67-71):

Canzon, quanto sei folle,  
poi che nel mar de la beltà di Dio  
con sì caldo desio  
credesti entrare! Or c'hai 'l camin smarrito

<sup>3</sup> Riferimento eroticamente arricchito dall'immagine pittorica della Maddalena che asciuga coi suoi capelli biondi le piante dei piedi di Cristo: «Felice lei, che con l'aurate chiome / le cinse e si scarcò de l'aspre some!» (XII, 64-65).

réstati fuor, ché non ne vedi il lito.

Una Maria-Iside, «Reina del Ciel, Dea degli dei» (XIII, 108), soccorrerà la poetessa e permetterà l'ingresso effettivo nell'Arcadia celeste promessa dalla solitudine della ritrovata Arcadia terrestre («fuggendo il tristo secol sì noioso / lieta e contenta in questo bosco ombroso», 14-15). Al «camin smarrito» della canzone precedente, seguono le «vie secure» (6) e le «solinghe strade» (10) per raggiungere il divino, favorite dalla presenza al proprio fianco della «gran Madre» (23) che regna in Cielo, compimento definitivo di quelle figure femminili di felicità promessa che nei componimenti precedenti erano incarnate da Giunone (sonetto II) e Giulia Orsini/Felicia Sanseverino (sonetto IV)<sup>4</sup>. L'amore, questa volta perfettamente corrisposto, per Maria («lei, per ch'io d'amor m'infiammo e ardo», XIII, 52) permette la vicinanza con l'amato, in ogni istante della sua vita (riassunta, con bella invenzione poetica, nell'arco di una sola giornata) e la compagnia di chi, come la poetessa, ha raggiunto la felicità celeste attraverso l'isolamento in luoghi solo in apparenza aspri: all'aurora, Isabella è accanto a Maria mentre riceve il «gran messaggio / de la nostra salute» (19-20), e incontra idealmente Maria Egiziaca («che dal deserto accolta fu tra i Dei», 30); al mattino, quando il Sole «fa nel mar la strada d'oro» (32), la poetessa può condividere l'«allegrezza immensa» della nascita «fra gli animai»

<sup>4</sup> È interessante anche notare come qualche eccesso “paganeggian-te”, presente in questi versi, sia stato “emendato” nell'edizione del 1693, in «Regina del Ciel, madre di Dio» (cfr. Palumbo, in Morra 2019, p. 84).

(38) di Cristo e del suo allattamento: «e del sangue che manda al petto il core / nodrire il suo Signore» (39-40), scorgendo, questa volta, Giovanni Battista, che «sol pregiò l'aspre foreste» (44). Il giorno è segnato dalla possibilità di partecipare allo sguardo felice e commosso di Maria nel vedere Gesù disputare nel Tempio, a cui segue la riflessione sui i conforti arcadici di «questi faggi» (55) che possono avvicinare la poetessa a Giovanni Evangelista, «il bel gioven, a Dio diletto tanto» (58) che ottenne la beatitudine «per solinghe vie» (57). Il mezzogiorno e il meriggio sono segnati dall'orgoglio della Vergine nel vedere il figlio che con la sua predicazione riduce in cenere gli errori e i vizi della «plebe fera» (67), accompagnato dall'apparizione di Maria Maddalena che «le sue tenere / membra a Dio consacrò, sacrate a Venere» (74-75). L'imbrunire, infine, segna la condivisione dell'ascolto silenzioso da parte di Maria delle parole di Gesù rivolte ai discepoli per «infiamarli a poco a poco» (80) e il dialogo a distanza con Antonio Abate (o Paolo di Tebe) che le «addita / sol de l'erèmo la tranquilla vita» (89-90).

Grazie alla nuova Arcadia che Morra scopre nella sua Favale, ella può costituire così quella consolatoria compagnia di spiriti («compagna son di quelli spirti divi», 96), fondamento di ogni consolazione pastorale, sotto il segno della presenza della Regina, con cui instaurare un dialogo privilegiato: «ogni mio bel pensier riporle in grembo» (103)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Il dialogo felice con la Regina del Cielo è da porre in antitesi con il dialogo infruttuoso tenuto fino a quel momento con le figure secolari di sovranità maschile che compaiono nella prima parte delle *Rime*: il padre, barone di Favale, (sonetti III e IX) e Francesco I di Francia (sonetti I, V e VI).

Grignani ricollega alle due ultime canzoni anche un altro modello arcadico, che per ora, abbiamo solo sfiorato: l'*Arcadia* di Sannazaro. Qui si legge, secondo la studiosa, per la rete dei rimandi, più chiaramente che altrove, un chiaro recupero, in antitesi alla norma bembesca, di una «linea umanistica sannazariana» (Grignani, in Morra, 2000, p. 76) e l'emergere di un *locus amoenus* «recuperato nel solco della tradizione sannazariana» (p. 84).

La traccia arcadica (in questo caso quella umanistica) è ancora una volta importante, proprio nel segnare il personale petrarchismo di Morra. Nelle edizioni critiche commentate (Morra, 2000 e Morra, 2019), è stata abbondantemente documentata la presenza linguistica dell'opera di Sannazaro. L'influenza dell'*Arcadia* inoltre è visibile anche dal punto di vista della costruzione dell'esperienza poetica complessiva, sia, come abbiamo già visto, nella presenza di un destino cifrato all'interno di un'esperienza infantile sia nel finale, che sembra anticipare le conclusioni del sonetto X di Morra:

Chi più nascoso e più lontano da la moltitudine vive,  
miglior vive; e colui tra' mortali si può con più verità  
chiamar beato che, senza invidia de le altrui grandezze,  
con modesto animo de la sua fortuna si contenta  
(Sannazaro, 2014, p. 214).

Non deve stupire, del resto, il fatto che un'opera come l'*Arcadia* possa contribuire alla formalizzazione di una raccolta di liriche. Essa, pur ponendosi come modello per il futuro sviluppo del genere del romanzo pastorale, non è, come ha sottolineato Lavocat, propriamente un romanzo: se l'*Astrea* di Honoré d'Urfé può effettivamente rivendicare la natura di romanzo pastora-



le, l'opera di Sannazaro può essere definita meglio come «pastorale allegorica» (Lavocat, 2004, p. 42), in cui il ruolo della vicenda amorosa è sempre sullo sfondo e non è mai agito in termini romanzeschi, a fondamento della «tradizione specificamente italiana della pastorale in prosa, dove il soggiorno in Arcadia viene interpretato come un'iniziazione e un perfezionamento morale [...], un iter spirituale» (Lavocat, 1998b, p. XLIII). L'*Arcadia*, in quanto «mitica autobiografia» (Tateo, 1972, p. 167) più che romanzo, può ben informare delle sue strutture anche l'esperienza autobiografica tipica di un canzoniere, che si presenta qui in modo specifico come percorso interiore, del tutto privo della componente d'amore.

Così anche il «rozo inchiostro» (VI, 11) e lo «stil ruvido e frale» (XI, 4) non sono soltanto prevedibili dichiarazioni di modestia di derivazione petrarchesca, ma allusioni al *topos* delle «rozze egloghe da naturale vena uscite, così di ornamento ignude» (Sannazaro, 2014, p. 54) della poesia bucolica, la cui “nudità” stilistica sarà umilmente velata solo in occasione della conclusiva canzone alla Vergine (XIII, 24-26):

Così, godendo nel mio petto umile,  
a lei drizzo il mio stile  
e 'l fral mio vel di roze veste velo.

Un'ultima suggestione prima di lasciare la personissima Arcadia di Isabella Morra: l'immagine forse più bella e originale delle sue *Rime*, quella che più si imprime nella memoria del lettore, che non ha riscontro in altri poeti, è certamente quella dei «fiumi d'Isabella» (VIII, 14). La poetessa immagina che, quando il padre finalmente tornerà a Favale, lei sarà già morta, ma che

le acque del «torbido Siri» (1), contenendo ciò che di lei resta (le sole, tantissime, lacrime), potranno animarsi e parlare al padre dicendo: «Me accreber sì, mentre fu viva, / non gli occhi no, ma i fiumi d'Isabella» (13-14).

La metamorfosi di una fanciulla in acqua (e la possibilità che quelle stesse acque riacquistino per un attimo la possibilità della voce) è raccontata in uno dei più importanti miti riguardanti l'Arcadia, il mito di Aretusa, la «vergine Arcade» (Ovidio, 1994b, III 6, v. 30, p. 117). Ma quello di Aretusa non è soltanto un mito d'Arcadia (Ovidio, 1994a, V 487-641, pp. 199-205): è il mito dell'erranza dell'Arcadia, della possibilità che essa possa rinascere in altri luoghi, come Aretusa che, lasciando le terre d'origine sotto forma di acqua, attraversando «quel gran vacuo» che anche Sincero percorre nell'*Arcadia* di Sannazaro, raggiunge la Sicilia.

Lavocat (2002) ha mostrato l'importanza dell'«idrografia pastorale» negli spazi arcadici, mettendo al centro proprio il mito di Aretusa, che segna la possibilità di portare altrove l'Arcadia, l'occasione della «fusione delle voci, della trasmissione di una tradizione» (p. 156). Come Bernardino Martirano, in un poemetto intitolato *Aretusa*, pubblicato nel 1584, ma composto certamente prima del 1546, immagina di portare dalla Sicilia a Napoli la fanciulla arcade, in un componimento «ch'eterno faccia il pianto d'Arethusa» (Martirano, 2002, p. 59), così possiamo ritenere che Isabella Morra abbia immaginato poeticamente se stessa, nella sua ambivalente Arcadia (ferina prima e poi celeste), disciolta in quel disperato e fecondo pianto.

### Riferimenti bibliografici

- Caserta G. (1976), *Isabella Morra e la società meridionale del Cinquecento*, Edizioni Meta, Matera.
- Collin F. (2017), “L’Arcadie de Théocrite et de Virgile”, in C. Cusset, C. Kossaifi et R. Poignault, (eds.), *Présence de Théocrite*, Centre de Recherches André Piganiol, Tours: 447-465.
- Croce B. (1983), *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, Sellerio, Palermo.
- Ferrando M. (2018), *Il regno errante. L’Arcadia come paradigma politico*, Neri Pozza, Vicenza.
- Grignani M. A. (2000), “Introduzione”, in I. Morra, *Rime*, Salerno, Roma: 11-42.
- Iser W. (1993), *The Fictive and the Imaginary*, The John Hopkins U. P., Baltimore-London.
- Lavocat F. (1998a), *Arcadies malheureuses*, Champion, Paris.
- Lavocat F. (1998b), “Introduzione”, in L. Marinella, *Arcadia felice*, Olschki, Firenze.
- Lavocat F. (2002), “Espaces arcadiques: esquisse pour une hydrographie pastorale”, *Études littéraires*, vol. 34, 1-2: 153-167.
- Lavocat F. (2004), “Lectures à clef de l’Arcadia de Sannazar et de l’Astrée d’Honoré d’Urfé. Allégorie et fiction dans le roman pastoral”, *Littératures classiques*, 54, 2: 27-44.
- Martirano B. (2002), *Aretusa. Polifemo*, a cura di P. Crupi, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Montesano P. (2017), *Isabella Morra alla corte dei Sanseverino*, Altrimedia, Matera.
- Morra I. (2000), *Rime*, a cura di M. A. Grignani, Salerno, Roma.

- Morra I. (2019), *Rime*, a cura di G. A. Palumbo, Stilo, Bari.
- Ovidio (1994a), *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Einaudi, Torino.
- Ovidio (1994b), *Amores*, a cura di F. Varieschi, Mondadori, Milano.
- Ovidio (1998), *I Fasti*, a cura di L. Canali e M. Fucecchi, BUR, Milano.
- Palumbo G. A. (2019), “Muse e contromuse nell’amaro caso di Isabella Morra”, in I. Morra, *Rime*, Stilo, Bari: 7-41.
- Panofsky E. (1936), “Et in Arcadia Ego”, in R. Klibanski and H. J. Paton (eds.), *Philosophy and History*, Clarendon, Oxford: 223-254.
- Rizzi N. (2001), “E donna son, contra le donne dico: il canzoniere di Isabella Morra”, *Carte italiane*, 17, 1: 17-30.
- Sannazaro I. (2014), *Arcadia*, a cura di F. Erspamer, Mursia, Milano.
- Snell B. (2002), *La cultura greca*, Einaudi, Torino.
- Tateo F. (1972), *L’umanesimo meridionale*, Laterza, Bari.
- Tateo F. (1981), “Le liriche religiose di Isabella Morra”, in M. Sansone, (a cura di), *Isabella Morra e la Basilicata*, Liantonio, Matera: 41-53.
- Tateo F. (2007), “Un piccolo grande episodio di poesia petrarchista”, in I. Nuovo e T. Gargano, (a cura di), *Isabella Morra fra luci e ombre del Rinascimento*, Graphis, Bari: 11-22.
- Virgilio (1999), *Bucoliche*, a cura di M. Geymonat, Garzanti, Milano.

## Arcadia di nessuno: una nota “barocca”\*

di Marco Carmello

Appartiene alla sua cosiddetta “prima maniera” un quadro del Guercino oggi esposto alla Galleria Nazionale di Arte Antica, che ha sede presso il Palazzo Barberini di Roma; la tela, impossibile da datare con precisione, risale però certamente agli anni di elaborazione dello *Scorticamento di Marsia*, del 1618, oggi conservato a Palazzo Pitti<sup>1</sup>.

\* Si presenta qui l’inizio di un percorso di ricerca ancora in fieri; lungo questo cammino mi è compagno e guida un saggio di Jean Bollack: *La Grèce de personne: les mots sous le mythe*, a cui allude il titolo del presente lavoro.

<sup>1</sup> Ricavo le notizie sulla tela dal catalogo della mostra *Guercino: poesia e sentimento nella pittura del '600* che si tenne al Palazzo Reale di Milano fra il 27 novembre 2003 ed il 18 gennaio 2004 (cfr. Mahon *et alii*, 2003, pp. 150-151). Scrivendo queste pagine si sono tenute costantemente presenti alcune opere che costituiscono una sorta di sfondo di questo scritto, perciò, si rinuncia a citarle puntualmente e si elencano qui come orientamento (ed avvertimento) per il lettore: Agamben (2005 e 2021), Assunto (1973 e 1981), Ferrando (2018), Morpurgo-Tagliabue (1987), Snell (1963, pp. 387-418; si tratta del saggio *L’Arcadia: scoperta di un paesaggio spirituale* apparso originariamente nel 1936 nell’opera collettiva *Et in Arcadia ego* che Erwin Panofsky curò in onore di Ernst Cassirer).

A stabilire lo stretto legame fra questa e l'opera oggi a Firenze è il piccolo gruppo costituito dai due pastori che l'osservatore vede sulla destra di entrambi i dipinti, in entrambi i casi a mezzo busto: mentre, però, nello *Scorticamento di Marsia* i due affiorano da uno sfondo cupo come testimoni attoniti intenti ad osservare, quasi furtivamente, la scena, nel nostro dipinto i pastori occupano il primo piano.

Se nello *Scorticamento* il fuoco dello sguardo dei due convergeva sulla lama con cui il dio si prepara a scuoiare il satiro, legato e saldamente schiacciato sotto il piede sinistro di Apollo, nel nostro quadro il campo visivo è occupato da un teschio sdentato, su cui ancora si notano lacerti ingialliti di pelle, appoggiato, in basso alla destra di chi vede, su una roccia sulla quale è inciso il titolo della tela: *Et in Arcadia ego*.

Che quest'*Arcadia* rappresenti uno studio delle figure dei due pastori in vista dell'opera maggiore, lo *Scorticamento*, è dato, per noi<sup>2</sup>, immediatamente certo: basta notare il volto corrucioso e l'atteggiamento di controllata tristezza del pastore di sinistra, quello più esterno alla raffigurazione e perciò più vicino all'osservatore, che appare ripetuto in modo pressoché identico in ambedue i dipinti, come se Guercino lo avesse semplicemente trasferito dall'*Arcadia* allo *Scorticamento*.

Diverso è il discorso per il secondo pastore, che cambia sostanzialmente da un quadro all'altro. A differenza del giovane imberbe che inclina verso la lama di Apollo lo sguardo angosciato di chi è affascinato dalla paura provata, il pastore arcadico è più trattenuto: non

<sup>2</sup> In queste pagine seguiamo la datazione proposta da Denis Mahon (1991, pp. 94-98, 1968, n. 30).

solo il corpo sembra privo di quel movimento di attrazione verso il centro della scena che definisce il suo omologo nello *Scorticamento*, ma lo sguardo sembra, ad una prima impressione dell'osservatore, divagare al di sopra del teschio, quasi a voler evitare di convergere verso quell'oggetto, conferendo così al volto del soggetto, circondato dalla lanuggine di una corta barba, un'espressione remota, quasi giorgionesca nella sua assenza.

Resta, insomma, identica la melodia eseguita dal basso continuo del pastore di sinistra, ma cambia il contrappunto, la dinamica imposta dal pastore di destra: nello *Scorticamento* è quello rapido, incalzante, di una *follia*; per il lento dileguare che risuona nell'*Arcadia* invece si potrebbe forse indicare il suono, ancora umanistico, del liuto di John Dowland, ma chissà non sia una musica che, negli anni in cui Guercino dipingeva, aspettava ancora di venire alla luce.

L'*Et in Arcadia ego* sessant'anni dopo non avrebbe certo suscitato gli entusiasmi di Gravina e Crescimbeni, nonostante il seriore apprezzamento del Goethe viaggiatore per il pittore di Cento, eppure è proprio il quadro del Guercino ad aprire una possibilità di lettura della dimensione arcadica non immediatamente percepibile. Nelle pagine che seguono intendiamo saggiare questa dimensione per mezzo di un primo approccio ad essa.

L'apparente divergere dello sguardo del pastore più interno alla pittura dinamizza la concentrazione di quello più esterno all'immagine, ma non per mezzo di un'opposizione rispetto al primo; tutto al contrario, lo sguardo interno esalta il silenzio di quello esterno, impedito dalle palpebre abbassate del giovane imberbe vicino allo spettatore.

Facendosi più vicino, però, lo spettatore potrebbe dubitare della prima impressione se fissasse la sua attenzione sulla pupilla, seminascosta dall'ombreggiatura ingannevole dell'occhio sinistro, del pastore interno; questa, infatti, con un movimento discensionale che contraddice la ritrazione ascensionale del volto, è rivolta direttamente al teschio che appare in basso a sinistra del quadro. Il dubbio è che anche gli occhi serrati e diretti verso l'indistinta oscurità che, teschio a parte, dominano la parte bassa della pittura del Guercino, quelli del pastore più esterno, alludano alla spoglia, fuori scala, che domina l'opera, come se, dalla sua posizione, il pastore imberbe fosse costretto dalla presenza stessa del teschio a chiudere gli occhi, con un implicito suggerimento agli spettatori esterni, intercettati dalla direttrice il cui andamento da quelle palpebre si sviluppa verso di noi.

Il resto dell'opera è dominata da un paesaggio al tempo stesso abbozzato e convenzionale: qualche albero, una rupe, forse, sull'estrema destra, alcune rovine, un azzurro sfumato in varie gradazioni che funge da cielo e potrebbe, avvicinandosi alla terra, essere anche mare, poi l'oscurità sottolineata da qualche indistinto motivo vegetale, da cui emergono a mezzo busto le figure dei due pastori, e, nell'angolo in basso a destra, un suolo, che pare la mensola di un mezzo busto, su cui si leggono incise le parole *et in Arcadia ego*.

Certamente questa *Et in Arcadia ego* è, in un certo senso, un'opera di risulta, un saggio di studio in vista dello *Scorticamento di Marsia*, ma, ciò detto, ancora tutto resta da dire. Con l'*Et in Arcadia ego* Guercino sfrutta appieno il campo che gli "studi in vista di" danno all'artista, costruendo un testo complesso. Anticipataria dell'opera maggiore in termini di logica della narrazione



– il teschio è l’effetto di una morte avvenuta e consumata, mentre nello *Scorticamento* siamo dinnanzi ad una morte imminente, che si prepara – in termini di ermeneutica del senso, invece, la complessa icona costruita da Guercino in questo “studio” è la necessaria antesignana dell’immagine rappresentata nell’altra opera; è, perciò, lo studio a sviluppare, e propriamente a mostrare, qual è il regime scopico<sup>3</sup> entro il quale dobbiamo situarci per intendere il discorso pittorico dell’artista.

Immagine terribile, ma non cruenta, lo *Scorticamento di Marsia* si mantiene all’interno di quella misura classica che rifiuta la rappresentazione del sangue, inteso come *cruror*, come quel denso umore sanguigno che si spande attraverso la ferita, versandosi con la morte, e non come *sanguinis*, come sangue vivo ed invisibile che circola nei nostri vasi. Ciò che rappresenta lo *Scorticamento* non è, propriamente, la morte – appunto, non è immagine cruenta come la caravaggesca *Decollazione di San Giovanni* o la *Giuditta e Oloferne*, sia, ancora una volta, nella versione di Caravaggio che in quella di Artemisia Gentileschi – ma la mortalità, l’estrema vulnerabilità dell’umano di fronte all’ineluttabilità del morire: Apollo, del resto, è non solo il cantore, ma anche il *toxótēs*, l’arciere, che toglie la vita una volta giunto il tempo.

Neppure l’*Et in Arcadia ego* è immagine cruenta, anche se non è immediatamente possibile dire cosa rappresenti veramente. Bisogna tornare allo *Scorticamento*, dove non solo l’iconologia, ma tutto il tema ed il meta-testo dell’opera alludono alla mortalità come impossibi-

<sup>3</sup> Per questo concetto si veda Mitchell (1994 e 2005); si veda anche Didi-Huberman (1990).

lità di non soccombere alla morte. L'insistenza di Guercino sugli emblemi della sottomissione – Marsia legato e schiacciato sotto il piede sinistro di Apollo mentre questi con la mano destra brandisce la lama – rappresenta un rimando alla disparità della sfida lanciata da Marsia al dio. Alla chiara voce olimpica, eterna perché ignara di quella vulnerabilità in cui consiste la corruzione del nostro stesso corpo, non può opporsi la fragilità di quella di Marsia, crepata dalla natura ferina, pastosamente corporea, del sileno (non a caso Guercino insiste su questa ferinità silenica, rappresentando Marsia come un satiro, con la parte inferiore del corpo ovina).

Lo scorticamento è l'atto per mezzo del quale il dio marca questa differenza; togliere la pelle a Marsia significa privarlo della somiglianza ingannatrice con la divinità, portando alla luce le viscere, ossia quell'interno del corpo in cui risiede la mortalità, l'essere ferino, limitato, biologicamente fragile del sileno.

L'estremo esito di quest'operazione è il teschio, sul quale si scorgono gli ultimi esiti del processo di putrefazione, dalle cui orbite vuote siamo fissati nell'*Arcadia*. Il teschio è, dunque, l'estrema spoglia, il rifiuto non inghiottito dalla morte, di quella vulnerabilità verso la morte stessa figurata nello *Scorticamento*. Così, il senso dell'immagine coincide pienamente con quello della meditazione che, in quegli stessi anni, nei Carmeli da poco diffusi in Spagna ed in Europa, monache e monaci facevano ogni giorno, al Vespro, pregando davanti ai cadaveri delle consorelle e dei confratelli morti perché la vista della distruzione operata dal tempo sul corpo morto ricordasse il significato di limite di quello vivo.

Non è, o non è solo, compiacenza (e compiacimento) verso il turpe, ma è significazione, attraverso il turpe, della natura lapsaria dell'uomo, memento di quel pecca-

to che consiste nell'aver costretto l'intangibilità della figura divina nel sommamente transeunte e distruttibile della carne.

Ecco cosa c'è nell'Arcadia di Guercino, c'è la concreta natura dell'umano, che consiste nella sua vulnerabilità, anzitutto fisica, corporale, alla morte, a quella morte di cui sono figura, analettica nella prolessi dell'*Arcadia* e prolettica nell'analessi dello *Scorticamento*, i due pastori in quanto umani, e perciò da sempre memori e timorosi della morte.

La serenità dell'Arcadia, quindi, non è solo turbata ma viene definitivamente congedata da questa presenza, poiché persino in Arcadia è impossibile che non sia presente anche la ferinità biologica dell'uomo nel suo senso primario di corpo che muore.

Ma come il corpo che muore lascia dietro di sé una spoglia che non può essere inghiottita, cancellata dalla morte, così, all'atto del suo congedo, l'Arcadia persiste, non più come modello pensabile, ma come icona di una perdita, come quinta in cui si raccoglie la linea incerta della perla scaramazza o l'argomento sghimbescio di un sillogismo fallato, ed è questa l'Arcadia dei barocchi.

Le griglie di analisi della storia letteraria italiana rendono inevitabile una considerazione previa: "Arcadia barocca" ha tutta l'aria d'essere un ossimoro recalcitrante ad ogni tentativo di significato, poiché, almeno è questo il postulato su cui si basa la quasi totalità delle storie letterarie, il gesto compiuto da Gravina e Crescimbeni avrebbe il triplice senso di un congedo, di un'esclusione e di una restaurazione.

Congedo perché con la creazione della loro accademia i novelli arcadi, almeno a far data dal 5 ottobre del 1690, direbbero addio al mondo estetico del barocco;

esclusione perché tale congedo viene espresso nella forma di una condanna, quella implicita nella taccia di “barocco” data al mondo poetico dell’immediato ieri ed al suo più rilevante rappresentante, Giovan Battista Marino; ed, infine, restaurazione, perché la nuova Arcadia ristabilirebbe il filo tagliato dal delirio barocco rimettendo direttamente all’Arcadia prototipica della Grecia arcaica ed indirettamente a quella umanistica.

Il barocco, o meglio quella che in Italia è la sua espressione più propriamente letteraria, Marino ed il marinismo, verrebbe così ad essere un tralignamento, una dimenticabile parentesi fra un’Arcadia e l’altra. Dopo Sannazaro e prima di Gravina e Crescimbeni non c’è Arcadia perché si è in esilio dall’Arcadia, ossia dalla “semplicità” dell’“autentica” poesia; Arcadia e *maraviglia*, in sintesi, non possono che essere antitetiche a tal punto da fare del barocco la negazione stessa della dimensione arcadica, ossia di tutte le possibili Arcadie.

Proprio la precisione, non priva di eleganza nella sua secchezza, del gesto censoreo di Gravina e Crescimbeni ne spiega il successo performativo: quel gesto si presenta come restitutore di una dimensione originaria della poesia che si palesa nell’immediatezza presente del suo linguaggio, mettendo così a tacere il dubbio che forse l’Arcadia come dimensione cui attinge il paradigma di una forma di vita condivisa e genuina non sia più accessibile.

Eppure, alla fine del complesso processo simbolico dell’Umanesimo, proprio al congedo dell’Arcadia come dimensione era giunto il barocco. La presenza del teschio nella sua qualità di emblema della vulnerabilità umana verso la morte rappresenta questo congedo. Se, infatti, il senso della dimensione arcade era non tanto quello di attingere l’immortalità – condizione riservata

alla sola divinità – quanto quello di rimanere serenamente disinteressati alla morte, rendendosi così letteralmente invulnerabili, ossia indifferenti al *vulnus* in cui la morte consiste, allora il teschio guercinesco asserisce che quel senso è venuto meno, e con esso anche l’Arcadia.

Il sottile gioco barocco di Guercino non permette ambiguità: l’iscrizione va riferita all’oggetto teschio senza ombra di dubbio, non può quindi essere letta con la rassicurante polisemicità di un epitaffio tombale, come accadrà vent’anni dopo per il dipinto omonimo di Nicolas Poussin.

Nel dipinto di Guercino la svelatezza della spoglia allude a quel che la morte non esaurisce, ossia la vulnerabilità alla morte dell’uomo in quanto mortale; in quello di Poussin la presenza centrale della tomba, attorno a cui si raccolgono le tranquille figure di tre pastori accompagnate da un’allegoria femminile sulla destra, rimette invece all’occultamento simbolico di questa vulnerabilità. Poussin crea un’immagine del lutto in quanto origine dell’attività simbolica, Guercino espone alla vista dello spettatore il residuo secco ultimo che non può essere significato perché non trova posto all’interno del gioco simbolico.

Che ne è, allora, dell’Arcadia? Destituita del valore di origine l’Arcadia barocca conserva quello di inizio<sup>4</sup> dell’attività poetica; prepotentemente restituita al flusso storico, l’Arcadia è anche il luogo in cui si prende coscienza dell’inevitabilità di quel flusso, il luogo insomma in cui non si dà dissimulazione perché vi si trova la

<sup>4</sup> Ci si rifà, evidentemente, alla distinzione benjaminiana fra origine, al di fuori della storia, ed inizio, interno alla storia.

ragione che spinge a costruire la macchina poetica della *maraviglia*. A differenza dell'Arcadia settecentesca, di quella neoclassica, già anticipata dalle rigide forme poussiniane, quella barocca non è uno spazio di restituzione ma di esautorazione; ad essere esautorata, qui, è la pretesa di eternità, immediatezza e semplicità della poesia.

Se nell'Arcadia dei barocchi vi è l'inizio, quindi fin da subito la vulnerabilità alla morte che, definendo l'umano, determina anche il senso della storia umana, allora in essa vi è pure l'inizio di quel lavoro particolare cui è chiamata la poesia: la *maraviglia*.

Meraviglia è anzitutto lo stato in cui si trova ciò che sorprende e stupisce, ciò che ha la caratteristica del *mirus*, dell'essere strano, sorprendente, e che perciò ci mette nella situazione di *mirāri*, di essere sorpresi, stupiti, come sorprendente e stupefacente è la nostra capacità di significanza a partire dalla destituzione di significato massima che è rappresentata dalla vulnerabilità alla morte. Se la *maraviglia* è il fine del poeta, allora lo scopo che egli si prefigge è principalmente quello di cogliere lo stupore provocato dalla mancanza di senso insita nella vulnerabilità alla morte per piegarlo verso lo stupore della possibilità di senso.

La *maraviglia*, insomma, è la piena coscienza del gioco simbolico in quanto tale, perciò *maraviglia* è anzitutto la coscienza dell'arbitrarietà di questo gioco, vale a dire il continuo ricordo del fatto che i simboli, i segni, i significati pongono le loro incertissime fondamenta sul nulla evanescente che intendono esorcizzare.

In questo senso è immediato il rapporto fra *maraviglia* e spettacolo, inteso come *spectaculum*, vale a dire come dispositivo che suscita la concentrazione della vista verso un punto *mirum*. Spettacolo, dunque, come at-

to dello *spectāre*, del guardare fissamente, con attenzione concentrata verso il punto che richiama ed evoca il fuoco della vista ed è perciò propriamente *admirandum*, da osservare.

In questo modo nel momento stesso in cui si attira la vista verso il teschio, verso la vacuità semantica di quei simboli da cui dipende la significanza, la si apre anche alla dimensione giocosa della segnicità, facendo della poesia barocca una faccenda squisitamente ludica, o almeno ludica in una duplice accezione di gioco, quella scoperta da Johan Huizinga nella storia e quella in forza di cui Bruno Snell definiva “giocosio” un poeta come Callimaco<sup>5</sup>.

Diventa così inevitabile l'allontanamento del barocco, o forse si dovrebbe dire dei barocchi, da tutta quella sorta di “sacra mitologia” del simbolo che aveva informato di sé l'umanesimo rinascimentale<sup>6</sup>; i simboli, ormai, non velano alcunché se non il nulla stesso assieme al quale sono lanciati, è allora inutile cercare al loro interno un significato dato, poiché essi sono cavi e grazie alla loro vuotezza si trasformano in segni universali, buoni a qualunque uso.

L'Arcadia barocca è, allora, quello spazio paradossale il cui carattere principale è l'evanescenza, poiché in essa tutto vi si trova raccolto come se fosse sul punto di sparire, il cui genio è la spoglia lasciata indietro dalla morte come immagine della vulnerabilità alla morte stessa, il cui senso è la disattivazione del genio attraverso

<sup>5</sup> Si vedano Huizinga (2002, 1938 in prima edizione) e Snell (1963, pp. 369-386).

<sup>6</sup> Basti vedere, nonostante le critiche, il classico di Wind (1958), ma gli si accosti almeno il fondamentale Klein (1970).

so il carattere, della vulnerabilità alla morte attraverso l'evanescenza simbolica; così tutto diventa quinta, scenario, esibita finzione, persino il nostro essere mortali.

L'Arcadia scenario e quinta è, in realtà, la dimensione propria della poesia mariniana così come questa si esplica nell'opera maggiore del poeta: l'*Adone*. L'assenza di riferimenti diretti all'Arcadia nel poema di Marino<sup>7</sup>, se si escludono le quattro citazioni dirette del nome "Arcadia" che una prima rapidissima incursione nel poema ha saputo individuare<sup>8</sup>, farebbe pensare che il tema sia assente. Insomma, seppure si voglia ammettere l'esistenza di un'Arcadia mariniana, si dovrebbe farlo riconoscendone la mancanza di autonomia; quella supposta Arcadia, infatti, mancherebbe di indipendenza in quanto tema per ridursi ad una sorta di topica del *locus amoenus* in cui, fra gli altri, confluiscono anche elementi arcadici.

<sup>7</sup> Data la natura di questa nota, non rimandiamo alla critica su Marino e sull'*Adone*, a parte l'indicazione dell'ottimo volume del Russo (2008), che rappresenta il profilo più completo per situare e comprendere storicamente l'autore. Usiamo inoltre l'edizione del poema curata sempre dal Russo (Marino 2013) ed apparsa nelle Nuove Edizioni dei Classici Italiani, sotto l'ausilio dell'ADI, nella BUR. Per le citazioni dal poema si adotta il seguente metodo: numero romano per il canto, numero arabo senza alcuna indicazione per l'ottava, numero arabo preceduto dall'abbreviazione v. o vv. per il verso o i versi citati.

<sup>8</sup> Si tratta di: IV, 177, v. 2: «Vede, uscita dal rischio, a l'ombra assiso / d'Arcadia il rozo dio ch'ivi soggiorna»; IV, 291, v. 6: «de corde d'oro e i calami cerati / toccar lo dio d'Arcadia e quel di Delo»; XI, 175, v. 6: «Tu, per cui ciò che san san le famose / scole d'Arcadia e i gran musei d'Egitto»; XIII, 219, v. 6: «Lunghe l'orecchie a bei discorsi ottuse / non cedono d'Arcadia agli animali».



È, però, proprio questo passaggio del tema mitologico dell'Arcadia a insieme di forme della dizione poetica, siano esse immagini, più o meno stereotipate, oppure forme della scrittura, *topoi*, ad essere perfettamente in linea con quell'evanescenza di cui si diceva, suggerendo, così, che proprio l'Arcadia, nei termini in cui è stata definita poco su, rappresenti il luogo elettivo dell'*Adone*.

Una rapida ricognizione delle quattro citazioni dirette del nome "Arcadia" cui si accennava può rappresentare un buon avvio verso una più sostanziale analisi.

Le prime due provengono dalla lunga narrazione del mito di Amore e Psiche che occupa per intero il Canto IV; in entrambi i casi si tratta di una perifrasi che nomina Pan nella sua qualità di «dio d'Arcadia». La prima immagine di Pan, ossia il «rozo dio d'Arcadia» (IV, 177, v. 2), appare a una Psiche che, sconvolta per aver rotto il patto di segretezza impostole da Amore ed aver così perso l'amato, ha appena tentato il suicidio. Sarà proprio Pan col suo canto a consolare la giovane salvandola.

I tratti ferini del Pan descritto da Marino sono apertamente intessuti di elementi dionisiaci: la pelle di tigre con cui il dio si copre, elemento che classicamente non appartiene a Pan, e l'edera, che invece, come gli «ebuli mori» (IV, 177, v. 2) con cui il dio caprino si tinge il viso, sono condivisi anche da Dioniso. È, però, rispetto ad un elemento tanto caratteristico del mito dionisiaco e della sua rappresentazione come è l'edera, interessante notare la raffigurazione che Marino dà di Pan in chiusa di ottava: «e tien, con l'edera incatenando il faggio, / impedito di fronde il crin selvaggio» (IV, 177, vv. 7-8), in cui il connubio fra le due piante, col faggio, pianta

boschiva, nordica ed invernale, sottomesso all'edera, forma quasi un'impresa<sup>9</sup>.

Alla fine del Canto IV Pan ritorna; il «dio d'Arcadia e quel di Delo» (IV, 291, v. 6) insieme suonano gli imenei delle nozze fra Amore e Psiche, che segnano il confluire delle due voci poetiche, quella dionisiaca e quella apollinea, nell'unico canto di lode per le nozze dei due protagonisti della favola.

Lo stesso impasto di riferimenti polisemici risuona anche nelle altre due citazioni dell'Arcadia. Nella sestina 175 del Canto XI, che nella complicata economia complessiva dell'*Adone* segna l'inizio del passaggio dalla narrazione degli amori fra Adone ed Afrodite verso quella della morte di Adone e del lutto che ne segue, Adone rivolge a Mercurio la domanda circa i suoi futuri destini. In questo contesto, il giovane cipriota si rivolge al dio così: «Tu, per cui ciò che san, san le famose / scole d'Arcadia e i gran Musei d'Egitto» (XI, 175, vv. 5-6). Ancora una volta, in questo passaggio che addita Mercurio come divinità dell'accesso al conoscere, viene indicata la duplicità del sapere.

Se leggiamo i versi della sestina 175 del Canto XI alla luce di quelli della sestina 291 del Canto IV, possiamo leggere la dicotomia fra scuole arcadi e Museo egiziano in maniera un po' più dinamica rispetto all'opposizione fra sapere poetico (le scuole arcadi) e conoscenza dialettica (il Museo): in questo passaggio del Canto XI, infatti, risuona ancora l'eco della con-

<sup>9</sup> Che il faggio poi, in alcune tradizioni mitologiche celtiche e norrene (Brosse, 1994), rappresenti l'*axis mundi*, la pianta sacra che mette in correlazione cielo ed inferi attraversando la terra, può essere fatto suggestivo, ma forse non direttamente rilevante nel caso di Marino.

giunzione Pan/Apollo che si era vista nella seconda citazione del Canto IV, e, poiché il Pan del libro IV è un Pan marcatamente dionisiaco, come rivelava il suo primo apparire alla sestina 177 del Canto IV, possiamo concludere che anche in questo passaggio ci si stia riferendo a due tipi di sapere, che potremmo, applicando retroattivamente una famosa dicotomia, definire come sapere dionisiaco (l'Arcadia) e sapere apollineo (il Museo).

Il nesso fra Arcadia e area del dionisiaco è confermato dall'ultima citazione dell'Arcadia, quella tratta dal XIII Canto, ormai nella seconda parte del poema, in cui la difficoltà dell'amore fra Adone e Venere affiora sempre più alla superficie preparandosi al suo esito cruento e mortale.

Il XIII è canto dal tono più favolistico che epico, tutto dominato dalle arti magiche con cui Falsirena tenta di carpire l'amore di Adone allontanandolo da Venere. Il risultato delle trame di Falsirena sarà quello di far perdere al giovane prima la sua libertà e quindi anche la sua forma umana. Solo quando Adone riuscirà, sotto forma di pappagallo, a tornare a Cipro, nella casa di Falsirena, potrà recuperare le forme umane ed il suo anello magico. Si tratta, quindi, di una favola nera, oscura, dominata dall'inganno, dalla perdita dell'identità e dal tradimento, infatti Adone sotto forma di pappagallo potrà assistere agli amori di Venere con Marte. Unico sostegno del giovane nelle sue peregrinazioni è proprio quel Mercurio che nell'XI Canto aveva svelato, con un oroscopo, ad Adone i pericoli incombenti sul suo futuro.

È in uno dei momenti di più accesa immaginatività barocca del canto, quello in cui Adone a fatica riesce a riacquistare la sua forma umana, che incontriamo per la quarta, e a nostra contezza ultima, volta il nome

dell'Arcadia nella descrizione del mostro che Adone, una volta riprese le fattezze umane, dovrà affrontare per recuperare l'anello magico.

Nell'accozzaglia di elementi fantastici che fanno di questo mostro una sorta di *collage* fra componenti eterogenee, vi sono anche le orecchie asinine così descritte da Mercurio: «Lunghe l'orecchie a bei discorsi ottuse / non cedono d'Arcadia agli animali» (XIII, 219, vv. 5-6).

È, perciò, in bocca a quel dio che nel IX Canto era stato invocato in forza della sua relazione con le scuole arcadi che appare direttamente l'Arcadia, e, anche in quest'ultimo caso, sotto forma di un trasparente riferimento dionisiaco. Autorizzati dal contesto, la prima lettura che, d'accordo con il commento di Russo<sup>10</sup>, si può proporre è che la locuzione "Animali d'Arcadia" sia perifrasi per indicare gli asini, quindi l'interpretazione dei due versi sarebbe: "le lunghe orecchie (*scil.* del mostro), chiuse ai bei discorsi, non cedono nel paragone con quelle degli asini", ossia il mostro ha orecchi d'asino.

Il particolare dell'orecchio asinino, ed il diretto richiamo agli asini come "animali d'Arcadia", anche se certo non gli animali più comuni ed attesi in un contesto squisitamente pastorale come, per tradizione, è quello arcade, sono elementi dionisiaci. L'asino, oltre ad essere forse un velato richiamo ad un'altra metamorfosi, quella di Lucio raccontata da Apuleio, apre infatti il corteggio dionisiaco come cavalcatura dell'ebbro Sileno, a sua volta comunemente raffigurato con orecchie d'asino, esattamente come il mostro qui disegnato da Mercurio.

L'*allure* dionisiaco diventa ancor più persistente quando si consideri che è possibile un'interpretazione

<sup>10</sup> Cfr. nota 6 a p. 1395.

sottoletterale, per così definirla, del testo autorizzata dalla semantica del verbo “cedere”; si potrebbero leggere i due versi della sestina 219 del XIII Canto così: “le lunghe orecchie, poiché sono chiuse/serrate (ottuse) ai bei discorsi, non si lasciano vincere/convincere dagli animali d’Arcadia”. In questa lettura, nascosta fra le pieghe di quella strettamente letterale, il verbo “cedere” non si riferisce più ad un implicito paragone fra le orecchie del mostro e quelle degli asini, ma al fatto che l’udito del mostro, metonimicamente alluso dalle orecchie, in quanto serrato ai bei discorsi, escluda il mostro stesso dalla possibilità di essere poeticamente persuaso.

Certo, l’interpretazione sottoletterale comporta un problema: chi sono gli “animali d’Arcadia”? Poiché, a questo punto, è ben difficile che possano essere semplicemente asini. Si sarebbe quasi indotti a credere, e l’uso del termine “animale” nel senso di “essere animato”, certo non estraneo al Seicento letterario italiano<sup>11</sup>, avvallerebbe l’interpretazione, che “gli animali d’Arcadia” siano proprio i poeti, al cui bel dire le orecchie del mostro restano chiuse.

Senza voler procedere oltre su questa strada, sarebbe inutile ai nostri fini farlo, è però interessante notare la tensione che si viene a creare fra interpretazione letterale ed interpretazione sottoletterale del testo, sempre una volta che quest’ultima sia stata ammessa: mentre l’interpretazione letterale definisce una referenza mitologica precisamente individuabile ed immediatamente gestibile all’interno del quadro di riferimento del poe-

<sup>11</sup> Come attesta il fatto che sia ben vivo ancora nel 1807, se Foscolo può scrivere di « [...] questa / bella d’erbe famiglia e d’animali» (*I Sepolcri*, vv. 4-5).

ma, quella sottoletterale assolve la funzione di aprire la referenza mitologica ad un'interpretazione inattesa, vaga, che rimette ad una dimensione della poesia mariniana non immediatamente attingibile.

Attraverso il gioco barocco di ognuna di queste quattro citazioni siamo rimandati ad un valore poetico ben lungi da quello di superficie, su cui si sono appuntate le polemiche coeve e le successive condanne, di questa poesia. Marino sa che il valore della sua opera supera il sottile gioco immaginifico che intesse la scrittura dell'*Adone*, ed indica, attraverso indizi sparsi, come quelli che si sono appena segnalati, la via da percorrere per giungere al luogo dove tale valore si trova, appunto quell'*Arcadia* barocca in cui si svela la vulnerabilità alla morte dell'uomo in quanto mortale. Del resto, l'*Adone* è il poema del giovane eroe che muore perché si è intromesso fra Afrodite ed Ares, fra eros e violenza, fra generazione e *thanatos*, per rinascere come transeunte e fragile primavera ogni anno, durante le adonie, ad indicare la persistenza di quella vulnerabilità che costituisce l'umano.

L'obiezione è fin troppo immediata: oltre che poche, pochissime in realtà considerando l'estensione del poema, le citazioni commentate fin qui non possono neppure pretendere la dignità di esempio. Non si tratta forse di perifrasi comuni, di strumenti del mestiere che ben poco hanno a che vedere con la complicata interpretazione da cui sono stati investiti? Non avremo fatto l'errore di scambiare la "pratica di bottega" del Marino per qualcos'altro? Qualcosa che è presente nella storicità contingente dell'interprete ma assente in quella del testo, che risulterebbe perciò straniato, alienato a sé stesso dalla lettura proposta?

Una buona risposta a queste domande può venirci da una rapida analisi, niente più di un accostamento, al Canto IX del poema di Marino.

Canto eminentemente metaletterario, il IX dell'*Adone* si apre con un'invocazione alla donna amata che rompe i confini fra poesia epica e lirica portando sulla scena direttamente l'autore del testo, il Marino stesso. La vicenda riprende all'ottava settima con Adone e Venere che si appressano al laghetto da cui è circondata la fonte di Apollo; da qui in avanti la narrazione del canto può essere suddivisa in tre blocchi: l'accostamento alla fonte, che si trova su di una isola, con la breve navigazione che offre al Marino l'occasione per introdurre la descrizione delle perle, pezzo di esemplare poesia barocca, e poi il canto di Fileno; la visita all'isola con la descrizione della fonte di Apollo, opera di squisita e sovraumana scultura; l'elogio, pronunciato da Venere, delle maggiori case regnanti italiane e della dinastia francese, cui l'iconologia della fonte aveva dato il destro. Le ultime venti ottave definiscono un vero e proprio canone poetico, in cui sono inclusi greci, latini ed italiani.

Si può dunque individuare, all'interno del canto, una struttura a duplice cornice: la cornice esterna, costituita dall'*incipit* (ottave da 1 a 6) e dall'*explicit* (ottave da 164 a 183), rappresenta la parte di commento, estranea allo sviluppo della trama e solo indirettamente connessa alle vicende dell'*Adone*. Dentro questa cornice se ne incontra una interna, che rappresenta la vera e propria soglia testuale. Questa soglia testuale, a sua volta, segna il duplice andamento di ingresso (ottave da 7 a 92) ed uscita (ottave da 112 a 163) dall'isola della poesia dove si trova il fonte di Apollo.

Entrambi i segmenti della cornice interna sono suddivisi in spezzoni; la cornice di ingresso è costituita da:

un secondo *incipit*, propriamente narrativo, in cui si racconta l'avvicinamento di Venere ed Adone al laghetto al centro del quale si trova l'isola di Apollo (ottave da 7 a 26); l'*ekfrasis* con cui vengono descritte le perle (ottave da 27 a 46); il canto di Fileno (ottave da 47 a 92).

La cornice d'uscita, che non ha bisogno di un *explicit* narrativo corrispondente al secondo *incipit* del canto (ottave 7-26), è suddivisa in due soli spezzoni: l'elogio delle case regnanti italiane (ottave da 112 a 150) e quello della casa di Francia (ottave da 151 a 163).

Al centro di tutta la struttura narrativa vi è l'approdo all'isola della poesia con la descrizione del fonte di Apollo posto esattamente in mezzo all'isola.

La struttura narratologica del canto, che abbiamo sommariamente tracciato dianzi, non solo conferma la natura metaletteraria di questa sezione dell'*Adone*, ma dimostra senza lasciare adito a dubbi la preminenza che l'isola della poesia, dove si trova il fonte di Apollo, occupa nell'economia del canto. Mettendo insieme le due cose, ossia funzione metaletteraria del Canto IX e preminenza in esso tenuta dall'isola della poesia, possiamo concludere che Venere ed Adone, il protagonista epónimo e la sua amata/amante, si stanno recando nel luogo che rappresenta il cuore del poema in quanto scrittura. Adone e Venere giungono, in forza di un gioco barocco che nulla ha da invidiare ad alcune delle più estreme scritture sperimentali, a visitare il punto della loro stessa origine come personaggi letterari.

Quest'isola, dunque, occupa il luogo di Arcadia, poiché è la terra d'origine della poesia, il luogo in cui, come nella mitica regione del Peloponneso centrale, uomini e dei possono entrare in conversazione fra loro attraverso la calibrata geometria del verso poetico, ma è, con una potente variazione barocca, un'Arcadia ipercol-



ta, per giungere alla quale bisogna spezzare la continuità della terra ed affrontare una, seppur breve, navigazione.

L'arcadia barocca del Marino non può più trovarsi in contiguità con altri territori, non vi si può accedere da un pur difficile valico terrestre, ma deve assumere la dimensione fantastica dell'isola circondata da un'acqua il cui elemento costitutivo, prima ancora del liquore umido, è la *maraviglia* delle cose prodigiose che vi si trovano, le perle, e dei canti inattesi che vi si ascoltano, Fileno.

D'accordo con la necessaria isolatezza del luogo, il suo aspetto è dominato non dalla semplicità naturale, ma da un artefatto frutto di un'abilità tecnica capace di rendere i bassorilievi e le sculture che adornano la fontana di Apollo, la fontana della poesia, più vera del vero, in onore di quella poetica dell'artificiale per mezzo della quale la rappresentazione artistica surclassa la stessa realtà.

Quest'isola della poesia è, in realtà, un luogo alquanto stratificato: luogo panico, introdotto da una descrizione della natura che, insistendo in alcuni aspetti del *locus amoenus*, mette in evidenza la solitudine e la calma dello spazio in questione, sottolineando quella dimensione del romitaggio propria, forse più di ogni altra, dell'Arcadia. La segregazione di questo spazio, però, è sottolineata da un elemento artificiale, un recinto di filo d'oro, come si può leggere nei versi che introducono all'isola:

Ne l'isoletta un picciol pian ritondo  
da siepe è cinto di fin oro eletto,  
che col metallo prezioso e biondo  
difende il praticel che vi fa letto.  
E di germi odoriferi fecondo,

d'aromatiche piante havvi un boschetto,  
che fan con l'ombre lor fronde e spesse  
il loco insuperbir in ricca messe.

Un parnasetto d'immortal verdura  
nel centro del pratel fa piazza ombrosa,  
in mezzo al cui quadrangolo a misura  
la pianta de la fabrica si posa [...]  
(IX, 93 e 94, vv. 1-4)

Giusto al centro troviamo la fontana, rispetto alla quale «nulla è sotto il sole opra ch'agguagli» (IX, 94, v. 8). Lo stretto nesso che rende inestricabili artificio e natura, facendo in modo che spazio naturale ed immagini fittili della fontana si confondano in un'unica rappresentazione continua, è sottolineato in vari punti della descrizione. Ad esempio, nell'ottava 98, che conclude la descrizione del cavallo Pegaso intento a far sgorgare, con un colpo di zoccolo, la sorgente Ippocrene in cima al monte Elicona – a ricordarci, così, che la fontana descritta qui, in Arcadia, è il simbolo di quella fonte eliconia da cui sgorgava l'acqua delle Muse, ad ulteriore riprova, se ancora ce ne fosse bisogno, della fusione fra poesia panica, arcadica, dionisiaca e poesia eliconia, apollinea – leggiamo:

È sì ben finto il zappador destriero,  
ch'a lo spuntar del giorno in oriente  
i corsieri del sol credendol vero  
ringhiando gli annitrirono sovente.  
Piove dal sasso in un diluvio intero  
la piena in pila concava e lucente,  
e la pila ch'accoglie in sé la pioggia  
de le Muse su gli omeri si appoggia. (IX, 98)

Il tema, bene noto anche alle poetiche classiche, della rappresentazione più vera del vero, viene qui attentamente potenziato; è la presenza dell'acqua a cancellare i confini, poiché Marino sfrutta l'elemento liquido in tutta la sua descrizione per instillare una vera e propria confusione fra rappresentazione artificiale e natura, come possiamo vedere nella seconda parte dell'ottava 98. Il ricadere del liquido dal displuvio principale della fontana – il «sasso» del quinto verso – lungo gli omeri delle Muse che raccolgono l'acqua, simbolicamente eliconia, stillante dalla statua di Pegaso per convogliarla nel rimanente circuito della fontana, è descritto come se fosse lo scorrere di un flusso naturale, confondendo ancora una volta artificio e natura, Parnaso ed Arcadia.

Anche la rappresentazione di Apollo dinamizza la funzione che la sua statua, come ogni altra, gioca nel complesso circuito di questa fontana degna del disegno di un architetto barocco:

Sta sotto l'ombra de la cava pietra,  
che sottogiace al volator Pegaso,  
il bel signor de la cornuta cetra,  
il gran rettor di Pindo e di Parnaso.  
In testa il lauro, al fianco ha la faretra,  
e versa l'acqua in più capace vaso.  
L'acqua, che d'alto vien lucida e tersa,  
per l'armonico plettro in giù riversa. (IX, 100)

Ma il momento in cui più intensamente artificiale e naturale giungono a coalescenza è rappresentato dal gioco di luce che crea l'arcobaleno rifrangendo i raggi solari attraverso gli zampilli d'acqua:

Piovuta si ringorga e si nasconde  
l'acqua, e 'n cupo canal suppressa alquanto,

singhiozza sì che 'l mormorio de l'onde  
sembra di rossignol gemito e pianto.  
Poi per secrete vie sboccando altronde,  
esce con forza tal, con furor tanto,  
che si disfiocca in argentea spuma,  
e somiglia a veder candida piuma.

Meraviglia talor, mentre s'estolle,  
arco stampa nel ciel simili ad Iri.  
Trasformasi l'umor liquido e molle:  
volto in raggi, in comete, in stelle il miri.  
Miri qui sgorgar globi, eruttar bolle,  
là girelle rotar con cento giri,  
spuntar rampolli e pullular zampilli  
e guizzi e spruzzi e pispinelli e spilli. (IX, 107 e 108)

La coalescenza è qui totale: la convergenza dei due elementi eterei, acqua e luce, infatti ha l'effetto di rendere naturale la massima artificialità del circuito equoreo, tanto che la descrizione del giro acquatico della fontana nell'ottava 107 potrebbe benissimo attagliarsi allo scorrere dei ruscelli naturali che segnano la profondità boschiva di un'Arcadia, trasformando in artificiale il fenomeno, invece pienamente naturale, dell'arcobaleno, che viene trattato da Marino alla stregua di un elemento scenico.

La gravidanza di questo passaggio dell'*Adone* è tale da permettere di dedicare all'analisi ancora molte pagine, basteranno però le poche note che si sono raccolte poco sopra a confermare che quanto si era ricavato dall'escussione delle quattro citazioni dirette del nome "Arcadia" non era né eccessivo né estraneo al testo. La rapida lettura del Canto IX conferma non solo la convergenza di linea panica e linea apollinea verso un unico

orizzonte poetico, ma conferma anche che il luogo di questa convergenza, e perciò il luogo da cui prende le mosse la poesia mariniana, è proprio una ben precisa forma di Arcadia. Dal Canto IX si ricava, così, la conferma che proprio quell'Arcadia evaporata, trasformata in scenario e quinta, sia il luogo in cui si situa la poesia di Marino.

La mariniana isola della poesia, però, presenta anche un altro aspetto che ci riporta a quell'evanescenza dell'Arcadia da cui si erano prese le mosse: il luogo descritto da Marino si offre alla vista degli spettatori, siano essi i protagonisti del poema, Adone e Venere, oppure i suoi lettori, nella sua assoluta vuotezza. Nessuno abita l'isola della poesia, le uniche presenze sono quelle delle sculture che compongono la fontana di Apollo, simulacri che alludono a una realtà inverificabile, di cui non si può più essere certi che esista.

Tutto nell'isola della poesia è vuoto, allusione ad un'assenza, significazione di una mancanza: Apollo, le Muse, Pegaso non sono altro che statue, così come il paesaggio in cui si immerge il fonte altro non è se non una natura morta che Marino ha l'accortezza di circondare con un sottile recinto d'oro, quasi come se si trattasse di un quadro messo in cornice.

Come i due pastori di Guercino, così Adone e Venere si fanno innanzi sul proscenio ad ammirare quest'assenza, non per rianimarla ma per usarla nell'immediatezza del bisogno: dalla visita al giardino scaturisce l'elogio dinastico e il riordino canonico delle fonti.

Il movimento che anima queste pagine è, dunque, lo stesso che ha permesso a Guercino di mettere in immagini il suo *Et in Arcadia ego*, la stessa evanescenza del quadro del maestro di Cento alligna nelle pagine del poeta napoletano. Non è ancora la dissipazione dei simbo-

li, per quella bisognerà aspettare Gravina e Crescimbeni, il candore mortifero del neoclassico, ma ormai, come in una pagina di Manganelli, il gesso mortifero del congedo definitivo avanza inesorabile<sup>12</sup>.

### Riferimenti bibliografici

- Agamben G. (2005), *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza.
- Agamben G. (2021), *Homo sacer. Edizione integrale*, Quodlibet, Macerata.
- Assunto R. (1973), *Il paesaggio e l'estetica*, Giannini, Napoli.
- Assunto R. (1981), *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino*, Bulzoni, Roma.
- Bollack J. (1997), *La Grèce de personne: les mots sous le mythe*, Seuil, Paris.
- Brosse J. (1994), *Mitologia degli alberi*, Rizzoli, Milano.
- Didi-Huberman G. (1990), *Devant l'image, Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, Paris.
- Ferrando M. (2018), *Il regno errante. L'Arcadia come paradigma politico*, Neri Pozza, Vicenza.
- Huizinga J. (2002), *Homo ludens* (1938), Einaudi, Torino.
- Klein R. (1970), *La forme et l'intelligible*, Gallimard, Paris.

<sup>12</sup> Il riferimento è alle pagine di *Salons* dedicate alla Gipsoteca dell'Istituto di Arte di Firenze: *Il lento candore dell'universo* (Manganelli, 2000, pp. 25-28).

- Mahon D. (1968), *Il Guercino. Catalogo critico dei dipinti*, Edizioni Alfa, Bologna.
- Mahon D. (1991), *Giovan Francesco Barbieri, Il Guercino 1591 – 1666*, Nuova Alfa, Bologna.
- Mahon D. et alii (2003), *Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600*, De Agostini, Novara.
- Manganelli G. (2000), *Salons*, Adelphi, Milano.
- Marino G.B. (2013), *Adone*, Rizzoli – BUR Classici, Milano.
- Mitchell W.J.T. (1994), *Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation*, Chicago University Press, Chicago.
- Mitchell W. J. T. (2005), *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago University Press, Chicago.
- Morpurgo-Tagliabue G. (1987), *Anatomia del barocco*, Aesthetica, Palermo.
- Snell B. (1963), *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino.
- Wind E. (1958), *Pagan Mysteries of Renaissance*, Farber & Farber, London.



*Fig. 1. Guercino, Et in Arcadia ego, ca. 1618, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.*



*Fig. 2. Guercino, Lo scorticamento di Marsia, 1618, Firenze, Galleria Palatina, Palazzo Pitti.*



## Note su demitizzazione e poesia nell'Arcadia

di Anna Clara Bova

Non cerchiamo, nelle favole, altro che la storia degli errori dello spirito umano [...]. Non è scienza essersi riempiti la testa di tutte le stravaganze dei Fenici e dei Greci, lo è invece sapere che cosa ha condotto Fenici e Greci a queste stravaganze (Fontenelle, 1968, p. 398).

Questa lapidaria affermazione, che è contenuta in *De l'origine des fables* di Fontenelle e che risale al 1724, appunto per il suo carattere di perentoria ricapitolazione, può valere a indicare l'ormai definitivo trapasso da un assetto culturale a un altro e un passaggio decisivo nella tradizione degli studi umanistici. In effetti, ciò che essa dichiara è la necessità di abbandonare nello studio dei miti l'erudizione e la catalogazione dei loro significati, con tutto il suo apparato di fonti, in vista di una scienza del mito, che presuppone l'oggettivazione di tale fenomeno in una prospettiva storica e critica e l'applicazione ad esso di un'indagine di tipo antropologico. Un'indagine, che al di là delle differenti tesi sulla fungibilità del mito ai fini di una conoscenza dell'uomo e della genesi delle sue istituzioni, che animano il panorama settecentesco (dagli illuministi francesi a Vico a Herder), inaugura comunque, per un verso, il riconoscimento del suo

valore di documento nella fondazione di una filosofia della storia umana e, per l'altro, il problema di una codificazione del ruolo dell'immaginazione, concepita sì, via via – in quanto principio delle «favole» – come espressione di uno stadio ancora aurorale della mente umana, come fonte di errori e anche di credenze aberranti nei loro risvolti idolatrici, o come testimonianza preziosa, e quindi suscettibile di un'indagine coerente, del rapporto originario dell'uomo con la natura e della prima conformazione delle sue idee; ma osservata anche come produttrice di rappresentazioni, destinate a sopravvivere, nonostante la loro paradossalità e illogicità, proprio perché legate al piacere, in sé e per sé, dell'immaginazione. Secondo Blumenberg,

più importante che sapere ciò che non verremo a sapere: com'è nato il mito e quali esperienze sono alla base dei suoi contenuti, sono l'elaborazione e l'inquadramento storici delle idee che nei vari momenti della nostra storia ci siamo fatti sulla sua origine e sul suo originario carattere. Infatti, non diversamente dal lavoro che si esercita sulle sue forme e sui suoi contenuti, anche la mitologia della sua genesi è un reattivo che agisce su una delle forme del lavoro sul mito, e sull'ereditaria tenacia con cui esso ci accompagna attraverso la storia (Blumenberg, 1991, p. 87).

Sulla base di questa affermazione, del complesso intreccio di interferenze che essa suggerisce, e di quanto abbiamo già osservato, si può dunque notare che è proprio in concomitanza con la prima formulazione di un'istanza rivolta a promuovere il trattamento scientifico-antropologico del problema del mito, che si affermano anche la delimitazione dell'indagine ad esso relativa al territorio dell'immaginazione (e dei suoi errori) e la

sua destinazione a un ambito, quello estetico, rivolto appunto all'immaginazione e al piacere ad essa legato, e derivante sostanzialmente, secondo l'elaborazione sensitiva, dall'evidenza materiale e dalla facile e immediata percepibilità dei suoi prodotti. Un processo di secolarizzazione dunque, che annullando ogni problematico riferimento al divino e al senso del sacro identifica nelle figure del mito un alfabeto e un ideale formulario di immagini (corrispondenti a enti fisici o morali) prodotte irripetibilmente dalla mente primitiva, e destinate a caratterizzare stabilmente l'ambito estetico. Ed è precisamente questo intenzionale svuotamento di ogni significato sacrale (di ogni riferimento al valore), a vantaggio della sua qualità immaginativa ed estetica, a interessare la fruizione settecentesca del mito.

D'altra parte questo atteggiamento costituisce anche la necessaria premessa di quella ulteriore meditazione (che è insieme sua continuazione e suo rovesciamento, perché rivolta a recuperare il senso «sacrale» del mito in termini estetici), la quale, attraverso l'approfondimento (secondo una prospettiva platonica) della natura del piacere estetico e della bellezza, arriverà a teorizzare l'indipendenza e il carattere ideale dell'immaginazione poetica e ad attribuire alle forme mitiche delle invenzioni degli antichi (assunte nella loro qualità apollinea) il valore di un'esemplare e ormai perduta compiutezza, posta a misurare la frammentarietà e la prosaicità del presente, e a segnalare la condizione ambigua, interlocutoria e perennemente *in fieri*, della coscienza moderna, in bilico tra nostalgia e utopia. E infatti l'esemplarità della configurazione mitico-poetica delle finzioni della Grecia antica sarà rivendicata ad esempio, in Italia, dall'orientamento neoclassico per codificare una nozione dell'esperienza poetica come discontinuità e contraddizione rispetto alla

datità e all'empiricità del reale. Ciò proprio in ragione della pregnanza ideale, della libertà e della perfezione delle forme create grazie a quella libertà, di quelle finzioni, che erano in grado di conferire pienezza e vitalità agli eventi della storia e della natura (non mortificati dall'analisi filosofica) e di diventare, solo per ciò, solo cioè per il loro potere di animazione e di entusiasmo, fonte di piacere estetico (di bellezza); come risulta, tra l'altro, per rimanere al livello di riferimenti correnti, oltre che dal più articolato contributo foscoliano, anche dalla sintetica formulazione del sermone *Sulla mitologia* (1825) di Monti:

Tempo già fu che dilettaudo, i prischi / Dell'apollineo culto archimandriti / Di quanti la Natura in cielo e in terra / E nell'aria e nel mar produce effetti, / Tanti Numi crearo: onde per tutta / La celeste materia e la terrestre / Uno spirto, una mente, una divina / Fiamma scorrea, che l'alma era del mondo / Tutto avea vita allor, tutto animava / La bell'arte de' vati. Ora il bel regno / Ideal cadde al fondo [...] / Potente legge di Sofia, ma nulla / Ne' liberi d'Apollo immensi regni, / Ove il diletto è prima legge, e mille / Mondi il pensier a suo voler si crea (Monti, 1847, vol. II, vv. 45-55 e 185-188)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> D'altra parte, per limitare a una veloce annotazione un discorso che meriterebbe ben altro sviluppo, il leopardiano «vissero i fiori e l'erbe / vissero i boschi un dì» della canzone *Alla Primavera o delle favole antiche* (1822) è tutt'altro che assimilabile a questo orientamento apollineo e platoneggiante (riflesso nell'idea dell'anima del mondo). E infatti la canzone leopardiana non fa che assumere la mitologia neoclassica del mito e della poesia, per straniarla, a partire da una prospettiva ben più complessa, qual è quella che tende a rappresentare un male e una sofferenza tutti moderni: vale a dire la scoperta dell'impossibilità di sentire, il sentire di non sentire, la perce-

Ma, prescindendo da questi esiti, che derivano da una rielaborazione metafisica dell'estetica, nel contesto

zione del mutismo della propria natura, estranei alla coscienza antica. Non è perciò il richiamo della bellezza, della libertà dell'immaginazione, delle potenzialità ideali della poesia e dell'antitesi tra la meraviglia e il vero (V. Monti, *Sulla mitologia*, in *Prose e poesie*, vv. 90-93: «Senza portento, senza meraviglia / nulla è l'arte de' carmi; e mal s'accorda / la meraviglia ed il portento al nudo / arido vero che de' vati è tomba») che può costituire un riferimento dialettico rispetto a un danno che è nelle cose, e che investe ben più difficili questioni, connesse all'inestricabile groviglio che nell'uomo stringe «necessità» e «libertà», essere e non essere, privilegio e danno della coscienza («Perché i celesti danni / ristori il sole, e perché l'aure inferme / Zefiro avvivi...; forse alle stanche e nel dolor sepolte / umane menti riede/la bella età, cui la sciagura e l'atra face del ver consunse / innanzi tempo?...Ed anco, / Primavera odorata, ispiri e tenti/ Questo gelido cor...?», vv. 1-18, *passim*). È quindi l'accostamento alla contraddizione delle «umane menti» che la canzone sollecita, assumendo una forma incalzante e insieme colta, ricercata, preziosa, attraverso la veloce ricapitolazione della morte degli dèi e dei personaggi del mito e della fine della trama di senso intessuta nelle loro immagini («Ottenebrati e spenti / Di Febo i raggi al misero non sono in sempiterno?», v. 14). Leopardi non assume i racconti del mito se non per rivelarne la inevitabile distruzione, risucchiati come sono in quella perdita di significatività anche del male e del dolore, che tuttavia e paradossalmente (per un paradosso insito nello sviluppo stesso della coscienza) non libera, ma produce essa stessa sofferenza, generando la sensazione di un ottundimento della vita. Questo risulta dalla magistrale orchestrazione della canzone, che impone fin dall'inizio l'affondo problematico e, insieme, la concitazione del ritmo, ruotando intorno alla questione perentoriamente imposta da una domanda retorica tanto semplice quanto abissale («forse... riede la bella età?», vv. 11-12), la cui implicita negazione si propaga, nei versi successivi, nella ripetizione di un tempo verbale, il passato remoto, che è il tempo dell'irreversibile («Placido albergo e specchio / furo i liquidi fonti», «Arcane danze...i ruinosi giochi / scossero e l'ardue selve», vv. 24-27; «Vissero i fiori e l'erbe...», vv. 39 sgg.).

del Settecento empiristico, arcadico e rococò, la mitologia si configura come un lascito caotico e informe del passato, come il sedimento, non suscettibile di organizzazione sistematica al suo interno, di ciò che era sopravvissuto della religione greca e che, nell'ambito di una cultura ormai razionalmente illuminata e consapevole, mostrava il suo fondamento immaginoso e inverosimile: documento delle potenzialità fantastiche, che la mente primitiva, non regolata da altri principi che non fossero quelli della sensibilità immediata e della credulità, aveva rivelato. Cosicché essa poteva costituire soltanto un repertorio di invenzioni o un codice dell'immaginario a cui fare riferimento, per quanti, artisti e poeti, erano destinati a coltivare appunto i piaceri della sensibilità e dell'immaginazione, o intendevano valersi di essi ai fini di un'educazione del gusto e dei costumi e come mezzo di divulgazione filosofica<sup>2</sup>.

Il suo studio – scriveva Louis de Jaucourt nell'*Encyclopédie* (eds Diderot et D'Alembert, 1765) – è indispensabile ai pittori, agli scultori, soprattutto ai poeti e generalmente a tutti quelli il cui obbiettivo è d'abbellire la natura e di piacere all'immaginazione. È la mitologia che costituisce il fondo delle loro produzioni, da essa traggono i loro principali ornamenti. Essa decora i nostri palazzi, le nostre gallerie, i nostri soffitti e i nostri giardini. La favola è patrimonio delle arti; è una sorgente inesauribile di idee ingegnose, di immagini ridenti, di soggetti interessanti, di allegorie, di emblemi, il cui uso più o meno felice dipende dal gusto e dal genio. Tutto agisce, tutto respira in questo

<sup>2</sup> Sulla presenza del mito nella letteratura italiana tra Arcadia e Neoclassicismo si veda Gibellini, 1996.

mondo incantato dove gli enti intellettuali hanno corpi, dove gli enti materiali sono animati, dove le campagne, le foreste, i fiumi, gli elementi hanno le loro divinità particolari; personaggi chimerici, lo so, ma il ruolo che essi giocano negli scritti degli antichi poeti e le frequenti allusioni dei poeti moderni, li hanno dotati di realtà. I nostri occhi hanno familiarizzato con tutto questo al punto che noi fatichiamo a guardarli come esseri immaginari.

Assemblaggio confuso di meraviglioso e assurdità [le finzioni mitiche] devono essere relegate nel caos da dove lo spirito di sistema ha preteso vanamente di tirarle fuori. Di là esse possono fornire ai poeti delle immagini e delle allegorie.

Per questo è un percettibile distacco, velato il più delle volte d'ironia (e cioè della riflessività immanente a quanto, alludendo alla propria stessa inconsistenza, suggerisce altro), che governa il ricorso settecentesco alle figurazioni mitiche degli dèi. In ogni caso esse costituiscono, per l'Illuminismo, un patrimonio culturale, consolidato e diffuso, il cui uso consente di vivacizzare, personificandoli, concetti e idee assunti, in realtà, nella loro astrattezza e trattati analiticamente, e di rivestire metaforicamente un tema filosofico, conferendogli una fisionomia disincantata e mondana, grazie al loro statuto di immaginario corrente e risaputo e di cifrario letterario.

Per altro verso, basterebbe a documentare il tipo di rapporto che la cultura settecentesca intrattiene con la mitologia come inventario di divinità e di eroi, di potenze e di virtù – utile anche ai fini encomiastici della letteratura di corte, secondo la consuetudine affermatasi nel Cinquecento – l'uso parodico che Parini ne fa nel *Giorno* (*Opere*, 1961). In virtù di un simile uso, gli atti, le movenze, i rituali, di un costume aristocratico degradato, resi

attraverso lo schermo di un equivalente mitologico, che li disloca nel codice aulico della tradizione letteraria<sup>3</sup>, appaiono come i riti risibili di una nuova generazione di dèi e semidei; cosicché la poesia, depositaria dell'apparato mitologico, solennizzando e sublimando attraverso il suo dispositivo di forme e di immagini i gesti banali e prosaici della quotidianità, rivela, insieme, la propria fatuità e l'inconsistenza e la degenerazione del divino e dei valori che in essa prendono forma:

Umili cose / E di picciol valore al cieco vulgo / Queste forse parran che a te dimostro / Con sì nobili versi, e spargo ed orno / De' vaghi fiori de lo stil ch'io colsi / Ne' recessi di Pindo, e che giammai / Da poetica man tocchi non furo. / Ma di sì crasso error, di tanta notte, / Già tu non hai l'eccelsa mente ingombra, / Signor, che vedi di quest'opre ordirsi / De' tuoi pari la vita, e sorgere quindi / La gloria e lo splendor di tanti eroi / Che poi prosteso il cieco vulgo adora<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Si veda, per esempio, ai vv. 313-395 del *Mattino*, il racconto della rottura intervenuta tra Amore e Imene, una volta uniti, che sancisce, per decisione di Venere, l'avvento della pratica del cicisbeismo; oppure, nella *Notte* (vv. 757-766), la degustazione del gelato, descritta secondo l'iconografia di un convito di dèi sull'Olimpo.

<sup>4</sup> *La Notte*, vv. 40-52. Ma la polemica, ricorrente, di Parini contro l'idea e la pratica diffuse della destinazione encomiastica della poesia, aveva avuto modo di manifestarsi già nelle giovanili *Poesie di Ripano Eupilino*. Così nella sezione delle *Poesie piacevoli* troviamo: «Doh maledette usanze indiavolate! / Possibil, che dottor non s'incoroni, / non si faccia una monaca o un frate, senza i sonetti, senza le canzoni? / Che debb'io dire? Che costei le spalle / ardita volge ai tre nemici armati, / ch'alla cella se 'n va per dritto calle? / Ch'amor disperasi, e gl'innamorati...? / E dalle, e dalle, e dalle, e dalle / con questi cavolacci riscaldati!» (*Poesie minori e prose*, in *Opere*, vol. II, VI, vv. 5-14); oppure questi versi, in cui compare pure la recriminazione, anch'essa diffusa, per la scarso valore remu-



L'ironia e la satira pariniane adottano quindi il riferimento al mito come un grimaldello che permette la demistificazione della mitologia stessa come formazione relativa alle credenze e come apparato di rappresentazione e mediazione del valore, grazie al gioco speculare in virtù del quale se per una verso l'iridescenza del mito e il prestigio della sua tradizione applicati alla pochezza del costume, risolto e dissolto nei meccanismi della moda, accentua la visibilità del degrado e lo spettacolarizza, per altro verso quella dissoluzione del costume dichiara a sua volta la vanificazione della mitologia e dei valori e dei contenuti di senso da essa mediati, rifluiti infine nei modi di una società secolarizzata e gaudente che le figure del mito (e la poesia *tout court*) decorano e illustrano<sup>5</sup>. Ma al di fuori dell'ottica critica di Parini, forse, una

nerativo della poesia: «Almen ci fosse ancor qualche cotale / de' prischì Eroi! ma qual ragion comanda / d'ingrandir co' miei versi un animale; / uno sciocco, uno stivale/ che s'acconventi?... Un asino che raglie / sia ben degno cantor di quella gente, / che a chi canta per lor non dan mai niente» (Ivi, vol. VIII, vv. 12-26).

<sup>5</sup> Si pensi alla dedica alla Moda de *Il Mattino* (Ivi, vol. I, p. 71): «...A te, vezzosissima Dea, che con sì dolci redini oggi temperi e governi la nostra brillante gioventù; a te sola questo piccolo libretto si dedica e si consagra. Chi è che te, qual sommo nume, oggimai non riverisca ed onori, poiché in sì breve tempo sei giunta a debellar la ghiacciata Ragione, il pedante Buon Senso e l'Ordine seccaginoso, tuoi capitali nemici, e hai sciolto dagli antichissimi lacci questo secolo avventurato?...». Ma si veda anche, a proposito dello sfaldamento della specifica nozione di valore consegnata alla poesia, il componimento *Il lauro* che così esordisce: «Apollo passeggiò / Ier l'altro per la via; / E il suo lauro mirò / Appeso all'osteria. / Allor lo Dio canoro / Diede affatto ne' lumi; / Stracciossi i capei d'oro, / E poi gridò così: / Oh secolo! O costumi! / Chi fu quel mascalzone / Che por le mie corone / In sì vil loco ardì?...» (*Poesie varie*, in *Poesie e prose*, 1951, vv. 1-12).

penetrazione più diretta dei procedimenti e delle intenzioni che, nella cultura settecentesca e arcadica, permettono la saldatura tra la disposizione demitizzante e la valorizzazione della mitologia come prodotto dell'immaginazione, rispondendo a una prospettiva pedagogica – in quanto razionalizzatrice e non in quanto promotrice di valori – da conseguire attraverso l'arte, può essere consentita, in via esemplificativa, dall'esame del *Congresso di Citera* (1745) di Algarotti. Qui, l'isola di Citera, mitica dimora di Venere e rifugio di Amore, diventa l'ambiente volutamente irrealista che accoglie, alla presenza di Amore e sotto la guida della Voluttà, un dibattito sulle diverse pratiche e concezioni dell'amore, che dividevano le nazioni europee e che per la loro natura contrastante e conflittuale turbavano il Dio che è ora identificato *tout court* col piacere:

Era da qualche tempo insorta una grave contesa tra alcune nazioni di Europa, la cui decisione si apparteneva solamente ad Amore; ed era involta di non poche difficoltà. Andavale ruminando il Dio tutto solitario e ristretto in se medesimo, e quasi una densa nuvola gli ricopriva intorno la fronte con cui egli suole rasserenare il mondo. Non lo vide così pensoso quell'Isola quando ponderava insieme con la madre i principii del Romano impero, né così cruccioso quando corse in grembo a Lei, punto dall'alato serpentello di Anacreonte (Algarotti, 1985, pp. 27-28).

Il trattamento ironico e la decantazione dell'immaginario mitologico sul potere numinoso dell'Amore, fissato dalla tradizione libresco, si accompagna qui alla satira dei costumi nazionali e delle opinioni discordanti sul modo di intendere il rapporto amoroso, concepito invece dal Dio come possibile terreno di edificazione di una co-

mune felicità mondana, impedita tuttavia dal fatto che, per l'appunto,

benché ciascuna nazione avesse per fine ciò che è pur fine ultimo, così delle operazioni della volgar gente come delle speculazioni dei saggi, il piacere; quale tenere una via, e quale un'altra, tutte andare più o meno errate nei mezzi che mettono in pratica per conseguirlo, e niuna dare nel segno (p. 48)<sup>6</sup>.

Per questo, relegando i motivi di conflitto delle nazioni agli «oggetti dell'ambizione, passione fabbricata in gran parte dalla fantasia degli uomini» (p. 34), il conseguimento della felicità appare affidato alla costruzione di un sistema universale del piacere coincidente con un'arte d'amare, con una consapevole strategia della passione, fondata soprattutto sulla capacità di conoscere e dominare, lusingare e controllare l'amor proprio, dirigendone i meccanismi non lineari. Un'arte della felicità, insomma, fondata su un ideale di socievolezza e di sapiente ed equilibrata coltivazione della sensibilità e di quanto, come il desiderio del piacere, realmente appartiene alla natura, a

<sup>6</sup> Naturalmente il più importante esempio e precedente di dibattito sulla natura dell'amore, fondativo però della relazione dell'amore col Bene (piuttosto che col piacere) come fine ultimo, si trova nel *Simposio* platonico. Ciò significa che le immagini e i riferimenti mitici, adottati da Algarotti come mezzo e rivestimento letterari della trattazione del tema dell'amore, per un verso, valgono a riportare quel tema ad una ambientazione anti-idealistica, pre-platonica, per altro verso, per il trattamento ironico e demistificante a cui sono sottoposti, sono privati della loro connotazione propriamente mitica (della implicazione sacrale, del riferimento a una potenza divina) per svolgere una funzione illustrativa, di resa sensibile, dei risvolti di una definizione tutta empiristica, sensistica, dell'amore.

cui il trasparente rivestimento mitologico fornisce i connotati materiali, percepibili agli occhi della mente, di un'appetibile illusione:

E cessata a poco a poco tra quei Cavalieri e quelle Dame ogni lite, si unirono in dolce concordia, e pareva che si disponessero in tutto a fare la volontà del Dio [...].

E poiché levate furono le tavole, un altro Amorino servì di scorta a quella graziosa compagnia ne' Giardini di Citera, che Flora e Pomona avevano piantati esse medesime. Il culto era ivi mescolato col negletto, freschi valloncelli e ridenti collinette; deliziosi parterre e vivi boschetti si offrivano insieme alla vista; e tra quelle brune ombre biancheggiavano qua e là fabbrichette, obelischi, e di bei gruppi di marmo espressioni Europa assisa sul toro, il bel cigno con Leda, ed altri simili trofei d'Amore. Spandea la Terra dal seno fiori di color mille, rigata qua e là da chiare e fresch'acque, le quali ora riunivansi in canale, ora spandeano in lago su cui qualche adorna barchetta vedeasi, governata da scherzosi Amorini, e udiasi risonar l'aria dintorno di fanciullesche nautiche grida.

Abitavano quei giardini Ninfe e Silvani, a' quali il Dio dava intelletto d'amare; Venere vi aggiungeva il dono di piacere, e tutti i loro giuochi erano conditi dalla Voluttà (p. 57).

Reperti mitologici abbelliscono questo fondale fantastico, posto a illustrare, con l'immagine di un «giardino d'amore», la grazia e la luminosità, non attraversata da alcuna ombra, di una natura abilmente educata e perfezionata dall'arte, resa godibile dal gioco sensisticamente

esperto delle variazioni (chiaro-oscuro, culto-negletto)<sup>7</sup>. In esso, anche le metamorfosi e i congiungimenti mostruosi di Giove trasformato in toro o in cigno, perso il potere di scandalo o la complessa valenza ermeneutica derivante dal riferimento al sacro, appaiono come una reminiscenza gradevole o una favola sorridente, che suggerisce gli espedienti e i piaceri di un eros decantato e ridotto a una dimensione laica e mondana dai procedimenti analitici della fisiologia delle passioni.

E tuttavia un'impressione più mossa e variegata del contesto arcadico si può ricavare ad esempio dal fatto che proprio per questa sua immagine secolarizzata ed estetizzata, così razionalmente modellata e insieme così

<sup>7</sup> A proposito del «cagionar piacere e allettarci con esso a ben accogliere l'utile», quale fine delle belle arti, e a proposito della costruzione *artificiale* della varietà come condizione fondamentale per destare l'attenzione e produrre piacere, si può vedere quanto, nel *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, osservava Pietro Verri: «L'abile artista in ogni genere debb'essere come il voluttuoso giardiniere di Aristippo. Un lunghissimo viale piano, uniforme, fra due siepi parallele t'invita a un noiosissimo passeggio, che sempre ti presenta l'oggetto medesimo, e ti guida alla stanchezza prima che ti sia avveduto d'aver cambiato luogo... Non vi erano viali nel giardino di quel filosofo. Il passeggio era preparato con una varietà deliziosa. Un sentiero t'invitava al bosco: l'attraversavi calpestando l'erbe e i fiori che i raggi del sole non avevan veduti mai: una fresca umidità, un sacro silenzio regnavano d'intorno, e quasi provavi spiacere e timidezza, come se ivi ti ritrovassi separato dal soccorso degli uomini. Appena questo sentimento cominciava a molestarti, improvvisamente eccolo cessato; termina il bosco, e ti si affacciava da un lato la vista d'una spaziosa campagna popolata di case; spigni l'occhio quanto puoi, non troverai altri confini che l'orizzonte... Dopo pochi passi, inutilmente ti rivolgevi per rimirar nuovamente la bella vista, perché una collinetta vicina rimaneva fraposta all'oggetto, e come un bel sipario chiudeva la passata scena...» (*Del piacere e del dolore ed altri scritti*, 1964, pp. 44-45).

suggestivamente illusoria, nella compiutezza della sua sensuale fruibilità, resa possibile dall'uso allusivo-scherzoso o dalla destinazione decorativa delle figure dei miti (che, compendiandone gli elementi narrativi, formano una specie di codice iconografico, o i termini di un linguaggio corrente e risaputo, ormai purificato e sublimato, dell'immaginazione), la natura descritta da Algarotti risulta essere totalmente diversa da quella che compare in alcuni componimenti di un altro autore, Meli, esponente a sua volta dell'ambiente arcadico siciliano. Infatti, diversamente da quella rappresentata da Algarotti, la fisionomia della natura che compare in Meli mostra i segni di un segreto disagio, che scompagina il *topos* del *locus amoenus*.

Si vedano il *Sonettu I*:

Muntagnoli interruti da vadati,  
rocchi di lippu e arèddara vistuti,  
caduti d'acqui chiari inargentati,  
vattàli murmuranti e stagni muti;  
vàusi e cunzarri scuri ed imbuscati,  
sterili junchi e jinestri ciuruti,  
trunchi da lunghi età malisbarrati,  
grutti e lambicchi d'acqua già impitriti,  
pàssari sulitarii chi chianciti,  
Ecu, ch'ascuti tuttu, e poi ripeti,  
ulmi abbrazzati stritti da li viti,  
vapuri taciturni, umbri segreti,  
ritiri tranquillissimi, accughiti  
l'amicu di la paci e la quieti<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> *Sonetto I*. In questo caso e in quello successivo (l'idillio *Dafni*) preferiamo adottare la traduzione di E. Faccioli (G. Meli, *Poesie*, 1973), piuttosto che quella dell'edizione Rizzoli, a cura di G. Santangelo, da noi generalmente utilizzata, perché quest'ultima conferisce al testo

e l'*Idiliu III, Dafni*, che appartengono entrambi alla ricercata *Buccolica* in dialetto siciliano, in cui l'autore mostra di non condividere la tonalità idillica e l'accentuazione erotico-galante dell'indirizzo arcadico, pur adottando un genere, quello bucolico appunto, largamente diffuso nel Settecento, la cui ripresa era stata favorita in Italia proprio dall'Arcadia:

Guidava lu pateticu so carru  
'ntra li gravi silenzi la notti:  
l'umbri, abbrazzati a la gran matri antica,  
s'agnunàvano friddi e taciturni  
sutta li grutti e l'àrvuli, scanzannu  
di la nascente luna la chiara.

Di li murtali supra li palpèbri  
sidia l'amico sonnu, ed aggravava  
li sensi di suavi stupidezza,  
mentri che di balsamicu ristoru  
lu riposu spargia li membri stanchi.  
[...]

Sulu, ohimè! lu riposu universali,  
tanto duci e graditu a cui respira,  
Dafni ritrova chiù chi morti amaru:  
Dafni gratu a li Musi, a lu cui cantu  
Pani spissu affacciau da li ruvetti  
la testa, ed affilau l'acuti oricchi;

una tonalità leziosa a nostro avviso estranea alla natura del componimento: «Montagnole interrotte da vallate, rocce rivestite di muschi e di edere, cadute d'acque inargentate, rigagnoli mormoranti e stagni muti; rupi e pietraie oscure entro i boschi, sterili giunchi e ginestre fiorite, tronchi da lunga età deformati, grotte e stillicidi d'acque ormai pietrificate, passerì solitari che piangete, Eco, che tutto ascolti e poi ripeti, olmi abbracciati stretti dalle viti, vapori taciturni, ombre segrete, ritiri tranquillissimi, accogliete l'amico della pace e della quiete».

Dafni, ohimè! sulu viggghia, chi chiantata  
avi in pettu la spina di l'amuri.

E cu li soi lamenti armuniusi  
esercitava a pedi d'un cipressu  
l'Ecu, spiritu nudu, chi va errannu  
di grutta in grutta tra macigni e rocchi,  
ch'impietusitu a li soi peni amari  
li ripeti fidili e li tramanna  
a li valli vicini in chisti accenti:  
[...]

Dissi l'afflittu Dafni; e l'aspri trunchi  
'ntisiru dintra insolitu trimuri;  
scossi lu munti la ferrigna basi;  
la terra di nov'umbri si cupriu;  
l'umidu raggju di la bianca luna  
'ntisi d'iddu pietate e impallidiu<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Idillio III. *Dafni*. «Guidava il patetico suo carro entro i gravi silenzi della [la] notte: le ombre abbracciate dalla [alla] [grande] madre antica, si rincantucciavano fredde e taciturne sotto le grotte e gli alberi, scansando il chiarore della luna nascente. L'amico sonno sedeva sopra le palpebre dei mortali ed aggravava i sensi di un soave torpore, mentre il riposo cospargeva le membra stanche di un balsamico ristoro. [...] Solo Dafni, ohimè!, il riposo universale, tanto dolce e gradito a chi respira, ritrova più amaro che morte: Dafni grato alle Muse, al canto del quale Pan spesso affacciò la testa dai roveti e tese le acute orecchie; Dafni, ohimè!, solo lui veglia, poiché ha piantata nel petto la spina dell'amore. E coi suoi lamenti esercitava ai piedi di un cipresso l'Eco, nudo spirito, che va errando di grotta in grotta tra macigni e rocce, la quale impietosita alle sue pene amare, le ripete fedele e le tramanda alle valli vicine in quieti accenti. [...] Disse l'afflittu Dafni, e gli aspri tronchi intesero dentro un insolito tremore; scosse il monte la sua ferrigna base; la terra si coprì di nuove ombre, l'umido raggio della bianca luna ebbe pietà di lui e impallidi» (Ivi, vv. 1-30 e 139-144). Le parentesi quadre contengono proposte di interventi correttivi della traduzione di Faccioli, per altro verso convincente. Essi, a mio avviso, rispettando in questo caso mag-



È evidente che qui sono proprio l'intenzione antifilosofica (nel senso della filosofia settecentesca) e l'espressa tensione mitopoietica, che regge il procedimento di antropomorfizzazione della natura ottenuto attraverso la ricca invenzione metaforica («stagni muti», «pàssari ... chi chianciti», «ulmi abbrazzati stritti da li viti», «umbri abbrazzati a la gran matri antica», «sidia l'amico sunnu», ecc.), a far sì che anche le rappresentazioni antropomorfiche della mitologia (ad esempio nel caso della Notte, di Eco, di Pan), adottate da Meli, non assolvano il ruolo di semplice nomenclatura o di riferimento allegorico e non funzionino come prontuario dell'immaginazione destinato agli usi decorativi ed edonistici o ai fini illustrativi dell'arte e della poesia, ma appaiano anch'esse come creazioni metaforiche, le cui configurazioni nelle narrazioni mitiche ritornano attraverso fugaci allusioni (il carro patetico della Notte, l'attrazione per la musica di Pan, lo spirito nudo di Eco), che si lasciano facilmente reidentificare con le manifestazioni fenomeniche e le apparenze fantasmatiche di una natura non artificialmente plasmata e restituita alla sua potenza e al suo aspetto inquietante.

Il tratto perturbante della natura descritta da Meli, nei versi citati della *Buccolica*, contrasta, quindi, con la ricercatezza urbana e la leggerezza liberatoria di quella, opportunamente disciplinata e trasformata in giardino, raffigurata invece da Algarotti. Del resto basta leggere, di Meli, l'elegia *Lu chiantu d'Eraclitu*, dai tratti suggestivamente leopardiani, per trovarvi la conferma di questa essenziale diversità, che riguarda tanto le manifestazioni della natura esterna (la loro tenebrosa oscurità e l'im-

giormente il testo originale, ne conservano anche meglio il senso e le caratteristiche.

pressione di terrore che comunicano) quanto quelle della natura umana dominata dal non essere e da una precarietà non riscattabile dalla ragione:

Spelunchi, avvezzi sulu a riferiri  
l'aspri lamenti di li svinturati,  
chi nasceru a lu munnu pri patiri;  
fantasimi, ch'infrausti guvornati  
pri menzu di l'orruri e lu spaventu,  
sti lochi a la mestizia cunsagrati,  
eccu ch'in olocaustu iu vi presentu,  
teatru orrendu di miseria umana,  
chista, chi vita chiamanu, ed è stentu.  
Stendu li vrazza a la spiranza vana,  
ma poi m'avviu ch'è la sula pena  
chi nui da lu non essiri alluntana;  
chi si un lampu serenu luci appena,  
di un subito svanisci a lu pinsari  
chi affannu e morti chiudinu la scena.  
Omu superbu, e ardisci chiù vantari  
lu pinsari, la menti e la ragiuni,  
ddi tiranni chi t'anno a turmintari?  
Sutta un giugu di ferru a strascinuni  
lu bisognu ti umilia e l'avviniri  
ti pisa supra comu un bastiuni.  
D'unni a li mali toi, d'unni poi aviri  
riparu e scampu, si cu punta acuta  
la menti stissa ti veni a firiri?

[...]

Miseru! In quali abbissu penetrasti  
cu respirari l'auri di la vita!  
Ahi! Quantu caru l'esseri cumprasti!  
Complessu miserabili di crita,  
unni regna la barbara incertizza,

chi spargi di veleno ogni ferita...<sup>10</sup>.

E il corrispettivo di questo concetto di una natura non razionalizzabile, dominata com'è da una irriducibile complessità e incertezza e da forze tanto potenti quanto oscure e contraddittorie<sup>11</sup>, è appunto un'idea della poesia (e delle invenzioni mitiche) che proprio in quanto espres-

<sup>10</sup> «Spelonche, avvezze solo a riferire - gli aspri lamenti degli sventurati, - che nacquero al mondo per patire; // fantasmi, che infausti governate - per mezzo dell'orrore e lo spavento, - questi luoghi alla mestizia consacrati, // ecco che in olocausto io vi presento, - teatro orrendo di miseria umana, - questa, che vita chiamano, ed è stento. // Stendo le braccia alla speranza vana, - ma poi m'avvedo ch'è la sola pena - che noi dal non essere allontana; // che se un lampo sereno luce appena, - di un subito svanisce al pensare - che affanno e morte chiudono la scena. // Uomo superbo, e ardisci più vantare - il pensiero, la mente e la ragione, quei tiranni che ti debbono tormentare? // Sotto un giogo di ferro strasciconi - il bisogno ti umilia e l'avvenire - ti pesa sopra come un bastione.// Donde ai mali tuoi, donde puoi avere - riparo e scampo, se con punta acuta - la mente stessa ti viene a ferire? // ... Misero! In quale abisso penetrasti - col respirare le aure della vita! - Ahi! Quanto caro l'essere comprasti! // Complesso miserabile di creta, - dove regna la barbara incertezza - che sparge di veleno ogni ferita...» (in *Opere*, 1965, vv. 1-24 e 55-60). D'ora in avanti l'indicazione dei versi sarà riportata nel testo, che conterrà anche, in parentesi quadre, la traduzione Rizzoli dei termini e delle espressioni di più difficile interpretazione a nostro avviso.

<sup>11</sup> Si veda ancora in *Lu chiantu d'Eraclitu*, in *Opere*, vv. 31-42: «Quali fanno di tia [te] vili strapazzu - li passioni, venti impetuusi, - da cui si spintu, e nun vidi lu vrazzu [il braccio]! // L'ambizioni, ohimè! t'attacca e cusi - ntra un angulu di sala [t'attacca e cuce - in un angolo di sala], e alliscia [liscia] e indora - li pinnuli [le pillole] chiù amari e 'ntussicusi [tossicose]. // L'intressu di lu cori [l'interesse del cuore] caccia fora - li doviri chiù santi, e listi listi [a liste a liste] - l'odiu ti sbrana dintra [dentro] e ti divora: // ora a lu beni d'äturu ti rattristi, - ora godi d'un mali, ora ti penti, - torni a pentirti poi ca ti pintisti».

sione di un sapere che a quella complessità e a quelle potenze si riferisce non solo non è circoscrivibile all'orizzonte estetico (il piacere elementare e sensibile delle immagini della mente primitiva), ma costituisce una forma di saggezza che si oppone ai procedimenti analitici, oggettivi, in cui si è risolta la filosofia.

Nella *Parafrasi di lu dialogu de li "morti"*, scritta da lu celebri Bernardu Fontanelli. *Interlocutori: Aristotili ed Anacrionti*, non a caso privilegiato da Meli rispetto agli altri dialoghi, il poeta rivendica la superiorità della saggezza contenuta nelle proprie canzonette rispetto alla filosofia di Aristotele. Perché la filosofia aristotelica, essendo assimilabile ormai all'orientamento scientifico e specialistico di altri saperi, come l'astronomia o la fisica, che si limitano a osservare le stelle e a cercare le cause naturali dei fenomeni, è diventata altro dalla sapienza – in cui consisteva la filosofia, secondo la vecchia accezione del termine, che non si riferiva alla verità oggettiva, ma alla ricerca di una concreta condotta di vita e di un orientamento pratico per l'uomo, lacerato dalla varietà dei suoi moventi e dalla precarietà dell'esistenza. Una trasformazione, questa, riconducibile alla convinzione espressa dallo stesso Aristotele, per cui:

...l'omu è omu in quanto à la raggiuni, / né c'è cosa  
chiù digna ch'insignari / a sirvirinni d'idda [a servirci  
di essa] / pri studiaru a funnu [a fondo] la Natura, / e  
sviluppari gl'intricati enigmi / che ci presenta sutta  
forma oscura (vv. 93-98)

e che ad Anacreonte appare riduttiva e semplicistica:

Viju, e stupisciu [vedo e stupisco], l'usu di li cosi /  
com'è canciatu tra l'umani testi! [cambiato nelle teste]

umane] / E chissa chiami tu filosofia? / È stiracchiata  
assai, crìdilu a mia [credi a me] (vv. 99-102).

Così anche di fronte all'elogio che Aristotele tesse della chiarezza espositiva dei suoi libri sulla morale, e della trattazione delle passioni in essi contenuta, Anacreonte può esclamare:

Oh chi abbusu! Oh chi abbusu! (Oh! Che abuso) Nun  
si tratta / di definiri metodicamente / li passioni (come  
mi si dici / ch'ài fattu tu), di vincirli si tratta (vv. 195-  
198)

dopo aver chiarito la diversa vocazione della sua poesia, che non consiste nel decifrare analiticamente e nello svelare quanto la natura nasconde, ma nella saggezza appunta (e cioè in una conoscenza che si attiene alle manifestazioni e al potere della natura):

In quantu a mia [a me] nun sugnu [sono] statu mai / di  
st'umuri [umore] bizzarru / da impegnarimi a rendiri  
svilatu [rendere svelato] / quantu Natura a nui teni  
ammucciatiu [nascosto]; / nonostante, mi pozzu millantari / d'essirci menu di filosofia / in tanti libri scritti  
apposta pr'idda, / chi tra qualch'una di ddi canzuneddi  
[di quelle canzonette] / chi tu disprezzi misu in gravità  
(vv. 146-154)<sup>12</sup>.

La veloce descrizione della posizione di Meli permette di chiarire le ragioni della sua disposizione mito-

<sup>12</sup> Ma per quanto riguarda la dissoluzione della dimensione sapienziale della poesia, che costringe il poeta-sapiente ad una condizione di marginalità e di isolamento, si veda anche l'*Idiliu VII, Polemuni*, della *Buccolica*.

poietica e della differenza di questa dall'atteggiamento letterario di Algarotti e dal gusto arcadico in genere; permette in altri termini di cogliere le ragioni della differenza tra due diversi modi di intendere la funzione poetica, inventiva, e le menzogne del mito. Se infatti per Meli la poesia è una forma di sapere che fa riferimento a una natura concepita, miticamente appunto, come congerie di fenomeni, le cui qualità e manifestazioni appaiono dotate di suggestioni e valenze enigmatiche, non dominabili, che l'immagine metaforica, la finzione, creata dall'invenzione poetica, conserva: una natura trattata, quindi, in modo da «mantenere il fenomeno – come scrive Blumenberg (p. 350) – sul piano della narrabilità e raffigurabilità»; nell'altro caso, invece, il potere illusionistico della poesia e la funzione dell'immaginazione obbediscono a una diversa destinazione, essendo rivolti alla rappresentazione volutamente irrealista ma allettante di una natura privata dei suoi enigmi, e conformata a un ideale di felicità mondana: una natura, cioè, regolata razionalmente, illeggiadrita e funzionalizzata al piacere dall'intervento umano, in un contesto letterario in cui prevale la descrizione e in cui il procedimento metaforico (tranne che nel caso di poche metafore ormai quasi lessicalizzate, e diventate perciò labili e puramente esornative<sup>13</sup>) è assente, sostituito appunto dal ricorso alle figure della mitologia, esplicitamente esibite come riferimenti attinti a un bagaglio culturale depositario di forme familiari dell'immaginazione, svuotate di ogni credenza e ridotte a una dimensione giocosa. E infatti nella descrizione del giardino di Algarotti, il cui vero referente è la rappresen-

<sup>13</sup> Si veda, ad es. nel passo citato di Algarotti, l'immagine della Terra che «spandea... dal seno fiori di color mille».

tazione del piacere (come esito della demistificazione e della razionalizzazione delle passioni), si materializza una dimensione di felicità, che la leggerezza e la familiarità dei riferimenti mitologici illustra e rende accessibile, in un contesto intenzionalmente rivolto alle aspettative immaginose dell'uomo. La riduzione del mito a un orizzonte estetico, di cui si diceva, corrisponde infatti a una razionalizzazione della stessa attività poetica e immaginativa, subordinata anch'essa all'analisi delle passioni e della sensibilità. Ne deriva per un verso, insieme con la destinazione dell'arte al piacere, la codificazione della libertà e del carattere incondizionato dell'immaginazione, come funzione rispondente alle percezioni del piacere e del dolore, e per altro verso, la promozione, attraverso l'arte, di una gestione consapevole, equilibrata, socialmente orientata, della sensibilità e delle facoltà rappresentative e immaginative dell'uomo, legate all'aspettativa del piacere e alla fuga dal dolore, allo scopo di conseguire un'educazione del costume, intesa appunto come decantazione delle passioni, facendo leva sui piaceri del gusto, sulla sensibilità, sulla fantasia<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Come ulteriore riprova di questo orientamento, si pensi alle posizioni espresse da Montesquieu (1990, pp. 3-4, 17-18, 19-20) nel saggio sul gusto. Qui egli parla dei fini edonistici dell'arte e dell'analisi della sensibilità che la produzione del piacere attraverso l'arte presuppone («Esaminiamo dunque la nostra anima, studiamola nelle sue azioni e nelle sue passioni, cerchiamola nei suoi piaceri; è qui che essa si manifesta maggiormente. La poesia, la pittura, la scultura [...] insomma le opere della natura e dell'arte possono darle piacere; vediamo perché, come e quando glielo danno; rendiamo ragione dei nostri sentimenti: ciò potrà contribuire a formarci il gusto, che non è altro che il privilegio di scoprire con finezza e con prontezza la misura del piacere che ogni cosa deve dare all'uomo»). Quindi, a proposito dell'arte del giardinaggio applicata alla natura per plasmarla

Proprio questo orientamento estetico ed edonistico del secolo è oggetto della critica di Meli, che già ne *La fata Galanti, poema bernescu*, letto nell'Accademia della Galante conversazione e pubblicato nel 1762, tratta in forma satirica e burlesca la letteratura arcadica<sup>15</sup>. Ma il poemetto è anche un centone dei prodotti dell'immaginazione e delle forme che essa ha assunto e che sono state consegnate alla tradizione: dalle invenzioni puramente

in modo da renderla suscettibile di piacere, elencando le ragioni del piacere prodotto dalla vista di un giardino curato, sostiene tra l'altro: «ammiriamo con quanta cura si lotti senza posa contro la natura, la quale, con opere che non le vengono richieste, cerca di confondere tutto: è ben vero che un giardino trascurato è intollerabile per il nostro gusto. A volte è la difficoltà dell'opera a esserci gradita, a volte la facilità; e come in un magnifico giardino ammiriamo la grandezza e lo sforzo del nostro giardiniere, osserviamo a volte con soddisfazione che si è avuta l'arte di piacerci con poca spesa e fatica». Infine si veda come, parlando della mitologia, ne privilegi l'aspetto di serena festività e di rifugio dell'immaginazione: «Siamo debitori alla vita campestre che l'uomo condusse agli albori della sua storia per quell'aria gaia diffusa in tutta la mitologia; è ad essa che dobbiamo quelle descrizioni felici, quelle avventure ingenue, quelle divinità graziose, lo spettacolo di una condizione tanto diversa dalla nostra da indurci a desiderarla, e non tanto lontana da infrangere la verosimiglianza, insomma quella commistione di passioni e di serenità. La nostra immaginazione ride al cospetto di Diana, di Pan, di Apollo, delle ninfe, dei boschi, dei prati, delle fonti». Quale luogo di condensazione del problema del rapporto tra arte e natura e dei risvolti complessi dell'idea della perfettibilità, il *landscape-gardening*, la trasformazione del paesaggio naturale in giardino, sarà oggetto più tardi, com'è noto, di uno dei racconti più celebri di E.A. Poe, *The domain of Arnheim* (1847).

<sup>15</sup> Tra l'altro la seconda parte del canto IV, sostituito a partire dall'ultima edizione del poemetto (1814), con l'episodio della lotta dei Titani e di Encelado, conteneva originariamente il racconto burlesco delle polemiche arcadiche rappresentate nella guerra portata dalla Galanteria contro la Seccatura.



fantastiche alla creazione di credenze e superstizioni, alla costruzione di sistemi filosofici e di ipotesi scientifiche. In questo modo lo spirito dissacratorio, tipicamente settecentesco, e la demistificazione irridente degli inganni dell'immaginazione e delle sue metamorfosi, si combinano con il resoconto della sua pur irriducibile attività inventiva: un resoconto che, a sua volta, compone una trama puramente fantastica, essendo espresso nella forma di un viaggio romanzesco attraverso le menzogne, le credenze, gli errori e i vaneggiamenti del pensiero. Non a caso, nel *Capitulu a la Galanti Conversazioni* in cui si dedica il poemetto ai componenti di questa accademia, l'autore si affretta a chiarire – ai fini della comprensione dei «veri, riali e giusti senzi» del componimento – che «Dèi, Fatu, Fortuna, / su poetici scherzi, e 'un ci nn'è nenti [e non c'è niente]» (vv. 77-78), conformemente allo spirito settecentesco e arcadico, e nello stesso tempo esprime la convinzione che comporre poesia, inventare, significa sempre attingere ad altre poesie, a finzioni già create da altri, e infatti «pueta [poeta] a lu munnu mai c'è statu, / chi nun avissi di l'àutri chiù antichi / bona parti di cosi aggramignatu [rubato]» (vv. 88-90), tanto più che come si afferma successivamente, a proposito della ricchezza e delle risorse dell'invenzione poetica, «tuttu l'oru e l'argentu, ch'era in facci [in giuoco] - lu solu Omeru ci l'avìa impiegatu» (II, 22, vv. 1-2).

Su questa base Meli costruisce il poemetto accumulando i materiali più eterogenei della tradizione per disegnare, nella forma del realismo caricaturale e della deformazione grottesca potenziata dall'espressività antiletteraria del dialetto, un percorso surreale nei territori della poesia, della medicina e della filosofia. Il viaggio è quindi una specie di bilancio e di riepilogo della cultura del passato remoto e più recente, che si riassume in una im-

pressione di svuotamento e di vendita all'incanto di prodotti privati di significatività, ridotti come sono a pure menzogne, errori, credenze grottesche, che formano una biblioteca a cui il poeta può attingere in maniera estrinseca e occasionale. Cosicché il senso ultimo della disposizione metaletteraria del poemetto consiste nella demistificazione della stessa demitizzazione, nel rilievo dello stato di vanificazione e di dissoluzione delle cose e del mondo che essa produce.

La serie di invenzioni funzionali allo sviluppo del meccanismo narrativo che l'autore adotta – la metamorfosi del rospo in fata, l'anello che rende invisibile, la discesa agli inferi, il libro che permette di decifrare il linguaggio degli animali – è indicativa del procedimento di accumulazione di cui Meli si serve, ed è ricavata dalla tradizione favolistica più consolidata. Ciò vale anche per l'immagine del cavallo alato, con cui l'autore e la fata affrontano il viaggio, che certamente richiama l'Ippogrifo ariostesco. Tuttavia non può essere trascurato il riferimento all'idea della biga alata, usata da Platone nel *Fedro* per rappresentare la duplice natura dell'anima, tanto più che il cavallo della *Fata galanti*, recalcitrante, riottoso, fino al punto di azzuffarsi con Pegaso (il cavallo alato della mitologia greca che aveva fatto sgorgare dal monte Elicon la fonte Ippocrene, le cui acque ispiravano la poesia) e maldisposto a volare, sembra richiamare la descrizione di quello dei due cavalli della biga platonica che tende verso il basso ed esemplifica la parte dell'anima che perde le ali e non riesce a innalzarsi, suggerendo l'idea della scelta di una poesia non platoneggiante e non

sublimatrice compiuta dallo scrittore<sup>16</sup>. Il viaggio sul cavallo alato in compagnia della fata (che si rivelerà essere

<sup>16</sup> Il rapporto critico di Meli col platonismo, per quanto riguarda l'interpretazione della poesia, può essere chiarito facendo riferimento all'ode a Luigi de' Medici (in *Opere*), dove il potere di idealizzazione ad essa attribuito è fatto corrispondere in sostanza a una funzione encomiastica, che si avvale della risorsa propria della poesia di creare qualità e universi fittizi. Infatti la valorizzazione – in un contesto di squisita fattura letteraria – dell'attività poetica, in quanto produttrice di invenzioni e immagini che derivano dalla libertà incondizionata e dal volo della fantasia («Centu alati cavaddi autu-vulanti [altovolanti] - pascinu ad usu miu l'aerei cimi - di Pindu e si abbivirano a l'ameni - ripi d'Ippocreni - di armoniusi cigni risunanti», vv. 1-5), svincolata dallo spazio, dal tempo, dal male dell'esistenza, e capace di creare «illusioni consolanti», di trasformare il dolore in canto o di rendere animata ogni cosa («Figghia di Apollu luci in mia risplendi, - chi avviva, e anchi li regni di li morti - popula di chimeri e mostri orrendi... // Si allato miu li campi chiù salvaggi vai passianu, - o vòscura [boschi] o poggetti, - o muntagni scoscisi, o vaddi [valli] o spiaggi, - tutt'avvi anima e vita: in fonti e in undi - Naiadi bianchi e biundi - Satiri vidirai tra li rivetti [roveti]...», vv. 12-15 e 37-42), si conclude con l'esaltazione della sua capacità di conferire l'eternità e di sottrarre i suoi oggetti al tempo e all'oblio, grazie alla forza trasfiguratrice della fantasia, che annulla idealmente ogni limite: «Quannu salvarì da l'oscuro obliu - voghgiu un eroi o un figghiu a mia diletto - lu vestu tuttu di splendori miu. - Abbagghiato [abbagliato] lu tempu l'armi abbassa, - rispetta, ammira e passa. - Ritorna a ripassari e a so dispettu - tanto chiù scurri e quantu chiù invicchisci [invecchia] - tantu chiù fama crisci...» (vv. 97-104). Ma poiché la poesia consiste in questa carica idealizzatrice, che rovescia e annulla la realtà, a conclusione dell'enumerazione delle forme in cui si rivela l'inganno creativo e il potere illusionistico della poesia, il fine encomiastico vero e proprio dell'ode indirizzata al Medici è ottenuto, con un giuoco retorico, negando che la gloria del mecenate dipenda dall'entusiasmo generato dalla gratitudine di chi scrive e dall'invenzione della poesia, perché il riconoscimento del suo valore e l'attribuzione ad esso del prestigio divino, nonostante le offese, le ingiurie e i danni subiti, era nelle cose, perché era stato predisposto da Giove: «Figghiu di grati-

la fantasia), a cui l'autore ha chiesto di apprendere a diventare poeta, non potendo ottenere da lei la ricchezza, si conclude con il consiglio della fata a non intraprendere questa strada perché la poesia vera non procura ricchezza e si accompagna all'angoscia:

...di stu tempu, unni vai vai [dove vai e vai], - genti, chi 'un sanno si l'oggi fu ajeri [se l'oggi è stato ieri], - cridinu essiri supra di lu raru [del raro] - Parnassu [Parnaso], e iddi su supra un munnizzaru [immondezzaio]. - Eu però ti cunsigghiu [io però ti consiglio], amicu miu, - scaccia addrittura sta tentazioni - d'acchianari [di salire] stu munti alpestri e riu [reo]; - pirchè compagni a li poeti boni, - ed a li Musi, ed a lu biunnu diu [biondo dio] - ci sù li mostri, chi nun ti supponi [che non immagini]: - c'è l'invidia, la fami, la pazzia, la povertà e di chiù l'ipocondria (VIII, 67 e 68).

Ma questa conclusione è preceduta da un percorso illustrativo tra le forme di una cultura degradata e resa risibile dall'uso della parodia, che inizia con la visita al Regno della Buggia, fatta di adulazione e menzogne, «pirchè senza lu finciri e 'mmintari [il fingere e l'inventare], / nuddu bonu pueta [poeta] si po' dari» (I, 14, vv. 7-8), e alla Fiera del Parnaso, dove poeti di ogni epoca vendono la loro merce. L'incontro con l'isola di Medicina, dov-

tudini un internu - disiu eu legghiu in tia: brami tra l'astri lu mecenato chi splenda eternu? - Serenati, è superflua tua premura superflua ogni mia [di Polimnia] cura; - chi ad onta di calunnii e disastri, - da tempu immemorabil'è dispostu - Giovi per iddu un postu, - e in celu a lu so latu - in una splindirà di l'àutri luni, - chi di lu so casatu - su lucidi curuni» (vv. 109-120).

to in realtà a una involontaria deviazione dal percorso<sup>17</sup>, è invece l'occasione per una ricostruzione della storia della medicina, a partire dalle origini mitiche, che ne annovera errori e tentativi fallimentari fino all'innovazione metodologica e alle scoperte più recenti. La discesa nel mondo sotterraneo<sup>18</sup>, oltre a suggerire richiami a Dante, a personaggi dei poemi cavallereschi, a Luciano e Fontenelle (autori dei *Dialoghi dei morti*), offre lo spunto per una ripresa beffarda della dottrina della metempsicosi (adottata ancora da Platone nel *Fedro*). Questa, per il fatto che sostiene che l'anima immortale può reincarnarsi in un animale, è assunta come prova inoppugnabile della tesi che «'un sunnu automati [automi] li bruti, / ma sunnu ancora d'arma [di anima] pruiduti» (V, 25, vv. 7-8), e quindi come soluzione della questione di origine cartesiana relativa all'esistenza o meno dell'anima delle bestie. Il tono beffardo di questa ripresa è ulteriormente accresciuto dal successivo colloquio con alcuni animali che in realtà racchiudono in sé l'anima di antichi filosofi, secondo corrispondenze e tipizzazioni di antica ascendenza (i filosofi in generale e Pitagora visti come asini, gli epicurei come maiali, ecc.).

Sempre nell'oltretomba la visione della punizione della colpa dell'ingratitude che lì si sconta e la revisione critica, secondo lo spirito illuministico, dell'er-

<sup>17</sup> Va ricordato che Meli, oltre che alla letteratura e alla filosofia, era dedito alla medicina, esercitava infatti la professione di medico, pur avendo intrapreso lo studio di questa disciplina senza una vera e propria vocazione.

<sup>18</sup> Tutto il poemetto, ma in particolare questo itinerario sotterraneo, meriterebbe una analisi ben più approfondita del veloce riassunto che qui possiamo offrirne, allo scopo di chiarire il sistema di allusioni che contiene.

ronca leggenda dell'ingratitude di Enea nei confronti di Didone, adottata da Virgilio, fornisce il pretesto per ricordare l'antico prestigio della poesia, in virtù del potere che essa aveva di conferire valore agli uomini o di sancirne il disonore, dando fama e immortalità, con le sue invenzioni: un prestigio e un potere, preclusi allo scrittore moderno e alla forma encomiastica della poesia. Infine l'incontro con Leibniz e la descrizione sarcastica del principio dell'armonia prestabilita, che permette di separare l'anima dal corpo, lasciando intatte le loro relazioni in modo che l'una può allontanarsi dall'altro e ricongiungersi ad esso quando vuole, segna l'ascensione al cielo dell'anima dello scrittore.

Il cielo, sede degli dèi olimpici, pieno di dolcezza, armonia e ricchezze inenarrabili, è evidentemente il luogo di condensazione ironica e schernevole di quella volatilizzazione del mondo e della cultura rappresentata dalla demitizzazione e dalle problematiche del gusto e dall'edonismo settecenteschi. Nel cielo infatti l'anima dello scrittore assiste al processo intentato ad Amore dagli altri dèi, versione in chiave parodica del *topos* del dibattito sull'amore funzionalizzato alla filosofia empiristica del piacere, che già abbiamo trovato in Algarotti: nel processo vengono descritte le malefatte e la contraddittorietà di Amore, ma soprattutto si segnalano il disonore e il ridicolo di cui gli dèi per causa sua si sono coperti, inseguendo le ninfe, come Apollo e Pan; assumendo abiti femminili, come Ercole, o trasformandosi in toro, in cigno, in pioggia d'oro, come lo stesso Giove, in modo che, come dice Mercurio nella sua requisitoria, erotismo galante ed effeminatezza si giustificano col comportamento degli dèi e con la supremazia acquisita da questo Dio su tutti gli altri. Ma l'assoluzione di A-

more, riconosciuto infine piuttosto come forza vivificante:

Ogni cosa pr'amuri spunta e crisci; - senz'iddu la Natura è visitusa [in lutto], lo ciumi [il fiume] stissu cu lu so rumuri - va dicennu pri strada: Ardu d'amuri (VII, 46, vv. 5-8)

che ne fa una potenza pacificatrice che «regula tuttu l'universu munnu», giustifica a sua volta il gusto idillico e pastorale, derisoriamente evocato poi nell'estasiante, lamentevole e lungo canto che alternandosi, a ripetizione, Apollo e Pan, seduti in giardino «'mmenzu l'ervi e li virduri», dedicano l'uno a Dafne e l'altro a Siringa.

Significativamente il viaggio si conclude con la rivelazione, per bocca della fata, della natura allegorica del componimento: la fata era la fantasia dello stesso poeta, che liberandosi dell'oppressione su di essa esercitata dalla malinconia dell'autore (che ne aveva provocato la trasformazione in rospo) e dal condizionamento dei libri, aveva potuto ritrovare il suo slancio e la sua indipendenza. Ma sparita la fantasia, dopo questa rivelazione, l'autore ritorna in sé stesso, si ritrova chiuso nella sua stanza, e il contenuto del poemetto (la sua spinta liberatoria) mostra di essere, a sua volta, un sogno o una visione.

Per quanto farraginoso, il testo – in cui come si è visto ogni aspetto o contenuto immaginario è a sua volta riassorbito e dissolto in una forma più comprensiva che ne rivela l'illusorietà: dal racconto fantastico, all'allegoria, alla visione, in cui infine svapora nel nulla l'intero contenuto del poemetto – mostra chiaramente la duplice e contraddittoria tensione che alimenta la ricerca dell'autore: la partecipazione al processo di demitizzazione in atto nel Settecento, l'adesione allo spirito critico e dissa-

crante dell'epoca, per cui anche dibattiti e teorie più recenti, relativi per esempio a Newton, Cartesio, Leibniz, sono commutati nell'inconsistenza fantastica attraverso il gioco dell'ironia; e, nello stesso tempo, la ripulsa del corrispettivo processo di riduzione della società, del costume, della poesia stessa a una forma di estetismo gaudente. Non a caso, nel corso del viaggio, luoghi o aspetti della terra siciliana offrono l'occasione per una rivisitazione di miti (Aci e Galatea, Plutone e Proserpina, Glauco e Scilla, Encelado) in cui la prospettiva erotico-galante e la grazia delle pastorellerie è sconvolta da una forte deformazione in senso realistico e grottesco, che comunque tende a restituire al mito una funzione eziologica: il furore delle onde e l'ululato del mare intorno allo scoglio di Scilla, gli strappi di Encelado incatenato che scuotono la terra siciliana, e così via. Né va dimenticato che il canto, in cui si descrive il processo ad Amore, si apre con queste parole:

Già supra li celesti munnizzari [immondezzai], -  
ch'erano chini di ricchizzi veri [che erano pieni di ricchezze vere], - li gaddi accuminzavanu [incominciavano] a cantari (VII, 1, vv. 1-3).

Nell'altro poemetto bernesco in dialetto, di ben più compatta e organica fattura, *Romanzi filosofici circa l'origini di lu munnu*, l'uso irridente degli dèi del mito è la chiave di volta per rendere trasparente l'inconsistenza dei vari sistemi, concepiti anch'essi come invenzioni romanzesche, «romanzi filosofici», appunto, secondo la definizione del titolo. L'*Argumentu* così riassume il contenuto dell'opera:



Spiega lu primu statu di li Dèi, - prima chi fussi fattu l'Universu, - li soi primi pinseri [pensieri] e primi ideï [idee], - pri stabiliri li cosi cu versu [per stabilire le cose con ordine]. - Dopu varii pariri [pareri] chiù plebei, - Giovi si fa stirari pri traversu [stirare per traverso], e da ddi soi stinnichi e cosi tali [e da quei suoi stircchiamenti e cose tali] - ne risulta lu munni cu l'armali [il mondo con gli animali].

Al tempo in cui il mondo non esiste ed esiste solo il niente, Giove, senza arte né parte, vaga in questo vuoto senza fondo e, sapendo che Marte è sconsiderato, Mercurio ladro, Venere carnale, si mette ad almanaccare per cercare un modo di dare una sistemazione ai figli facendoli anche divertire e, tutto astratto nei suoi pensieri, ne formula uno poi lo lascia e ne formula un altro finché

dda saggia menti [quella saggia mente], - chi a tutti l'àutri sempre è stata avanti, - determina, pri stari allegramenti, - di dari corpu a chidd'umbri vacanti, - e fari un gran teatru di viventi - di mille umuri tutti stravaganti, - chi, stando assemi, comu li furmiculi, - furmassiru cumeddii ridicoli [formassero commedie ridicole] (vv. 81-88).

Per questo decide di fabbricare il mondo e siccome si tratta di pensare come dar corpo al niente, come trasformare il niente in mondo, chiede il contributo dei figli perché esprimano la loro opinione sull'argomento. Le varie ipotesi – materialistiche, idealistiche, atomistiche, meccanicistiche, l'esistenza *ab aeterno* o la nascita casuale del mondo, ecc. – di cui Meli dà una formulazione sarcastica e irriverente, sono passate in rassegna e confutate da Giove, finché egli stesso formula la teoria spinoziana, a partire dall'affermazione che l'errore di fondo di tutte le

teorie precedentemente sostenute è che in esse non si vede «la sullenni repugnanza [solenne ripugnanza] - chi c'è ntra lu gran Nenti [gran Niente] e la sustanza!» (vv. 479-480) e che

La sustanzia è unica, e sugn'Eu [e sono Io], - essenzialmente opposta a lu gran nenti; - pirchè è veru impossibili ch'ora Eu [è vero impossibile che ora Io] - mentre sugnu ed esistu fussi nenti [mentre sono ed esistu fossi niente]; pirtantu siti vui, pirchè sugn'Eu [per tanto siete voi, perché sono Io], - cioè, quannu distintu da lu nenti - vogghiu me stissu a mia rappresentari, - multiplicu lu miu modificari [quando distinto dal niente - voglio me stesso a me rappresentare, - multiplico il mio modificare] (vv. 481-488).

Così, in virtù della coincidenza di tutte le forme della natura con Giove, essendo esse modificazioni dell'unica sostanza, Giove invita i figli a stirargli parti del corpo perché formino le diverse parti del mondo: montagne, isole, la penisola italiana, ecc. E, in un movimento circolare, laddove le immaginazioni poetiche del mito antico trasformavano la natura in divinità, il sistema moderno trasforma la divinità in natura:

Ed eccu accusò Giovi fattu Munnu - cu l'arvuli, cu l'ervi [con gli alberi con le erbe] e cosi tali, - ch'un tempo erano pila [peli], ed ora sunnu - voschi chini di pecuri e d'armali [ed ora sono boschi pieni di pecore e di animali] (vv. 553-556).

Perciò, se Giove è il mondo e il mondo Giove, non è più sostenibile l'accusa, rivolta ai poeti, di essere creatori di menzogne, perché quelle ridicole trasformazioni di Giove in toro, cigno, pioggia d'oro, ecc. – che erano sta-

te ridotte ad una dimensione erotico-galante – non erano che modi di rappresentare le modificazioni della sostanza:

Rinnemuci [rendiamo] la fama a li Poeti, - chi s'annu pri bugiardi e munsignari [che si hanno per bugiardi e menzogneri]; - non pri nenti sti savii e sti profeti - a Giovi l'annu fattu trasmutari - in tanti formi: in cignu, in arieti [simbolu di lu so modificari], in aquila, in serpenti, in focu, in toru, in satiru, in pasturi, in pioggia d'oru (vv. 585-592).

Ma questa riconquista del senso della poiesi mitica e della sapienza in essa contenuta rende inevitabile il ritorno a quella percezione più oscura e inquietante della natura – da cui ha preso le mosse il nostro discorso su Meli – che solo una forma riduttiva e «stiracchiata» (si ricordi il dialogo di Aristotele e Anacreonte) di filosofia, secondo questo autore, può occultare:

È certu ch'è un piaciri [piacere] essiri tutti - non chiù fangu, non petri, mancu crita; - ma estenzioni, numeri prodotti -di l'eterna Sustanza ed infinita; - ma s'iddu si ritira, ohimé! nn'agghiutti [ma se esso si ritira, ohimé! c'inghiotte]; - si movi un'anca, L'Italia è la zita [la promessa sposa<sup>19</sup>]; - prigammu a Giovi cu tuttu lu ciatu [il fiato]; - chi stassi sempre tisu e stinnicchiatu [sdraiato] (vv. 593-600).

E non è difficile riconoscere in questa preghiera un riferimento alla polemica di Voltaire contro la filosofia

<sup>19</sup> Meli stesso annota che l'espressione significa: «guai a lei».

leibniziana del «tout est bien» contenuta nel *Poème sur le désastre de Lisbonne* (1756).

### Riferimenti bibliografici

- Algarotti F. (1985), *Il congresso di Citera*, a cura di A. Marchi, Guida, Napoli.
- Blumenberg H. (1991), *Elaborazione del mito*, il Mulino, Bologna.
- Diderot D. et D'Alembert J. B., eds (1765), *Encyclopedie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des artes et des métiers*, tome X, chez S. Faulche & Compagnie, Libraires et Imprimeurs, Neufchastel.
- Fontenelle B. (1968), *De l'origine des fables*, in *Oeuvres completes*, tome II, G.B. Depping, Genève.
- Gibellini P. (1996), "Il mito classico nella letteratura del Sette-Ottocento: uno sguardo d'insieme", *Humanitas*, 4: 485-501.
- Meli G. (1965), *Opere*, a cura di G. Santangelo, Rizzoli, Milano.
- Meli G. (1973), *Poesie*, a cura di E. Faccioli, D'Anna, Messina-Firenze.
- Montesquieu C. L. (1990), *Sul Gusto*, Marietti, Genova.
- Monti V. (1847), *Prose e poesie*, Le Monnier, Firenze.
- Parini G. (1951), *Poesie e prose*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Parini G. (1961), *Opere*, Utet, Torino.
- Verri P. (1964), *Del piacere e del dolore e altri scritti*, Feltrinelli, Milano.

## SUL REGNO ERRANTE



## Il regno d’Arcadia. Intervista a Monica Ferrando

*di Lucia Dell’Aia*

*Vorrei cominciare questo dialogo sul tuo denso e ricco volume “Il regno errante. L’Arcadia come paradigma politico” (Neri Pozza, 2019) chiedendoti dell’importanza che riveste la musica in Arcadia così come emerge dal mito del “pastore di sogni sottili” (Ermes) e del “pastore di suoni” (Pan).*

Non ci sarebbe Arcadia senza musica. Per la cultura occidentale, però, è vero anche il contrario: è qui infatti che la tradizione poetica situa l’origine degli strumenti musicali sia a corde che a fiato. Hermes, l’inventore della lira, nasce infatti in Arcadia in una grotta del monte Cilene. Vi sono stati antichisti, come Tadeusz Zielinsky che, facendo perno su una tradizione incontrovertibile quanto disattesa, hanno cercato di trarre le dovute conseguenze da questa collocazione geografica, considerando per esempio fattore decisivo dell’ermetismo la sua provenienza arcade. In tal modo si spostava in maniera significativa il rapporto di questo delicato e per molti versi decisivo orientamento di pensiero sia nei confronti della teologia e della politica (Hermes, come arcade, restava espressione di forme di vita non integrabili nelle pratiche di dominio gerarchiche e autoritarie)

che dell'erotica (come arcade, il dio era legato ai culti della Madre). E vi sono stati poeti, come Shelley che, ricollegandolo direttamente alla poesia e alla sfera del sogno, ne procurano la ricomparsa sulla soglia della modernità con l'icastica immagine del dio "pastore di sogni sottili".

Una prova del fatto che al nesso originario dell'Arcadia con la musica, sebbene fosse proprio questo il tratto significativo della sua insorgenza in Virgilio – come aveva indicato per primo Bruno Snell nel 1948 – non è stata data l'importanza dovuta. Se lo si facesse, infatti, occorrerebbe modificare radicalmente il paradigma teologico-politico che fino ad oggi ha imperato in occidente.

Detto in questo modo, il discorso sembra irrimediabilmente peccare di semplicismo; eppure, la recente riflessione della giurista Marie-Therese Fögen, ponendo l'accento sulla necessità di considerare la gravità dell'espunzione dal corpo giuridico, ad opera non innocente della modernità, dell'elemento proemiale della legge – cioè della sua indispensabile componente musicale – va esattamente in questo senso. Che il *nomos* – la legge – sia infatti *in primis* un fatto musicale, cosa fra l'altro rivelata dalle prime leggi di Caronda, che erano cantate a memoria, significa che esse appartengono intimamente a chi se ne serve per vivere nella collettività; che non sono emanazione di un potere astratto; che non si prestano ad essere, mediante tribunali, suoi docili strumenti. Come musica, la legge non si separa assolutamente dagli esseri umani, ma indirizza nel modo più armonioso la loro conquista di nutrimento (*nomos* significa infatti anche pascolo) che quindi, guidato dalla musica, non potrà mai tradursi in uno scempio antropocentrico della natura. È chiaro che una dinamica politica



che ponga al suo centro l'armonia delle tre accezioni di *nomos* (musica, legge, pascolo) non ha alcun bisogno di figure di dominio politico o confessionale, perché nessuna di esse può arrogarsi la gestione di ciò che è da se stesso e *ipso facto*, e da sempre, comune.

Si tratta di un paradigma politico che si situa al di qua della presupposizione di quella *partitio primaeva* fatta propria nella modernità da Hobbes come spartizione originaria della terra – la cui logica semplicisticamente improntata alla forza bruta è evidente – come fosse un bottino di guerra, su cui si fonderà ogni possesso di essa e ogni ingiustizia a venire. Il *nomos* infatti è *basileus* non solo per i mortali, ma *anche* per gli immortali, quindi nessun mortale, sia anche un sovrano, potrà assumerlo vicariamente e rappresentarlo: sarebbe il colmo dell'empietà. Esso è potenza distributiva infinita, il cui *analogon* è la luce del sole. Ciò significa che il *ricevere in dono* ontologicamente *precede* il prendere per distribuire, mettendo quindi seriamente in questione quell'apriori storico che impone alla riflessione politico-giuridica la necessità di presupporre l'atto di accaparramento e di conquista.

Questa sovrabbondanza, il cui paradigma è appunto la luce del sole, nel mondo umano è la musica, quale possibilità *infinita* di accordare l'anima alle variazioni, altrettanto *infinite*, cui la vita terrestre la espone. Una *ontologia modale* ne è la veste filosofica, come testimoniano i dialoghi platonici, dove l'infinita varietà è articolata dalla indefettibile unità del ragionamento. Carl Schmitt, pur rifacendosi al *nomos panton basileus* di Pindaro (fr. 69 Snell), non poté evidentemente raccogliergli il mandato intrinsecamente platonico. Perché?

Primo: se avesse interpretato correttamente Pindaro quando dice: “di tutti, mortali e immortali”, non avrebbe

sottolineato a sufficienza la sua critica, da cattolico, al trionfo della legge positiva (il cui più importante fautore nel suo tempo era Kelsen), che con le tre grandi rivoluzioni (francese, americana, sovietica) aveva smantellato la sacralità regale di potere umano, cioè di un potere che poteva valersi della legittimazione divina ma attraverso la mediazione della Chiesa.

Secondo: interpretato correttamente, “*nomos basileus*” indica che nessun potere mondano può insediarsi al posto della legge per dominarla; da cristiano, però, si trattava di rifarsi a un’antica idea ellenistica, adottata dal cristianesimo, dell’imperatore come sede unica e insindacabile del *nomos*, per rifondare e insediare la figura di un potere sovrano interprete esclusivo della legge, di cui letteralmente incarnava – con la dottrina del *nomos empsychos* asportata dalla sua sede naturale, cioè l’anima di ogni essere umano e riservata al *solo* imperatore – la potenza sacrale.

Terzo: letto nel modo giusto “*dikaion to biaiotaton*” significa: “rendendo conforme a giustizia il più forte”, esattamente il contrario di quanto Platone fa dire a Callicle nel *Gorgia*: “*biaion to dikaiotaton*”, cioè “facendo violenza al più giusto” (e che spesso, anche in insospettabili testi recenti, si fa passare per il dettato di Pindaro senza coglierne l’ironica inversione, con cui Platone sottolinea la mezza cultura o la smemoratezza di Callicle). Occorre infatti interpretare: il *nomos* fa rientrare nei ranghi della giustizia e dell’armonia ciò che potrebbe, visto che è fisicamente il più forte, vantare la pretesa – stabilita dalla natura e perciò ritenuta dai sofisti insindacabile – di non rientrarvi. Schmitt, quindi, interprete giuridico della politica nazista, non può che leggere il verso pindarico in questo modo: “facendo violenza al più forte”, cioè violentando quella natura che dal suo

punto di vista – che è anche purtroppo quello di Nietzsche e che è poi l'esatta interpretazione di Callicle e di tutti i sofisti a venire – resta la depositaria della giustizia. È facile vedere come in questo modo la differenza umana perda il suo mordente, dato unicamente da esigenza e quindi ricerca del giusto, per adeguarsi comodamente a quel che la natura stabilisce nel suo mondo fisico secondo la *sua* legge (come avevano scoperto i presocratici), in cui non vi è, né potrebbe esservi, alcuna ulteriore esigenza di giustizia.

A questo punto è indispensabile distinguere tra 'legge di natura' come 'legge fisica' a cui anche l'essere umano, come corpo soggiace; e la 'legge di natura' come 'legge della natura umana', cioè *nomos* nel senso precisato da Esiodo nelle *Opere e giorni* (276) e da Sofocle nell'*Antigone* che contro la legge che origina da precisi scopi politici e statali in cui si nasconde quella 'umana-tropo-umana', dell'autoconservazione naturale, fa valere, con una testimonianza 'sacrificale' che la accosta a Socrate, la legge non scritta se non nel cuore di *ogni* essere umano, la cui origine è, invece, *ignota*. Il potere sovrano ha quindi ragione nel sottomettere il *nomos* – la legge umana non scritta, la sola che garantisca dall'ingiustizia – sospendendolo, all'occorrenza – come avrebbe fatto Hitler per dodici anni – mediante lo stato di eccezione. Ogni sofista deve, per coerenza, plaudire a questa soluzione.

Nel mio libro ho cercato di far notare come il riferimento a Pindaro abbia portato il giurista tedesco su un piano inclinato che egli non aveva previsto: d'altra parte come è possibile parlare della legge chiamandola evocativamente *nomos* – come i Settanta avevano tradotto la legge biblica – senza riferirsi al poeta tebano, soprattutto se ci si vuol distanziare, come cattolici tradizionalisti

quale era Schmitt, dalla legge ebraica? Ora, dal *nomos* l'aspetto musicale non solo è inseparabile, ma ne costituisce il centro assoluto. La prima occorrenza che abbiamo del suo significato di legge è in un frammento del VII secolo, del maestro di cori Alcmane a proposito del canto degli uccelli, e proprio qui scopriamo che è l'assenza assoluta di arbitrarietà a caratterizzare il *nomos*: esattamente il contrario di quel che gli fa fare Schmitt, legittimare l'arbitrio, la cui forma giuridico-politica è la decisione sovrana dello stato di eccezione, scritta essa pure nella legge come suo necessario correlato. La legge non scritta, come *nomos*, è eterogenea rispetto alla legge scritta, perché diversa ne è l'origine: fallace è dunque il tentativo schmittiano – purtroppo difeso surrettiziamente ancora oggi – di far passare lo stato di eccezione, quale decisione sovrana 'non scritta', dalla parte del *nomos*.

Il *nomos*, che Platone articolerà nei *Nomoi*, la sua ultima opera, immaginando una passeggiata dello spartano Megillo, del cretese (Creta era tradizionalmente vicina all'Arcadia per via della nascita di Zeus, simile era il dialetto) Clinia e dell'Ateniese (forse un Socrate tornato in vita) è infatti di natura squisitamente plurale, dialogica e musicale, data l'importanza che la musica vi riveste. Abbiamo visto che una donna, Antigone, è la depositaria, in occidente, della legge non scritta, cioè del *nomos* umano. C'è, infatti, un'ultima ragione che rende il riferimento a Pindaro particolarmente lontano dal giurista tedesco, che pure ha cercato di farne uso senza preoccuparsi del suo contesto: il culto che il poeta tebano tributava alla Grande Madre, a cui erano associati gli dei arcadi per eccellenza Ermes e Pan.

Entrambi sono divinità lontane dalla gerarchia olimpica, vicini alla memoria di quella matrifocalità neolitica

eurasiatica in cui situiamo, sulla scorta di Marija Gimbutas e di Evel Gasparini, civiltà pacifiche dedite alle arti. Ermes, nato in Arcadia da una delle più antiche figure femminili preolimpiche, Maia, inventore della lira, resterà il fautore di un eros estraneo alla sopraffazione maschile e maschilista e anzi, come dio del pensiero, il sapiente testimone della sua forza prevaricatrice. Nella figura di Pan, associato in Arcadia al culto della Despoina, che univa Demetra e Kore prima dell'eleusizzazione, è iscritta la storia di una tattica di sopraffazione escogitata da un paradigma del potere che si vuole universale e invincibile per aver ragione di quel che non può dominare politicamente perché gli è moralmente superiore.

Si tratta di un'inclusione mirante all'esclusione, che si può articolare in tre punti distinti. 1) Esclusione dalla *polis*. Atene che, includendo nel suo olimpo il Pan signore dell'Arcadia ma escludendolo dalle divinità poliadi, *conserva ma supera* il legame di dipendenza con la santità della natura mediata da musica e poesia, che l'Arcadia di Virgilio cercherà invece di recuperare nascondendolo, per sottrarlo alla censura imperiale augustea, nel cuore stesso dell'*Eneide*. 2) Esclusione dalla storia. L'Arcadia come paradigma politico nomina un'autonomia politica originaria ma inedita – se non appunto, come rivela Polibio nel IV libro delle sue *Storie*, nella federativa Arcadia – fondata esclusivamente sul *nomos* come musica, articolazione non arbitraria e al tempo stesso sorgiva delle infinite differenze culturali. 3) Esclusione dalla morale religiosa cristiana. Trattando con progressiva sufficienza un'opera di grande diffusione all'epoca, ma scomoda per il potere, scaturita dal cristianesimo dei primi secoli come il *Pastore di Erma*, in cui compare l'Arcadia e centrale è il *nomos*: non vi si

tollera un'idea di natura umana accessibile a quell'inocenza 'creaturale' – poeticamente riscattata nel '900 italiano da Elsa Morante – che il cristianesimo dischiude agli oppressi di ogni tempo e luogo. Attraverso le figure arcadiche di Pan e di Ermes esso rischiava infatti di ricollegarsi alla religione antica, portando implicitamente all'evidenza l'aleatorietà dell'elemento sacerdotale, ebraico e imperiale-romano, tramite il quale la nuova religione poteva divenire, e di fatto divenne, parte organica del potere politico. La separazione dell'Arcadia dal cristianesimo fu attuata con un'operazione moralistica non dissimile da quella che già Atene aveva con successo compiuto nei confronti dello scomodo Pan 'signore dell'Arcadia' associato al culto della grande Madre: facendone cioè l'immagine simbolica del sesso sfrenato: bastava recuperarla e il passaggio a simbolo cristiano del male assoluto andava per così dire da sé. Nel libro si segue questa manipolazione di immagine del dio soffermandosi anche sulla sua virtù profetica che l'iniziato di Eleusi Plutarco, anziché smentire con il celebre commento al risuonare del grido "Pan è morto" come nota finale della religione antica, custodisce nella sua scrittura preservandola per tempi migliori.

Vorrei a questo proposito ricordare (cosa che nel libro non c'è e che colgo qui l'occasione di integrare) la chiossa di Edgar Wind all'orazione *De hominis dignitate* di Pico della Mirandola «la gloria dell'uomo viene fatta derivare dalla sua mutabilità». Egli, scorgendo il codice dell'universalità umana proprio nei versi dell' *Inno orfico a Pan*, dichiara che «colui che non può attrarre Pan invano si avvicina a Proteo». Questo punto delle *Conclusiones de modo intelligenti hymnos Orphei* mostra in Pan la radice teologico-poetica dell'unità principiale che sola consente ogni apertura possibile alla differenza fe-

nomenica della natura , ma nasconde anche i germi di quella che sarà la versatilità tecnico-operativa dell'uomo.

Un'altra testimonianza del nodo metafisico-politico costituito dall'idea di Pan la troviamo nel *De umbris idearum* di Bruno, dove si dice: «Intuere quid praestiterit modus inventionis Pan Archadiae dei, cum primus calamos coniunxit agrestes: haec, quae diversis iam acta ingeniis non facile olim consonare solebant, iam unico eiusdem spiritu, in unum quasi imparibus compactum cicutis inmisso, tum ablatam dispersionem ad unionemque factam, quam commode praestat unus. – Tieni presente il principio su cui si fonda l'invenzione di Pan dio dell'Arcadia, quando per la prima volta legò insieme canne selvatiche: quei suoni che un tempo, già emessi da artisti diversi, difficilmente riuscivano ad accordarsi, adesso con un unico soffio immesso, per dir così, in un unico strumento formato da canne di lunghezza diversa, eliminata subito la dispersione e prodotto l'accordo, quanto facilmente li riesce ad ottenere un solo individuo».

Come è noto, nell'umanesimo si creano straordinarie condizioni di riflessione sull'essere umano grazie non all'allargamento di orizzonte geografico ma temporale: si accede in maniera meno unilateralmente confessionale a quella quarta dimensione, il passato, su cui già Platone, sulla scorta di Epimenide non faceva che riflettere, e i cui semi non dischiusi appaiono ora finalmente in tutto il loro fulgore. Nel libro, il rapido accenno all'opera, oggi perduta, di Luca Signorelli, *Il trionfo (o la scuola) di Pan*, intende solo indicare l'urgenza politica di accedere di nuovo e in maniera integrale, cioè teologica, all'umanesimo, per coltivare quei semi in modo adeguato, cioè senza dimenticare la sfera dell'immagine

ma tenendo ben presente che essa resta ontologicamente affidata a quelle tradizioni che sono sia le *technai*, le tecniche artistiche, non separabili dal lavoro artigianale se non secondo un criterio di qualità intrinseca; sia l'arte della lingua, la poesia. Solo grazie alle prime è possibile guardare criticamente alla tecnocrazia del lavoro resistendo alla tentazione di abbandonarvisi solo per aver parte a parodici utili salvifici. Solo grazie alle seconde è possibile salvaguardare il tessuto linguistico-poetico dell'immaginazione dallo scempio dovuto all'autonomizzazione consumistica dell'immagine.

Considerare invincibile la forza – siamo sempre al solito punto, come ben sapeva Simone Weil e come non smettiamo di constatare noi oggi, in cui il dispiegamento militare non toglie alle più avanzate tecnologie di cui esso dispone il trito sapore di giungla ferina – significa non vergognarsi di prestare scarsissima fiducia nel solo elemento che distingue davvero l'umano: l'elemento poetico-erotico del linguaggio.

*“Il Regno errante” è costellato di figure mitiche che emergono dal loro fondo antico, grazie al tuo scavo delle fonti e alla interpretazione che ne fornisci. Molto significativo appare il modo in cui nel tuo studio prende forma Diotima, la donna arcade del “Simposio” platonico. Potresti descriverci la tua donna di Mantinea?*

Il fatto che Diotima fosse arcade (di Mantinea, per la precisione) è una caratteristica cui – con mio grandissimo stupore – nessuno fino ad ora aveva dato la dovuta importanza. Si tratta invece di un fattore decisivo sia nell'economia del *Simposio* (come ho cercato di spiegare anche attraverso l'anacronismo aristofaneo, che tira in ballo gli Arcadi, protagonisti di una vicenda futura



rispetto ad astanti che, nella narrazione, la devono invece ritenere trascorsa), come richiamo a un tempo storico disumanizzato dalla violenza del più forte – gli Spartani – che esige di diventare finalmente umano – come non lo è ancora stato, neppure ai nostri giorni); sia più in generale. Come? Grazie a *Eros*, la grande (ri)scoperta platonica. Non, però, con quell'*Eros*-dio celebrato da coloro che ne parlano prima di Diotima facendone l'elogio perché in qualche modo vi si rispecchiano narcisisticamente, ma con l'*Eros daimon* che non ha alcun bisogno dell'elogio, perché non è altro che la parola poetica umana progressivamente purificata dell'*hybris* materialistica che ingombra e intralcia l'anima e le impedisce di vedere la bellezza (si badi che *Eros*, nel mito platonico, è concepito da *Penia*, la Povertà, che sceglie di giacere con *Poros*, (il Passaggio, l'Espediente) durante la festa per la nascita di Afrodite, la cui origine coincide allora in qualche modo con *Eros*), visione che infatti conclude il discorso di Diotima riportato da Socrate che ne figura come l'allievo. Non è straordinario? Perché Platone presenta un Socrate scolaro di una donna? Questo 'particolare', per la filosofia a venire di chiara impronta maschile, era sicuramente imbarazzante e allora, come si fa in questi casi, si procede alla sottovalutazione strategica, preludio di futuro silenzio.

Perché, poi, la donna in questione doveva essere proprio arcade? Come ha osservato Károly Kerényi, si trattava di segnalare, nell'Atene colta e smalzata del tempo, la presenza politicamente rilevante di qualcosa di diverso e di potenzialmente critico e correttivo: il legame con una regione, tradizionalmente affine all'Attica come aveva anche osservato Tucidide nella sua *Archeologia*, in cui tradizioni musicali e semplicità naturale non fossero intenzionalmente separate dai cittadini (Pla-

tone è fortemente polemico nei confronti dell'uso apolustico, spettacolistico ed edonistico della musica invalsa in epoca periclea e oltre) ma continuassero ad esserne componente attiva e vitale, cioè politica.

Virgilio, nelle *Bucoliche*, intercetterà, come ho cercato di mostrare nel libro, questa esigenza, facendo della poesia musicale che egli riprende da Teocrito e rilancia nel latino del *sermo humilis*, la pratica quotidiana dei semplici di ogni tempo (come capiranno e metteranno in opera Dante, Teofilo Folengo, Rabelais, Giordano Bruno, Tommaso Campanella...). Il rimando all'Arcadia attraverso Diotima è inoltre anche il rimando al continente immenso della memoria, l'infinita e feconda regione di Mnemosine. Mostrerà il Periegeta Pausania nell'VIII libro della sua *Descrizione della Grecia* che l'Arcadia era ancora ai suoi tempi la riserva di miti e luoghi della religione antica altrove già dimenticati. È proprio qui, allora, che possono essere rintracciate le origini remote del sacrificio come clamoroso errore teologico. Arcade è infatti il monte Liceo, l'*alter* Olimpo, territorio in cui il sacrificio religioso viene esplorato nelle sue fibre più intime, quelle del senso di colpa che esso poteva, nonostante la legittimazione culturale, ingenerare; e che la mitologia sa esprimere alla perfezione immaginando il suo possibile e plausibile effetto: la trasformazione in belva sanguinaria del pure pio officiante sacrificatore (il re Licaone, famoso per la sua *pietas* nei confronti degli dei). Serbare memoria di questo errore come delle sue conseguenze significa approntarsi strumenti e argomenti di riflessione teologica indispensabili.

La memoria, la profezia sul passato del cretese-arcade Epimenide che, come ricorda Santo Mazzarino, consente di penetrare davvero nella quarta dimensione, il tem-

po, impedisce che l'umano smarrisca la sua natura di essere storico, cadendo nell'errore di fare della storia un uso parziale e strumentale anziché universale e filosofico. In Platone, a differenza del nostro tempo, la memoria ha un significato speciale e imprescindibile per le sorti dell'umano: in questo senso l'arcade Diotima rappresenta la possibile ricongiunzione – che non può che essere femminile e spirituale – al vasto spazio immemoriale in cui vediamo riaffiorare l'antica, pacifica civiltà della Madre.

Facendo perno su tale raggiunta consapevolezza a mutare è necessariamente il modo in cui dobbiamo considerare l'essere umano, non più dal punto di vista della forza che può sprigionare o subire – cioè come essere la cui cultura cede mimeticamente alla legge naturale del più forte – ma da quello della cura che può prodigare e godere, secondo quell'apertura poetica del mondo umano il cui primo annuncio è costituito dalla rappresentazione del corpo femminile nel corso dei primi trecentomila anni di storia della specie, come attestano le cosiddette 'veneri paleolitiche'. Qui si vede, anche soprattutto grazie alla ricostruzione archeologica di Marija Gimbutas nel corso della seconda metà del secolo scorso, come la simbolizzazione culturale della natura entro lo spazio sociale delle prime comunità umane sia mediato esclusivamente dal corpo femminile, mentre mancano, fin quasi alle soglie del neolitico, rappresentazioni simboliche del corpo maschile. In questa prospettiva anche l'idea di lingua potrebbe mutare, privilegiando la fluida, versatile e imprevedibile vocalità propria della lingua madre sulla fissa, normata e uniformata stabilità della lingua scritta, la cui segnatura è patriarcale.

*Dal tuo studio l'Arcadia emerge come un grande immaginario abitabile che si può attivare solo attraverso la poesia. Tu però cerchi, al di là dell'estetizzazione del mito arcadico, un nucleo politico dello stesso. Ci spieghi quale è per te il rapporto fra poesia e politica che l'Arcadia porta con sé?*

In questo senso la poesia, come trasmissione maternamatri-lineare, sarà lo spazio umano per eccellenza cioè cultura in senso lato ma in senso forte; memoria e lievito della *natura umana*; alterità sana, ancorché debole, entro un contesto che procede invece all'autodistruzione. Tale contesto – l'occidente come sistema di potere sovrano – legittimato da una filosofia della storia quale economia teologica della salvezza – secondo l'esemplare ricostruzione archeologica di Agamben – fa infatti paradossalmente rifluire l'umano in quella stessa natura a cui pretendeva, ma solo mimeticamente, di opporsi e che si vanta di dominare perché in realtà non fa che ripeterla. È quel che si vede in quel crescente mimetismo tecnologico della natura che dell'umano sviluppa, non a caso, solo la tendenza al dominio e al controllo sistemico dello spazio – come penetrazione-occupazione e colonizzazione – e del tempo – come fede-credenza e previsione – cioè proprio quelle caratteristiche che non sono, a rigore, *propriamente* umane. Perché? Perché la differenza umana costituita dal linguaggio non sta evidentemente nel dominio del maschio *alpha* (la cui mutalogica di sopraffazione, dal bastone all'atomica appare costante e immutabile), bensì nella parlante cura materna come nucleo primigenio di socialità. Se Arcadia è la via a un altro occidente, un occidente negato perché 'altro' dalla sua onnipervasiva logica di potere, non vi è da stupirsi che proprio qui si trovino – anzi, si ritrovino –

ad attenderci la poesia e i poeti, la cui logica è invece quella, come Dante alle soglie della lingua italiana aveva intuito, della primigenia lingua materna. È questa a sovvertire anarchicamente ogni gerarchia di potere facendo tesoro, anziché reprimerne la varietà degli aspetti, di quell'elemento così umano del balbettio, dell'errore, dell'anacoluto. Come? Con l'amorosa sapienza del ritmo, della metrica, della musica. Del limite, che se pure è negazione è anche, e soprattutto, forma. Come non vedere che è qui, nella stessa genitività della vita come 'sacrificio' materno e naturale di ogni egotismo individualistico quell'elemento sacrificale catturato dalle religioni sempre in funzione anti-femminile e reso irriducibilmente distruttivo e autodistruttivo?

*In conclusione, e ringraziandoti molto per il dialogo, vorrei ricordare che nel tuo libro riporti, fra gli altri moltissimi riferimenti, il seguente passo tratto da Tolstoj: «Solo gli uomini che vivono la vita eterna, e non solo la vita terrestre in maniera esclusiva, possono realizzare un ideale eterno; e solo loro possono compiere ciò che parrebbe un sacrificio a coloro che sono legati alla sola vita terrestre». Dal tuo studio emerge uno stretto legame fra tale affermazione e l'interpretazione dell'Arcadia, se la si considera, come tu fai, un "paesaggio spirituale", un "continente simbolico dell'anima occidentale".*

L'apparente statuto sacrificale cui allude Tolstoj quando distingue tra una vita solo 'terrestre' e un'altra dedita a un ideale eterno: non si tratta affatto di una esaltazione dell'ideale maschile 'eroico', che ha il fantasma della guerra e del dominio come suo centro pulsante, bensì del suo esatto contrario: la pace come 'alterità' irriduci-

bile a quell'ideale, perché prodotta dalla cura e dalla parola, secondo uno scambio simbolico che ha finalmente liquidato comando e obbedienza, servitù e signoria per passare a ordini realmente più raffinati, complessi e imprevedibili quelli musicali del *nomos*.

**L'Arcadia come occasione: nomadismo, comunità e pensiero dell'altrove.  
Un commento a *Il regno errante* di Monica Ferrando**

*di Alessandro Baccarin*

Un'archeologia del suono e dell'orecchio, la sapiente sosta di fronte ad una domanda senza risposta, la profezia sul passato per una politica del presente, un *pharmakon* per resistere qui e ora alla guerra permanente. Difficile trovare una definizione o una formula che possa semplicemente riassumere un testo complesso, fondante e stratificato come *Il regno errante* di Monica Ferrando. Ancora più difficile dar conto di questa imponente ricerca di archeologia filosofica, capace di offrire al lettore la ricchezza di un archivio composito, la profondità di un repertorio di classici resistenti come Platone e Virgilio, la fascinazione di figure dei margini come Epimenide e Diotima. Nell'ebbrezza lucida e calcolata di un costante e leggero azzardo del pensiero.

L'intento principale dell'autrice è la restituzione di un paradigma politico, una forma di vita scientemente respinta e obliterata dalla storia occidentale come un'insensatezza o una follia degna della sua gigantesca pattumiera. Si tratta dell'Arcadia, il modello della comunità senza città e senza stato. La collettività più antica della Grecia storica, memore della sua origine preellenica e fiera del suo nomadismo ignaro di violenza, sopraffazione e ingiustizia.

Un paradigma che ha offerto storicamente un'alternativa al modello greco della *polis* prima, e a quello romano dell'*imperium* poi, esponendo di sé allo stesso tempo un profilo volutamente defilato e smussato. L'Occidente moderno, erede del modello greco-romano, ha preferito ignorare quella possibilità, travisandone il suo grande cantore Virgilio, che con le *Bucoliche* del modello arcade si faceva portavoce

Questo, a grosse linee, l'intento principale del *Regno errante*, la cui ricchezza e profondità si rivela nei sentieri, spesso originali e desueti, che il libro percorre o segnala. Ne proponiamo di seguito un'approssimativa selezione: la triplicità indivisibile del *nomos* (legge, musica, pascolo); l'asse fra Epimenide (il "maestro di verità" cretese) e Diotima (la misteriosa protagonista del *Simposio* platonico), entrambi continuatori di un sapere e di un tempo ancestrale; l'opposizione fra Arcadia e *polis* in quanto paradigmi politici alternativi; il rifiuto della lettura riduzionistica del *nomos* offerta da Carl Schmitt; infine l'individuazione nell'Arcadia di un vero modello politico, storicamente dato, per nulla astorico o tantomeno confinato in un edenico paradiso perduto. Tenteremo nelle pagine che seguono la mappatura di questi e degli altri sentieri sui quali l'autrice accompagna i suoi lettori.

Cosa significava per un greco l'Arcadia? A partire da questa domanda Monica Ferrando traccia con l'acribia di un filologo l'universo di riferimenti, mitici, religiosi e politici, associato al mondo arcade. Regione inospitale, povera per tradizione, inserita come una parentesi del tempo nel cuore del Peloponneso, l'Arcadia era stata, assieme all'Attica ed ad Atene, l'unica regione della Grecia a non aver subito l'invasione dei Dori, il popolo che portò alla distruzione le comunità micenee e minoi-



che soppiantandole. L'autoctonia degli Arcadi ("nati dalla terra") era nota ad una antichissima tradizione mitologica, ripresa da Pindaro (frg. 191, 57 Pfeiffer) e poi da Apollonio Rodio (*Argonautiche*, 262-65), tradizione che faceva di questo popolo il primo abitatore della terra, forse più antico della luna, ignaro dell'aratro e del pane e per questo caratterizzato da un'alimentazione a base di ghiande.

Cogliamo in queste caratterizzazioni un atteggiamento duplice: da una parte la consapevolezza della radice primigenia degli Arcadi, origini pre-indoeuropee a cui rinvia la loro religione pre-olimpica, lunare e notturna, dall'altra la volontà di inserire questa diversità in una inferiorità di natura, definita da un'alimentazione primitiva o addirittura ferina (le ghiande sono l'alimento dei maiali nelle società tradizionali).

Si osserva in questa tradizione, come sottolinea l'autrice, la radice di una grande civiltà agricola-pastorale, "matrifocale" e a carattere pacifico. Esplicito qui è il riferimento alle ricerche di Marija Gimbutas, la grande archeologa di origini lituane, sulla cosiddetta "Europa Antica", ovvero quella civiltà neolitica, precedente la cultura guerriera dei Kurgan, orbitante attorno a culti femminili (la Grande Madre). A questa cultura pre-ellenica, di cui i Greci conservavano il ricordo attraverso la figura del popolo ancestrale dei Pelasgi, gli originali detentori dei sacri riti di Demetra secondo il mito (l'Arcadia in origine si sarebbe chiamata Pelasgia secondo Erodoto, II, 10,110 e 171, 2-3), era legata la nozione originaria di *nomos*. Troviamo qui un nodo centrale del libro, ovvero la natura triplice e inseparabile del *nomos*: legge giusta, comunicazione musicale, pa-

scolo in quanto terra indivisibile e comune<sup>1</sup>.

Una indivisibilità semantica che, al contrario, Carl Schmitt ha volutamente negato, riducendo la forza del *nomos* ad una triste e trita storia di migrazioni, colonizzazioni e appropriazioni forzose di terra. Il giurista tedesco ha voluto seguire l'abbaglio di una falsante analogia linguistica fra il tedesco *Nehmen* e il greco *nemein*:

Rispetto alla triunità di *nomos* come pascolo, legge e musica, concepiti come indissolubili, dove mondo naturale e mondo umano possono toccarsi nel fenomeno comune e originario della voce, il ricorso di Schmitt a una legittimazione naturale della sua triade mostra una intenzionale unilateralità. Il suo iniziale riferimento al verbo *nemein* invoca un parallelo col tedesco *Nehmen*: ma solo perché egli dà a *Nehmen* il significato di "prendere con la forza" (Ferrando, 2018, p. 106).

Questa forzatura filologica, storica e politica di Schmitt, denuncia l'autrice, ignora le ricerche di Benveniste. Il linguista francese aveva inequivocabilmente dimostrato che *Nehmen* designa un prendere che presuppone, proprio come *nemein*, un dare senza arbitrio, e quindi senza forza.

L'originaria valenza plurisemantica del termine *nomos* trova eco in pagine memorabili delle *Leggi* platoniche (Platone, *Leggi*, 713b-714a): ricorda Platone che gli uomini ai tempi di Crono, quindi in una fase pre-olimpica, avevano la giustizia nell'anima e non avevano

<sup>1</sup> Nota è l'annosa querelle che oppose Marija Gimbutas a Colin Renfrew, l'una sostenitrice della presenza nel tardo neolitico in Europa di società pacifiche matrilineari, l'altro sostenitore di un popolamento graduale dell'Europa da parte degli indoeuropei. Per una sintesi aggiornata del dibattito cfr. Spretnak, 2011.

bisogno di imposizioni: “a causa della loro solitudine si amavano e usavano benevolenza gli uni verso gli altri”. È questa l'umanità che il mito colloca cronologicamente subito dopo il diluvio di Deucalione e che la tradizione dipingeva con tratti edenici: una comunità umana povera di tutto, ma ricca di pace e di amore<sup>2</sup>.

Si tratta di una vera e propria forma di comunità politica a cui il filosofo attribuisce la definizione di *dynasteia*. Il termine avrebbe successivamente indicato un paradigma politico di tipo monarchico e orientale contrapposto a quello democratico e rappresentativo della *polis*: memorabile a questo proposito l'immagine erodotea dei soldati Persiani sospinti con la frusta da Serse, il dinasta orientale per eccellenza, contro i Greci delle *poleis* nel corso delle guerre mediche. Si tratta di una tradizione filosofica e politica questa che ha volutamente distorto il significato primigenio di *dynasteia*, con il quale *ab origine* si voleva indicare una comunità di uomini pacifici, dove la legge e la giustizia vive per natura nei corpi, senza la necessità della colpa e della punizione.

Da questo punto di vista nelle analisi dell'autrice l'Arcadia, in quanto erede di questa società primigenia, dimostra l'innecessità della città, dello stato e della politica, istituzioni fondate sulla sopraffazione e sulla stratificazione gerarchica della società. Nelle parole dell'autrice:

<sup>2</sup> L'identificazione di queste comunità egalarie con le popolazioni pre-elleniche di origine egea, quindi pelasgiche, è stata proposta alla metà del secolo scorso da Paula Philippon (2006), autrice la cui influenza è percepibile nella pagine del *Regno errante*.

La sua provenienza (sc. della città come forma politica), supposta indiscutibile, da quella forma storicamente determinata dalla *polis* ateniese, in cui tradizionalmente si pretende riposi in modo esclusivo ed esaustivo la vocazione politica dell'umano, ha di fatto occultato tutta la potenzialità politica e poetica insita in quella complessa dimensione originaria di cui essa resta l'insospettata portatrice<sup>3</sup>.

L'unità di musica, giustizia e terra rappresentata dal *nomos* rende ragione di questa innecessità primigenia. È questo il motivo per il quale la triade semantica di *nomos* costituisce uno dei sentieri maestri del libro. Possiamo seguire questa strada attraverso il mitema di Apollo-Hermes.

Nei due inni omerici dedicati ad Hermes (il IV e il XVIII), questa divinità pre-olimpica è definita “signore dell’Arcadia”, “pastore di sogni”, “figlio di Maia”, “guardiano di greggi”. I suoi sono i tratti di una divinità arcaica, legata al culto della luna e a quello della Grande Madre. Secondo il mito a lui si deve l’invenzione della cetra e dell’*aulos*, ovvero i due principali strumenti musicali greci. Attraverso Hermes l’Arcadia rivela tutta la sua ricchezza originaria, laddove musica, giustizia e sacralità coincidono in una unità per noi sconosciuta. L’autrice radica archeologicamente questa unità nella

<sup>3</sup> Ferrando, 2018, p. 232. Su questo tema fondamentale oggi il lettore ha a disposizione il monumentale e prezioso lavoro di ricerca di David Graeber e David Wengrow (2021). Lavoro nel quale viene definitivamente smentita la teleologia politica di un supposto destino di statalizzazione delle società complesse: al contrario, come hanno dimostrato definitivamente i due antropologi, la città, lo stato, la gerarchia sociale e la politica sono forme di convivenza umana orientate verso la violenza e assolutamente minoritarie nella storia dell’umanità fino ad un recente passato.

storia e ne rileva le tracce nel lungo passato paleolitico europeo: nella grotta dei Trois-frères, presso i Pirenei francesi, fra le varie immagini dipinte di questo sito del Magdaleniano medio (15.000-13.000 a.C.) campeggia una figura teriomorfa dotata di uno strumento musicale ad arco, strumento attraverso il quale sembra domare e incantare un corteo di bufali<sup>4</sup>.

Ancora, nel Vicino Oriente antico, presso una delle porte del città hittita di Bogazkoy vigilava una statua di Cibele, la trasformazione microasiatica di uno dei culti arcaici della Grande Madre: questa figura femminile, con tiara sulla testa e melograno nella mano destra (caratterizzazioni tipiche queste della sua iconografia culturale) è rappresentata assieme a due suonatori, uno di *kithara* e uno di *aulos* doppio. Queste testimonianze figurate provano, secondo l'acuta lettura dell'autrice, la sostanziale unità di poesia e musica, di voce e suono, quell'unità che la figura di Hermes ancora racchiudeva in epoca classica. È questa nozione di musica attiva e unitaria che viveva nell'Arcadia: musica praticata collettivamente, in quanto forma indistinguibile di armonia sociale, comunicazione, sacralità.

Prolungando le analisi dell'autrice, possiamo qui ricordare che Hermes era per i Greci una sorta di scheggia di pensiero megalitico. Hermes era il signore dei sogni e il dio psicopompo incaricato di condurre le anime dei morti nell'Ade. Veniva rappresentato con un blocco di pietra appena sbizzato, dal quale emergeva la testa barbata ed il fallo eretto. A Cillene, ovvero in Arcadia, accanto al santuario di Pan veniva mostrata ancora nel II

<sup>4</sup> Si vedano le descrizioni ed i disegni dello scopritore Bougen (1920). Fondamentali anche le ricostruzioni dell'abate Breuil (1930).

secolo una rappresentazione aniconica del dio: si trattava di un semplice fallo di pietra. Questa rappresentazione itifallica del dio dei sogni, secondo la testimonianza di Erodoto, era propria dei Pelasgi, dai quali i Greci avevano ereditato questa particolare iconografia sacra. La presenza di analoghe raffigurazioni nelle culture microasiatiche mesolitiche e neolitiche dimostra che in Arcadia persisteva un pensiero megalitico, quel pensiero che animava le comunità egalarie pre-statali<sup>5</sup>.

Questo pensiero apparteneva ad un grande sciamano, uno degli sciamani greci secondo Eric Dodds, ovvero Epimenide, colui che, secondo Aristotele (*Retorica*, III,17 1478a), divinava sul passato, piuttosto che sul futuro. Altro sentiero originale, quello percorso dall'autrice, è proprio quello che conduce da Epimenide a Diotima, da Creta all'arcade Mantinea fino ad Atene (Dodds, 2010, p. 189).

Entrambi, Epimenide e Diotima, in tempi diversi (Epimenide intorno al 600 a.C., Diotima dieci anni prima l'inizio della Guerra del Peloponneso, quindi intorno al 440 a.C.) avevano salvato Atene dalla peste istituendo culti ctonii. Epimenide è una figura chiave del pensiero greco. Santo Mazzarino, in un testo ormai fondamentale che giustamente l'autrice riprende, attribuiva a questo

<sup>5</sup> La statua fallica di Hermes a Cillene: Artemidoro, *Libro dei sogni*, I, 45. Origine pelasgica di Hermes: Erodoto, II, 51. Sul pensiero megalitico cfr. Levy, 1948. Erme itifalliche, prive di braccia e di gambe, sono state ritrovate nel sito mesolitico di Nevali Çori (Schmidt, 2011, p. 86, fig. 28), presso l'attuale Kurdistan turco. Il ritrovamento di analoghi blocchi itifallici aniconici del preceramico anatolico (VIII-VI millennio a.C.) nella medesima area (Hodder, 2010) confermano la probabile origine paleolitica della figura di Hermes, che assieme a Pan e Kronos costituiva il pantheon arcade.

personaggio l'inizio di un pensiero storico in quanto artefice della rielaborazione orfica della mitologia olimpica. Le fonti ricordano la sua figura di sapiente, mistico dal corpo completamente tatuato, un maestro di verità: secondo la tradizione Epimenide aveva avuto accesso a "verità e giustizia" nel corso di un sonno durato ben cinquantasette anni<sup>6</sup>.

Troviamo qui quel legame originario del sonno e del sogno con la sapienza, quel legame che circolerà nel Mediterraneo fino al cristianesimo: simile a quello di Epimenide, infatti, è il prodigioso e lungo sonno dei sette dormienti di Efeso, i martiri murati in una grotta dai persecutori pagani all'epoca di Decio e risvegliatisi quasi duecento anni dopo sotto il regno di Teodosio II<sup>7</sup>.

Perché Atene? Perché la cura dalla peste attraverso il sacro? Perché la necessità di trovare la causa del male nel passato (la peste era dovuta al sacrilegio perpetrato dal *ghenos* aristocratico degli Alcmeonidi su quello dei Ciloniani, trucidati nei templi dell'Acropoli dai primi), ovvero profetizzare sul passato, per poi redimere la città con il culto della terra (Epimenide istituisce culti demetriaci ad Atene) senza aprire il baratro della vendetta, della violenza, della colpa e della pena? Atene è, per entrambi i personaggi, secondo l'elegante e acuta lettura dell'autrice, l'occasione per far cessare il tempo storico per come si è dato, ovvero come un *continuum* di guerre, usurpazioni, violenze, e restituirlo all'originaria unità ancestrale. Quella forma di vita primordiale che, come

<sup>6</sup> Mazzarino, 1983, pp. 24-33. Sempre attuali le considerazioni di Marcel Detienne (1977, p. VI) sul significato magico e filosofico che la "verità" assume con Epimenide.

<sup>7</sup> Brown, 2001, p. 3. Importante analisi della tradizione agiografica su Dormienti di Efeso in Scarcia (2017).

ricordava il Platone delle *Leggi*, vedeva gli uomini vivere la legge nell'anima.

Epimenide e Diotima recuperano la primordiale indagine di tempo e spazio, ricollegando l'*ethos* al *nomos*, liberando gli uomini dal principio di colpa e di causalità. E non può che essere Atene il teatro di questa sperimentazione, perché è questa l'unica città popolata da gente autoctona in Grecia, come autoctoni erano gli Arcadi, perché Atene era il modello della *polis*, perché Atene era in sé il paradigma politico della Grecia. Da questo punto di vista la liberazione dalla peste coincide con la dichiarazione della politicità della vita comunitaria primigenia e con la denuncia come falsa della vita "politica" nella *polis*.

Lo sfondo mitico creto-arcade di Epimenide e Diotima – sottolinea Monica Ferrando – situa queste figure in quel passato ancestrale la cui insorgenza è evocata dal compito, che non cessa di essere attuale, della purificazione dal male. Epimenide aveva mostrato al pensiero filosofico, in maniera rimasta indelebile, che il male si perpetrava per aver spezzato il legame vitale col tempo ancestrale di una anteriorità immemoriale, precedente la scansione in passato-presente-futuro. Qui infatti è radicato il senso innato della giustizia che ogni uomo, come pensava anche Aristotele, poteva divinare (p. 377).

Era questo il tempo ancestrale e immemoriale a cui Epimenide aveva avuto accesso nella caverna, dove aveva incontrato *Aletheia* e *Dike*. Il progetto di Epimenide, come sarà poi quello di Diotima attraverso il *Simposio* platonico, è propriamente politico: Aristotele nella *Politica* (1252b) ricorda che:

La comunità che si costituisce per la vita di tutti i giorni (*eis pasan hemeran*) è per natura (*physei*) la casa



(*oikos*) i cui membri Caronda chiama compagni di pane (*homosituos*), Epimenide di Creta commensali (*homokapous*).

Appare in questo testo l'immagine determinante dell'*oikos*, la casa, laddove descrive la quotidianità come vita eminentemente politica. Ben altri esiti, anche linguistici e sociali, avrà l'*oikos* in epoca classica, a partire dall'*Economico* di Senofonte, o dall'economia della salvezza cristiana, tutte varianti di una frattura che renderà la vita nell'*oikos* sempre più clandestina. Una clandestinità di noi stessi che Giorgio Agamben tratteggia con chiarezza ne *L'uso dei corpi* (2014).

Diotima, questa “figura dell'altrove”, come la definisce l'autrice, inaugura una erotica politica che l'Occidente deciderà di non percorrere, per la rovina di tutti. Diotima, la misteriosa maestra di Socrate, è il *kairos* mancato, l'occasione perduta per far prevalere il discorso filosofico e pacifico su quello bellico e sofisticato, per far coincidere *soma* e *psyche*, *mythos* e *logos*.

Proveniente da Mantinea, la donna arcade traccia un “filo arcadico” nel *Simposio*. Filo che rintracciamo nel discorso di Aristofane sull'originaria natura unitaria dei sessi, discorso di chiara origine orfica, e nella figura silenica di Socrate, il filosofo dal volto simile ad un satiro o ad un sileno. Figure teriomorfe e ancestrali queste che popolavano lo spazio storico e mitologico arcadico e che, con il loro vitalismo erotico e la loro potenza guaritrice e divinatoria, rinviavano ad un eros come forza primigenia, pacifica e salutare<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> La figura di Sileno è paragonabile a quella di Pan, entrambi caratterizzati iconograficamente dal fallo e dai tratti ferini: Varrone (*Servio, Commento all'Eneide*, VIII, 275) assimilava le due figure in quanto

Sappiamo che il *Simposio* di Platone fondò un vero e proprio genere letterario filosofico, gli *erotikoi logoi*, di cui troviamo traccia nelle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio, a dimostrazione della longevità del genere. Sappiamo altresì che la voce di Diotima si spense con Platone, perché era con Atene che l'occasione era stata persa. Alla ferocia del sistema della *polis*, alla ferocia di una parola che ha dimenticato il coraggio della verità, come sosteneva il Foucault delle indagini sulla *parrhesia*, Diotima contrappone la dolcezza di un Eros come vita:

È riuscendo a farne uso che Eros potrà rivelarsi la cura insieme omeopatica, del desiderio individualistico, tirannico, proprio di un eros deviato; e allopatrica, del desiderio di una bellezza senza immagini e senza oggetto, in vista della comunità universale dei singoli che è solo l'amore del pensiero a dischiudere. L'erotica politica, come liberazione dall'occlusione individualistica [...]. Il pensiero di Eros inaugura quindi un modo di pensare l'umano e la sua possibile felicità senza fondarla nell'iperuranio e senza, per questo, rinunciare all'idea di perfezione. Eros è infatti un demone e l'idea cui esso attinge è l'idea della bellezza che, come tale, non può esistere senza riferimento ai sensi e al sensibile<sup>9</sup>.

appartenenti ad una sfera ctonia, e le paragonava a Pico e Fauno, gli analoghi demoni dell'antico mondo latino. Pan, d'altra parte, godeva di un culto incubatorio a Trezene, nel Peloponneso orientale (Pausania, II, 32, 6), lo stesso culto che i Latini attribuivano a Fauno (Ovidio, *Fasti*, IV, 641-668) nel Lazio arcaico. Si trattava di antiche divinità infernali legate alla sfera della morte e della rinascita e per questo invocate in caso di carestia e pestilenza o per scopi divinatori.

<sup>9</sup> Ferrando, p. 467. Da osservare che anche la figura di Eros, come

Attraverso le parole ctonie di Diotima giungiamo al Virgilio delle *Bucoliche*, l'altro testo chiave del libro assieme al *Simposio* platonico, e altro sentiero percorso dall'autrice nella parte finale del libro. Disfacendosi di una lettura secolare e di una trita analisi filologica e letteraria che ha fatto e continua a fare delle *Bucoliche* un testo curtense e di Virgilio un poeta di regime, l'autrice rinviene negli esametri virgiliani una sorta di messaggio nella bottiglia, un rimedio mimetico contro la violenza della città, del potere, della guerra. Ben altro che una mera poesia di ringraziamento, quella che Virgilio avrebbe scritto in onore dei suoi protettori per aver risparmiato le sue terre mantovane dalla requisizione a favore dei veterani di Augusto. Le *Bucoliche* rappresentano invece un gesto di rivolta. Il mondo arcadico-pastorale di Titiro è il mondo pacifico e comunitario dove il *nomos* è cantato nell'anima, quel mondo precedente la fondazione della *polis* e dell'*imperium*.

I sentieri conducono quindi alla definizione di un *regno errante*, l'Arcadia, un regno (*dynasteia*) nomade (*nomos*), che al modello della città e dello stato contrappone il modello primigenio della pace e della giustizia. Dal verbo greco *nemomai* (la diatesi media di *nemo*) "abitare" infatti deriva *nomas*, ovvero il "nomade". Il nomade è stato da sempre un modello perturbante per i Greci, una polarità rispetto alla quale loro stessi, per contrasto, venivano a definirsi (Hartog, 1992).

Secondo l'Aristotele della *Politica* (1256a 31-35) i

quella di Hermes, appartiene ad un pensiero megalitico: a Tespie in Beozia, secondo quanto narra Pausania (IX, 27, 1), questa antichissima divinità era rappresentata da una pietra grezza, appena sbazzata, un oggetto verosimilmente simile ad un *menhir*.

nomadi sono coloro che possono nutrirsi “senza fatica”, che possono “godere del loro tempo” e che, in contrasto con le comunità contadine greche, sono “massimamente pigri” (*argotatoi*). Questa pigrizia, categoria a cui gli Occidentali hanno fatto ricorso per definire i popoli indigeni nei lunghi secoli di colonizzazione imperiale, è la soglia attraverso la quale si passa dalla città all’Arcadia. È in questa “pigrizia” che risiede l’*Amor omnia vincit* virgiliano, ovvero quell’amore profetico che può permettere di nuovo il contatto fra l’umano e il divino, fra la pace e il mondo: “L’Arcadia poetica non sarà che un incessante interrogarsi sulla profonda ragionevolezza e sull’incantevole innocenza di questa forma di vita umana” (Ferrando, p. 128).

Queste le principali tracce di ricerca e di riflessione di questo importante libro che fin qui si è tentato di restituire. Tuttavia, fra le pagine e le immagini che compongono questo lavoro, un altro sentiero si apre al lettore attento. Un sentiero sotterraneo, oscuro e notturno, che collega grotte e caverne, come quella degli sciamani dei Trois-frères, come la grotta del monte Cillene, dove la grande madre Maia dà alla luce Hermes, come le grotte dell’Acropoli di Atene dove trovano spazio i santuari dell’arcade Pan, o ancora come la grotta del lungo sonno di Epimenide.

Ci troviamo in luoghi oscuri, dove più chiara si udiva quella voce della terra che riportava il divino agli umani. Gli Arcadi potevano ancora ascoltare la voce della terra ed intenderla. L’aver perso, in un colpevole gesto di arroganza, il loro canto ci ha separato per sempre da quella voce, quella musica che oggi percepiamo come un suono stridulo e incomprensibile, come può esserlo alle nostre orecchie il richiamo delle rondini o il chiacchiericcio insistente dei pappagalli al tramontar del sole.

### Riferimenti bibliografici

- Agamben G. (2014), *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza.
- Bougen H. (1920), “Un dessin relevé dans la caverne des Trois-frères, à Montesquieu-Avantès (Ariège)”, *Comptes rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions des Belles Lettres*, 64: 303-310.
- Breuil H. (1930), “Un dessin de la grotte des Trois-Frères (Montesquieu-Avantès) Ariège”, *Comptes Rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 3: 261-264.
- Brown P. (2001), *Genesi della tarda antichità*, Einaudi, Torino.
- Detienne M. (1977), *I maestri di verità nella Grecia antica*, Laterza, Roma-Bari.
- Dodds E. (2010), *I Greci e l'irrazionale*, Rizzoli, Milano.
- Ferrando M. (2018), *Il regno errante. L'Arcadia come paradigma politico*, Neri Pozza, Vicenza.
- Graeber D. e Wengrow D. (2021), *The Dawn of Everything. A new History of Humanity*, Penguin, Dublin.
- Hartog F. (1992), *Lo specchio di Erodoto*, Il Saggiatore, Milano.
- Hodder I. e Meskel L. (2010), “The symbolism of Çatal Höyük in its regional Context”, in Hodder I. (ed.), *Religion in the Emergence of Civilization. Çatal Höyük as a Case Study*, Cambridge University Press, London: 32-71.
- Levy G. (1948), *The Gate of Horn. A Study of the religious Conceptions of the Stone Age, and their Influence upon the European Thought*, Faber and Faber, London.
- Mazzarino S. (1983), *Il pensiero storico classico*, vol. I,

Laterza, Roma-Bari.

- Philippson P. (2006), *Origini e forme del mito greco* (1944), Bollati Boringhieri, Torino.
- Scarcia G. (2017), “Una grotta Circium versus da terra d’Islam a terra cristiana”, in Maiuri A. (ed.), *Antrum. Riti e simbologie delle grotte del Mediterraneo antico*, Morcelliana, Brescia: 273-284.
- Schmidt K. (2011), *Costruirono i primi templi. 7000 anni prima delle piramidi*, Oltre Edizioni, Milano.
- Spretnak C. (2011), “Anatomy of a Backlash: Concerning the Work of Marija Gimbutas”, *The Journal of Archaeomatology*, 7: 1-27.

## Notizie sugli autori

Alessandro Baccarin svolge i suoi studi principalmente nei campi dell'antichistica, della filosofia antica e contemporanea, degli studi foucaultiani. Ha conseguito il Dottorato in Storia Antica. Attualmente vive e lavora a Roma. Ha pubblicato le seguenti monografie: *Il sottile discrimine. I corpi tra dominio e tecnica di sé*, (Ombre Corte, 2015); *Archeologia dell'erotismo. Emergenza ed oblio dell'ars erotica greco romana*, (Edizioni Efestò, 2018); è coautore con Paolo Vernaglione Berardi di *Quaderni di archeologia filosofica, Volume primo*, (Edizioni Efestò, 2019). Fra le traduzioni si ricordi: Senofonte, *Anabasi*, (Edizioni Studio Tesi, 1991). I suoi principali interessi di studio, declinati secondo la metodologia genealogica, sono: geografia storica del mondo antico; studi di genere. Ha condotto ricerche sul pensiero genealogico di Michel Foucault, in particolare sulla nozione di "pre-sessualità" e la sua applicazione alle testimonianze letterarie, artistiche e archeologiche. Conduce ricerche sull'arte erotica antica, sulla guerra nel mondo antico e sul sogno nelle società antiche e medievali.

Anna Clara Bova ha insegnato Letteratura italiana e Teoria della letteratura presso l'Università degli Studi di Bari. Studiosa di Leopardi, cui ha dedicato vari saggi e volumi, si è occupata inoltre di letteratura novecentesca, con saggi su Corrado Alvaro e sulla cultura cattolica negli anni del Fascismo, e, in ambito più propriamente teorico e di storia della critica, sullo strutturalismo, sulla critica marxista degli anni Sessanta, su Giacomo Debenedetti. Ha fatto parte della direzione della rivista «Lavoro critico» fin dalla sua fondazione e attualmente è nel comitato di revisori esterni di «Amaltea. Revista de mitocritica», della Università Complutense di Madrid. Fra i suoi volumi si ricordano: *La letteratura dentro di sé. Razionalità e destino nella crisi del primo dopoguerra* (Liguori, 1984), *Illaudabil meraviglia. La contraddizione della natura in Giacomo Leopardi* (Liguori, 1992 e 2001), *Contro il romanticismo. Il «Discorso di un italiano» di Giacomo Leopardi* (Graphis, 1998 e Aracne, 2017), *Del mito e della poesia. Demitizzazione e «ritorno del mito»* (Graphis, 2007 e Aracne, 2013), *Al di qua dell'infinito. La «teoria dell'uomo» di Giacomo Leopardi* (Carocci, 2009).

Marco Carmello si è laureato in Lettere Classiche presso l'Università Statale di Milano e ha conseguito il Dottorato in Linguistica presso l'Università di Torino. Insegna presso il Dipartimento di Studi Romanici, Francesi, Italiani. Traduzione e Interpretazione dell'Università Complutense di Madrid. Si occupa di filosofia del linguaggio, stilistica, retorica, linguistica generale e storica, critica letteraria. È abilitato alle funzioni di professore associato di Letteratura italiana contemporanea e Critica letteraria e Letterature comparate. È autore di *Ex-grammaticalità* (Ananke, 2012), *Lo spazio sospeso di*



*A. Fiore* (ISSPE, 2014), *La poesia di Elsa Morante* (Carocci, 2018), e di contributi su Pizzuto, Michelstaedter, Gadda, Di Ruscio.

Lucia Dell'Aia ha ottenuto l'Abilitazione Scientifica Nazionale per professore associato di Letteratura Italiana, ha conseguito il dottorato di ricerca in Italianistica presso l'Università degli Studi di Bari, dove è stata assegnista di ricerca e docente a contratto. Fa parte del gruppo di ricerca internazionale "Harpocrates" (di cui co-dirige la collana di studi) e del comitato editoriale della rivista "Enthymema". Ha studiato questioni relative ai generi letterari, alla ricerca delle fonti, al rapporto fra mito e letteratura pubblicando vari saggi in rivista e in volumi collettivi. Fra i suoi libri si ricordano *La sfera del puer. Il tempo dei ragazzini di Elsa Morante* (Aracne, 2013) e la curatela *Elsa Morante. Mito e letteratura* (Ledizioni, 2021); *L'antico incantatore. Ariosto e Plutarco* (Carocci, 2017) e l'antologia ariostesca *Versi d'amore* (Interno Poesia, 2020). Ha curato due monografie su Giorgio Agamben: *Studi su Agamben* (Ledizioni, 2012) e *Lo scrigno delle segnature. Lingua e poesia in Giorgio Agamben* (Istituto Italiano di Cultura di Amsterdam, 2019). Ha in corso uno studio su Boccaccio.

Monica Ferrando ha studiato filosofia e pittura a Torino e poi a Berlino, con il pittore astratto Frank Badur. Ha esordito nel 1991 a Mantova con una mostra dal titolo 'Kore', presentata da Ruggero Savinio. Da allora ha tenuto mostre personali, a Gelsenkirchen-Buer, Firenze, Milano, Scicli, Francoforte, Ascoli, Londra e ha partecipato a varie mostre collettive, tra le quali la Biennale di Venezia del 2011. Nel 2001 suoi pastelli sono entrati

a far parte della collezione del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi. Nello stesso anno ha ricevuto il Premio per la Pittura Tarquinia-Cardarelli. Ha pubblicato vari studi, tra i quali alcuni su Poussin, Bellini, Shitao, Arikha. Una monografia sulla sua opera è stata pubblicata da Moretti e Vitali nel 2000. Ha curato le edizioni italiane de *I nomi degli Dei* di Hermann Usener, di *Ercole al bivio* di Erwin Panofsky e di *La pittura e lo sguardo* di Avigdor Arikha. È autrice, con Giorgio Agamben, della parte pittorica del libro d'arte *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore* (Electa, 2010), tradotto in varie lingue. Dirige la rivista on-line *De pictura*. Ha pubblicato *Il regno errante. L'Arcadia come paradigma politico* (Neri Pozza, 2018) e *L'elezione e la sua ombra. Il Cantico tradito* (Neri Pozza, 2022). Nel 2019 l'Institute of Fine Arts of China, Academy of Fine Arts, Tsinghua University, ha acquistato un suo trittico.

Gabriella Sica, originaria della Toscana, vive dall'infanzia a Roma dove ha insegnato alla "Sapienza". Ha ideato e diretto "Prato Pagano" (1979-1988) a cui la Biblioteca nazionale di Roma ha dedicato nel 2018 una mostra e il seminario *Il futuro nell'antico*. Ha pubblicato libri in versi da *La famosa vita* a *Poesie familiari* e *Le lacrime delle cose*, fino a *Tu io e Montale a cena* e al recente *Poesie d'aria*, e libri in prosa, da *Sia dato credito all'invisibile. Prose e saggi* (2000) a *Emily e le Altre. Con 56 poesie di Emily Dickinson* (2010) e *Cara Europa che ci guardi. 1915-2015* (2015). Sue poesie sono state tradotte in spagnolo, francese, inglese, rumeno, croato, turco, farsi, catalano, olandese e greco. Tra i vari premi il "Brutium Tropea", il "Camaioere" e il Premio Internazionale "Lerici Pea" per l'Opera poetica 2014. Per la Rai è autrice di sei docufilm (su Ungaretti, Mon-

tale, Pasolini, Saba, Penna e Caproni), i primi tre pubblicati da Einaudi e tutti e sei ora sulla piattaforma Rai-Play.

Roberto Talamo svolge i suoi studi principalmente nei campi della Teoria letteraria e della Comparatistica. Ha conseguito l'Abilitazione Scientifica Nazionale di seconda fascia in "Critica Letteraria e Letterature Compare". Fa parte della redazione della rivista "Enthymema", del Gruppo di Ricerca "Harpocrates" ed è corrispondente italiano del *Fonds Ricœur* (Parigi). Ha pubblicato vari saggi in riviste e volumi collettivi e le seguenti monografie: *Intenzione e iniziativa. Teorie letterarie dagli anni Venti a oggi* (Progedit, 2013); *Forme letterarie e teorie psicoanalitiche. Per una storia delle teorie della letteratura* (Ledizioni, 2018). I suoi principali interessi di studio sono la teoria della narrazione e del personaggio letterario, la teoria dell'intenzione, la storia delle teorie della letteratura, l'opera di Paul Ricœur e l'identità narrativa, le forme dei generi letterari, la teoria dei dispositivi, micro e macro-analisi nella critica letteraria.



## Indice

<i>Introduzione. Muse in Arcadia</i> di L. Dell’Aia	7
ARCADIE ERRANTI	
<i>Le ninfe fiorentine di Boccaccio</i> di L. Dell’Aia	17
Lieta e contenta in questo bosco ombroso. <i>Forme arcadiche nelle Rime di Isabella Morra</i> di R. Talamo	37
<i>Arcadia di nessuno: una nota “barocca”</i> di M. Carmello	53
<i>Note su demitizzazione e poesia nell’Arcadia</i> di A. C. Bova	81
SUL REGNO ERRANTE	
<i>Il regno d’Arcadia. Intervista a Monica Ferrando</i> di Lucia Dell’Aia	119
<i>L’Arcadia come occasione: nomadismo, comunità e pensiero dell’altrove. Un commento a Il regno errante di Monica Ferrando</i> di A. Baccarin	135
Notizie sugli autori	151

