

# THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE & ARTS

VOL. 10 NR. 3

2026

SPECIAL ISSUE  
MYTH





Vol. 10, No. 3  
2026

Copyright © 2026 Bibliothèque de l'OProm

ISSN numérique : 2297-1874

ISSN imprimé : 2504-2238

Couverture : Réélaboration graphique de *Le Antichità di Ercolano esposte* (éd. et texte par O. A. Bajardi et al.), vol. 5 (sur 9), Naples, Regia Stamperia, 1755–1771.

COMITÉ SCIENTIFIQUE POUR CE NUMÉRO

Carlo Chiurco, Università di Verona

Philippe Guérin, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Lucia Lazzerini, Università degli Studi di Firenze

Leena Löfstedt, Universities of Jyväskylä & Helsinki

Lucinia Speciale, Università del Salento

## Sommaire

Dédicace du numéro à la mémoire de Martin Aurell

4-7

*Mito e filosofia. Su un'ipotesi di Gianni Carchia*

Romeo Bufalo

8-24

*Divagazioni su Ὀδυσσεύς*

Maria Grazia Bonanno

25-29

*Mythe du nom ou ivresse de l'épithète? Naso, Perilla et leurs transferts onomastiques*

Luciano Rossi

30-53

*Un recorrido subjetivo de la experiencia contemporánea desde la mitología y la música*

Antoni Rossell

54-85

*L'Europa e gli "altri". Mito e civiltà moderna tra Eliade e De Martino*

Francesco Lesce

86-106

*Attualità del Narciso medievale*

Lorenzo Mainini

107-127

*Indagini sul mito del Liber Paradisus e sulla memorizzazione scritta della liberazione dei servi bolognesi del 1257*

Armando Antonelli

128-163

*Κρεουργία Πέλοποζ. Cannibalising the Medieval Codex*

Carla Rossi

164-179

*La fécondité de Saturne au féminin sans Vénus dans les mythes de fondation*

Alice Lamy

180-202

Dante e la libertà

Enrico Fenzi

203-231



## À la mémoire de Martin Aurell

Il y a un an exactement disparaissait Martin Aurell. Au moment d'ouvrir ce numéro consacré aux mythes, son absence se fait sentir avec une intensité particulière. Historien du Moyen Âge parmi les plus respectés de sa génération, il était surtout, pour beaucoup d'entre nous, un ami de longue date, un interlocuteur d'une grande générosité intellectuelle, un lecteur attentif dont la curiosité ne connaissait ni frontières disciplinaires ni rigidités institutionnelles.

Formé à l'histoire sociale et politique du Moyen Âge, profondément ancré dans l'étude des mondes aristocratiques et des dynamiques du pouvoir, il s'était imposé comme l'un des plus grands spécialistes du monde plantagenêt, auquel il consacra une part essentielle de ses recherches. La littérature en ancien français, les récits arthuriens et les constructions symboliques de la mémoire médiévale faisaient naturellement partie de son horizon intellectuel, qu'il abordait toujours dans une perspective résolument interdisciplinaire. Chez lui, l'érudition ne manquait jamais de grâce : elle s'accompagnait d'une capacité rare à faire entendre la voix des sources et à restituer la complexité des sociétés médiévales sans les réduire à des schémas abstraits. Ceux qui ont assisté à ses cours ou à ses conférences se souviennent de cette manière si personnelle de raconter l'histoire – précise, nuancée, mais toujours habitée.

Au moment de sa disparition, il travaillait activement à la promotion de son dernier livre consacré à Aliénor d'Aquitaine, figure emblématique de cet univers plantagenêt qu'il avait contribué à renouveler par des analyses d'une grande finesse. Il venait également d'organiser à l'abbaye de Fontevraud un colloque d'ampleur internationale, réunissant historiens et spécialistes de littérature médiévale autour des enjeux politiques et culturels de cette période. Parmi les chercheurs qu'il avait tenu à inviter figurait Carla Rossi, signe supplémentaire de l'attention constante qu'il portait au dialogue entre disciplines et à la circulation des idées au-delà des clivages académiques.

Martin Aurell croyait profondément à la transmission du savoir comme responsabilité civique. Cette conviction expliquait aussi son engagement discret mais ferme en faveur de la sauvegarde du patrimoine écrit. Il avait très tôt compris que la destruction matérielle des manuscrits, sous couvert de valorisation marchande, constituait une atteinte grave à la mémoire culturelle européenne. Dans les moments les plus difficiles, lorsque des

campagnes diffamatoires visaient à isoler et discréditer celles et ceux qui dénonçaient ces pratiques, il n'a pas hésité à exprimer son soutien, au prix parfois d'attaques personnelles d'une rare violence. Ce courage intellectuel, qui ne faisait jamais de bruit mais ne cédait jamais, était l'un des traits les plus marquants de sa personnalité.

C'est dans cet esprit qu'il avait fortement soutenu la création de l'Organisation pour la Protection des Manuscrits Médiévaux (OproM, Paris), convaincu que la lutte contre la destruction spéculative des manuscrits constituait l'un des enjeux majeurs pour les études médiévales contemporaines. Son engagement dans ce domaine fut constant, discret dans la forme mais ferme dans les principes.

Cet engagement eut aussi un coût personnel. Lors d'un colloque académique, Martin Aurell lui-même fut importuné par un blogueur britannique sans affiliation académique, déjà signalé par Carla Rossi (cofondatrice de cette revue) au Comando Carabinieri pour la Tutela del Patrimonio Culturale (TPC) en raison de pratiques illicites liées au marché des manuscrits. Ce même individu, qui s'était fait le principal instigateur des attaques diffamatoires contre Carla Rossi, adressa à Martin, sans la moindre retenue, une série de courriels insistants et inappropriés. Ces messages, révélateurs du climat de pression exercé contre celles et ceux qui refusaient de se taire face aux dérives du marché des manuscrits, témoignent de la violence symbolique dont furent l'objet certains chercheurs engagés dans la défense de Carla Rossi et du patrimoine écrit. Ces courriels, aujourd'hui documentés, peuvent être consultés ici :

<https://www.oprom.eu/mefaitscontrenous>

Martin Aurell ne chercha jamais à dramatiser ces épisodes. Fidèle à son tempérament, il continua à défendre avec calme et détermination la nécessité d'une recherche indépendante, fondée sur la vérification des faits et sur la protection du bien commun. C'est aussi pour cette raison que l'article de Carla Rossi consacré à la biblioclastie,<sup>1</sup> publié dans

---

<sup>1</sup> *Biblioclasm for Profit: The Legal Implications of Dismembering Western Medieval Illuminated Manuscripts*, Harvard Art Law Review, 1, 1, 2025, pp. 97-167. Le site de la revue américaine a changé d'adresse à plusieurs reprises, mais le numéro contenant l'article est disponible grâce à Web Archive à ce lien :

<https://web.archive.org/web/20251008023752/https://orgs.law.harvard.edu/halo/files/2025/07/Vol.-1-Harvard-Law-Art-Review.pdf>

DOI: <https://zenodo.org/records/19033689>

la *Harvard Art Law Review*, lui a été dédié : hommage à un historien qui avait compris très tôt la gravité du phénomène et la violence des résistances qu'il suscitait. Le fait que ce travail fasse encore aujourd'hui l'objet d'attaques de la part de ceux qui souhaitent occulter certaines pratiques douteuses confirme la pertinence de son intuition.

Évoquer Martin Aurell, c'est se souvenir d'une élégance intellectuelle devenue rare. Il savait écouter, encourager, parfois sourire avec une ironie bienveillante devant les querelles académiques, sans jamais renoncer à l'exigence scientifique. Dans un monde universitaire souvent traversé par les rivalités et les stratégies d'influence, il incarnait une forme d'autorité morale fondée sur la compétence, la loyauté et la liberté d'esprit.

Que ce numéro lui soit dédié s'impose comme une évidence. Réfléchir aux mythes, aux récits fondateurs et aux formes de transmission culturelle, c'est prolonger le dialogue qu'il n'a jamais cessé d'entretenir avec le passé. C'est aussi affirmer, dans son sillage, que la sauvegarde des œuvres et la vérité historique demeurent des combats essentiels. Sa mémoire nous oblige – non par le poids du souvenir, mais par l'exemple vivant qu'il continue de représenter pour celles et ceux qui refusent la destruction et le silence.

Dans ce contexte plus large de tensions et de pressions exercées sur le monde académique, il convient de rappeler avec précision les modalités de la campagne diffamatoire dont furent saisis de nombreux éditeurs et revues scientifiques ayant publié les travaux de Carla Rossi. La quasi-totalité des institutions contactées répondit avec la rigueur attendue, en procédant à des vérifications documentaires et en rejetant les accusations infondées qui leur étaient transmises. La revue *Romania*, en revanche, adopta une attitude sensiblement différente. Sur la dernière page du numéro 1-2 de 2024, fut insérée une brève note reprenant une dénonciation orchestrée par le blogueur britannique, sans contextualisation ni examen critique préalable des faits allégués. Le ton et la forme de cette intervention, qui évoquaient davantage l'écriture polémique d'un billet de blog que la réserve traditionnelle d'une revue savante, contribuèrent à donner une visibilité institutionnelle à des accusations déjà largement contestées.

Qui plus est, la codirectrice de la revue, Christine Lefèvre, se montra inflexible face aux répliques argumentées de Carla Rossi, alors même que celle-ci faisait l'objet d'accusations publiques de plagiat prétendument fondées sur la reprise d'un contenu issu d'un billet de blog – accusations qu'un tribunal suisse a par la suite jugées dépourvues de fondement. Un tel épisode invite à s'interroger sur les responsabilités des instances éditoriales dans la diffusion d'informations non vérifiées et sur les effets de légitimation que peut produire,

même involontairement, la reprise de discours diffamatoires dans des cadres académiques autrefois tenus pour respectables.

À propos de plagiat, qu’aurait dû dire Luciano Rossi lorsque *Romania*, en 2004, publia une courte note de Gustav Adolf Beckmann sur les premiers vers de *Cligès*, en la présentant comme une trouvaille, sans relever que cette ‘découverte’ avait été faite cinq ans plus tôt, en 1999, dans l’article de Rossi sur *Flabel*, paru dans la même *Romania*? Cet exemple, parmi d’autres, rappelle combien les dynamiques de reconnaissance scientifique peuvent être marquées par des oublis sélectifs.

Malheureusement la rédaction de *Romania* a toujours été particulièrement désagréable à l’égard de l’un des plus anciens membres de la Société de ses Amis, à commencer par le célèbre Congrès d’Orléans (conçu pour détruire un de ses articles, *Du nouveau sur Jean de Meun* toujours dans *Romania*!) auquel Rossi a répondu dans la «Revue de Linguistique Romane» en ridiculisant ses adversaires.<sup>2</sup>

Rappeler ces épisodes n’a d’autre finalité que de restituer le climat intellectuel dans lequel Martin Aurell lui-même choisit de prendre position. Son soutien ne relevait ni de solidarités circonstanciées ni de stratégies de camp : il procédait d’une conception exigeante de la probité académique et d’un refus résolu des mécanismes d’intimidation qui menacent la liberté de la recherche. En cela, sa mémoire continue d’éclairer les débats présents et d’inviter la communauté savante à une vigilance accrue face aux dérives qui peuvent fragiliser ses fondements.

*Le comité scientifique et éditorial*

---

<sup>2</sup> Voir L. Rossi, «Jean de Meun et la culture de Panurge», *Revue de Linguistique Romane*, 82, 2018, pp. 289-310; Id. ‘*Defloratio textuum*’ e ‘*defloratio puellae*’ nel Roman de la Rose: dalla retorica alla prassi giuridica, dans *Parola poetica e parola giuridica nelle letterature romanze*, par Susanna Barsotti et Lorenzo Mainini (éditeurs), Società Filologica Romana, Viella, Roma 2025, pp. 118-131.

# Mito e filosofia. Su un'ipotesi di Gianni Carchia

ROMEO BUFALO

Università della Calabria

ORCID: 0000-0002-9977-1774

Abstract: Il saggio si articola in due parti. Nella prima, sulla scorta di una convincente linea storiografica, si critica l'idea, molto diffusa, secondo cui il mito, in quanto infanzia del pensiero logico-concettuale, sarebbe il regno dell'irrazionale e sostiene, di contro, il carattere cooriginario di *mythos* e *logos*. La seconda parte, rifacendosi alle originali riflessioni sul mito sviluppate dal filosofo italiano Gianni Carchia, si sofferma sui rapporti di analogia e di differenza che intercorrono tra il mito tragico ed il mito filosofico.

1. Una delle idee più diffuse intorno alla natura del mito è quella che lo presenta, soprattutto nei manuali di storia della filosofia, come l'antefatto cronologico del *logos*, una sorta di balbettio fantasioso e confusivo intorno alle origini del mondo destinato a farsi da parte con l'avvento del pensiero razionale con cui nasce la filosofia. Ed a sopravvivergli, tutt'al più, come 'cosa del passato', secondo la celebre sentenza emessa da Hegel a proposito dell'arte, sorella (quasi) gemella del mito.

Sono però numerosi ormai gli indizi che rendono molto più plausibile un'altra linea interpretativa, secondo la quale il *mito*, in quanto attività sensibile-immaginativa, costituisca, *assieme al logos*, in quanto attività intelligibile-concettuale, una *componente costitutiva* del pensiero umano. Non ha pertanto senso collocare mito e ragione lungo un asse temporale continuo in cui la seconda, ad un certo punto, si insiederebbe al posto del primo sostituendolo definitivamente. Lungi pertanto dall'essere contrapposti e alternativi, *mythos* e *logos* sono invece, secondo la prospettiva teorica che qui si intende sostenere, le due dimensioni, consustanziali e cooriginarie, del pensiero umano. La differenza sta nel fatto che il pensiero mitico è una forma di pensiero 'concreto',<sup>1</sup> figurato-sensibile e individualizzante, mentre il pensiero logico è astratto, concettuale e generalizzante. Il primo è un modo di pensare *noetico*, il secondo è un modo di pensare *dianoetico*. Ma entrambi sono *ugualmente indispensabili* perché il pensiero *ci sia* e funzioni. Da questo

---

<sup>1</sup> Alla stregua della 'logica del concreto' che secondo Claude Lévi-Strauss caratterizzerebbe il pensiero mitico dei primitivi (C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, tr. it. P. Caruso, Milano, Il Saggiatore, 2015)

punto di vista occorrerebbe modificare il celebre attacco del *Vangelo* di Giovanni, secondo cui *en arché ēn o lógos*, in un più verosimile *en arché ēsan o lógos kaí o mythos*.

Come ha a suo tempo ricordato Gillo Dorfles,<sup>2</sup> è a Giambattista Vico che si deve, in età moderna, una delle più decise riabilitazioni filosofiche del mito. Nella *Scienza nuova*, infatti, la dimensione mitico-poietica costituisce la condizione di possibilità di ogni espressione del pensiero umano. Le costruzioni mitologiche delle origini, quelle che Vico chiama le “prime favole” dei “primi popoli gentili” contengono già, nelle loro immagini, le prime “verità civili”. Spesso non si pone abbastanza attenzione al fatto che quando, in riferimento al mito ed all’arte, si parla di ‘forza delle immagini’, si sottintende, più o meno esplicitamente, che tale forza consiste, prevalentemente, in una sorta di intensificazione non-concettuale del pensiero.

Da questo punto di vista Vico anticipa pensatori come Friedrich Schelling, Ernst Cassirer, Susanne Langer, per i quali la componente mitico-simbolica è essenziale al pensiero in quanto si propone di cogliere aspetti della realtà e della vita di cui il logos razionale non riesce a dar conto. Sarebbe pertanto un grave errore identificare il mito, e l’arte in genere, come l’elemento irrazionale-fantastico (ed irrazionale *perché* fantastico) delle nostre esperienze, antitetico all’elemento razionale-discorsivo. Come se queste due sfere della nostra vita mentale, quella *mitica* e quella *logica*, fossero due realtà presupposte, già bell’e fatte, per così dire, prima della nascita del pensiero; laddove, al contrario, il pensiero nasce proprio dal gioco reciproco e dal reciproco condizionamento di entrambe queste sue componenti.

Lungo questa stessa linea si collocano le riflessioni sul mito di un insigne studioso del mondo antico, Werner Jaeger che, nel suo fondamentale *Paideia. La formazione dell’uomo greco*<sup>3</sup>, ha sostenuto che «è difficile segnare nel tempo la linea limite corrispondente all’affacciarsi della riflessione razionale»,<sup>4</sup> in quanto tale linea dovrebbe tagliare a metà l’*epos* omerico, al cui interno la compenetrazione di elementi razionali ed elementi mitici è talmente stretta che una separazione netta è, pressoché, impossibile. Per cui ad un Omero

---

<sup>2</sup> G. Dorfles, *L’estetica del mito. Da Vico a Wittgenstein*, Milano, Mursia, 1967, pp. 142 sgg.

<sup>3</sup> W. Jaeger, *Paideia. La formazione dell’uomo greco*, tr. it a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2006.

<sup>4</sup> Ivi, p. 285

che narra miticamente di un 'padre' Oceano che, unendosi alla 'madre' Terra genera tutte le cose, risponde un Talete che *enuncia logicamente* che l'acqua è il principio di tutto ciò che è. Ma questa fusione e pacifica coesistenza tra mito e ragione non si trova solo nei Presocratici. La filosofia di Platone è letteralmente infarcita di grandi narrazioni mitiche, ed anche in quella di Aristotele se ne trovano diversi. La conclusione di Jaeger è che la nascita della filosofia non coincide né con un presunto inizio del pensiero razionale, né con la fine del pensiero mitico

2. Forse una delle riflessioni filosoficamente più interessanti sul mito si deve ad Hans Blumenberg che nel suo importante *Elaborazione del mito*<sup>5</sup> si oppone sia all'interpretazione illuministico-razionalistica che vede nel mito solo l'opacità e l'arbitrarietà di un insieme di norme che precedono il rischiaramento della ragione, rispetto a cui la costruzione mitica sarebbe una forma di accecamento, come sostenevano Max Horkheimer e Theodor Adorno nella *Dialettica dell'illuminismo*, sia ad ogni posizione ingenuamente romantica che vede nel mito solo la gioiosa affermazione della vita ed una piena manifestazione della natura primigenia e incontaminata. Ciò che accomuna queste due posizioni, pur nella loro antitetività, è la convinzione che si dia una originarietà del mito e, conseguentemente, un accesso immediato alle sue fonti.

La posizione di Blumenberg è teoricamente complessa e non manca di una sua originalità. Così, ad esempio, egli condivide l'idea secondo cui il mito sia una manifestazione di libertà. Ma tale libertà non è un dato originario, molto simile all'arbitrio, per intenderci. Semmai essa si colloca alla fine di un processo. Nel senso che il mito per Blumenberg è la rielaborazione di un antico patrimonio di rappresentazioni e di figure opprimenti ed angosciose di cui gli individui progressivamente si liberano.

Si capisce bene come, in tale quadro, il mito non sia affatto un surrogato della ragione o una specie di compensazione della sua mancanza, ma una forma autonoma e peculiare di manifestazione della ragione. Più specificamente, come ha chiarito Gianni Carchia riferendosi a Blumenberg,<sup>6</sup> l'elaborazione mitica è una forma di esonero e di affrancamento nei confronti della realtà; una specie di barriera difensiva rispetto alle potenze che

---

<sup>5</sup> H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, tr. it a cura di G. Carchia, Bologna, Il Mulino, 1991.

<sup>6</sup> G. Carchia, *Introduzione* a H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, cit., pp. 7-9.

minacciano la vita nuda, una visione apotropaica in grado di renderci familiare il mondo, come sosteneva, più o meno, Ernesto De Martino quando parlava della funzione salvifica svolta dai complessi mitico-rituali tipici del 'mondo magico' di fronte al pericolo rappresentato dalla "crisi della presenza".<sup>7</sup>

Da quanto si è detto fin qui, risulta evidente che il mito va preso molto sul serio. Esso infatti, ricostruendo immaginativamente e fantasticamente il mondo naturale e storico in cui si dispiega la vita (singola e collettiva), può a buon diritto considerarsi, come suggerisce Jean Pierre Vernant<sup>8</sup> una componente costitutiva dell'attitudine con cui gli uomini tentano di spiegarsi sensatamente le loro esperienze. Da questo punto di vista, l'idea storicistico-positivistica del mito come uno stato di minorità pre-razionale, destinato ad essere superato dall'insediarsi del pensiero, che irromperebbe nello sviluppo lineare delle attività mentali dell'uomo già provvisto di tutta la sua apparecchiatura concettuale-razionale, ha fatto il suo tempo.

Il fatto è che la ragione moderna, erede della *ratio* cartesiana, ci ha abituati a considerare come 'vero' e 'reale' solo ciò che è chiaro e distinto. Cioè poco, molto poco rispetto alla vastità ed alla imprevedibilità delle nostre esperienze. Ciò che infatti la certezza cartesiana guadagnava in rigore ed esattezza logico-quantitativa, veniva perso in ricchezza e varietà qualitativa. Ed infatti non mancò chi, nel corso del Settecento, rimarcò l'inattendibilità della tesi di Cartesio. Da una parte Leibniz ed il suo allievo Alexander Baumgarten, osservarono che noi conosciamo la realtà non solo attraverso idee o rappresentazioni chiare e distinte, ma anche attraverso idee o rappresentazioni chiare e confuse. Come quando avvertiamo, vivissima, l'idea di un certo colore o di un certo suono o di un sapore particolare, oppure costruiamo con l'immaginazione rappresentazioni eterocosmiche, mitico-simboliche, ecc. ma non ne sappiamo fornire la ragione logica. Il fatto che queste idee non siano logicamente giustificate non significa affatto che siano anche false.

---

<sup>7</sup> E. De Martino, *La storia velata. Crisi e riscatto della presenza*. Testi scelti e curati da M. Massenzio, Einaudi, Torino, 2025; Id., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997. Alla 'crisi della presenza' come rischio di non esserci più nel mondo, De Martino ha dedicato i suoi ultimi sforzi filosofico-antropologici affidati alle pagine dell'ultimo incompiuto lavoro *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura G. Charuty, D. Fabre, M. Massenzio, Torino, Einaudi 2019.

<sup>8</sup> J.P. Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia*, tr. it., Torino, Einaudi, 1981, p. 225.

Su un altro piano, il già citato Giambattista Vico faceva notare che il ‘vero’ della logica cartesiana ricopre uno spazio ristretto delle nostre esperienze. Al di fuori del quale si distende lo sterminato spazio del ‘verosimile’. Che è lo spazio dei desideri, delle emozioni, dei sentimenti, ecc. E che gli uomini che ci hanno storicamente preceduto, hanno cercato di orientarsi in questo universo oscuro e indecifrabile, inventando, letteralmente, il linguaggio. Che è stato, alle origini, il linguaggio metaforico-simbolico, cioè mitico, delle ‘antiche favole’.

La cosiddetta “crisi della ragione” moderna si è inserita, sostanzialmente, lungo questa strada quando ha richiamato l’attenzione sul fatto che il paradigma fisico-matematico, che aveva costituito il modello universale di scientificità di *tutti* i fenomeni, non funziona affatto, o funziona pochissimo, qualora venga trasferito meccanicamente ed acriticamente dal suo ambito di pertinenza (che è quello, per l’appunto, dei fenomeni fisici e quantitativo-matematici) ad un altro ambito, dove prevalgono gli aspetti qualitativo-soggettivi dei fenomeni. Si scopre, in tal modo, che all’interno della mente e dell’animo umano ci sono più zone d’ombra che distese di luce. Che, come diceva Friedrich Nietzsche, la trasparenza cristallina delle forme (razionali) apollinee si staglia su un fondo dionisiaco magmatico e confusivo (cioè indistinto!). Ed è su quelle zone d’ombra e su quel fondo dionisiaco che lo studioso deve concentrare la sua attenzione. La psicoanalisi, la filosofia, l’antropologia, la psicologia, l’etnologia, la storia delle religioni, ecc., hanno detto cose estremamente interessanti al riguardo, operando una decisa riabilitazione del sapere mitico.

3. Già Friedrich Creuzer,<sup>9</sup> agli inizi dell’Ottocento, aveva posto l’accento sul fatto che la natura fondamentale simbolica del mito fa di quest’ultimo non qualcosa che stia *al di fuori* del pensiero, ma un *diverso modo* di espressione del pensiero. Anzi, potremmo dire che il mito sia un’espressione non-concettuale del pensiero in genere. Lungo questa linea si sono mossi, nel corso del Novecento, autori come il già citato Ernst Cassirer, Sigmund Freud, Karl Gustav Jung, Walter Otto, Mircea Eliade, Paul Ricoeur, ecc. L’idea che serpeggia nelle loro riflessioni (specie in Cassirer e Ricoeur) è che, come il mito si differenzia dalla ragione, così il *simbolo*, prelinguistico e immaginativo, si oppone al *segno*, linguistico e concettuale. Inoltre, il segno linguistico, come ha chiarito Ferdinand de Saussure, è un’entità a due facce (il significante ed il significato), il cui rapporto è *arbitrario*.

---

<sup>9</sup> F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen Vorträge und Entworfen*, 4 voll., Leipzig und Darmstadt, Leske, 1810-12.

Il simbolo invece è legato a ciò che esprime da una relazione di tipo naturale. Come sosteneva Hegel nelle *Lezioni di estetica*, il leone è simbolo della forza perché è *effettivamente* forte; il triangolo simboleggia la trinità divina perché è *effettivamente* una figura di *tre* lati, ossia contiene nella sua figura sensibile ciò che significa. Il primo è referenziale, il secondo tautogorico. In una parola, il segno è astratto, il simbolo è concreto. E però, siccome il mito rientra nella sfera immaginativa, più che in quella intellettuale, esso genera degli stati d'animo che non solo vengono vissuti soggettivamente, ma si oggettivano in termini sensibili-mondani. Per cui si può dire che le formazioni mitiche abbiano la stessa universalità delle strutture logico-concettuali

Così concepito, il mito può essere posto al di sotto o al di sopra della coscienza e del concetto. Sotto la soglia della coscienza lo colloca, come è noto, la psicoanalisi freudiana. Al di sopra del concetto viene posto da Károly Kerényi, dal già citato Mircea Eliade e da altri, per i quali il mito oltrepassa i confini del concetto, insediandosi in un territorio che, per dirla con Kant, può essere pensato ma non conosciuto. Nel senso che il mito esprime l'aspirazione umana all'incondizionato ed all'infinito servendosi però di strumenti condizionati e finiti. Come ha sottolineato Jean Pierre Vernant, all'univocità del segno linguistico-concettuale si oppone la plurivocità polisemica del simbolo mitico e «la sua attitudine inesauribile a caricarsi di nuovi valori espressivi»<sup>10</sup> e significativi.

Riepilogando: che il mito sia *anche* razionale, pena l'insensatezza e l'insignificanza; e che il *logos* razionale sia *anche* mitico, pena l'astrattezza e la genericità, sembra questa la conclusione implicita in ciò che abbiamo fin qui esposto. Nonostante però questa riabilitazione della dimensione non concettuale, e non linguistica, del pensiero,<sup>11</sup> l'idea di un "reciproco concrescere" di linguaggio e mito stenta a farsi strada. Eppure dovrebbe essere ormai evidente che, se il mito non è una sorta di residuo irrazionale rispetto alla chiarezza della ragione; e se, conseguentemente, la verità non si dà solo nelle pure forme di un *logos* luminoso e apollineo, ma anche, e forse soprattutto, nella concretezza fenomenica

---

<sup>10</sup> J.P. Vernant, op. cit., p. 228.

<sup>11</sup> Non concettualità e non linguisticità relative, naturalmente. Perché se l'ipotesi della consustanzialità e cooriginarietà di *mythos* e *logos* è fondata, una forma germinale di linguaggio e di concetti è presente già nell'elaborazione mitica; così come un fondo immaginativo-mitico permane nel pensiero logico-linguistico dispiegato.

dell'evento,<sup>12</sup> bisogna riconoscere l'inaghirabile «narratività e miticità del *logos*», come ha sostenuto Gianni Carchia.<sup>13</sup>

Non bisogna tuttavia ritenere che il carattere extralinguistico faccia del mito qualcosa di mistico e di ineffabile, qualcosa, cioè, che stia al di fuori del *logos*. Ricadremmo, in tal modo, nel dualismo di cui abbiamo constatato l'implausibilità. E allora? Allora bisogna riconoscere che, se c'è una realtà, come quella mitico-poietica, che fa riferimento ad una verità extralinguistica (ed extrametodica, come vuole l'ermeneutica di H.G. Gadamer), ciò non vuol dire affatto che quella realtà sia refrattaria ad ogni forma di linguaggio. Significa solo che sfrutta, di esso, gli aspetti non logici e non concettuali; ossia i suoi aspetti icastico-immaginativi, metaforici ed analogici.

Questo aspetto paradossale della vita del pensiero, per cui essa si dispiega in un costante andirivieni tra sensibile e intelligibile, materia e forma, concretezza delle immagini (o del mito) e astrattezza dei concetti (o del *logos*), ha sempre costituito, per la filosofia, uno dei problemi più difficili da risolvere. Se infatti, da un lato, le rappresentazioni concrete del pensiero, consistenti in figure ed immagini, come quelle del mito e dell'arte in genere, sono immediatamente intuibili e comprensibili, anche se approssimative da un punto di vista logico (non si dice, infatti che i miti, al pari delle produzioni artistiche ingannano? Che sono, sostanzialmente, dei falsi che si presentano come veri, ecc.?), da un altro lato le costruzioni logiche, i concetti sono indubitabilmente veri ma non riusciamo a dominarli concretamente, cioè immaginativamente.

4. Di questa intima difficoltà e problematicità interne al pensiero fu pienamente consapevole Platone. Il quale su questa difficoltà e problematicità, come ha ricordato Giorgio Agamben,<sup>14</sup> ha costruito il nucleo più consistente della sua metafisica. Nel *Fedro* e nel *Simposio*, in particolare, si delinea quello che Agamben ha chiamato lo statuto differenziale della bellezza, che consiste nell'allegazione secondo cui, «mentre la sapienza non ha un'immagine che possa essere percepita dalla vista, alla bellezza [da quella della

---

<sup>12</sup> Come sosteneva Carlo Diano, di cui si veda almeno il fondamentale *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, Venezia, Neri Pozza, 1952 (IV ed., con Intr. di R. Bodei, Venezia, Marsilio, 1993); ora in C. Diano, *Opere*, a cura di F. Diano. Con contributi di M. Cacciari e S. Tagliagambe, Milano, Bompiani, 2022, pp.47-100.

<sup>13</sup> G. Carchia, *L'amore del pensiero*, Macerata, Quodlibet, 2000, p. 14.

<sup>14</sup> In G. Agamben, *Gusto*, Macerata, Quodlibet, 2015.

*physis* a quella dei prodotti della *mimesis* poetica, a quella dei miti] è invece toccato il privilegio di essere ciò che vi è di più visibile»,<sup>15</sup> e cioè di intuibile noeticamente. Nel *Fedro* Platone sostiene che la vista è il più acuto dei sensi. Essa però non riesce a ‘vedere’ il pensiero. Nella mancanza di immagine della sapienza (considerata solo come concettualità, puro *logos*, ecc.) e, per converso, nella estrema visibilità-intuibilità della bellezza delle immagini, ciò che è in gioco, prosegue Agamben, è la frattura originaria tra apparenza ed essere. A partire da questa constatazione, lo sforzo di Platone sarà quello di rispondere ad una domanda fondamentale: è possibile una visibilità dell’invisibile? È possibile, cioè, una qualche manifestazione sensibile-fenomenica dell’idea? O ancora: è possibile ‘vedere’ il *logos* dentro il *mythos*? Secondo Agamben è possibile. E la teoria dell’amore, sviluppata filosoficamente nei due dialoghi sopra menzionati, ne è una riprova.

Secondo un altro raffinato interprete di Platone, il già citato Gianni Carchia, questa compenetrazione tra immagine e concetto, o fenomeno e idea, è in opera nella dottrina dell’anima; e, più in generale, nella dottrina platonica del mito. Nelle pagine che seguiranno si cercherà di esporre, il più fedelmente possibile, gli snodi teoreticamente più rilevanti della innovativa lettura che questo autore propone del mito in Platone.

Partito dall’ammonimento di Adorno secondo il quale il pensiero che dimentica i suoi presupposti mitici ricade nel mito rimanendone intrappolato,<sup>16</sup> Carchia si è a lungo soffermato, nei suoi lavori,<sup>17</sup> sul carattere necessario della dimensione mitica del pensiero, smantellando «lo schema secolarizzante per cui il mito non sarebbe altro che l’archeologia del *logos*»,<sup>18</sup> e rivendicandone, per contro, la funzione euristica e veritativa. Ciò che egli propone, però, non è affatto una improbabile *Remythisierung*, del tutto improponibile nell’epoca del disincanto del mondo. Ciò su cui egli non si stanca di richiamare l’attenzione

---

<sup>15</sup> Ivi, p. 13.

<sup>16</sup> S. Givone, *Prefazione* a G. Carchia, *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p.VIII.

<sup>17</sup> In particolare in *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato*, Milano, Celuc, 1979 e *Il mito in pittura*, Milano, Celuc, 1987, entrambi ripubblicati in G. Carchia, *Immagine e verità*, cit. Ma il mito, nel suo rapporto intimo con la religione e con l’arte, costituisce il tema di fondo di altri due scritti rilevanti di Carchia, *Retorica del sublime*, Roma-Bari, Laterza, 1999, sul quale prevalentemente ci soffermeremo nelle prossime pagine, e il già citato *L’amore del pensiero*.

<sup>18</sup> S. Givone, cit., p. VIII.

dei suoi lettori è invece il riconoscimento del carattere dialettico del mito; cioè, se abbiamo ben capito, il fatto che il mito stia dentro la filosofia e continui a vivificarla anche dopo la fine del ‘pensiero mitico’ delle origini. E che, correlativamente, la filosofia, per farsi mondana, abbia bisogno del mito.

Il mito, dice Carchia, è soprattutto memoria, identità, appartenenza; in una parola: tradizione. Ma è anche, nello stesso tempo, il luogo in cui la tradizione viene messa in crisi dalle potenze ‘arcaiche’ che il mito stesso custodisce. Qui il mito entra in conflitto con sé stesso, dando al pensiero una ineliminabile connotazione *tragica*.<sup>19</sup>

In «Eros e Logos. *Peitho* arcaica e retorica antica», il saggio con cui si apre *Retorica del sublime*,<sup>20</sup> uno dei libri più importanti di Carchia, pubblicato poco prima della sua prematura scomparsa, si legge che il pensiero tragico nasce da un fondo mitico-culturale. Ed esso non caratterizza solo la *parola poetico-sacrale* intorno a cui si organizza il pensiero tragico, ma anche la *parola retorico-mondana*, come è attestato dalla presenza di una consistente dimensione mitica nella retorica sofistico-gorgiana. Nell’età arcaica, pertanto, e fino al V secolo a.C., poesia e retorica stavano insieme, accomunate da quel fondo mitico cui si è fatto riferimento. Se non che, a parere di Carchia, succede a un certo punto, e precisamente in coincidenza con la *Poetica* di Aristotele, che la poesia si stacchi dalla retorica e, autonomizzandosi dalle sue matrici mitiche, si trasformi in pura elaborazione teorica, ineffettualità estetica.<sup>21</sup>

Questo succede perché il mito in Aristotele è ormai solo la sopravvivenza superficiale di eventi di cui si è persa ogni traccia e memoria storica. Esso è cioè, pura forma priva di effettivi contenuti storici, i quali sono solo il pre-testo per un intreccio narrativo più o meno complesso. In tal senso, Carchia legge il processo di autonomizzazione estetica del mito come una ‘compensazione’, come l’avrebbe chiamata Odo Marquard<sup>22</sup>, una sorta, cioè, di risarcimento ‘artistico’ di ciò che si è perso nell’esperienza reale. Quando la tragedia muore, o si suicida, come sosteneva Nietzsche, ciò non avviene per una specie di esaurimento, per così dire, delle sue potenzialità formali e rappresentative, difetto di

---

<sup>19</sup> Ivi, p. IX.

<sup>20</sup> G. Carchia, *Retorica del sublime*, cit., pp. 5-19.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 5-6.

<sup>22</sup> O. Marquard, «Compensazione. Considerazioni su una forma di svolgimento dei processi storici», in Id., *Estetica e anestetica*, tr.it. a cura di G. Carchia, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 127-166.

ispirazione *et similia*. La tragedia tramonta perché, come sostiene Carchia, l'esperienza del tragico non è più vissuta come *esperienza reale*, vale a dire come l'*evento storico* del declino delle antiche divinità mitiche del Fato e della nascita delle nuove libertà (e dei nuovi miti olimpici) all'interno di una *polis* ormai quasi ellenistica.<sup>23</sup>

Ci sia consentita qui una brevissima annotazione. La lettura che Carchia propone della *Poetica* aristotelica come di un testo che, sanzionando la fine dell'efficacia storica del mito arcaico, inaugurerebbe una sua trasformazione in una direzione estetistica e formalistica, non tiene conto di un'altra possibile lettura che di questo importante testo della cultura occidentale si potrebbe dare, come quella che è stata avanzata, agli inizi degli anni '70 del secolo scorso, da Mario Rossi.<sup>24</sup> In un saggio di estremo rilievo ermeneutico dedicato alla *Poetica* aristotelica, Rossi ha scorto nel testo di Aristotele, più che un'incarnazione di tipo estetistico e formalistico, un'essenziale componente 'realistico-operativa' che caratterizza, a suo avviso, il concetto di *systasis mythou*, ossia di composizione della favola tragica.<sup>25</sup> In

---

<sup>23</sup> Questa lettura del pensiero tragico è molto simile a quella proposta da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*, in cui si legge che la tragedia greca manifesta una marcata coincidenza tra l'*effettualità* storico-sociale dell'opera tragica, che egli individua nel processo di dissoluzione dei miti arcaici e nella fine della 'bella eticità' all'interno della polis, e l'*ineffettualità* della rappresentazione drammatica che mette in scena esattamente questo conflitto tra il *nomos* arcaico (con i suoi vecchi miti legati alle divinità ctonie) e le nuove soggettività espresse dalla nuova religione (e conseguente nuova mitologia) olimpica.

<sup>24</sup> Mario Rossi è stato un filosofo italiano che ha operato nella seconda metà del secolo scorso. Allievo di Galvano della Volpe, insegnò a Messina e a Siena. Il suo nome rimane legato alla fondamentale ed innovativa opera (M. Rossi, *Da Hegel a Marx*, 4 voll., Milano, Feltrinelli, 1973-74) nella quale ricostruisce, con ricchezza storiografica ed ampiezza teorico-problematica, un tratto cruciale della storia delle idee dell'età moderna, e precisamente le vicende filosofiche che hanno segnato il periodo che va da Hegel alla formazione filosofica del giovane Marx. L'ultimo suo importante scritto è *Cultura e rivoluzione*, Roma, Editori Riuniti, 1974, che vide la luce pochi anni prima della sua prematura scomparsa, avvenuta nel 1978.

<sup>25</sup> M. Rossi, «Modernità della categoria funzionale di *systasis* nella *Poetica* di Aristotele», in Id., *Cultura e rivoluzione*, cit., pp. 525-542; ora in M. Rossi, *Scritti di estetica e di filosofia dell'arte*, a cura di R. Bufalo, Roma, Aracne, 2020, pp. 151-169. Alla figura di questo pensatore atipico nel panorama italiano del Dopoguerra è stato dedicato di recente un volume collettivo che ne illustra la prospettiva filosofica imperniata su un'originale riproposizione del materialismo storico di Marx (R. Bufalo, a cura di, *La cultura siamo noi. Umanismo operativo e funzionalismo storico nel pensiero di Mario Rossi*, Milano, Mimesis, 2024), di cui è da vedere almeno, per restare nel tema che stiamo qui discutendo, il ricco e interessante saggio di Luciano Rossi dedicato alla ricezione medievale del concetto aristotelico di *systasis* (L. Rossi, «La composizione poetica secondo Aristotele. Riflessioni sulla ricezione medievale del tema», in *La cultura siamo noi*, cit., pp.83-144.

tale quadro, il mito, per quanto ormai depotenziato, come sostiene Carchia, diventa però, nell'interpretazione di Rossi, la materia per una ridisposizione in chiave 'artistica' dei problemi della città, anzi *del* problema principale di essa, che è un problema fondamentalmente politico: quello relativo ai modi più efficaci per *realizzare praticamente* il fine della vita (*to télos biou*), ossia la *felicità* (o l'*infelicità*) degli uomini, vale a dire il benessere (o il malessere) della comunità politica di cui si fa parte.

È verosimilmente a qualcosa del genere che pensava Karl Marx quando, nella celebre *Introduzione* del 1857 ai *Grundrisse*,<sup>26</sup> sottolineava il carattere storico-sociale dell'elaborazione mitico-artistica. «È noto – scriveva Marx – che la mitologia greca non fu soltanto l'arsenale, ma anche il terreno su cui fiorì l'arte greca. La visione della natura e dei rapporti sociali che sta alla base della fantasia greca, e quindi della mitologia greca, è possibile con le filatrici automatiche, le ferrovie, le locomotive e i telegrafi elettrici? Che ne è di Vulcano di fronte a Roberts & Co., di Giove di fronte ai parafulmini e di Ermes di fronte al Crédit mobilier? Ogni mitologia vince, domina e plasma le forze della natura nell'immaginazione e a mezzo dell'immaginazione; svanisce, quindi, con il dominio reale di quelle forze».<sup>27</sup>

5. Per ritornare a Carchia, i luoghi in cui egli ci offre un'interpretazione innovativa del mito come risolto consustanziale del logos all'interno del pensiero sono le pagine, di cui sono costellati quasi tutti i suoi scritti, in cui mette in luce, con perizia storiografica ed acume teoretico, il significato filosofico del *mito* in Platone. C'è, in particolare, un denso capitolo della già citata *Retorica del sublime*, intitolato «Critica e salvazione del mito in Platone»,<sup>28</sup> in cui l'autore fa convergere in un discorso compatto e unitario, le sue osservazioni sul tema sparse in più punti delle sue altre opere.

Sulla scorta degli importanti risultati critici che sulla filosofia platonica del mito hanno conseguito studiosi autorevoli quali Søren Kierkegaard, Karl Reinhardt, Gerhard Krüger, Adolfo Levi e Carlo Diano, Carchia sostiene che il mito occupa in Platone un posto estremamente rilevante in ordine alla questione, cruciale, della nascita del pensiero; perché ha il compito di rendere percepibile e, per così dire, visibile il pensiero stesso. O meglio,

---

<sup>26</sup> K. Marx, «Introduzione» a Id., *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica*, ed. it. a cura di G. Backhaus, Torino, Einaudi, 1977.

<sup>27</sup> Ivi, p. 36.

<sup>28</sup> G. Carchia, *Retorica del sublime*, cit., pp. 54-82.

quella dimensione (logico-razionale) del pensiero che si sottrae alla vista ed alla vita sensibile in genere. Di «quali straordinari amori» potremmo godere, scrive Platone nel *Fedro* (250d) «se il pensiero potesse assicurarci una qualche mai chiara immagine di sé da contemplare!».

Coerentemente con questo assunto del *Fedro*, la dottrina delle idee in Platone, scrive Carchia, ha bisogno dell'anima, più precisamente: del mito dell'anima, come di quel particolare filtro immaginativo che consenta alle entità ideali di “partecipare” la loro verità intelligibile alle cose sensibili-mondane. In tale quadro, il mito è il linguaggio originario con cui tali fenomeni vengono ‘salvati’.<sup>29</sup> Questa idea del mito come salvazione dei fenomeni in Platone è stata sostenuta, in particolare, da Søren Kierkegaard nella celebre dissertazione *Sul concetto di ironia* del 1841, dove si legge che l’esposizione platonica in forma mitico-dialogica va considerata in stretta connessione con il mondo delle idee e non come una semplice scelta stilistico-formale dettata da una presunta indigenza filosofica del destinatario del mito stesso. Il mito rappresenta invece l’espedito necessario che garantisce la fruizione del contenuto filosofico del dialogo.<sup>30</sup> Né bisogna pensare che l’elaborazione mitica sia una sorta di espedito messo in opera da Platone solo nei primi dialoghi e destinato a farsi da parte via via che prende corpo la delineazione del pensiero dialettico nei dialoghi della maturità. Quello che semmai si può dire è che, mentre nei primi dialoghi il mito viene contrapposto alla dialettica, negli ultimi, al contrario, entra in un rapporto quasi consustanziale con essa, nel senso che mito e filosofia sono quasi fusi in una originale tessitura dialogica.

Il problema, che Platone deve risolvere, è che la dialettica, per la sua natura logico-concettuale, tenta di eliminare ogni insufficienza ed inadeguatezza ‘sensibile-immaginativa’ (=mitica) in vista del raggiungimento dell’intelligibilità pura dell’idea, ma non ci riesce. Si accorge che col sensibile deve, in qualche modo, ‘sporcarsi le mani’, per così dire. Per raggiungere lo scopo produce le *eikones*, ossia le ‘immagini vere’ (contrapposte agli *eidola*, o ‘immagini false’). E tra le *eikones* ci sono i miti con i quali Platone mette l’entusiasmo dell’immaginazione al servizio della riflessione filosofica<sup>31</sup>. Certo, il mito è una realtà esteriore all’idea; e tuttavia non per questo è destinato ad essere negato, come succede in Hegel, in vista di una superiore spiritualità, ma è la vita stessa

---

<sup>29</sup> Ivi, p. 57.

<sup>30</sup> Ivi, p. 58.

<sup>31</sup> G. Carchia, *Retorica del sublime*, cit., p. 59.

dell'idea, ciò che la rende 'visibile', per usare la terminologia del *Fedro*, come quando si dice di una certa argomentazione figurata-sensibile che 'rende bene l'idea'. Ecco, il mito in Platone, secondo questa interessante lettura, ha lo scopo di 'rendere l'idea'.

Il mito in Platone, in altri termini, lungi dal segnalare una sorta di nostalgia dell'arcaico, ha invece un suo contenuto antitradizionale, collocandosi in uno spazio intermedio tra il *mistico* e il *logico*.<sup>32</sup> Quello che in tal modo Carchia vuole evitare è l'unilateralità delle opposte interpretazioni del mito platonico: quelle razionalistico-illuministiche e quelle mistico-gnostiche di ascendenza romantica. In entrambe il mito è puro simbolo, forma arbitraria di comunicazione. Come ha anche opportunamente osservato Carlo Diano, il segreto dell'intera metafisica platonica è invece la compresenza in essa di unità e molteplicità, idealità e fenomenicità, intelligibile e sensibile, 'forma' ed 'evento'.<sup>33</sup> Lo schema mitico platonico funziona, più o meno, come lo schema trascendentale kantiano: è ciò che assicura l'aggancio tra piano ideale-concettuale e piano dell'esperienza fenomenica. O ancora, è ciò che fa sì che l'intelligibile si dia sempre *assieme* al fenomeno, operando in tal modo un 'salvataggio' di quest'ultimo.<sup>34</sup>

In tal modo, il lato dialettico-filosofico del pensiero e quello mitico-immaginativo stringono un vincolo reciproco simile a quello che si realizza tra *aletheia* ed *epiphaneia*, ossia tra la staticità delle forme eidetiche-intelligibili e la mobilità (ed imprevedibilità) sensibile dell'anima.

A questo punto, però, il lettore che ha seguito con attenzione ed interesse l'argomentazione di Carchia si pone, legittimamente, una domanda; questa: ma il mito messo in opera da Platone nei suoi dialoghi, specie in quelli della maturità, è dello stesso tipo del mito intorno a cui è costruita la poesia tragica? No, risponderebbe lo studioso, perché il mito dei dialoghi è un mito filosofico, mentre quello della poesia è un mito tragico. E la differenza tra le due forme di mito è pressoché incolumabile. Il mito tragico è infatti obbligante e necessitante, laddove il mito filosofico (o del *logos*) è emancipante e salvifico. Quest'ultimo rispecchia una visione che contiene i valori su cui dovrebbe reggersi la vita etica della *polis*, mentre il mito tragico esprime una visione agonistico-drammatica dei rapporti sociali che non ha

---

<sup>32</sup> Ivi, p. 65.

<sup>33</sup> C. Diano, *Il pensiero greco da Anassimandro agli stoici*, Intr. di M. Cacciari, Torino, Boringhieri, 2018<sup>2</sup>, pp. 136-7; ora in C. Diano, *Opere*, cit., pp. 1293-4.

<sup>34</sup> G. Carchia, *Retorica del sublime*, cit., p. 66.

come scopo il Bene della città, ossia l'universale, ma la soggettività e la parzialità di ciò che è *idion*.

Lo sforzo teoretico di Platone, ad avviso di Carchia, è stato quello di salvaguardare il mito in quanto apparenza sensibile-fenomenica, divenire storico-temporale, opponendolo a quello della poesia che, come semplice surrogato del logos, lascia nell'indistinzione *doxa* ed *episteme*, apparenza e verità. In tal senso, la poesia può riguadagnare una sua verità solo se abbandona i suoi contenuti mitico-tragici. Questo esito critico è stato confermato da studi più recenti. Daniele Guastini,<sup>35</sup> ad esempio, ha sostenuto che Platone non è stato un nemico giurato della poesia e dell'arte in genere. Egli ha condannato solo la *poietiké mimesis*, ossia la poesia mimetica, che, avendo come modello da imitare il fenomeno sensibile, genera miti falsi, lontani due volte dalla verità dell'*eidōs* intelligibile. È per questo che bisogna bandire dalla città soprattutto poeti e pittori: perché i loro *mythoi* sono ingannevoli e fuorvianti. E, soprattutto, diseducativi. Essi infatti, nelle loro narrazioni poetiche, fanno credere al lettore che a parlare ed agire sia, ad esempio, un dio, o una dea, mentre in realtà è il poeta a mettere in bocca al dio, o alla dea, quelle parole o a far compiere loro quelle azioni, ecc. Come fa, ad esempio, il grande Omero, che, dice Platone, noi non finiremo mai di ringraziare per il diletto che i suoi versi poetici (e mitici) ci hanno procurato, ma che dobbiamo evitare di far leggere ai nostri giovani, i quali, leggendo l'*Iliade* o l'*Odissea*, finirebbero col ritenere vero ciò che invece è falso e viceversa.

Nonostante questa condanna senza appello dei miti poetici, la filosofia di Platone si sviluppa tuttavia sotto il segno del mito. Il fatto è che per Platone ci sono miti 'buoni' (quelli che mette in scena nei suoi dialoghi) e miti 'cattivi', quelli della poesia tragica (ed epica). I miti filosofici sono buoni perché sono *eikōnes* della verità e della virtù. Le figure mitiche dei dialoghi filosofici sono, in altri termini, degli espedienti sensibili-immaginativi che ci consentono di scorgere l'intelligibile. Così, ad esempio, il mito di Er, narrato nel X libro della *Repubblica*, è un modo figurato di dire la verità a proposito dell'anima; il mito della caverna è una rappresentazione mitica della verità della conoscenza, e così via.

6. Carchia conclude la sua lettura 'platonica' del mito sostenendo che il mito filosofico si oppone a quello tragico perché non esprime più «la prigionia dell'uomo entro le mura del tempo, ma al contrario la possibilità di una emancipazione entro l'orizzonte stesso della

---

<sup>35</sup> D. Guastini, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

caducità»<sup>36</sup>, di cui la tensione amorosa ri-generativa e sovratemporale di *Eros*, quale emerge soprattutto nel *Simposio*, è la cifra mitica per eccellenza.

Ciò che, in conclusione, va segnalato a proposito delle riflessioni di Carchia, la cui ricchezza problematica abbiamo cercato di riesporre succintamente, è il fatto che il suo discorso sul mito platonico si è progressivamente spostato da un piano prevalentemente teoretico ad uno decisamente etico-pratico, attraverso la mediazione del ‘momento estetico’ rappresentato dal mito tragico. Quello che infatti abbiamo appreso seguendo il suo discorso è che il mito filosofico non si contrappone, in modo irriducibile e incomponibile, al mito tragico, ma lo accoglie trasvalutandolo. E questa trasvalutazione ha implicazioni non solo teoretiche ma anche etiche. Perché in questa prospettiva il mito filosofico si pone a metà strada non solo tra sensibile e intelligibile, ma anche, e soprattutto, tra l’inevitabile scacco dell’uomo considerato nella sua contingenza fenomenica, tipico del mito tragico, e la sua opposta aspirazione, noumenica e ideale, alla redenzione. In altri termini, mentre il mito tragico ha come suo contenuto costante la sconfitta dell’uomo, ossia dell’eroe tragico combattente-e-soccombente, per usare un’espressione nietzscheana, il mito filosofico rappresenta invece il tentativo di uscire dal naufragio del *logos* razionale,<sup>37</sup> come attesteranno le amare considerazioni sull’insensatezza della logica espresse da Ludwig Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus*, uno dei libri più drammatici del Novecento, a dispetto del suo titolo fortemente ‘tecnico’.<sup>38</sup>

In tal senso, il mito filosofico è sottoposto ad una tale torsione teorica da favorire l’irruzione del comico sulla scena filosofica. Comica, e non tragica, è infatti l’esperienza dell’irriducibile sproporzione tra la ‘pienezza’ entusiastica del *sophos*, ossia di ‘colui che sa’, e la sorda e ‘vuota’ incomprendimento di chi ‘non sa’. Tra il ‘tutto’ del concetto logico ed

---

<sup>36</sup> G. Carchia, *Retorica del sublime*, cit., p. 75.

<sup>37</sup> G. Carchia, *Retorica del sublime*, cit., p. 78.

<sup>38</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tr. it. A.G. Conte, Torino, Einaudi, 1968<sup>2</sup>, in cui si legge, fra l’altro, che le proposizioni della logica sono tutte tautologiche (*Tractatus*, 6.1), e, pertanto, esse non dicono nulla (6.11). Tutte le proposizioni ‘sensate’ della logica non ci servono a niente relativamente a ciò che per noi è davvero importante: il senso della vita e della morte; del dolore e della gioia, ecc. Non ci dicono se ci sia un Dio, se esista un’anima immortale e se il mondo sia eterno o contingente. I limiti del mio linguaggio –scrive Wittgenstein- significano i limiti del mio mondo (5.6); ed i limiti del mondo sono anche i limiti della logica (5.61). Al di là del linguaggio della logica, pertanto, al di là, cioè, della dicibilità del *logos* razionale, si distende l’universo ‘irrazionale’ e indicibile del mondo della vita che Wittgenstein qualifica come *das Mystisch*, di fronte al quale bisogna tacere («Su ciò di cui non si può parlare bisogna tacere», *Tractatus*, 7).

il 'nulla' della contingenza empirica. Il comico nasce dalla collisione tra queste due tendenze incomponibili che, per un certo tempo (la temporalità comica) sembrano paradossalmente coesistere<sup>39</sup>. Ma qui ci dobbiamo fermare, perché l'irruzione del comico in un discorso sul mito ci introduce in un nuovo territorio che meriterebbe, conseguentemente, un nuovo discorso.

## BIBLIOGRAFIA

G. Agamben, *Gusto*, Quodlibet, Macerata, 2015.

H. Blumenberg, *Il riso della donna di Tracia*, tr. it. Il mulino, Bologna, 1988.

H. Blumenberg, *Elaborazione del mito*, tr. it a cura di G. Carchia, Il Mulino, Bologna, 1991.

R. Bufalo (a cura di), *La cultura siamo noi. Umanismo operativo e funzionalismo storico nel pensiero di Mario Rossi*, Mimesis, Milano, 2024.

G. Carchia, *L'amore del pensiero*, Quodlibet, Macerata, 2000 .

G. Carchia, *Immagine e verità. Studi sulla tradizione classica*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2003.

G. Carchia, *Retorica del sublime*, Laterza, Roma-Bari, 1999.

F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker besonders der Griechen Vorträge und Entworfen*, 4 voll., Leske, Leipzig und Darmstadt, 1810-12.

E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, a c. di C. Gallino, Bollati Boringhieri, Torino, 1997.

---

<sup>39</sup> Secondo Hans Blumenberg (*Il riso della donna di Tracia*, tr. it. Bologna, Il mulino, 1988) il riso nasce dalla percezione improvvisa di una divaricazione contrastante e confliggente tra ciò che è necessario e ciò che è contingente, tra il sostanziale e l'accidentale, l'immutabile ed il caduco, che sembrano tuttavia coesistere e quasi scambiarsi di posto. Comico, secondo Joachim Ritter («Sul riso», in Id., *Soggettività*, Ed. it. a cura di T. Griffero, Genova, Marietti, 1997, p. 29) è il tentativo del casuale, dell'insensato, dell'irrazionale, di insinuarsi dentro un territorio non suo (quello della sensatezza e della razionalità), assumendone, per qualche tempo (il tempo del riso) la fisionomia. Per Arthur Schopenhauer (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, Libro I, §13, tr.it. di A. Vigliati, Intr. di G. Vattimo, Milano, Mondadori, 1989, p. 108) il riso è generato dalla percezione di una incongruenza tra il concettuale e l'intuitivo, il pensiero e la realtà, l'astratto ed il concreto che sembrano, paradossalmente, coesistere. Ma l'elenco potrebbe continuare. Nella prospettiva sviluppata da Carchia in *Retorica del sublime*, che riprende qui motivi presenti in Jean Paul Richter, comica è la vicenda del sublime moderno, che può fare esperienza di sé e della propria (presunta) absolutezza ed eternità 'sovramondana', solo nella contingenza e nella caducità mondana. In tal senso per Carchia, come per Richter, il comico è, sostanzialmente, una forma di 'sublime rovesciato'.

- C. Diano, *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, Neri Pozza, Venezia, 1952 (IV ed., con Intr. di R. Bodei, Marsilio, Venezia, 1993); ora in C. Diano, *Opere*, a cura di F. Diano. Con contributi di M. Cacciari e S. Tagliagambe, Bompiani, Milano, 2022, pp. 47-100.
- C. Diano, *Il pensiero greco da Anassimandro agli stoici*, Intr. di M. Cacciari, Boringhieri, Torino, 2018<sup>2</sup>, pp. 136-7; ora in C. Diano, *Opere*, cit.
- G. Dorflès, *L'estetica del mito. Da Vico a Wittgenstein*, Mursia, Milano, 1967.
- D. Guastini, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- W. Jaeger, *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, tr. it a cura di G. Reale, Bompiani, Milano, 2006.
- C. Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, tr. it. P. Caruso, Il Saggiatore, Milano, 2015).
- O. Marquard, *Estetica e anestetica*, tr.it. a cura di G. Carchia, Il Mulino, Bologna, 1994.
- K. Marx, «Introduzione» ai *Lineamenti fondamentali di critica dell'economia politica*, ed. it. a cura di G. Backhaus, Einaudi, Torino, 1977.
- J. Ritter, *Soggettività*, ed. it. a cura di T. Griffero, Marietti, Genova, 1997.
- M. Rossi, *Da Hegel a Marx*, 4 voll., Feltrinelli, Milano, 1973-74.
- M. Rossi, *Cultura e rivoluzione*, Editori Riuniti, Roma, 1974.
- M. Rossi, *Scritti di estetica e di filosofia dell'arte*, a cura di R. Bufalo, Aracne, Roma, 2020.
- A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, I, §13, tr.it. di A. Vigliati, Intr. di G. Vattimo, Mondadori, Milano, 1989.
- J.P. Vernant, *Mito e società nell'antica Grecia*, tr. it. Einaudi, Torino, 1981.
- L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. it. di A.G. Conte, Einaudi, Torino, 1968<sup>2</sup>.

# Divagazioni su Ὀδυσσεύς

MARIA GRAZIA BONANNO

Università di Tor Vergata

ORCID: 0009-0004-6660-690X

Abstract: Questo contributo prende avvio da alcune considerazioni sul mito di Odisseo nella modernità, tra cinema e letteratura, per tornare poi al nucleo antico della leggenda. Dopo un rapido confronto fra *Itaca. Il ritorno* di Uberto Pasolini (2024), che finisce per attenuare la forza mitica del personaggio, e *I viaggi di Ulisse* di Mario Camerini (1954), ancora capace di restituirne alcune suggestioni essenziali, il saggio si concentra sulla persistenza del mito nella tradizione classica. Al centro della riflessione è la consapevolezza che il ritorno a Itaca non esaurisce la vicenda dell'eroe: la profezia di Tiresia apre infatti a una nuova impresa e iscrive il destino di Odisseo in una coazione al viaggio che ne costituisce uno dei tratti più profondi. In questa prospettiva vengono richiamati alcuni momenti della ricezione antica, dalla ripresa lirica del modello odissiacco in Archiloco fino alle allusioni di Aristofane, sullo sfondo della centralità tragica di Eschilo. Il mito si rivela così come una forma narrativa in continua riattivazione, capace di coniugare memoria epica, erranza, intelligenza e inquietudine.

Luciano Rossi, mio storico collega senese (col quale siamo in costante contatto telefonico, anche se non ci vediamo da molto tempo), ha molto insistito perché partecipassi a questo numero speciale di *Theory and Criticism of Literature & Arts* dedicato al Mito, con alcune mie riflessioni su Odisseo.

Pur lusingandomi, la proposta mi ha lasciata titubante, al solo pensiero della straripante bibliografia e della ruggine che, in questi ultimi anni, mi ha costretta a rimuginare su miei vecchi lavori, piuttosto che iniziare nuove imprese.

Luciano è particolarmente affascinato dal fatto che io sia rimasta totalmente estranea a Internet e che ogni mio ragionamento critico si fondi esclusivamente sulla mia memoria dei testi e sui libri stampati.

Una volta chiarita questa mia particolare condizione, ho finito per accettare, sperando di poter discutere del mito di Ulisse fra cinema e letteratura (da grecista, so bene che il mito si è costruito più sul nome latino del personaggio, ma non va trascurata la potenza dell'epiteto Οὐτίς).<sup>1</sup> Presto ho dovuto rinunciare anche a quest'idea, di fronte alla modestia delle trasposizioni cinematografiche della leggenda.

---

<sup>1</sup> Οὐτίς με κτείνει... È singolare che, nella *Dialettica dell'Illuminismo* Horkheimer e Adorno, per due volte si riferiscano a Ulisse col termine οὐδέϊς, certo corretto sul piano del significato e assonante col nome dell'eroe, ma non rispetto all'originale omerico.

Mi limiterò a due considerazioni su un film moderno, che mi ha deluso, e uno vecchio, che conserva tuttora positive peculiarità. Il più recente, *Itaca. Il ritorno*, del 2024, avrebbe avuto tutti gli atout per lasciare il segno: una buona sceneggiatura, ottimi attori (Ralph Fiennes, Charlie Plummer, Claudio Santamaria, ma soprattutto Juliette Binoche e Ángela Molina). Eppure, anche se il regista è Uberto Pasolini dall'Onda, discendente da Luchino Visconti, ho l'impressione che abbia finito per obliterare proprio il mito. Un effetto diverso produce *I viaggi di Ulisse*, realizzato nel 1954 da Mario Camerini. Nonostante alcuni evidenti errori di sceneggiatura (nelle scene girate a Porto Ercole, s'intravede la fortezza della Rocca; il vino servito a Polifemo è ottenuto pigiando l'uva all'istante), la cura dei particolari è costante e si segnala lo splendido volto di Silvana Mangano che ricopre i ruoli di Circe e di Penelope.

Tornando al mito, ha sempre incantata la potenza della leggenda coniugata a una particolare aderenza a una serie di stratificate realtà storiche, con possibili riferimenti a luoghi e usanze micenee, come suggerito dai relativi scavi archeologici e da un'infinità di studi specifici.<sup>2</sup> Il nome Ὀδυσσεύς non sarebbe, però, originario dalla Grecia, ma proverrebbe da una regione dell'Asia Minore, la Caria. Qui era chiamato così un dio marino, il quale, in seguito all'invasione delle popolazioni indoeuropee, fu assimilato nella figura di Poseidone. L'eroe l'avrebbe ricevuto dal nonno *Autolico*,<sup>3</sup> che avrebbe così battezzato il nipote, perché oggetto di odio o provocatore di ira.

Per sintetizzare quello che un tempo veniva chiamato l'"intreccio" del poema, ricorro a una pagina di Umberto Eco:<sup>4</sup>

L'Odissea inizia in *medias res* [...], quando quella voce che chiamiamo Omero inizia a parlare. Possiamo identificare quel momento con il giorno in cui, secondo la tradizione, Omero ha iniziato il

---

<sup>2</sup> Una bibliografia aggiornata è reperibile in M. Deriu, *Nèsoi, L'immaginario insulare nell'Odissea*, Venezia, Ca' Foscari, 2020, pp. 183-195.

<sup>3</sup> Ἀυτόλυκος, figlio del dio Hermes e di Chione, figlia di Deidalone (Δαιδαλίωv), bellicoso discendente di Lucifero, la stella del mattino, è un celebre personaggio della mitologia greca, noto come re dei ladri, maestro di inganni e padre di Anticlea, la madre di Odisseo. Ereditò dal padre la capacità di rubare qualsiasi cosa senza mai essere scoperto, spesso utilizzando poteri magici per alterare l'aspetto dei beni rubati.

<sup>4</sup> U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p.42 (fra parentesi quadre ho segnalato l'omissione della scansione temporale: T0, T1, T2 ecc., non essenziale nel nostro discorso).

suo canto, o col momento in cui noi iniziamo a leggere. In ogni caso, l'intreccio inizia [...] quando Ulisse, già prigioniero di Calipso, sfugge alle sue insidie amorose, naufraga fra i Feaci e solo a quel punto [...], che corrisponde al canto ottavo, racconta la sua storia. Il racconto riprende da molti anni prima [...], e per la prima volta il lettore apprende delle varie avventure del suo eroe. Questa analepsi dura per una buona parte del poema, e solo al canto tredicesimo il testo ci riporta al tempo a cui eravamo pervenuti al canto ottavo. Ulisse salpa verso Itaca per concludere la sua vicenda.

Si tratta d'una sintesi molto efficace, con la quale però non posso concordare del tutto, perché la vicenda dell'eroe non si esaurisce col suo ritorno a Itaca, ma deve proseguire con una nuova impresa, per la coazione di Ulisse al perpetuo vagare.

Il ritorno a Itaca non rappresenta la definitiva conclusione del poema.<sup>5</sup> Nel libro XI, vv. 118-137 (profezia ribadita nel libro XXIII, vv. 266-284) Tiresia aveva predetto che Ulisse avrebbe dovuto intraprendere un altro viaggio, portando un remo fino a terre che non conoscono il mare né l'uso del sale in cucina. In questa remota regione, un viandante avrebbe scambiato il remo ch'egli portava sulla spalla per un ventilabro (strumento di cui si servivano i contadini per separare il grano dalla pula). Piantandolo in terra, Ulisse avrebbe offerto sacrifici espiatori a Poseidone, estinguendone finalmente l'ira:

«...αὐτὰρ ἐπὶν μνηστῆρας ἐνὶ μεγάροισι τεοῖσι  
κτείνης ἢ ἐ δόλω ἢ ἀμφοδὸν ὀξεί χαλκῶ,  
ἔρχεσθαι δὴ ἔπειτα, λαβῶν εὐήρες ἐρετμόν,  
**εἰς ὃ κε τοὺς ἀφίκηαι, οἳ οὐκ ἴσασι θάλασσαν,**  
οὐδέ θ' ἄλεσι μέμιγμένον εἶδαρ ἔδουσιν,  
οὐδ' ἄρα τοί γε ἴσασι νέας φοινικοπαρήους,  
οὐδ' εὐῆρ' ἐρετμά, τά τε πτερὰ νηυσὶ πέλονται.  
σῆμα δέ τοι ἐρέω μάλ' ἀριφραδές, οὐδέ σε λήσει·  
ὀππότε κεν δὴ τοι ξυμβλήμενος ἄλλος ὀδίτης  
φήη ἀθηρηλοῖγόν ἔχειν ἀνὰ φαιδίμω ὄμφω,  
καὶ τότε δὴ γαίη πῆξας εὐήρες ἐρετμόν,  
ἰρὰ καλὰ ρέξας Ποσειδάωνι ἄνακτι...»

...ma quando nel tuo palazzo avrai ucciso i pretendenti, o con l'inganno o apertamente con l'affilato bronzo, allora parti, prendendo un maneggevole remo, **finché arrivi a genti che non conoscono il mare**, che non mangiano cibo condito con sale, né conoscono navi dalle guance di minio, né i maneggevoli remi

---

<sup>5</sup> Si veda in proposito la puntuale ricostruzione di Maria Paola Castiglioni, *Ulisse dopo l'Odissea La profezia di Tiresia e la Telegonia*, nel bel volume *Ulisse per sempre. Miturgie omeriche e cultura mediterranea*, a cura di Ezio Pellizer, Editreg, Trieste 2013, pp. 49-66.

che sono ali alle navi. E un segno ti dirò, chiarissimo, che non ti sfuggirà: quando un altro viandante, incontrandoti, ti dirà che hai un 'vaglio' sul tuo splendido omero, allora, piantato in terra il maneggevole remo e offertti splendidi sacrifici al signore Poseidone...

Se pensiamo al teatro classico, l'autore che preferisco è Eschilo, non solo per la tragedia perduta *Φιλοκτήτης*,<sup>6</sup> della quale non è il caso di parlare qui, ma per il fatto che le sue intuizioni sono costantemente riprese da Sofocle e da Euripide.

Eschilo mi interessa soprattutto per l'*Ορέστεια*, la trilogia formata dalle tragedie *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*, nella quale sono inscenati l'affermarsi dei nuovi dèi olimpici su una generazione più antica figlia di Notte; l'affermarsi del patriarcato su un ipotetico precedente matriarcato. È l'autore che ha raccontato in maniera difficilmente eguagliabile, nell'*Agamennone*, la sconvolgente vicenda di Cassandra. Ha officiato la fondazione del primo tribunale di Occidente, l'Areopago, allestendo il processo contro Oreste, caratterizzato dalla denuncia degli incesti, dei delitti, delle infamie commesse dagli Atridi.

Pur non essendo un personaggio centrale nelle commedie di Aristofane, *Ὀδυσσεύς* viene spesso citato, parodiato e utilizzato come punto di riferimento letterario, soprattutto per criticare Euripide e la sua tendenza all'uso di artifici complessi, in contrasto con i meccanismi più semplici e concreti del teatro aristofanESCO.

In Archiloco, il personaggio di *Ὀδυσσεύς* non appare come protagonista di un racconto, ma come modello di resilienza e sagacia. In quest'ambito è famoso il frammento che contiene l'apostrofe al cuore ("Τέτλαθι δῆ, κραδίη· καὶ κύντερον ἄλλο ποτ' ἔτλης"). Qui il poeta-soldato si rivolge al proprio cuore, esattamente come l'eroe omerico. Di fronte alle avversità, l'episodio è trasformato in un ammonimento a sé stesso, utile a sopportare le gioie e i dolori dell'esistenza: dove il dettato epico, per tradizione impersonale, diviene autocelebrativo grazie all'uso eminentemente lirico del giambo.

θυμέ, θύμ' ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε,

---

<sup>6</sup> William M. Calder III, *Aeschylus' Philoctetes*, in "Greek, Roman, and Byzantine Studies", vol. 11, n. 3, 1970, pp. 171-179; August Nauck (a cura di), *Tragicorum graecorum fragmenta*, 2ª ed., Lipsia, B.G. Teubner, 1889; Alan H. Sommerstein (a cura di), *Aeschylus. Fragments (XML)*, collana Loeb Classical Library, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2009.

ἄναδύεο μένον δ' ἄλέξεο προσβαλῶν ἐναντίον  
στέρνον, ἐνδοκοῖσιν ἐχθρῶν πλησίον κατασταθείς  
ἀσφαλῶς· κτλ

Cuore, cuore, inondato da mali inesorabili, riemergi:  
e resisti e respingi il nemico affrontandolo  
di petto, laddove ti sei già piazzato vicino  
e a piè fermo...<sup>7</sup>

Il frammento, in tetrametri trocaici catalettici, tramandato dal bizantino Stobeo<sup>8</sup>, riprende materiale omerico, dalla celebre apostrofe (Τέτλαθι δὴ, κραδίη· καὶ κύντερον ἄλλο ποτ' ἔτλης) con cui Odisseo si controlla davanti alle offese dei Proci, in attesa della vendetta<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Maria Grazia Bonanno, *Archiloco risanato (fr. 128 W 2)*, "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", 2012, 68 (2012), pp. 175- 179.

<sup>8</sup> Michele Curnis, *L'Antologia di Giovanni Stobeo. Una biblioteca antica dai manoscritti alle stampe*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008.

<sup>9</sup> *Odissea*, libro XX, v. 18.

# Mythe du nom ou ivresse de l'épithète ?

## *Naso, Perilla* et leurs transferts onomastiques

LUCIANO ROSSI

Université de Zurich

ORCID: 0000-0002-2020-6423

\*Je remercie Alice Lamy pour ses observations toujours très stimulantes

Abstract: Après une introduction consacrée à la fonction du prénom en littérature, on s'interroge sur la manière dont Publius Ovidius Naso exploite cette possibilité dans ses œuvres d'exil en ouverte opposition à l'empereur Auguste. On analyse en particulier le poème *Trist.* III 7, destiné à une mystérieuse *Perilla*, qui semble être un *alter ego* du poète. En élargissant l'analyse aux noms auxquels l'auteur s'efforce d'attribuer des étymologies grecques très élaborées, on identifie une possible allusion au Περύ -λ (*Peri lambda*) d'Aristote.

Un nom d'auteur dans les œuvres littéraires – on l'a souvent répété<sup>1</sup> – garantit une fonction classificatoire qui permet de regrouper un certain nombre de compositions, de les délimiter et de les distinguer d'autres ensembles plus ou moins homogènes. Il effectue une mise en rapport des textes entre eux ; il caractérise enfin un certain mode d'être du discours poétique en le dotant d'un statut spécial qui le distingue du langage de tous les jours, promptement utilisable sans besoin de décodage. En d'autres termes, ce processus définit un jeu de relations entre les produits artistiques réunis à l'intérieur d'un corpus se réclamant d'une même 'marque de fabrique' et, par cette action, il confère aux textes visés un statut singulier qui se distingue des autres par des caractéristiques propres. Le dit 'auteur' revendique par là le 'patronage' d'une série d'opérations qui définissent le texte en tant que production personnelle. Il apparaît comme la projection des qualités qu'il prête à sa création ou, plus simplement, il incarne les traits nécessaires au bon fonctionnement de l'œuvre. De la sorte, l'auteur garantit à ses assertions tout à la fois un champ de cohérence

---

<sup>1</sup> Luciano Rossi, *Anonymat poétique et hétéronymie. Le cas des troubadours et des trouvères*, "Critica del Testo", XII, 2009, pp. 239-259; Id., *Hétéronymie et errance poétiques 'autour du monde'. Réflexions sur Ebles II de Ventadour, Cercamon et les philologies*, "Cahiers de Civilisation médiévale", 56, 2013, p. 151-177; Cécile Margelidon, *Métamorphoses du nom et jeux étymologiques hybrides chez Ovide: Ocyrhoé/Hippè (Métamorphoses, II, 630-675)*, "Revue roumaine d'études francophones", 2020, pp. 30-48; Ead., *Ludisme et allusion dans l'étymologie poétique latine, "Methodos"* (Mis en ligne le 9 juillet 2024, consulté le premier mars 2026).

conceptuelle ou théorique, une unité de style et une date ‘certifiée’ de composition. Si la virtuosité intellectuelle, avec un jeu d’esprit, peut instituer des dogmes (“Et ego dico tibi, quia tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam”)<sup>2</sup>, ou inaugurer des légendes (“Tristan, né dans la tristesse”)<sup>3</sup>, c’est le nom propre qui en définit la valeur polysémique.

Chez Ovide, notamment dans les *Métamorphoses* et dans les *Fastes*, des jeux linguistiques de ce type répondent à une utilisation savante du nom, qui va au-delà de sa simple ‘signification’<sup>4</sup>. En jouant avec la mythologie, l’étymologie et les transmutations, où les noms des personnages révèlent souvent leur nature, leur histoire ou leur destin, le Péligne crée des liens narratifs et allégoriques complexes, comme dans le cas des figures liées à l’eau ou aux plantes, qui anticipent leurs métamorphoses. Selon une logique purement artificielle, dans une grande partie de la littérature classique les noms propres ont une signification intrinsèque et allusive au personnage, à sa fonction ou à son destin, révélant souvent quelque chose de paradoxal et d’étonnant<sup>5</sup>.

Dans les *Fastes*, l’onomastique est associée au calendrier, aux mythes fondateurs et à la religion romaine, où les noms des “jours” (en tant que *dies*, fastes ou néfastes) et des divinités occupent une place centrale dans le récit. On a souvent affirmé, non sans quelques fondements généraux, que dans les *Métamorphoses*, Ovide utilise ce procédé pour suggérer le caractère ou le destin des héros, en reliant le son d’un mot à sa signification, créant ainsi des anticipations ou des explications narratives. Selon la *communis opinio*, les différentes

---

<sup>2</sup> “Et moi, je te dis que tu es Pierre, et que sur cette pierre je bâtirai mon Église” : *Matth.*, XVI 18. L’interprétation de ce passage évangélique a suscité d’innombrables controverses entre les catholiques et les autres confessions chrétiennes : voir *Le Nouveau Testament commenté*, sous la direction de Camille Focant et Daniel Marguerat, Bayard, Paris, 2012.

<sup>3</sup> Dans la légende médiévale, le héros doit son nom au fait qu’il est né dans la douleur profonde de sa mère, Blanchefleur, morte en couches après l’annonce du décès de son époux, Rivalen. Cf. *Le Roman de Tristan et Iseut* renouvelé par J. Bédier, Paris, Piazza, 1900, p. 3 : “Fils, lui dit-elle, j’ai longtemps désiré de te voir; et je vois la plus belle créature que femme n’ait jamais portée ; Triste j’accouche, triste est la première fête que je te fais, à cause de toi j’ai tristesse à mourir. Et comme ainsi tu es venu sur terre par tristesse, tu auras nom Tristan”.

<sup>4</sup> D’après un procédé qu’on retrouve aussi chez Virgile et d’autres poètes ‘alexandrins’ : cf. James O’Hara, *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, University of Michigan, Ann Arbor 2016 (en particulier sur Ovide, les pp. 100-102).

<sup>5</sup> Cf. Garth Tissol, *The Face of Nature. Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid’s Metamorphoses*, Princeton University Press, Princeton 1997, pp. 13-15 et 37-38.

appellations ancreraient les protagonistes à des mythes préexistants ou créeraient de nouveaux liens thématiques (par exemple, un nom qui ressemble à celui d'une plante annoncerait sa transformation en celle-ci). En réalité, les choses sont plus complexes : le poète manipule les dénominations, exploitant leurs racines, non seulement latines, mais surtout grecques, pour créer des doubles sens et des liens surprenants. Dans ce cadre, la pseudonymie et l'hétéronymie ont déjà suscité de nombreuses études particulières dans une perspective généraliste, comparatiste et interdisciplinaire. La tradition élégiaque latine connaît des jeux onomastiques grâce auxquels le même poète apparaît dans un texte donné sous une double dénomination<sup>6</sup>. Publius Ovidius Naso ne “se fait pas passer pour un autre” au sens littéral, mais revêtant différents “masques” poétiques et mythologiques dans ses œuvres il se déguise en amant élégiaque (*Amores*), en femme qui prend soin d'elle (*Medicamina faciei femineae*), en conseiller compatissant de cœurs brisés (*Ars amatoria* et *Remedia amoris*), en narrateur omniscient de mythes en transformation (*Metamorphoses*), jusqu'à se personnifier lui-même souffrant en exil (*Tristia* et *Epistulae ex Ponto*).

Sa dénomination officielle complète était *Publius Ovidius Naso*, un nom courant pour un poète romain de rang équestre<sup>7</sup>. Toutefois, dans les épîtres envoyées depuis son ‘éloignement’ forcé, misant sur une sorte de priapisme légendaire, il choisit de s'appeler *Naso*. Relégué pour toujours (*relegatus in perpetuum*) aux confins de l'Empire, à *Tomis* dans le Pont (aujourd'hui Constanța, Roumanie)<sup>8</sup>, Ovide envoie une série d'épîtres à sa femme, à ses amis ou encore à d'autres figures éminentes à Rome: notamment l'empereur

---

<sup>6</sup> Voir Jean-Yves Maleuvre, *Jeux de masques dans l'élégie latine : Tibulle, Properce, Ovide*, Louvain-Namur 1998, pp. 49-51.

<sup>7</sup> Ovide ne manque pas de se vanter de la noblesse de ses ancêtres : cf. *Pontiques*, éd. Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1977, IV 8, vv. 17 sq. : “Seu genus excutias, equites ab origine prima/ usque per innumeros inueniemur” (“Si tu examines ma race, tu nous trouveras chevaliers depuis la première origine, sans interruptions à travers d'innombrables aïeux” : p. 131); *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1987, IV 10, vv. 7 sq. : “Si quid id est, usque a proavis uetus ordinis heres,/ non modo fortunae munere factus eques” (“S'il y faut attacher quelque prix, j'ai hérité mon rang de mes lointains ancêtres et je ne dois pas à la faveur de la fortune une récente promotion de chevalier” (p. 122).

<sup>8</sup> Il existe également une bibliographie abondante qui considère comme un mensonge poétique non pas l'exil en soi, mais la destination de Tomis. Voir à ce propos la thèse de Esteban Bérchez-Castaño, *El destierro de Ovidio en Tomis: realidad y ficción*, Institutió Alfons el Magnànim (“Estudis classics”, 11), Valencia 2015, tout comme les objections de Ivan Prchlík, *Two Ovidian Miscellanies: Ovid's Contribution to the History of Literature and the Historicity of his Exile*, “Rheinisches Museum für Philologie”, N.F. 164, 2021, pp. 367-394 (367-370). Nous aurons l'occasion de revenir sur ce problème.

Auguste et son petit-neveu, *Germanicus Caesar*, affichant ainsi une multiplicité de rôles et de voix. Ses différends avec Auguste, qui cachent un ensemble de problèmes moraux, religieux et philosophiques n'ont pas encore été complètement élucidés, malgré l'énorme bibliographie sur le sujet. On en vient alors à considérer cet usage de l'hétéronymie comme le théâtre d'une "déterritorialisation"<sup>9</sup>, comme l'invention d'un nouveau système de pensée accompagné d'une nouvelle vision du monde et d'une nouvelle manière d'appréhender celui-ci<sup>10</sup>. Cette grille de lecture montre un auteur cherchant dans le couple *Ovidius/Naso* une sorte de dissémination qui lui permet d'accéder à une autre réalité: celle de l'écriture, qui fait de l'espace fictionnel le lieu désigné pour l'invention. Car, pour tout poète se situant tout entier dans un devenir-composition, suivre les traces des autres n'est pas suffisant: ce qui est nécessaire, c'est créer.

Les poèmes d'exil du Sulmonais, écrits en couplets élégiaques, sont regroupés dans deux recueils différents: les *Tristes* ("Douleurs" ou "Lamentations"), en cinq livres, et les *Pontiques* ("Lettres de la mer Noire") en quatre livres. D'une manière générale, on peut postuler qu'il n'y a pas une différence substantielle entre les textes inclus dans les deux recueils, à une exception près: les *Pontiques* s'adressent à des personnes qui sont nommés individuellement, alors qu'aucun des individus des *Tristes* n'est mentionné par son nom, en dehors de *Perilla*, nom fictif d'une poétesse dont l'identité reste indéfinie. Nous savons seulement qu'elle se serait consacrée, comme l'auteur lui-même, à la composition de *carmina docta* en désaccord avec le *mos patrio*<sup>11</sup>. Cette situation, tout à fait exceptionnelle, mérite une enquête particulière, dans la mesure où un nom apparemment banal se révèle au contraire chargé de sous-entendus y compris philosophiques.

Dans mon article, je voudrais réexaminer l'individualité de *Perilla* et de ses hétéronymes, à l'aide d'une série de questions: Quel rôle a-t-elle joué dans la vie de l'auteur des *Tristes*? *Perilla* était-elle la propre fille ou la belle-fille d'Ovide? Était-elle une élève de l'écrivain ou seulement une amie de Rome? Ou nous avons affaire à un *alter-ego* du poète qui lui laisse la liberté de critiquer sévèrement le tyran sans impliquer les membres de sa famille restés à

---

<sup>9</sup> Cf. Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Éditions de Minuit, Paris 1972, p. 371.

<sup>10</sup> Cf. Eleonora Tola, *La métamorphose poétique chez Ovide: Tristes et Pontiques. Le poème inépuisable*, Peeters, Paris-Louvain 2004

<sup>11</sup> L'élégie III, 7 des *Tristes*, comme nous le verrons, est un véritable hymne à l'*ingenium* (vv. 45-48).

Rome? Mais, dans ce cas, quel sens donner à ce pseudonyme particulier? Et quel crédit ajouter à l'origine grecque de ce nom ?

Dans les *Tristes*, Ovide n'est pas assiégé au sens militaire, mais il l'est par la solitude, le désespoir, et un environnement barbare où il exprime sa souffrance d'être séparé de Rome, luttant contre la déchéance et la perte d'identité, tout en affirmant sa gloire poétique face à un destin implacable et à l'indifférence impériale. Il se sent étranger chez les Gètes, mais aussi 'étranger à soi-même', se transformant de poète mondain à exilé très vulnérable. Il se retrouve entouré de peuples considérés comme 'incultes' et de conditions climatiques rudes, ce qui accentue son sentiment d'isolement et de barbarie. C'est là qu'intervient l'hyperbole d'un Ovide complètement 'barbarisé' et contraint d'écrire dans un latin corrompu, voire directement en langue gète<sup>12</sup>.

De 'Chanteur' célèbre à Rome, il est devenu une sorte de rebus, à la fois Romain et barbare: un état intermédiaire agaçant, le rapprochant des métamorphoses qu'il avait si bien décrites. Il évoque constamment la capitale de l'empire, son amour pour elle, et son désir ardent d'y retourner, rendant cette ville absente à la fois une cause de souffrance et un but. Il analyse sa propre transformation progressive, devenant presque aussi sauvage que ses hôtes. Et pourtant, il réussit à sublimer son désarroi en une œuvre lyrique puissante : un effort susceptible, selon lui, de lui assurer l'immortalité.

Comme d'autres exilés, il résiste à son malheur en écrivant, transformant son autobiographie en une forme de triomphe littéraire. Il s'engage alors dans un combat inégal contre son bourreau (Auguste) et le destin auquel il a été condamné, affirmant que sa gloire et ses œuvres survivront à son bannissement<sup>13</sup>. Il se compare à Ulysse<sup>14</sup>, mais, ainsi faisant, il souligne sa propre faiblesse face à la puissance de Jupiter. Il est seul, tandis que le Grec avait joui, pendant ses errances, d'agréables moments de repos, grâce à la bienveillance de

---

<sup>12</sup> Voir Simone Viarre, *Les Aspects mythiques du pays d'exil dans les Tristes et les Pontiques d'Ovide*, in François Jouan et Bernard Deforges, *Peuples et pays mythiques. Actes du V<sup>e</sup> colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris X*, Les Belles Lettres, Paris 1988, pp. 149-158; mais surtout Maud Pfaff-Reydellet, *Parler gète aux taureaux de Tomes: une forme paradoxale d'accomplissement poétique*, "Cahiers des études anciennes", LVIII, 2021. Mis en ligne le 26 avril 2022, consulté le 21 mars 2026.

<sup>13</sup> Cf. Gerlinde Bretzigheimer, *Exul ludens. Zur Rolle von relegans und relegatus in Ovids 'Tristia'*, "Gymnasium" 98, 1991, pp. 39-76.

<sup>14</sup> *Pontiques*, éd. cit., IV, 10, vv. 9-30.

Neptune. Mais attention : une telle association est beaucoup plus profonde qu'il n'y paraît à première vue.

Dans l'*Apologie*, Platon lui-même fait mentionner au personnage de Socrate, proche de la mort, les noms de Sisyphe et d'Odyssée, significativement associés, parmi ceux dont la rencontre dans l'au-delà serait un motif de grande joie :

ἐπὶ πόσῳ δ' ἂν τις, ὃ ἄνδρες δικασταί, δέξαιτο ἐξετάσαι τὸν ἐπὶ Τροίαν ἀγαγόντα τὴν πολλὴν στρατιὰν ἢ Ὀδυσσεά ἢ Σίσυφον ἢ ἄλλους μυρίους ἂν τις εἴποι καὶ ἄνδρας καὶ γυναῖκας, οἷς ἐκεῖ διαλέγεσθαι καὶ συνεῖναι καὶ ἐξετάζειν ἀμήχανον ἂν εἴη εὐδαιμονίας<sup>15</sup>.

Tout comme dans le cas du Péligne, la raison de la faute de Sisyphe n'est pas claire. Elle n'est pas révélée chez Homère, tandis qu'elle est attribuée à différentes actions dans les textes ultérieurs : la dénonciation de l'enlèvement d'Égine;<sup>16</sup> la révélation de secrets divins qui restent toujours mal définis dans les sources; la fuite des enfers et la tromperie des divinités chthoniennes<sup>17</sup>; l'impiété envers Salmonéus)<sup>18</sup>. Toujours est-il que les incroyables astuces du fils d'Éole n'étaient pas exemptes de mystérieux péchés d'impiété contre Jupiter le tout-puissant.

Mais quel a été le crime d'Ovide ? Selon le relégué, c'est d'avoir vu, *inscius*, un abus dont il a été frappé : "Inscia quod crimen uiderunt lumina plector, / Peccatumque oculos est

---

<sup>15</sup> Platon, *Apologie de Socrate-Criton*, édition par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2017 : " Et quel prix l'un d'entre vous accepterait-il pour interroger celui qui a mené la grande expédition à Troie, ou Odyssée ou Sisyphe, ou les innombrables autres hommes et femmes que l'on pourrait citer, et dialoguer avec eux là-bas, vivre avec eux et les interroger, ne serait-ce pas le comble du bonheur ?".

<sup>16</sup> Sisyphe suscita la colère de Zeus en révélant au dieu-fleuve Asopos que Zeus avait enlevé sa fille, la nymphe Égine. En échange de cette information, il obtint une source d'eau pour sa cité, Éphyre (ancien nom de Corinthe). Zeus lui envoie donc la Mort. Mais Sisyphe s'aperçoit de son approche et il attache la Mort avec des liens solides. Ainsi donc, il arrive qu'aucun homme ne meurt plus, cela jusqu'au moment où Ares délivre la Mort et lui livre coupable. Mais avant de mourir, Sisyphe prescrit à sa femme Méropè de ne pas envoyer vers l'Hadès les dons rituels. Au bout d'un certain temps, comme l'épouse ne s'acquitte pas de ce qu'elle doit pour son mari, Hadès, informé, le laisse partir pour qu'il aille faire des reproches à sa femme. Mais une fois à Corinthe, il ne revient plus, jusqu'au moment où il meurt de vieillesse.

<sup>17</sup> Du grec χθόνιος (*khthónios*), relatif aux divinités infernales ou telluriques, c'est-à-dire souterraines, par opposition aux divinités ouraniennes ou éoliennes, c'est-à-dire célestes.

<sup>18</sup> Dont il réussit à provoquer la mort, encore qu'il fût son frère, par les enfants qu'il avait eu de Tyro, fille de Salmonéus : cf. Hyginus Mythographus, *Fabulae*, éd. Peter K. Marshall, Teubner, Munchen-Leipzig, 2002, n.60.

habuisse meum”<sup>19</sup>. Que signifie cette déclaration ? Les réponses sont plurielles : aurait-il involontairement assisté à des scandales sexuels ou religieux ? Ou bien pourrait-il avoir révélé la nymphomanie de Iulia, la nièce d’Octave (‘fêtée’ à sa manière sous les traits de *Corinna*, sa maîtresse) ; ou encore aurait-il assisté aux amours incestueuses de l’empereur lui-même, ou enfin aurait-il surpris Auguste en train de célébrer des rites en l’honneur d’Isis ? Nous ne le saurons jamais<sup>20</sup>. Quoi qu’il en soit, si l’avantage de Sisyphe par rapport aux dieux résidait dans sa capacité à échapper à la mort grâce à ses ruses, Ovide n’est pas dépourvu de ce même atout, car il peut, grâce à ses œuvres, viser la gloire en ridiculisant ses détracteurs.

Mais la faute véritable pour laquelle le poète a été puni par Auguste, c’est d’avoir donné des leçons d’amour à ses auditeurs, même s’il a cessé depuis longtemps de le faire. C’est le livre qui l’affirme : “Inspice, dic, titulum : non sum praeceptor amoris/ Quas meruit, poenas iam dedit illud opus”<sup>21</sup>.

Et pourtant, comment serait-il possible de dénaturer l’inspiration : “At mihi iam puero caelestia sacra placebant/Inque suum furtim Musa trahebat opus » [...] Scribere temptabam uerba soluta modis./ Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos/Et quod temptabam scribere uersus erat”<sup>22</sup>.

La conscience d’avoir subi une immense injustice pousse le poète à affirmer que Homère lui-même en serait sorti détruit : “Da mihi Maeoniden et tot circumspice casus/ Ingenium tanti excidet omne malis”<sup>23</sup>. Dans les jeux de l’hétéronymie se joue aussi le fantasme du

---

<sup>19</sup> *Tristes*, éd. cit., III 5, vv. 49 sq. : “C’est parce que mes regards ont inconsciemment vu un crime que je suis frappé, et ma faute est d’avoir eu des yeux ? (André, p. 77).

<sup>20</sup> Depuis plusieurs décennies les critiques s’interrogent sur cette énigme. À titre d’exemple voir : John C. Thibault, *The Mystery of Ovid’s Exile*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1964 ; George P. Goold, *The cause of Ovid’s exile*, “Illinois Classical Studies” 8/1, 1983, pp. 94-107 ; Carole E. Newlands, *Ovid*, Garland, London-New York 2015, pp. 1-22 ; Tola, “*Ille ego sum*”, p. 174sq.

<sup>21</sup> *Tristes*, éd. cit., I 1, v. 67sq. : “Vois mon titre [*Tristia*]... ce ne sont pas des leçons d’amour ; l’ouvrage a déjà subi la peine qu’il méritait” (André, p. 5).

<sup>22</sup> *Tristes*, éd. cit., IV 10, vv. 19 sq. ; 24-26 : “Mais moi, dès mon enfance, j’étais charmé par les mystères célestes et la Muse m’attirait en secret par ses travaux”[...] ; “je m’efforçais d’écrire des mots privés de rythme. De lui-même un poème prenait le nombre approprié, et ce que j’essayais d’écrire était des vers” (André, p.123).

<sup>23</sup> *Tristes*, éd. cit., I, 1, v. 47sq. : “Donnez-moi le poète de Méonie (en Lydie) et envisagez autant de malheur : tout son génie s’évanouira devant de si grands maux” (André, p. 4).

remplacement et de l'effacement du modèle. Au sommet de l'émulation extrême, Ovide est Homère : il se métamorphose dans la création et dans l'épreuve de l'exil.

Par le biais des similitudes hyperboliques, Ovide utilise sa relation avec l'empereur romain et celle de *Perillo*, ingénieux inventeur sans scrupules d'un instrument de mort terrifiant<sup>24</sup> avec *Phalaris*, souverain d'Akragas (l'actuelle Agrigente). Dans ce contexte, les figures du tyran et de l'inventeur sont mises sur le même plan, toutes deux connotées négativement. Comme l'a bien remarqué Claudia Bordigato<sup>25</sup>, cette anecdote apparaît dans les *Tristes*, où elle est racontée sous une forme narrative, avec beaucoup de détails et toujours associée à l'histoire similaire de *Busiris*, roi d'Égypte et fils de Poséidon qui fit sacrifier le devin *Thrasios*<sup>26</sup>.

Dans *Trist.* 5, 12, v. 45-48, le poète récupère la dimension artistique de *Perillo*, auparavant connotée par la cruauté, en la rapportant désormais à sa propre expérience poétique: "Pace nouem, uestra liceat, Sorores:/ Vos estis nostrae maxima causa fugae,/ Utque dedit iustas tauri fabricator aeni,/ Sic ego do poenas artibus ipse meis"<sup>27</sup>.

S'instaure ainsi une sorte d'analogie entre le poète et *Perillo*<sup>28</sup>, tous deux contraints de purger une faute liée à leur *ars*; tous deux pénalisés à cause de leur propre *ingenium*<sup>29</sup>. Il en résulte une assimilation implicite d'Auguste au tyran *Phalaris*, mentionné ailleurs pour le même épisode, comme exemple de répression extrême de toute forme de liberté, y compris celle d'expression: c'est le cas de *Pont.* 3, 6 où, le destinataire de la lettre préfère rester

---

<sup>24</sup> *Scholia Vetera in Pindari Carmina*, éd. Anders B. Drachmann, *Pythian Odes*, Teubner, Leipzig 1910, I 95 (une nouvelle édition, que je n'ai pu consulter, a été publiée par William H. Race, Harvard University Press, Cambridge-Ma 1997).

<sup>25</sup> Claudia Bordigato, *Ovidio, il volto cultus e incultus della persuasione: strategie dell'ars in rapporto con la natura*, thèse de l'Université de Padoue, année 2009.

<sup>26</sup> *Trist.* éd. cit., III, 11, vv. 39 sq. Ici l'empereur romain est accusé explicitement: "Saeuior es tristi Busiride, sauior illo/ Qui falsum lento torruit igne bouem" ("Tu es plus cruel que l'affreux Busiris, plus cruel que celui qui faisait rôti à feu lent un simulacre de bœuf" (André p. 89).

<sup>27</sup> *Trist.*, éd. cit., V 12, vv.45-48: "Permettez-moi de le dire, ô vous les neuf Sœurs : vous êtes la principale cause de mon exil, comme fut justement puni le créateur du taureau d'arain, je suis puni moi-même de mes vers" (André, p.158).

<sup>28</sup> On pourrait se demander s'il n'y a pas une forme de jeu de mots entre *Perillo* et *PeriCULO*, comme 'danger', mais aussi en tant qu'expérience nuisible de l'ingénieur (suggestion d'A. Lamy).

<sup>29</sup> En fait, Naso est tellement astucieux, qu'aucun exil ne pourra l'enfermer du point de vue de l'esprit créateur: c'est son *ingenium* qui permettra les dynamiques de sa métamorphose poétique et ontologique.

anonyme car il craint de s’attirer les foudres d’Auguste en révélant qu’il correspond avec l’exilé *Naso*. Celui-ci, tout de même feint d’être sûr de la modération et de la clémence du princeps : “Restituit multos aut poenae parte leuauit / Caesar: et in multis me precor esse uelit./at tu, cum tali populus sub principe simus, /adloquio profugi credis inesse metum?/ Forsitan haec dominio Busiride iure timeres/ aut solito clausos urere in aere uiros”<sup>30</sup> : celui qui brûlait les hommes enfermés dans l’airain n’était certainement pas au pouvoir à Rome... Même si l’insinuation selon laquelle Auguste pourrait être une sorte de nouveau *Phalaris* est présentée par l’absurde, elle n’en est pas moins flagrante. Nous comprenons que la dévotion du poète n’a jamais été tout à fait sincère, les coups portés au princeps sont dissimulés partout : derrière le motif de la *clementia*, comme nous venons de le voir, ou derrière l’assimilation de l’empereur à *Jupiter*, que nous avons déjà analysé<sup>31</sup>. Ovide se présente comme la victime d’une transformation soudaine (comme dans les mythes racontés dans les *Métamorphoses*), passant de la gloire de Rome à la misère du Pont : un renversement du destin qui deviendra le thème central de sa correspondance, où l’exil sera considéré comme basculement, suppôt de mutation afin de mieux resurgir.

En détournant l’idéologie impériale à son avantage, l’auteur rassemble un matériel poétique considérable (invectives, supplications, lamentations) pour construire une défense contre l’accusation implicite d’immoralité adressée à l’*Ars Amatoria*. Les *Tristia* et les *Epistulae ex Ponto* sont organisées en élégies qui oscillent entre les lamentations, les appels à la pitié, les attaques contre les détracteurs et les évocations de la vie romaine. Le poème *Ibis* est structuré comme une malédiction rituelle, dans laquelle Ovide jette des anathèmes sur ses détracteurs.

Ici, le mythe ne reste pas en arrière-plan, mais devient un instrument essentiel : les transformations mythologiques des *Métamorphoses* servent de métaphores du destin de l’auteur : un moyen de légitimer sa souffrance.

Dans les *Tristes et les Pontiques*, le ton est marqué par le choix de la première personne, les dialogues avec l’œuvre et les lecteurs, et une structure mêlant plaintes, suppliques et auto-

---

<sup>30</sup> Ovide, *Pontiques*, éd. cit., III 6, vv. 37-42 : “César a gracié bien des gens ou commué leur peine, et je le supplie qu’il veuille me ranger dans leur foule. Mais toi, alors que nous sommes les sujets d’un tel prince, crois-tu qu’on peut craindre de converser avec un exilé ? Peut-être aurais-tu lieu de le redouter sous le règne de Busiris ou de celui qui brûlait ses victimes enfermées dans l’airain” (André, p 105 sq.).

<sup>31</sup> Pour les interprétations contradictoires relatives au ton utilisé par le poète à l’égard d’Auguste pendant son exil (adulation ou polémique méprisante ?) voir Peter J. Davis, *Ovid and Augustus. A political reading of Ovid’s erotic poems*, Duckworth Publishers, London 2006.

justification; une construction narrative où *Naso* se met en scène pour pleurer son sort, utilisant le livre comme son correspondant pour maintenir un lien avec Rome et dialoguer avec le Prince<sup>32</sup>. Il est le protagoniste absolu, partageant ses malheurs et ses sentiments directement avec les lecteurs et créant avec eux une intimité et une urgence émotionnelle. Les poèmes fonctionnent comme des lettres envoyées de son exil à des amis, à sa femme, ou même à Auguste, lui demandant des nouvelles de Rome, mais surtout exigeant du tyran un jugement plus équitable. Les motifs récurrents sont l'éloignement forcé de la capitale, la dureté de Tomis et de son climat, et surtout la nostalgie de l'exilé pour sa famille : ses souffrances sont métamorphosées en matériau poétique.

*Naso* personifie ses œuvres, les confiant à des passeurs, ou s'adressant directement à ses épîtres comme à des compagnons de voyage. Nous sommes confrontés à une forme de métopoésie: comprendre ce détail, c'est absolument capital pour mesurer la porosité des frontières entre l'Ovide poète historique et l'Ovide fictif sublimé. Le choix du distique élégiaque confère aux poèmes un ton plaintif, adapté au sujet de douleur et de regret, en renforçant leur caractère lyrique. Il ne s'agit pas d'une simple construction formelle, mais d'une stratégie rhétorique pour transformer la situation d'exilé en une œuvre littéraire cohérente, où le poète lui-même est au centre de sa création<sup>33</sup>. C'est pourquoi il commence les *Tristes* par l'attribution de traits humains à l'ouvrage : le livre parle, demandant aux œuvres précédentes d'inclure son malheur parmi les changements radicaux de forme qui l'ont marqué, établissant ainsi un pont narratif entre le passé et le présent.

Dans ses poèmes de l'exil, l'auteur exploite des cadres théoriques proposant et imposant à Auguste ce qui est proclamé par l'idéologie impériale elle-même, en fonction des besoins d'une argumentation apologétique. Apparemment on y célèbre la justice du *princeps* comme supérieure à la justice divine<sup>34</sup>, mais en réalité on suggère au tyran quelle devrait

---

<sup>32</sup> Cf. Eleonora Tola, *Ille ego sum lignum qui non admittar in ullum* (*Ov. Pont. I, 2, 33*) ou l'écriture poétique à l'épreuve de l'exil, "Vita Latina", 199, 2019, pp. 74-91.

<sup>33</sup> La *mens* est invoquée comme le seul organe vital du poète qui n'est pas touché par l'exil et demeure libre de retourner dans sa patrie (on le voit également dans *Trist.*, éd. cit., IV, 2, vv. 57-64). Enfin, dans le cadre de l'équivalence entre exil et mort, dans *Pont.* éd. cit., III, 5, vv. 33sq., l'*ingenium* est à nouveau considéré comme un fragment de l'auteur encore vivant: le seul qui ne soit pas touché par la condamnation impériale: "Namque ego, qui perii iam pridem, Maxime, uobis / ingenio nitor non periisse meo" ("Car moi qui suis mort pour vous depuis longtemps, Maxime, je m'efforce de n'être pas mort par mon talent" (p. 102).

<sup>34</sup> Voir la célèbre citation aristotélicienne de l'*Illiade* sur laquelle nous reviendrons plus loin: « La souveraineté de plusieurs n'est pas bonne, que le souverain soit un seul ». Sur la prétendue 'éducation

être sa conduite pour que son pouvoir soit considéré comme vraiment légitime<sup>35</sup>. Dans ce contexte, s'inscrit parfaitement l'explication étymolo-ironique de l'équivalent grec du latin *Augustus*, *Σεβαστός* (dérivé de *sebazomai vénérer*).

La plupart des critiques ont considéré la réprobation de son corpus exilique (souvent affichée par le poète), comme une *captatio benevolentiae* astucieusement adressée à l'empereur. En réalité, elle cache une critique morale profonde des attitudes d'Auguste devenues non plus recevables. Un moment important d'une telle stratégie est représenté par l'exemplum de la fin tragique de *Perillo*<sup>36</sup>, cité à plusieurs reprises dans les épîtres. L'ingénieux inventeur sans scrupules d'un instrument de mort terrifiant paie cher sa cruauté. Il avait conçu un taureau en bronze avec une ouverture sur le côté dans laquelle on introduisait les victimes pour les brûler ; en échange, il avait obtenu du tyran *Phalaris* un cadeau tout aussi ingénieux : celui d'être le premier à expérimenter son œuvre d'art. Cet épisode est raconté par Ovide, en parallèle avec celui de Busiris, pour la première fois dans, afin de légitimer le recours à la ruse dans le jeu de la conquête<sup>37</sup>. Enseigner aux hommes la *simulatio* envers les femmes est une défense légitime contre les pièges que celles-ci tendent toujours dans le domaine de la séduction. Dans les *Tristes*, le poète parle de l'*Ars* à propos

---

stoïcienne' de l'empereur, voir Pierre Grimal. *Auguste et Athénodore* (Suite et fin), "Revue des Études Anciennes", t. 48/1-2, 1946, pp. 62-79.

<sup>35</sup> Luigi Galasso, *Pari e superiore agli dèi: due esempi di retorica del potere nell'opera dell'esilio di Ovidio*, "Dictynna", 10 2013 [mis en ligne le 18 décembre 2013, consulté le 10 janvier 2014].

<sup>36</sup> La forme latine du nom (comme celui de l'inventeur grec antique) est Përillus (avec un « e » court), qui se décline selon la deuxième déclinaison masculine. Les formes du même nom, répandues dans diverses régions de la Grèce, sont Πέριλλος/ Περύλαος.

<sup>37</sup> *Ars* I, vv. 653 sq. : "Falaride lui-même brûla dans le bœuf le corps du cruel Perillo. L'inventeur malheureux inaugura ainsi son œuvre".

du type de compositions à éviter<sup>38</sup> ; toujours dans le même ouvrage<sup>39</sup>, Ovide manifeste de la compréhension pour ce texte de jeunesse dont l'intention, selon lui, était purement ludique, en contraste avec une vie vertueuse. Encore dans les *Tristes*, d'autres vers, ceux des *Métamorphoses*, avant le départ pour Tomis, auraient failli être oubliés pour toujours puisque leur auteur les avait brûlés<sup>40</sup>, si leurs fidèles lecteurs n'en avaient pas fait force copies. En effet, il était trop en colère<sup>41</sup> contre les Muses à cause de son exil. Comme l'a très bien dit Evrard Delbey: "Evidemment, nous pouvons toujours penser que, par dérision, Ovide s'est servi des préceptes philosophiques, qui plus est stoïciens, dans un ouvrage sur l'amour ; il n'est pas invraisemblable pourtant que le poète ne soit pas que malicieux ; *doctus*, il connaît probablement la vulgate stoïcienne – n'oublions pas qu'Auguste avait Athénodore – et l'épreuve à venir de l'exil le contraindra personnellement à se confronter à l'une de ces occasions de souffrance que les Stoïciens nous engagent à dépasser avec grandeur d'âme"<sup>42</sup>.

Dans le petit microcosme des personnages historiques auxquels on attribuait le nom de *Perilla*, on repère le surnom de *Caecilia Metella*, poétesse et amante du poète romain Ticide, et de bien d'autres<sup>43</sup>. Ticide (probablement Clodius Aesopus) n'était pas un politicien, mais en plus d'écrire des vers, il a approvisionné l'armée de Jules César en 46 av.

---

<sup>38</sup> *Trist.*, éd. cit., I, 1, vv. 111-116 : "Cetera turba palam titulos ostendet apertos/ et sua detecta nomina fronte geret;/ tres procul obsura latitantes partes uidebis/hi qui, quod nemo nescit, amare docent./ Hos tu uel fugias uel, si satis oris habebis,/Oedipodas facito Telegonosque uoces!/Deque tribus moneo, si qua et tibi cura parentis,/ne quemquam, quamuis ipse docebit, ames" ("Tous (mes livres) montreront leur titres au grand jour et porteront leur nom sur leur font découvert, mais tu en verras trois cachés à l'écart dans un coin obscur – ceux qui, ce que nul n'ignore, enseignent l'art d'aimer. Fuis-les ou, si tu oses en parler, nomme les Œdipe et Télégone [parricides involontaires, le deuxième meurtrier d'Ulysse] ! De ces trois livres, si tu as quelque souci de ton père, je t'engage à n'aimer aucun en dépit des leçons d'amour qu'il donne" (p. 6).

<sup>39</sup> *Trist.*, éd. cit., I, 9, vv. 59-66 : "Uita tamen tibi nota mea est; scis artibus illis/ auctoris mores abstinuisse sui"... ("Tu connais cependant ma vie; tu sais que les mœurs de son auteur furent étrangères à cet Art" : p. 29).

<sup>40</sup> *Tristes*, éd. cit., I, 7, vv. 15-27.

<sup>41</sup> N'oublions pas que, selon Johannes Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Voss, Berlin 1772, le nez est le siège de la colère (et de la moquerie). Suggestion d'Alice Lamy.

<sup>42</sup> Evrard Delbey, *Le rapport de soi à soi : poésie élégiaque et question de l'éthique chez Ovide*, "Bulletin de l'Association Guillaume Budé", 2, 2003. pp. 136-150 (p. 141).

<sup>43</sup> Cf. Francesco Della Corte, *Perilla= Nerulla*, "Euphrosyne: Revista de filología clásica", 7, 1976, pp. 169-174.



Nam tibi cum fatis mores natura pudicos  
 Et raras dotes ingeniumque dedit.  
 Hoc ego Pegasidas deduxi primus ad undas, 15  
 Ne male facundae uena periret aquae.  
 Primus id aspexi teneris in uirginis annis  
 Utque pater natae duxque comes fui.  
 Ergo si remanent ignes tibi petoris idem,  
 Sola tuum uates Lesbia uincet opus. 20  
 Sed uereor ne te mea nunc fortuna retardet  
 Postque meos casus sit tibi pectus iners.  
 Dum licuit, tua saepe mihi, tibi nostra legebam,  
 Saepe tui iudex, saepe magister eram;  
 Aut ego praebebam factis modo uersibus aures, 25  
 Aut, ubi cessares, causa ruboris eram.  
 Forsitan exemplo, quia me laesere libelli,  
 Tu quoque sis poenae fata secuta meae.  
 Pone, Perilla, metum, tantummodo femina nulla  
 Neue uir a scriptis discas amare tuis ! 30  
 Ergo desidiae remoue, doctissima, causas  
 Inque bonas artes et tua sacra redi.  
 Ista decens facies longis uitabitur annis  
 Rugaque in antiqua fronte senilis erit, 35  
 Inicietque manum formae damnosa senectus,  
 Quae strepitus passu non faciente uenit,  
 Cumque aliquis dicet : “Fuit haec formosa”, dolebis  
 Et speculum mendax esse querere tuum.  
 Sunt tibi opes modicae, cum sis dignissima magnis,  
 Finge sed inmensis censibus esse pares; 40  
 Nempe dat et quodcumque libet fortuna rapitque,  
 Irus est subito qui modo Croesus erat.  
 Singula ne referam, nil non mortale tenemus  
 Pectoris exceptis ingenique bonis.  
 En ego, cum caream patria uobisque domoque 45  
 Raptaque sint admi quae potuere mihi,  
 Ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque:  
 Caesar in hoc potuit iuris habere nihil.  
 Quilibet hanc saeuo uitam mihi finiat ense,  
 Me tamen extincto fama superstes erit, 50

---

lui appris à versifier, [v. 24 *saepe magister eram*] ce sont des vers latins, et alors on pourrait laisser entendre que la poétesse est grecque. En tout cas, *Périlla* et *Périllos* sont des anthroponymes grecs.

Dumque suis uictrix omnem de montibus orbem  
Prospiciet domitum Martia Roma, legar,  
Tu quoque, quam studii maneat felicius usus,  
Effuge uenturos, qua potes usque, rogos!

[“Va, saluer Perilla, lettre trop vite écrite, et sois la fidèle servante de mon discours. Tu la trouveras assise en compagnie de sa douce mère ou au milieu des livres et des Piérides qu’elle aime. Quelle que soit son occupation, elle l’abandonnera en apprenant ton arrivée et te demandera sans retard la raison de ta venue et ce que je fais maintenant.

Tu lui diras que je vis, mais d’une manière telle qu’à cette vie je préférerais la mort et que mes malheurs n’ont pas été allégés par l’écoulement d’un si long temps, que néanmoins je reviens aux Muses malgré les blessures qu’elles m’ont causées, et que je rassemble des mots qui conviennent à des rythmes alternés [= “en distiques élégiaques”].

“Et toi aussi, dis-moi, restes-tu fidèle à nos études communes, et composes-tu de doctes poèmes; étrangers [phénomène rare] dans ta patrie? car la nature, d’accord avec les destins, t’a donné des mœurs pudiques, de rares qualités et du talent. C’est moi, le premier, qui l’ai conduit aux ondes de Pégase<sup>46</sup>, pour que ne périclisse pas fâcheusement la veine d’une eau féconde : le premier, je l’ai découverte dans tes tendres années de jeune fille et, comme un père pour sa fille ; je fus ton guide et ton compagnon. Donc si les mêmes feux demeurent dans ton cœur seule la poétesse de Lesbos<sup>47</sup> surpassera tes chefs d’œuvre.

Mais je crains que mon sort désormais ne t’arrête et que ton cœur ne soit sans force après mes malheurs. Aussi longtemps que nous le pûmes, souvent tu-me lisais tes vers et je te lisais les miens, souvent j’étais ton juge et souvent ton maître ; tantôt je prêtais l’oreille à tes derniers vers, tantôt quand tu cessais de composer, je t’en faisais rougir. Peut-être, voyant le mal que m’ont causé mes livres, t’es-tu réglée aussi sur le destin qui me frappe<sup>48</sup>. Cesse de craindre, Perilla, pourvu seulement que ni femme ni homme ‘apprenne à aimer dans tes écrits. Écarte donc, ô très savante, tout prétexte d’oisiveté et reviens aux beaux arts et à tes tâches sacrées. Les longues années altéreront ton beau visage; la ride sénile apparaîtra sur ton front vieilli, et la vieillesse destructrice, qui vient d’un pas silencieux, attentera à ta beauté. Quand on dira: ‘Elle était belle’, tu te désoleras, et tu te plaindras que ton miroir soit menteur. Tes ressources sont modestes, et tu en mérites d’importantes; mais imagine que tes revenus égalent les plus grands ; il est certain que la fortune donne et retire ce qui lui plaît : il est soudain Irus<sup>49</sup>, celui qui naguère était Crésus.

Bref, tout ce que nous possédons, est périssable, sauf les biens du cœur et de l’esprit. Regarde-moi : privé de ma patrie, de vous et de ma demeure, dépouillé de tout ce qui put m’être ôté, je fais pourtant de mon esprit ma société et mon plaisir : César ne put avoir aucun droit sur lui sur lui. On peut d’un glaive cruel mettre fin à ma vie, après ma mort pourtant ma renommée survivra, et, tant que, victorieuse, la Rome de

---

<sup>46</sup> “La source d’Hippocrène, en Béotie, que Pégase fit jaillir de terre d’un coup du sabot. Les Muses se réunissaient autour d’elle pour chanter et danser” (J. André, p. 80, note 2).

<sup>47</sup> “Sappho”. Sur les implications de cette allusion, voir ci-dessous les pages suivantes.

<sup>48</sup> En redoutant de partager ma punition.

<sup>49</sup> “Le mendiant Irus tué par Ulysse à son retour à Ithaque, Cf. Od. XVIII v. 1 sq.” (J. André, p. 81, note 1).

Mars<sup>50</sup>, contempera du haut de ses collines l'univers entier dompté, on me lira. Toi aussi - puisse ton ardeur studieuse avoir meilleure fortune !- échappe autant que tu le peux, au futur bûcher.

L'expression *Uates Lesbia* (la 'Barde lesbienne'), ici au v. 20, fait référence à Sappho et sert de point de comparaison et de lien entre l'élan amoureux passionné de la poétesse et la mesure choisie par Ovide lui-même<sup>51</sup>. Dans son œuvre, le Péligne utilise l'image de Sappho pour aborder les thèmes de l'amour et de la poésie, sans éclipser les risques liés à l'écriture de poèmes d'amour, en particulier pour une femme. Il la positionne ainsi comme une figure clé d'une tradition littéraire à laquelle il s'intéresse et qu'il cherche, dans certains cas, à surpasser. Si dans l'*Ars Amatoria* III, v. 331, Sappho était mentionnée comme exemple de lubricité<sup>52</sup> et dans *Amores* II, v.18, la *Uates Lesbia* figurait d'une manière indirecte grâce à l'allusion aux *maternas columbas* du char d'Aphrodite<sup>53</sup>, dans *Tristia* II, vv. 365sq<sup>54</sup> et III 7, Sappho est évoquée pour suggérer un lien évident avec les propres poèmes d'Ovide, toujours maîtrisés, en contraste avec ses conseils sur les "voies vertueuses", préférables aux 'feux' de l'amour. Cependant, le choix d'une métaphore épique comme celle de la *Martia Roma* et l'allusion à l'immortalité de la poésie confèrent un ton solennel à la conclusion de l'épître, comme si les sources grecques nécessitaient d'un pendant romain d'une noblesse équivalente.

Comme le précise Fausto Montana<sup>55</sup>, "Nous ne disposons pas de données précises sur le nombre de livres grecs, ni même de catalogues des œuvres collectionnées. On peut toutefois supposer qu'il y en avait beaucoup, si Ovide peut affirmer dans les *Tristes*, bien que de manière probablement hyperbolique, qu'à son époque, dans la Bibliothèque palatine, "tout

---

<sup>50</sup> Comme le rappelle André (loc. cit.), la formule *Martia Roma* (la ville éternelle a pour fondateurs deux descendants de Mars) revient dans Pont. I 8, v. 24.

<sup>51</sup> Jennifer Ingleheart, *Ovid's scripta puella: Perilla as poetic and political fiction in Tristia III.7*, "Classical Quarterly", 62, 2012, pp. 227-241; Ead., *Uates Lesbia in the Poetry of Ovid*, in *Roman Receptions of Saffo*, éd par S. Harrison, & T. Thorsen, Oxford University Press, Oxford 2019, pp. 205-226.

<sup>52</sup> "Nota sit et Sappho (quid enim lascivius illa?)" ("Tu devras aussi connaître Sappho (rien n'est plus voluptueux qu'elle)").

<sup>53</sup> "Necte comam myrto, maternas iunge columbas" ["Couronne ta chevelure de myrte, attelle les colombes de ta mère"]. Voir Evrard Delbey, *Le rapport de soi à soi* cit., p. 146.

<sup>54</sup> "Lesbia quid docuit Sappho nisi amare puellas?" ["Qu'a enseigné Sappho de Lesbos sinon l'amour aux jeunes femmes?"] (André, p.52). Mais cette traduction semble glisser sur le détail que Sappho a prôné l'amour homosexuel. L'ironie pleine de finesse d'Ovide joue sur le fait que lui aussi aime les jeunes filles.

<sup>55</sup> Fausto Montana, *Leggere i Greci nella Roma di Ovidio*, cit.

ce que les anciens et les modernes ont conçu avec un esprit cultivé est à la disposition de tous ceux qui souhaitent le lire”<sup>56</sup>. Jolivet a étudié les influences possibles de l’homérisme des Alexandrins sur Ovide. Dans son essai de 2014, dans un paragraphe introductif consacré à la mise en contexte des sources, le chercheur français va jusqu’à affirmer : “Il est ainsi vraisemblable que les commentaires homériques dont disposaient les lettrés latins de l’époque de Virgile ou d’Ovide ne différaient pas sensiblement, quant à leur nature, des scholies qui nous sont parvenues. Ils étaient toutefois sans doute plus complets”<sup>57</sup>.

Les noms propres grecs anciens qui utilisent le préfixe Perí- (περί-, ‘autour’, ‘au-delà’, ‘beaucoup’) indiquent souvent une position éminente, que l’on retrouve principalement dans la mythologie<sup>58</sup> : chez Ovide, par exemple, dans le livre XII des *Métamorphoses*, vv. 552-568, est célébrée la mort de Periclímenos, tué avec ses frères par Hercule<sup>59</sup>. Cet exploit ne dérive pas de l’*Illiade*, mais du Pseudo-Apollodore, qui s’en était servi pour décrire le combat entre Héraclé et les enfants de Neleus<sup>60</sup>.

Dans les deux cas Periclímenos meurt, en dépit de ses capacités métamorphiques :

Περικλύμενος, ᾧ δὴ καὶ Ποσειδῶν δίδωσι μεταβάλλειν τὰς μορφάς, καὶ μαχόμενος ὅτι Ἡρακλῆς ἐξεπόρθει Πύλον, γινόμενος ὅτε μὲν λέων ὅτε δὲ ὄφις ὅτε δε μέλισσα, ὑφ’ Ἡρακλέους μετὰ τῶν ἄλλων Νηλέως παίδων ἀπέθανεν<sup>61</sup>.

[...] Utque alios taceam, quos ille peremit,  
bis sex Nelidae fuimus, conspecta iuventus;  
bis sex Herculeis ceciderunt, me minus uno,

---

<sup>56</sup> *Trist.* III 1, vv. 63-64: “quaeque viri docto veteres cepere novique || pectore, lecturis inspicienda patent”.

<sup>57</sup> Jean-Christoph Jolivet, *Exégèse homérique et fiction dans la poésie augustéenne*, “Lalies” 34 (2014), pp. 7-74 (p. 15) ; Id., *Confronter les textes poétiques latins et les commentaires philologiques et exégétiques grecs : Circé, Aristote, les scholies homériques, Virgile et Ovide, “Dictynna”* [en ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 20 décembre 2016, consulté le 11 février 2026.

<sup>58</sup> Friedrich Bechtel, *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit*, Halle, Niemeyer, 1917, p. 213; Bradley H. McLean, *An Introduction to Greek Epigraphy of the Hellenistic and Roman Periods from Alexander the Great down to the Reign of Constantine (323 B.C.-A.D. 337)*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.

<sup>59</sup> Du grec Περικλύμενος, *Periklýmenos*), c’est-à-dire ‘très renommé’, ‘fameux partout’. Vd., à ce propos, Gantz 1993, 184s.

<sup>60</sup> Sur cet héritage culturel, cf. Mario Labate, *Passato remoto: età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2010.

<sup>61</sup> *Apollodori Bibliotheka*, éd. Richard Wagner, in: *Mythographi Graeci. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, vol. 1, Teubner, Leipzig 1926 (réimpr. 1965), 1.9.9.

viribus; atque alios vinci potuisse ferendum est;  
 mira Periclymeni mors est, cui posse figuras  
 sumere quas vellet rursusque reponere sumptas  
 Neptunus dederat, Nelei sanguinis auctor  
 hic ubi nequiquam est formas variatus in omnes,  
 vertitur in faciem volucris, quae fulmina curvis  
 ferre solet pedibus, divum gratissima regi:  
 viribus usus avis pennis rostroque redunco  
 hamatisque viri laniaverat unguibus ora;  
 tendit in hunc nimium certos Tirynthius arcus  
 atque inter nubes sublimia membra ferentem  
 pendentemque ferit, lateri qua iungitur ala.  
 nec grave vulnus erat; sed rupti vulnere nervi  
 deficiunt motumque negant viresque volandi<sup>62</sup>.

Dans l'épître XVI des *Héroïdes* (*Paris Helenae*), v. 359 sq., le héros soumis au jugement des déesses à l'origine de la guerre de Troie, rappelle à Hélène les circonstances qui lui ont valu son nom, Pâris-Alexandre<sup>63</sup>. Ce dernier serait composé de deux termes grecs : ἀλέξω, “repousser, écarter” et ἀνήρ, “homme”. En effet, à la suite d'un songe prémonitoire de sa mère Hécube, le héros avait été abandonné sur l'Ida et élevé parmi les bergers<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Ovide, *Métamorphoses*, livre XII, vv. 552-568, in Ovidio, *Metamorfosi*, sous la direction de Alessandro Barchiesi, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, t. V, éd. Joseph D. Reed, Milano 2013. (“Pour passer sous silence les autres qu'il fit mourir, nous étions douze, la progéniture de Nélée: jeunes gens célèbres - moi seul excepté - tous périmes sous les coups d'Hercule. Il faut accepter que tous les autres aient pu être vaincus, mais surprend la mort de Périclymène, qui avait la faculté d'assumer toutes les figures qu'il voulait, puis de les quitter, une fois prises, grâce au don que lui avait accordé Neptune, le père de Nélée. Après avoir emprunté toutes sortes de formes, il revêt l'aspect de l'oiseau qui a l'habitude de porter la foudre dans ses serres et qui est si cher au roi des dieux. Usant des forces de l'aigle, de ses ailes, de son bec pointu, il avait lacéré de ses griffes le visage du héros. Alors le Tirynthien [de la ville de Tirynthe, en Argolide] dirige vers lui son arc infaillible et, tandis que l'aigle s'élève dans les nuages en planant, il le frappe entre la jointure de l'aile et du flanc. La blessure n'était pas profonde, mais le coup brisa les tendons, le privant de mouvement et de forces pour voler”.

<sup>63</sup> “Paene puer caesis abducta armenta recepi / Hostibus et causam nominis inde tuli”: “Presque enfant, immolant des ennemis, j'ai repris des troupeaux qu'on m'avait dérobés ; telle est l'origine de mon nom”.

<sup>64</sup> C'est ce qu'on pourrait croire à la lecture du fragment suivant de la pièce perdue *Alexandre* (T1 Ioanna Karamanou, *Tragicorum Graecorum fragmenta, Euripides Alexandros*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2017) :

Ce détail si raffiné nous amène à penser que le lien entre l'approche ovidienne à l'Aristote latin s'est établi grâce à l'intermédiation des commentaires latins sur Pythagore<sup>65</sup>. Encore qu'Aristote semble ignorer la métamorphose, "il analyse les correspondances entre les corps des êtres vivants, leurs membres et leurs parties, et sa classification qui établit une gradation irréversible de la plante à l'animal tient compte des analogies et des ressemblances. Le phoque l'intéresse, mais ne le trouble pas. Il s'attache à rendre compte des transformations du vivant, différenciant les notions de génération, changement, croissance, diminution, corruption ou destruction"<sup>66</sup>. Mais le concept le plus important unissant Aristote aux pythagoriciens est celui de l'*homonoia* : un sentiment de bienveillance entre les habitants d'une même *polis* ou de plusieurs *póleis*, qui pouvait être obtenu de trois façons : la subordination à un *Nomos* impersonnel ou à un *Hegemon* personnel, l'équilibre des pouvoirs au sein d'une constitution mixte, et enfin l'assistance sociale entre riches et pauvres au sein de la cité<sup>67</sup>. Selon Aristote, l'*Ὁμόνοια* est avant tout une 'amitié politique' permettant aux citoyens d'une *polis* d'être "en harmonie" pour pouvoir partager "d'un commun accord" les tâches difficiles et les charges publiques<sup>68</sup>. Pendant l'exil ovidien à Tomis, le concept philosophique se matérialise, pour ainsi dire, dans la monnaie du même nom<sup>69</sup> : en d'autres termes, il avait l'*Ὁμόνοια* continuellement sous les yeux...

---

ἐξέθρεψεν υἱὸν Ἀλέξανδρον Πάριον προσαγορεύσας, "Il éleva Pâris comme son fils, en l'appelant Alexandre".

<sup>65</sup> La présence des doctrines pythagoriciennes au sein de la noblesse romaine du IV<sup>e</sup> siècle paraît documentée : il s'agit du mythe du pythagorisme du roi Numa, qu'un certain nombre d'indices permettent de faire remonter à cette époque (Cic, *De Rep.*, II, 28; *Tusc.*, IV, 3; Liv., I, 18, 1-3; Dion. Hal., II, 59; Plut., *Num.*, 1, 1-4; 18; Macr., *Sat.*, I, 13, 5; mais la tradition fut soutenue par Ovide : *Met.*, XV, 4-481). Voir Michel Humm, *Appius Claudius Caecus*, Publications de l'École française de Rome, Roma 2005.

<sup>66</sup> Aristote, *Histoire des animaux*, I, 1, 3-6. Il s'agit plus exactement de l'*oistros*, espèce de mouche poilue, proche du taon, selon Pierre Louis (cf. *Histoire des animaux*, t. I, livres I-IV ; texte établi et traduit par Pierre Louis, 1964, Paris, Les Belles Lettres).

<sup>67</sup> Cf. Attilio Momigliano, *Camillus e il Concord*, "Classical Quarterly", 36, 1942, pp. 111-120 (reprint Id., *Secondo Contributo alla Storia degli Studi Classici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1960, pp. 89-104).

<sup>68</sup> Voir Gaétan Thériault, *Le culte d'Homonoia dans les cités grecques*, Maison de l'Orient Méditerranéen et Québec, Éditions du Sphinx, Lyon 1996.

<sup>69</sup> Peter Robert Franke-Margret K. Nollé, *Die Homonoia-Münzen Kleinasiens und der thrakischen Randgebiete*, Saarbrücker Druckerei und Verlag, Saarbrücken 1997.

Par ailleurs, la prétendue indifférence d'Ovide à l'égard de la philosophie, sur laquelle on a beaucoup trop écrit, est manifestement contredite par l'éloge qu'il fait de Lucrèce.

Si les poètes de l'époque d'Auguste ne mentionnent jamais le *De Rerum Natura*, Ovide le loue déjà dans ses œuvres de jeunesse:

“Carmina sublimis tunc sunt peritura Lucreti, / Exitio terras cum dabit una dies”<sup>70</sup>.

Mais c'est le vers suivant, « exitio terras cum dabit una dies », qui indique avec finesse comme la fin de l'œuvre du disciple d'Épicure coïncide avec la destruction du monde.

Dans les *Tristia*, le Péligne revient sur les louanges qu'il avait adressées à Lucrèce, citant la manière dont celui-ci explique les causes de la fin du monde (par le feu dévorant et prédit la chute de l'œuvre triple):

“Explicat ut causas rapidi Lucretius ignis,  
Casurumque triplex uaticinatur opus”<sup>71</sup>.

Mais si les noms possèdent toujours une signification inhérente, comme l'a très bien expliqué Lucrèce au livre II de son ouvrage<sup>72</sup>, l'expression *Περί Λάμβδα* du verbe λαμβάνω, ('prendre') n'est pas du tout anodine, dans la mesure où elle évoque un traité fondamental dans le domaine de la philosophie classique, à savoir le Livre *Lambda* de la *Métaphysique* d'Aristote. Il s'agit en l'occurrence un texte crucial et hautement réfléchi qui traite des principes premiers de la logique, avec une attention particulière au langage et aux concepts ontologiques fondamentaux: une œuvre de réflexion incontournable pour accéder à l'ensemble de l'œuvre aristotélicienne.

---

<sup>70</sup> *Amores*, I, 15, 23sq.: "Les poèmes du sublime Lucrèce ne périront que le jour où le monde entier sera détruit".

<sup>71</sup> *Tristes*, ed. cit., II, 424sq. "... si Lucrèce analyse les causes du feu dévorant et prédit la destruction du triple monde » (André, p. 54 sq.). La référence est au *De Rerum Natura*, V, vv. 92 sq.

<sup>72</sup>Cf. Julie Giovacchini, « *Venus-uoluptas*, Vénus vagabonde et Vénus conjugale: plaisir sexuel et désillusion dans le *De rerum natura* », *Aitia*, mis en ligne le 31 décembre 2020, consulté le 24 mars 2026.

Selon les mots de Silvia Fazzo<sup>73</sup> : “Il faut comprendre comment interpréter cette structure circulaire, cette sorte de *Ringkomposition*, comme l’a efficacement appelée Sedley<sup>74</sup>, qui confère une emphase extraordinaire à l’explicit du livre, où est solennellement cité le vers de l’*Iliade*: “il n’est pas bon que plusieurs souverains règnent, un seul roi doit régner”. Le début et la fin du chapitre convergent ainsi vers une synthèse qui, même sur le plan conceptuel, présente un grand intérêt, car elle ne peut être comparée ou superposée à rien de similaire dans l’œuvre aristotélicienne. Il s’agit d’une synthèse de nature philosophique et, plus précisément, systématique : la citation d’Homère sert à prouver que les principes ne doivent pas être nombreux. Or, dit Aristote en reprenant la phrase d’Homère, cette manière d’être n’est pas ‘bonne’ : elle ‘n’est’, tout simplement pas. Le terme de référence est déjà exprimé. Il s’agit de la doctrine exposée dans la première partie de *Lambda 10*: il est bon que toutes choses appartiennent à un ordre unique. Cela exprime clairement la valeur et la force du système, c’est-à-dire, dans le langage de *Lambda 10*, du concept de τᾶξις, qu’Aristote a théorisé parmi les différents ordres de substance, tout au long de cet ouvrage et dans ses autres livres précédents.

En faisant trésor des procédés d’Ovide, vis à vis des pseudo-étymologies grecques de ses personnages, sur un plan purement phonique, nous pouvons décomposer le nom latin *Perilla* en son équivalent grec περί-λ (lambda). Comme nous venons de le voir, en grec ancien, *perí* est une préposition qui signifie principalement “beaucoup, très”, mais qui peut également signifier ‘à propos de’.

En conclusion, à l’instar de Sappho, *Perilla* est présentée comme une collègue poète : Ovide invoque la *Uates Lesbia* dans ses dernières épîtres écrites en exil pour discuter de la poésie et de son immortalité. Ainsi faisant il associe directement Sappho au chant érotique (qu’il appelle également ignis ou “feux”), même s’il semble mettre en garde contre cette façon de s’exprimer. En réalité et cependant, c’est le Péligne lui-même qui se déguise derrière cet hétéronome, avec toute sa capacité d’assumer un langage ‘au féminin’. Il nous parle de philosophie morale en ayant recours aux Stoïciens et à Aristote, mais en débarrassant ces ancêtres grecs de leur sexisme congénital.

---

<sup>73</sup> Silvia Fazzo, *The Metaphysics from Aristotle to Alexander of Aphrodisias*, “Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London”, LV, 2012, pp. 51-68; Ead., *Il libro ‘Lambda’ della Metafisica di Aristotele*, Bibliopolis, Napoli 2013, p. 185 sq.

<sup>74</sup> David Sedley, *Metaphysics Λ (Lambda) 10*, in Michael Frede, David Owain, Maurice Charles, *Aristotle’s Metaphysics Lambda: Symposium Aristotelicum*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 327-50.

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes :

- Apollodori Bibliotheka*, éd. Richard Wagner, in *Mythographi Graeci. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, vol. I, Teubner, Leipzig 1926 (réimpr. 1965)
- Hyginus (Mythographus), *Fabulae*, éd. P.K. Marshall, Graecorum et Romanorum Teubneriana, Munchen-Leipzig 2002.
- Ovide, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Les Belles Lettres, Paris 1987 (1968).
- Ovide, *Pontiques, Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Les Belles Lettres, Paris 1977.
- Ovidio, *Metamorfosi*, sous la direction de Alessandro Barchiesi, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, t. V, éd. Joseph D. Reed, Milano 2013.
- Platon, *Apologie de Socrate-Criton*, édition par Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2017
- Le Nouveau Testament commenté*, sous la direction de Camille Focant et Daniel Marguerat, Bayard, Paris, 2012
- Le Roman de Tristan et Iseut* renouvelé par J. Bédier, Paris, Piazza, 1900.
- Scholia Vetera in Pindari Carmina*, éd. Anders B. Drachmann, *Pythian Odes*, Teubner, Leipzig 1910.
- Flavius Vegetius, *Epitoma re militari*, éd. Michael D. Reeve, Oxford, Clarendon Press, 2004.
- Johannes Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Voss, Berlin 1772.

### Ouvrages:

- Friedrich Bechtel, *Die historischen Personennamen des Griechischen bis zur Kaiserzeit*, Halle, Niemeyer, 1917, p. 213.
- Esteban Bérchez-Castaño, *El destierro de Ovidio en Tomis: realidad y ficción*, Institució Alfons el Magnànim (“Estudis classics”, 11), Valencia 2015.
- Claudia Bordigato, *Ovidio, il volto cultus e incultus della persuasione: strategie dell'ars in rapporto con la natura*, thèse de l'Université de Padoue, année 2009.
- Gerlinde Bretzigheimer, *Exul ludens. Zur Rolle von relegans und relegatus in Ovids 'Tristia'*, “Gymnasium” 98, 1991, pp. 39-76.
- Peter J. Davis, *Ovid and Augustus. A political reading of Ovid's erotic poems*, Duckworth Publishers, London 2006.
- Evrard Delbey, *Le rapport de soi à soi : poésie élégiaque et question de l'éthique chez Ovide*, “Bulletin de l'Association Guillaume Budé”, 2, 2003. pp. 136-150.
- Gilles Deleuze-Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Éditions de Minuit, Paris 1972.
- Francesco Della Corte, *Perilla= Nerulla*, “Euphrosyne: Revista de filología clásica”, 7, 1976, pp. 169-174.
- Silvia Fazzo, *The Metaphysics from Aristotle to Alexander of Aphrodisias*, “Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London”, LV, 2012, pp. 51-68.
- Ead., *Il libro 'Lambda' della Metafisica di Aristotele*, Bibliopolis, Napoli 2013.
- Peter Robert Franke-Margret K. Nollé, *Die Homonoia-Münzen Kleinasiens und der thrakischen Randgebiete*, Saarbrücker Druckerei und Verlag, Saarbrücken 1997.

Luigi Galasso, *Pari e superiore agli dèi: due esempi di retorica del potere nell'opera dell'esilio di Ovidio*, "Dictynna", 10 2013 [mis en ligne le 18 décembre 2013, consulté le 10 janvier 2014].

Heathcote William Garrod, *Mule nihil sentis (Catullus, 88 3)*, "The Classical Review", Vol. 33, 3/4 (May - Jun., 1919), p. 67.

Julie Giovacchini, 'Venus-uoluptas', *Vénus vagabonde et Vénus conjugale : plaisir sexuel et désillusion dans le De rerum natura*, "Aitia", mis en ligne le 31 décembre 2020, consulté le 24 mars 2026.

George P. Goold, *The cause of Ovid's exile*, "Illinois Classical Studies" 8/1, 1983, pp. 94-107.

Pierre Grimal. *Auguste et Athénodore* (Suite et fin), "Revue des Études Anciennes", t. 48/1-2, 1946, pp. 62-79.

Michel Humm, *Appius Claudius Caecus*, Publications de l'École française de Rome, Roma 2005.

Jennifer Ingleheart, *Ovid's scripta puella: Perilla as poetic and political fiction in Tristia III.7*, "Classical Quarterly", 62, 2012, pp. 227-241.

Ead., *Vates Lesbia in the Poetry of Ovid*, in *Roman Receptions of Saffo*, éd par S. Harrison, & T. Thorsen, Oxford University Press, Oxford 2019, pp. 205-226.

Jean-Christoph Jolivet, *Exégèse homérique et fiction dans la poésie augustéenne*, "Lalies" 34 (2014), pp. 7-74.

Id., *Confronter les textes poétiques latins et les commentaires philologiques et exégétiques grecs : Circé, Aristote, les scholies homériques, Virgile et Ovide*, "Dictynna" [en ligne], 13 | 2016, mis en ligne le 20 décembre 2016, consulté le 11 février 2026.

François Jouan et Bernard Deforges, *Peuples et pays mythiques. Actes du V<sup>e</sup> colloque du Centre de Recherches Mythologiques de l'Université de Paris X*, Les Belles Lettres, Paris 1988, pp. 149-158.

Mario Labate, *Passato remoto: età mitiche e identità augustea in Ovidio*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2010.

Jean-Yves Maleuvre, *Jeux de masques dans l'épigramme latine : Tibulle, Propertius, Ovide*, Louvain-Namur 1998

Cécile Margelidon, *Métamorphoses du nom et jeux étymologiques hybrides chez Ovide: Ocyrhoë /Hippè (Métamorphoses, II, 630-675)*, "Revue roumaine d'études francophones", 2020, pp. 30-48 ; Ead., *Ludisme et allusion dans l'étymologie poétique latine*, "Methodos" (Mis en ligne le 9 juillet 2024, consulté le premier mars 2026).

Bradley H. McLean, *An Introduction to Greek Epigraphy of the Hellenistic and Roman Periods from Alexander the Great down to the Reign of Constantine (323 B.C. – A.D. 337)*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2002.

Attilio Momigliano, *Camillus e il Concord*, "Classical Quarterly", 36, 1942, pp. 111-120 (reprint Id., *Secondo Contributo alla Storia degli Studi Classici*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1960, pp. 89-104).

Carole E. Newlands, *Ovid*, Garland, London-New York 2015.

James O'Hara, *True Names. Vergil and the Alexandrian Tradition of Etymological Wordplay*, University of Michigan, Ann Arbor 2016.

Maud Pfaff-Reydellet, *Parler gète aux taureaux de Tomes : une forme paradoxale d'accomplissement poétique*, "Cahiers des études anciennes", LVIII, 2021. Mis en ligne le 26 avril 2022, consulté le 21 mars 2026.

- Ivan Prchlík, *Two Ovidian Miscellanies: Ovid's Contribution to the History of Literature and the Historicity of his Exile*, "Rheinisches Museum für Philologie", N. F. 164, 2021, pp. 367-394 (367-370).
- Luciano Rossi, *Anonymat poétique et hétéronymie. Le cas des troubadours et des trouvères*, "Critica del Testo", XII, 2009, pp. 239-259; Id., *Hétéronymie et errance poétiques 'autour du monde'. Réflexions sur Ebles II de Ventadour, Cercamon et les philologies*, "Cahiers de Civilisation médiévale", 56, 2013, p. 151-177.
- David Sedley, *Metaphysics A (Lamda) 10*, in Michael Frede, David Owain, Maurice Charles, *Aristotle's Metaphysics Lambda: Symposium Aristotelicum*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 327-50
- Gaétan Thériault, *Le culte d'Homonoia dans les cités grecques*, Maison de l'Orient Méditerranéen et Québec, Éditions du Sphinx, Lyon 1996.
- John C. Thibault, *The Mystery of Ovid's Exile*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1964.
- Garth Tissol, *The Face of Nature. Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- Eleonora Tola, *La métamorphose poétique chez Ovide : Tristes et Pontiques. Le poème inépuisable*, Peeters, Paris-Louvain 2004.
- Ead., *'Ille ego sum lignum qui non admittar in ullum' (Ov. Pont. I, 2, 33) ou l'écriture poétique à l'épreuve de l'exil*, "Vita Latina", 199, 2019, pp. 74-91.
- Simone Viarre, *Les Aspects mythiques du pays d'exil dans les Tristes et les Pontiques d'Ovide*, dans *Peuples et pays mythiques*, Paris, Les Belles Lettres, 1988, p. 149-158.

# Un recorrido subjetivo de la experiencia contemporánea desde la mitología y la música

ANTONI ROSSELL

Universitat Autònoma de Barcelona

ORCID:0000-0002-8331-1503

Abstract: La mitología en la música contemporánea adopta múltiples dimensiones. En algunos autores, como Josep Soler o Werner Schulze, conserva un carácter espiritual y místico. En otros contextos, como el candomblé brasileño, sigue ligada al ritual y a la experiencia religiosa. También aparece en la música popular actual, donde héroes y dioses clásicos se reactivan como símbolos emocionales o identitarios. El mito funciona entonces como marco expresivo para vivencias personales de todo tipo. Esta apropiación moviliza códigos intertextuales y arquetipos que apelan al público en planos morales, estéticos o ideológicos. Mitología y música siguen siendo experiencias vivas que, lejos de ser restos del pasado, funcionan como expresiones dinámicas de misticismo, ideología y subjetividad, creando un diálogo continuo entre lo antiguo y lo contemporáneo.

La pervivencia en el mundo contemporáneo de la mitología en la música no está exenta de una reflexión ideológica o místico-religiosa. En las páginas que siguen nos planteamos un recorrido subjetivo guiado por la actualidad y por la continuidad de ciertos contenidos culturales y míticos y su adopción o utilización para la representación de las inquietudes e incertidumbres contemporáneas. Las más profundas de estas cuestiones, según nuestra opinión, son las de tipo religioso y místico. Se trata de poner en evidencia las obras de autores contemporáneos que proyectan sus inquietudes mediante temas mitológicos y la música.

De hecho, debemos interrogarnos sobre si en el mundo artístico contemporáneo de la música existe una “trascendencia mitológica”. Para ello, abordaremos la vivencia místico-mitológica, a partir de las obras de dos compositores contemporáneos: Josep Soler (1935–2022) y Werner Schulze (1952). Para ambos, el diálogo entre música y mito abre un espacio de trascendencia interior y de búsqueda espiritual que desborda los límites de lo racional. En segundo lugar -y siempre sin perder nuestro objetivo de sondear la presencia contemporánea del mito en la música- comentaremos el candomblé brasileño, donde las diferentes divinidades fruto de un sincretismo religioso se actualizan y representan en

rituales mágico-musicales. En ambos casos, mitología y música se integran en una experiencia religiosa y trascendente. En tercer lugar, hemos escogido una particular lista de ejemplos, desde una perspectiva vivencial y plenamente inserta en la actualidad. No podemos sustraernos a aquellas manifestaciones musicales contemporáneas que se han inspirado en el género heroico y mitológico griego ya sea en la literatura, el cine o la música. No obstante, insistimos en destacar que se trata de una elección parcial y no exhaustiva, motivada por la popularidad de la música o por la particular intencionalidad de sus autores. La selección de los ejemplos que presentamos está regida por cuestiones que trascienden el interés literario o musical. Interesa poner de manifiesto que la elección de un u otro mito, héroes o divinidades, responde a razones de tipo ideológico, moral o religioso, en una sociedad contemporánea malacostumbrada al *peplum* cuando se trata de temas de tradición clásica o mitológica. En estas manifestaciones musicales populares, se reactivan los modelos heroicos que proyectan referentes éticos y pautas de comportamiento inspiradas en los personajes míticos de la épica homérica, en el caso de la tradición clásica.

En realidad, se trata de un corolario de experiencias personales en las que diversas divinidades se hacen presentes y que trascienden el mero aspecto anecdótico o cultural de la cita de dioses y autores. Algunas de estas vivencias se orientan hacia lo religioso, lo místico o lo filosófico; otras, en cambio, surgen cuando una experiencia íntima – a veces traumática o conflictiva – encuentra en el mito un marco simbólico capaz de ofrecer un soporte expresivo y emocional. De este modo, el mito deja de ser un simple referente cultural para convertirse en un medio de interpretación, elaboración simbólica y transformación personal

Cuando música y mitología inciden en la dimensión emocional, resulta imprescindible recurrir tanto a códigos intertextuales como a códigos intermelódicos. En este sentido, conviene reflexionar sobre el significado que adquiere en la cultura contemporánea la apropiación de la mitología con fines culturales, literarios o artísticos. En última instancia, dicha apropiación busca activar un conjunto de referencias connotativas capaces de interpelar al auditorio en cuestiones de orden moral, estético o incluso ideológico. La cita mitológica – cuando es convocada en un contexto literario o musical – no opera únicamente como un ornamento narrativo, sino como la reactivación de un contenido arquetípico cuya supervivencia cultural constituye en sí misma un instrumento comunicativo cargado de significado, estético, intelectual, o, ciertamente, ideológico. La interacción entre música y mito, por tanto, está lejos de ser trivial: exige comprender la

naturaleza del diálogo que ambas establecen y las implicaciones que se derivan de esa relación simbólica y expresiva. Las diferentes concepciones de lo que consideramos como “mito” no disminuyen la relevancia de los diversos modos de recepción, puesto que cada nivel de significado ejerce su propia influencia. Conviene recordar que nos encontramos ante obras de arte capaces de seducir al espectador desde múltiples dimensiones. Amenudo me pregunto cómo reaccionaría un público contemporáneo ante la visión de sátiros y ménades participando en un ritual cruento, con el sacrificio de un animal – en el que la música desempeñaba un papel consustancial al acto sacrificial –, en un espacio saturado por los tonos rojos y púrpuras de la sangre. ¿Cuál sería la reacción de un público actual ante una escena semejante: pánico, fascinación estética, repulsión? Nuestra experiencia contemporánea de lo mítico-musical carece del ritual atávico y de la intensidad originaria que lo sustentaba. En el caso del público operístico – quizá el canal más difundido de la tradición legendaria y mítica occidental –, lo mítico y la narración mitológica se han transformado en una representación despojada de la dimensión sagrada o profunda. En este proceso, la mitología se ha transformado exclusivamente en una representación; se ha convertido en una *performance* lúdica, intelectualizada y fríamente estética, que ha perdido su valor trascendente, y se ha convertido en un objeto de contemplación más que en una experiencia transformadora.

La música puede transmitir, en el material mitológico, un distanciamiento racional que lo convierta en un artefacto estético o, por el contrario, potenciar su dimensión emocional hasta transformarlo en un dispositivo expresivo de gran intensidad. En cualquier caso, nos situamos ante una constelación de elementos que connotan e interpelan al receptor según su propio bagaje cultural. Sin ese bagaje, la obra mítico-musical pierde buena parte de su sentido. Es muy probable que una parte del público actual se acerque a la experiencia sin contar con los referentes de tradición literaria o antropológica necesarios para interpretarla en toda su profundidad. Esto implica que la recepción variará entre los distintos miembros del público contemporáneo en función de su formación cultural, su trayectoria académica, sus conocimientos previos o su experiencia vital. De ahí la importancia de atender al uso contemporáneo de la mitología por parte de creadores profundamente subjetivos, es decir, aquellos que incorporan y reinterpretan el mito desde su propia experiencia vital y lo reconfiguran a través del lenguaje musical. Esta nueva vivencia o adaptación ya no constituye mitología en sentido estricto ni se ajusta a un género o modo musical específico. Se trata, más bien, de una obra artística que responde a la individualidad de su autor y a su particular modo de activar, transformar y resignificar el imaginario mítico.

La creación musical occidental posterior a la Antigüedad clásica ha implicado, en gran medida, un proceso de humanización de las divinidades. Las figuras míticas dejan de situarse en un plano estrictamente sobrenatural para ocupar un espacio escénico donde deben actuar, hablar o cantar mediante un lenguaje humanizado articulado a través de la música. El relato mitológico se adapta así a los códigos expresivos, estéticos y dramáticos de cada época, transformando a los dioses en personajes escénicos que combinan palabra, gesto y canto, y que encarnan, condicionados por el nuevo contexto, las antiguas narraciones que les dieron origen.

La ópera contemporánea no permite separar la música de la representación de los relatos mitológicos de la Antigüedad clásica, tanto griega como latina. Si en su origen estos mitos formaban parte inseparable de actos rituales, religiosos y comunitarios en los que la música desempeñaba un papel esencial como vehículo expresivo y ceremonial, hoy su significado se ha reducido a una anécdota narrativa, y su puesta en escena se aproxima con frecuencia a un *peplum* estilizado. La dimensión sagrada, simbólica y comunitaria que antaño sustentaba estos relatos ha sido sustituida por una representación estética que privilegia la espectacularidad visual y la interpretación artística por encima de la vivencia ritual. En este tránsito, la mitología pierde su función originaria, religiosa o cívico-comunitaria, para convertirse en material dramático que el público contempla, pero ya no experimenta como una forma de conocimiento o de participación en lo divino.

En la Antigüedad, música, palabra y acción constituían una unidad inseparable dentro de una manifestación social compartida. En la actualidad, en cambio, estas prácticas se han convertido -en la mayoría de los casos- en objetos de consumo estrictamente musical, y su recepción por parte del público se encuentra profundamente mediatizada por el componente literario, que orienta la interpretación, el significado y la experiencia estética de la obra. La música ya no actúa como parte orgánica de un rito comunitario, sino como un producto cultural cuya comprensión depende en gran medida del marco narrativo que la acompaña y de los códigos hermenéuticos que el oyente aporta.

No podemos dejar de reflexionar sobre la capacidad de proyección y trascendencia del relato mitológico en todos los niveles artísticos: la literatura, las artes plásticas, la filosofía como arte del pensamiento y, por supuesto, la música. Mitología y música se revelan como ámbitos connaturales e interdependientes; no en vano, desde la tradición grecorromana se

ha sostenido que la música constituye el lenguaje de los dioses. Desde la filosofía griega, autores como Platón y Aristóteles atribuyeron a la música la capacidad de transmitir emociones dotadas de una fuerza moral, el *ethos*. Esta cualidad justificaba su presencia imprescindible en rituales religiosos, en la escena teatral, en los dramas, en los actos lúdicos, en las celebraciones cívicas y en los rituales mortuorios, ámbitos en los que los dioses eran siempre protagonistas necesarios. En la épica mongol, toda ejecución está precedida por un canto de alabanza dedicado a las montañas del Altái, concebidas como el Olimpo de los dioses mongoles. Este canto introductorio –conocido como *magtaal*– no constituye un simple preámbulo musical, sino un acto ritual que invoca la protección de los espíritus tutelares (*ongod*) y establece el marco espiritual adecuado para la narración épica. Su función es, por tanto, análoga a la que desempeñaba la música en los rituales de la Antigüedad: abrir un espacio simbólico donde lo humano y lo divino pueden encontrarse.

## 1.- De la mitología y la música como camino hacia una vivencia mística: Josep Soler y Werner Schulze

Publicado en 1911, *De lo espiritual en el arte*<sup>1</sup> se presenta como el texto programático en el que Kandinsky expone su idea de la pintura entendida como manifestación de la vida interior, desligada de la simple copia del mundo sensible. En esta obra, el autor sostiene que la abstracción constituye la vía adecuada para recuperar una dimensión espiritual que el arte figurativo había dejado de transmitir, y coloca el acto creativo bajo el principio de la *innere Notwendigkeit* – la “necesidad interior” –, concebida como la fuerza íntima que impulsa al artista a producir más allá de cualquier finalidad imitativa. Para Kandinsky, una obra verdaderamente auténtica provoca en el espectador una conmoción interior semejante a la que produce la música, de modo que la pintura se convierte en un lenguaje de fuerzas capaz de actuar directamente sobre la sensibilidad de quien la contempla.

Con esta idea, Kandinsky no solo inaugura la abstracción dentro del arte moderno, sino que también restituye a la pintura una dimensión espiritual que, según él, había quedado relegada durante siglos por el predominio de la tradición naturalista.

---

<sup>1</sup> Kandinsky, W. (2004) *De lo espiritual en el arte*. Trad. J. A. Gaya Nuño. Madrid: Paidós.

Aleksandr Scriabin (1872 - 1915) entiende la creación musical como un acto de carácter místico en el que el compositor, lejos de cualquier forma de autoafirmación, actúa como intermediario de una revelación destinada a disolver la individualidad en una conciencia de alcance cósmico. Esta orientación espiritual se manifiesta en un lenguaje armónico singular, cuyo emblema es el célebre acorde místico o “acorde de Prometeo”. Su obra *Prometeo: Poema del fuego*, op. 60 (1910),<sup>2</sup> combina orquesta, piano, un coro sin texto y el *clavier à lumières*, un dispositivo concebido para proyectar colores sincronizados con la música con el fin de intensificar la vivencia espiritual del oyente.

Dentro del ámbito de la creación musical de raíz místico-mitológica, podríamos incluirse numerosos compositores de los siglos XX y XXI, como Jani Christou (1926-1970) o Olivier Messiaen (1908-1992), entre otros. No obstante, centraremos nuestra atención en la obra de dos figuras concretas: Josep Soler i Sardà (1935–2022) y Werner Schulze (1952).

### Josep Soler i Sardà (1935–2022)

Conviene recordar que la experiencia mística está profundamente vinculada al cuerpo: los místicos acceden a la divinidad mediante prácticas corporales que transforman la percepción y la sensibilidad, como han mostrado los estudios sobre la llamada “*santa anorexia*”<sup>3</sup>, donde la renuncia extrema al alimento y la abstinencia sexual se convierten en una vía de trascendencia y comunicación con lo sagrado. En este sentido, tanto para Soler como para Schulze, la música como ejercicio meditativo – inspirada en las tradiciones orientales– se inscribe en una experiencia espiritual, donde el sonido actúa sobre el cuerpo del oyente del mismo modo que los rituales corporales actúan sobre el místico. Así, cuando Soler afirma que “*Oriente ha hecho de la música una liturgia de sensaciones, un medio para detener el tiempo, una voz de sus dioses y de la naturaleza que rodea al artista o al oyente, no un arte que provoca únicamente placer*”,<sup>4</sup> está reivindicando una dimensión mística, ritual y transformadora de la música que la tradición occidental moderna ha tendido a olvidar, pero que la acerca a las prácticas místicas donde cuerpo, percepción y trascendencia forman una unidad inseparable. Josep Soler, figura destacada dentro del

---

<sup>2</sup> Scriabin, A. (1993) *Prometheus: Poem of Fire*, op. 60. Ashkenazy, V. (dir.) Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Decca. [CD].

<sup>3</sup> Hinojosa, S. (2009). *La santa anorexia*. Madrid: Maia Ediciones.

<sup>4</sup> Soler, J. (1982). *La música: De la Revolución Francesa a la época de la economía*. Barcelona: Ediciones Península, p. 138.

dodecafonismo y profundo admirador de Wagner, encuentra una de sus fuentes de inspiración en el célebre *acorde de Tristán* del compositor alemán, así como en el llamado *acorde místico* de Scriabin, ya mencionado anteriormente. No resulta casual que una de las composiciones de Soler lleve por título *Visiones del Cordero Místico*,<sup>5</sup> obra que refleja su intensa inclinación hacia lo religioso y lo espiritual, una dimensión que convivía con su interés por la mitología. Dentro de este último ámbito, sobresalen especialmente dos creaciones en las que el mito griego se convierte en vehículo de una visión trágica y ejemplar de la existencia. Una de ellas es la ópera *Oedipus et Iocasta* (1972),<sup>6</sup> a partir del texto de Sófocles, y estrenada en el Gran Teatre del Liceu en 1986; y *Agamemnon: tragedia en un acto y diez escenas* (1960),<sup>7</sup> su primera ópera, dedicada al maestro C. Taltabull (1888-1964). Recordemos la admiración de Soler por Orff, con obras basadas en la tragedia griega, en particular *Antigona* (1949)<sup>8</sup> y *Oedipus der Tyrann* (1959)<sup>9</sup>, ambas sobre los textos de Sófocles en la versión de Hölderlin, así como *Prometheus* (1968),<sup>10</sup> concebida directamente sobre el original griego de Esquilo. Para Soler, estas composiciones constituyen un intento radical de restituir la dimensión ritual del teatro antiguo, en abierta oposición a la evolución histórica de la ópera. Orff adopta deliberadamente una musicalidad orientada a reconstruir una experiencia acústica que remita al teatro griego clásico. Desde esta perspectiva, su propósito no es la reconstrucción histórica, sino un retorno a la energía ritual del mito, en el que la palabra trágica recupera su eficacia performativa y la música vuelve a operar como vehículo de lo sagrado. Para Soler, este gesto sitúa a Orff entre

---

<sup>5</sup> Soler, J. (2003) *Visiones del Cordero Místico*. Barcelona: Tritó Edicions. [Partitura]. Soler, J. (2003) *Visiones del Cordero Místico*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Columna Música. [CD].

<sup>6</sup> Soler, J. (1972) *Oedipus et Iocasta*. Barcelona: Tritó Edicions. [Partitura]; Soler, J. (2003) *Oedipus et Iocasta*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Columna Música. [CD].

<sup>7</sup> Soler, J. (1960) *Agamemnon: tragedia en un acto y diez escenas*. Barcelona: Tritó Edicions. [Partitura]; Soler, J. (2003) *Agamemnon: tragedia en un acto y diez escenas*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Columna Música. [CD].

<sup>8</sup> Orff, C. (1949) *Antigona*. Mainz: Schott Music. [Partitura]; Orff, C. (1961) *Antigona*. Leitner, F. (dir.) Bayerisches Staatsorchester. Deutsche Grammophon. [CD].

<sup>9</sup> Orff, C. (1959) *Oedipus der Tyrann*. Mainz: Schott Music. [Partitura]; Orff, C. (1962) *Oedipus der Tyrann*. Kubelík, R. (dir.) Bayerischer Rundfunk. Deutsche Grammophon. [CD].

<sup>10</sup> Orff, C. (1968) *Prometheus: Tragödie nach Aischylos*. Mainz: Schott Music. [Partitura]; Orff, C. (1975) *Prometheus*. Kubelík, R. (dir.) Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Deutsche Grammophon. [CD].

aquellos creadores que, frente a la herencia racionalista y romano-cristiana, reivindican la música como un espacio en el que los antiguos dioses pueden volver a manifestarse.

Soler compone *Oedipus et Iocasta* en 1971, con 36 años. Es su tercera ópera,<sup>11</sup> que con el resto de su producción comparte la reflexión moral, la responsabilidad individual, la voz de la conciencia y una norma ética universal, así como la confrontación entre el sujeto y las exigencias de un Estado de carácter totalitario. Entre las influencias que el propio Soler reconoce se encuentran Wagner –ya mencionado–, Stravinsky, Hindemith, Schönberg, Berg, Webern y Leibowitz. No obstante, desde una perspectiva interpretativa, quizá la huella más profunda sea la mística de Messiaen<sup>12</sup> cuya impronta espiritual y sonora resulta especialmente significativa en su lenguaje musical.

La obra teórica de Josep Soler i Sardà forma un corpus de notable densidad filosófica y musical, articulado en títulos como *Fuga, técnica e historia* (1980), *La música* (1983), *J. S. Bach. Una estructura del dolor* (2006), *Música y Ética* (2011), *Musica Enchiriadis* (2014) o *Últimos escritos* (2018). En ellos desarrolla una visión ontológica de la música entendida como manifestación del dolor, vía de redención y experiencia del silencio. Su pensamiento estético combina influencias que van de Parménides, Platón y Spinoza a Schelling, Heidegger, la teología negativa y la ciencia contemporánea – Einstein, Gödel, Penrose –, configurando una concepción de la música como símbolo metafísico y forma de conocimiento. En el ámbito de la composición, Soler toma como punto de partida el dodecafonismo vienés para forjar un lenguaje propio, sobrio y profundamente simbólico. Su estilo queda impregnado tanto por el “acorde de Tristán” como por la influencia del acorde místico de Scriabin, elementos que otorgan a su música un marcado carácter expresionista y de tintes trágicos. Para Soler, componer era un acto espiritual: la música funcionaba como plegaria y como acceso a lo absoluto, un medio para revelar la verdad última del ser. En el plano intelectual, Soler dirige una crítica especialmente severa contra el platonismo, al que responsabiliza de haber introducido una distancia racional y filosófica respecto de la antigua religión griega y de su imaginario mítico. Según Soler, este desplazamiento del pensamiento empobreció la comprensión primigenia de la música

---

<sup>11</sup> Agustí Bruach. *Las óperas de Josep Soler*. Madrid: Alpuerto, 1999. Top.: BTMús 78(Sol) Med 8au

<sup>12</sup> Recordemos las obras de naturaleza mística del compositor francés: *Quatuor pour la fin du temps* (1941), una meditación sobre el Apocalipsis en busca de una experiencia espiritual; *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), ciclo de contemplaciones místicas sobre la figura de Cristo; *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1969); y *Éclairs sur l'Au-delà...* (1988) sobre el tema del “más allá”.

como vivencia espiritual, sensorial y también corporal. A su entender, la tradición platónica –continuada más tarde por el pensamiento cristiano y romano– abrió una brecha entre razón y mito, expulsando a los dioses griegos del centro de la vida cultural y relegándolos a un exilio simbólico del que solo la música y la poesía han conseguido rescatarlos, aunque sea de manera parcial.<sup>13</sup> Desde esta perspectiva, la música se convierte para Soler en un espacio de restitución, el último territorio donde esas divinidades desterradas pueden aún manifestarse y donde la memoria mítica resiste frente al orden racionalista heredado de Roma. La creación musical se concibe como un acto de recuperación espiritual, un ámbito en el que lo sagrado, lo corporal y lo imaginario vuelven a entrelazarse más allá de las limitaciones impuestas por el pensamiento platónico:

La música, en Europa, viene a ser la expresión del esfuerzo por no verse absorbida por los dioses extraños que Roma entronizaba en un vano y supremo empuje para continuar siendo la dueña del mundo... (Soler, 1982: 141)

Soler llega a considerar la ópera romántica como «una forma musical radicalmente antiromana y, en esencia, anticristiana», porque en ella reaparece todo aquello que la tradición romana y cristiana trató de reprimir: el imaginario mítico, la fuerza desbordada del cuerpo y la dimensión trágica de lo sagrado. Desde su perspectiva, el género operístico reactiva precisamente ese mundo que había sido silenciado. La ópera contemporánea sería para Soler en un espacio privilegiado donde los mitos recuperarían su fuerza originaria, un territorio estético en el que los dioses expulsados por Roma encontrarían un refugio simbólico. En ese ámbito, la música volvería a ejercer su función arcaica de mediación entre lo humano y lo divino, devolviendo a la escena la tensión espiritual y corporal que el racionalismo romano había intentado neutralizar.

### Werner Schulze (1952)

Werner Schulze es compositor, músico, autor, poeta, científico, y filósofo. Como profesor de la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena, fundó y dirigió el *Internationales Harmonik Zentrum*. Ha sido galardonado con varios premios y distinciones en los ámbitos de composición, investigación y artes escénicas. Su obra está impregnada de misticismo y tradición clásica y teológica. Schulze concibe la música como vía de conocimiento y

---

<sup>13</sup> cf. Soler, J. (1982). *La música: De la Revolución Francesa a la época de la economía*. Barcelona: Ediciones Península, p.140 y ss.

transformación. Él mismo se ha define como un “místico, lógico y poeta”, o como un “viajero entre la mística y la lógica”, rasgo perceptible en la mayoría de sus obras musicales y reflexiones filosófico-teológicas. Su catálogo incluye música orquestal –entre ella cinco sinfonías y cuatro obras de teatro musical–, piezas de cámara, obras para solista, estudios y canciones basadas en su propia poesía. En su obra místico-musical hay que destacar *Logo-Mysterion LLULL*<sup>14</sup>, inspirada en la vida y obra del teólogo mallorquín Ramon Llull (1232-1316), y también *RUMI 750*<sup>15</sup>, dedicada al 750.º aniversario de la muerte del poeta místico islámico Yalal ad-Din Rumi (1207-1273), ambas obras pueden considerarse parte de *Theology on Stage*. En su obra trasciende una labor arquitectónica, que el mismo compositor reconoce heredada de su padre Karl Schulze, arquitecto. Werner Schulze considera la arquitectura como “música del espacio” que refleja en su obra las *Fünf Bagatellen für 13 Blasinstrumente* (2022)<sup>16</sup>, inspirada en la mezquita Süleymaniye de Estambul, construida por Mimar Sinan entre 1550 y 1557. Para Schulze la música es una “arquitectura del tiempo”. La tradición clásica queda patente en su obra de pensamiento, la teología filosófica, el platonismo pitagórico, la teoría de la arquitectura y la teoría musical.

Nos interesa especialmente su línea de su producción dedicada a la Antigüedad griega, con obras como el drama musical *Sokrates*<sup>17</sup>, el trabajo interdisciplinar *Anchibasie*<sup>18</sup>, la mini-mono-ópera *Trygaios* y las tragedias *Oidipus Tyrannos*<sup>19</sup> y *Prometheus Desmotes* (*Prometeo encadenado*). En estas piezas Schulze integró múltiples facetas de su quehacer artístico: texto, música, concepto escénico e incluso dirección. En la ópera *Oidipus Tyrannos* basada en *Edipo Rey* de Sófocles, Schulze retoma la tragedia clásica para examinar, desde un lenguaje musical moderno, temas como el destino inevitable, la identidad y el proceso de autoconocimiento, el conflicto entre poder y verdad y, en

---

<sup>14</sup> Schulze, W. (1999). *LLULL. El Misteri del Logos (Logo-Mysterion)*, op. 16/2. Viena. Para soprano, coro mixto y orquesta.

<sup>15</sup> Schulze, W. (2023). *Rumi 750, 4x4: 4-Zeiler für 4 – für Tenor, Flöte, Violoncello und Harfe*, op. 34

<sup>16</sup> Schulze, W. (2022). *Fünf Bagatellen – für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Bassethörner, vier Hörner, zwei Fagotte und Kontrafagott*, op. 33.

<sup>17</sup> Schulze, W. (2001–2002). *Sokrates – Stationen Musiktheater / Drama mit Musik*, op. 11. Wien

<sup>18</sup> Schulze, W. (2003–2004). *Anchibasie – Tanz-Musik-Sprach-Werk nach Fragmenten von Heraklit und Empedokles*, op. 17. Wien

<sup>19</sup> Schulze, W. (2005). *Oidipus Tyrannos – Schatten-Schau-Spiel (Wayang kulit / Drama) nach Texten von Sophokles*, op. 19.

conjunto, la condición trágica del ser humano. En estas obras de tradición clásica y mitológica, Schulze incorporó elementos de Indonesia, su “segunda patria”: *Oidipus Tyrannos*, compuesto para orquesta completa de gamelán y fusionado con teatro de sombras javanés, y *Prometheus Desmotes*, que utiliza la lengua indonesia (*Prometheus Belenggu*) y recursos del teatro javanés para unir ambas tradiciones culturales.

## 2.- La mitología y la música como experiencia religiosa y performática: el candomblé

Cerramos estas páginas con una evocación mitológico-musical plenamente viva, pues ese ha sido el propósito de estas páginas: fundamentar la información en experiencias vividas y en proyecciones actuales de tradiciones míticas que se expresan mediante la música. En este caso el candomblé: se trata de una religión afrobrasileña de origen yoruba<sup>20</sup>, bantú<sup>21</sup> y jeje<sup>22</sup> que se desarrolló en Brasil a partir de la época colonial. Se fundamenta en el culto a los orixás, entidades divinas vinculadas a las fuerzas de la naturaleza y a distintos aspectos de la vida humana. Su práctica integra rituales, cantos, danzas, ofrendas y ceremonias de posesión, manteniendo una profunda conexión con la herencia africana, la vida comunitaria y la transmisión oral.

En el candomblé, mito y música son inseparables: la música – los cantos rituales y los toques de atabaque (tambor de origen africano) es el medio que actualiza los mitos de los orixás y los convierte en presencia viva. Cada canto reactiva episodios míticos y los incorpora al cuerpo de la comunidad, mientras que los ritmos propios de cada divinidad no son simples patrones musicales, sino fuerzas que abren el camino a la posesión y manifiestan la energía específica de cada orixá. Así, la música no acompaña el mito: lo hace acontecer y transforma el espacio ritual en un territorio donde lo divino se vuelve audible, corporal y compartido. El candomblé comporta una serie de complejos rituales en los que

---

<sup>20</sup> Conjunto de tradiciones religiosas originarias del África occidental, principalmente de la zona que hoy corresponde al suroeste de Nigeria, así como partes de Benín y Togo. La religión tradicional yoruba se basa en el culto a los orixás, divinidades asociadas a fuerzas naturales y a aspectos de la vida humana.

<sup>21</sup> Conjunto amplio de creencias y prácticas espirituales propias de los pueblos bantús del África central, oriental y meridional.

<sup>22</sup> La religión jeje es un conjunto de tradiciones espirituales originarias de los pueblos fon y ewe del antiguo reino de Dahomey (actual Benín). En Brasil, estas creencias dieron lugar a una de las ramas del candomblé, conocida como candomblé jeje.

la música y la danza son fundamentales. El ritual del candomblé es una ceremonia destinada a honrar, invocar y actualizar la presencia de los orixás, las divinidades de esta tradición afrobrasileña<sup>23</sup>. Aunque cada lugar o casa de celebración (*terreiro*) tiene su propio ritual específico, la estructura general comparte elementos comunes.

Los orixás son divinidades de origen africano, principalmente yoruba, vinculadas a fuerzas de la naturaleza, energías vitales y aspectos de la vida humana; cada una posee colores, ritmos, comidas, símbolos y rasgos propios, y se manifiesta en los rituales mediante la danza, la música y la posesión. Los orixás no son figuras estáticas, sino presencias vivas encarnadas en los oficiantes que asumen su personalidad amenudo en situaciones de trance ritual a través de la música, la danza y el éxtasis. Según Carvalho:

Los *orishas* funcionan básicamente como intermediarios entre un dios abstracto (hoy día prácticamente asimilado al dios católico) y los hombres. Son llamados «santos» justamente por jugar ese papel intermediario, a partir del cual se estableció el fenómeno del sincretismo o equivalencia simbólica entre las divinidades africanas y algunos de los santos católicos más venerados en el país. El culto a los *orishas* representa la parte más popular y festiva de las religiones afro-brasileñas y es lo que las hace atractivas para la población en general, al punto de ser llamadas, a veces, «religión de los *orishas*».<sup>24</sup>

Entre los orixás más conocidos se encuentran Ogum, orixá del hierro y los caminos; Xangô<sup>25</sup>, señor del trueno y la justicia; Iemanjá, madre de las aguas saladas; Oxum, ligada a los ríos, la belleza y la fertilidad; Iansã, dueña de los vientos y las tempestades; Oxóssi, espíritu de la caza y el bosque; Obaluaiê, asociado a la salud y la curación; Oxalá, figura creadora y pacificadora; Nanã, anciana primordial del barro y la memoria; Logunedé, joven que combina la delicadeza de Oxum y la agudeza de Oxóssi; Obá, símbolo de la fuerza femenina; Ewá, ligada a los misterios y la visión espiritual; y Exu, mensajero entre los mundos y fuerza del movimiento. Podemos describir este proceso de personificación de una deidad como una teosis, hierofanía o encarnación.

---

<sup>23</sup> Béhague, G. (1984) 'Patterns of Candomblé Music Performance: An Afro-Brazilian Religious Setting', en Béhague, G. (ed.) *Performance Practice: Ethnomusicological Perspective*. Connecticut: Greenwood Press.

<sup>24</sup> Carvalho, J.J. (2002) 'Estéticas de la opacidad y la transparencia. Música, mito y ritual en el culto shangó y en la tradición erudita occidental', *TRANS*, 6.

<sup>25</sup> Carvalho, J.J. & Segato, R. (1986) 'Musik der Xangô-kulte von Recife', en Pinto, T. de O. (ed.) *Brasilien. Einführung in die Musiktraditionen Brasiliens*. Mainz: Schott, pp. 176–192; Carvalho, J.J. & Segato, R. (1987) *El Culto shangó en Recife, Brasil*. Caracas: Centro para las Culturas Populares y Tradicionales.

El ritual tiene lugar en el *terreiro* (lugar donde se organiza la vida religiosa de la comunidad, como templo, escuela espiritual, y centro comunitario, y se guardan los objetos sagrados), que se limpia y se consagra; y los iniciados se visten con los colores y tejidos propios de su orixá y se preparan las ofrendas rituales. Con la apertura musical, los atabaques<sup>26</sup> marcan los ritmos específicos mientras los cantos en lengua ritual invocan a los orixás. La música es el elemento ritual que conecta a los participantes con los orixás. Los iniciados bailan siguiendo los ritmos de cada divinidad y, a través de la danza y la música y su ritmo, se produce el trance en el que el orixá desciende y se incorpora al cuerpo del iniciado. Mientras, ofrendas, bendiciones y saludos rituales forman parte de la celebración. Con el cambio de la música se despide a las divinidades, y los iniciados regresan a su estado ordinario.

Cada orixá se define y caracteriza musicalmente mediante ritmos y toques específicos – como el Agueré de Oxóssi o el Igbin de Oxalá – que expresan su identidad y energía, en una auténtica gramática sonora capaz de reconocer y convocar la presencia divina.<sup>27</sup> En el candomblé, la música no es un simple acompañamiento, sino una fuerza performativa con capacidad “re-creacional”: el tambor y el canto abren el paso entre el mundo visible y el invisible, facilitan la posesión y estructuran el tránsito espiritual.<sup>28</sup> El sistema musical del candomblé ha evolucionado mediante un sincretismo afrobrasileño.

Los rituales del candomblé presentan perfiles musicales claramente diferenciados: la *Obrigaçã* para los santos es el más variado, combinando cantos de alabanza y cantos funcionales cuyo carácter depende del orixá homenajeado, desde los clímax vibrantes de Xangô hasta la serenidad final de Oxalá; el *Obori* se distingue por su tempo extremadamente lento y monódico que recuerda al canto gregoriano; la *Obrigaçã* para los *eguns* separa las voces de hombres y mujeres y utiliza metros irregulares que generan un efecto de recitativo, incluyendo el único canto exclusivamente masculino del repertorio; el *Lavado de cabeza* varía según el orixá del iniciado, pero destaca por los cantos pentatónicos

---

<sup>26</sup> Rum, Rumpi y Lê son los tres tambores fundamentales del candomblé Ketu o *Queto*, y forman el conjunto sagrado llamado ilú o conjunto de atabaques. Cada uno tiene un tamaño, una función y una voz específica dentro del ritual.

<sup>27</sup> Sandroni, C. (2001). *Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917–1933)*. Rio de Janeiro: Zahar.

<sup>28</sup> Fryer, P. (2000) *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. Hanover: Wesleyan University Press.

de Osanyin; y la *Salida de iyawo*, una larga secuencia de alabanzas y un canto interpretado con gran dramatismo.

### 3.- La mitología y la música como referencia ética y moral: épica homérica y mitología clásica (unos ejemplos)

Lo que hoy entendemos por “género épico” es el depositario de las narraciones mitológico-religiosas, amenudo revestidas de una pretendida historicidad. Tratándose de un género oral, eran – y continúan siendo – cantadas: el espectáculo de la representación del *Rāmāyaṇa*; el canto de un *bhopa* rajastaní ante los grandes pergaminos pintados del *phad* que ilustran el desplazamiento ritual (amenudo interpretado como una danza) ante las imágenes pintadas de los héroes épicos indios; la voz y el movimiento ritualizado de una cantante de *p’ansori* coreano; la inmovilidad reverencial y la postración en posición fetal de un aeda palawan de Filipinas; la austeridad de un cantor épico serbio; el canto alternado y la percusión corporal de los pigmeos fang del Gabón; la voz aguda a la doble octava de un *griot* mandinga que se acompaña con la *kora*; la sublimidad de un monje budista japonés entonando un *heike* en el marco del *heikyoku*; el coro infantil mongol que canta a la divinidad antes de dar paso a una diafonía que a nuestros oídos occidentales parece sobrenatural... Todas estas manifestaciones, tan diversas en forma, función y estética, suelen agruparse bajo la noción de “épica”, y son consideradas –desde la óptica occidental– como simples espectáculos. Sin embargo, conforman un conjunto plural de manifestaciones en las que divinidades, mitos e historias se entrelazan para dar forma a lo que hoy entendemos como tradición, dotada amenudo de un sentido que trasciende lo meramente escénico y cumple funciones sociales profundas. Y todas ellas, sin excepción, están vinculadas a la música y la incorporan como elemento esencial. Según etnomusicólogos y antropólogos, la épica oral no puede comprenderse sin atender a su condición de *performance*: un acto ritualizado que involucra voz, gesto, espacio, memoria y comunidad. Desde esta perspectiva, la épica no es solo narración, sino *proferación*<sup>29</sup>, un concepto desarrollado en la antropología lingüística y en la teoría de la enunciación para

---

<sup>29</sup> Pronunciar, expresar en voz alta o emitir palabras, especialmente cuando se trata de fórmulas rituales o declaraciones solemnes. La “*profération*”, tal como la formula Paul Zumthor, remite a la palabra encarnada, a la voz que no solo comunica sino que acontece: vibra, persuade, convoca, transforma. En este sentido, la épica oral-musical es inseparable de su ejecución concreta, de la presencia del intérprete y de la interacción con el público.

subrayar que la palabra oral es un acto que produce efectos sociales, simbólicos y emocionales.

La música occidental, en sus referencias mitológicas y en su imaginario simbólico, ha privilegiado de manera constante la épica homérica, sus dioses, sus héroes y sus episodios fundacionales. Desde la Antigüedad hasta la contemporaneidad, la *Ilíada* y la *Odisea* han sido fuente inagotable de inspiración para compositores, dramaturgos y poetas, que han reinterpretado sus motivos en óperas, cantatas, poemas sinfónicos, ballets y obras corales.

Conviene recordar, que la épica homérica no nació como literatura escrita, sino como poesía cantada. La música no era un adorno, sino un componente estructural de la memoria formular, estableciendo un vínculo emocional entre el cantor y el auditorio. Por ello, considerarla únicamente desde una perspectiva literaria –como un texto fijo, invariable, y destinado a la lectura individual– constituye un anacronismo derivado de nuestra concepción moderna de literatura.

Como señala Jaume Pòrtulas en su magna obra sobre la *Ilíada*:

... aquests textos no tenien de cap manera (...) una finalitat lúdica, d'entreteniment -ni tampoc, parlant estrictament, una finalitat 'estètica': llur possible bellesa era posada al servei, bàsicament, de la recordança, de la Memòria. Les finalitats d'aquestes obres eren prescriptives, pedagògiques, enciclopèdiques.<sup>30</sup>

La cultura contemporánea – en la representación operística – no permite desligar la música de la literatura, mientras que, en la Antigüedad clásica ambas formaban parte de un acto ritual, religioso y comunitario. La poesía mitológica no era solo un texto literario, sino un acontecimiento social. En la actualidad, en cambio, estas prácticas han sido progresivamente descontextualizadas y transformadas en objetos de consumo cultural, sometidos a lógicas de mercado y a formas de recepción individualizadas. La literatura se ha consolidado como un arte eminentemente escrito, silencioso y destinado a la lectura privada, y la música se ha convertido en un producto autónomo, separado de su función religiosa o mágica. Esta separación – que para nosotros resulta natural – habría sido incomprensible en la Antigüedad.

---

<sup>30</sup> Pòrtulas, Jaume (2008). *Introducció a la Ilíada. Homer, entre la història i la llegenda*, pp. 31-32.

En el ámbito literario del acmeísmo ruso conectado con la música contamos con el poema “Insomnio” del poeta acmeísta ruso Ósip Mandelstam (1891-1938) que ha inspirado la música del compositor ucraniano Valentin Silvestrov, en la obra *Bessonnitsa Insomnio*, que da nombre al álbum, que recoge obras mayoritariamente de Yelena Olégovna Fírsova, cuyo título se inspira en el poema del poeta ruso<sup>31</sup>. Jesús García Gabaldón en su antología y traducción de la obra del poeta ruso, nos recuerda que:

es importante tener en cuenta que Mandelstam componía mentalmente, de manera oral y peripatética, sus versos. Los recitaba en voz alta una y otra vez, y cuando consideraba que el poema estaba terminado, lo transcribía o lo dictaba.<sup>32</sup>

Por tanto, este proceso creativo está muy próximo al paradigma de oralidad de la épica homérica y, por tanto, de la música.

Mandelstam -en un acto poético de insomnio- en *Бессонница. Гомер. Тугие паруса* se interroga sobre la necesidad de la guerra de los aqueos, justificada solo por el rapto de Helena, y el *omnia vincit amor*. El poeta ruso expresa un estado de vigilia espiritual, donde la memoria cultural y la conciencia histórica -cuando se miran en la tradición clásica- se convierten en una crítica de la propia realidad: las grullas en espacios ajenos (*Как журавлиный клин в чужие рубежи*) representan la conexión entre la tradición clásica y el mundo contemporáneo del poeta ruso.

En un intento de contextualización etnográfica, James Horner introduce la voz de la solista macedonia Tanja Tzarovska en la banda sonora de *Troya* (2004)<sup>33</sup> para representar el universo épico mediante la tímbrica vocal de la cantante. Horner construye una sonoridad

---

<sup>31</sup> Deubner, M. & Kapmodern-Ensemble (2021) *Bessonnitsa | Insomnia — A Mandelstam Album*. Alemania: GENUIN Classics. Edición estándar en CD, publicada el 7 de mayo de 2021: Silvestrov, V. (2021) ‘*Bessonnitsa. Homer for soprano and piano*’, en Deubner, M. & Kapmodern-Ensemble (eds.) *Bessonnitsa | Insomnia — A Mandelstam Album*. Alemania: GENUIN Classics, pista de 5:02 min. Fírsova cuenta con composiciones de tema homérico, como Cassandra, Op. 60 para orquesta (1992) y Odyssey (Odyssee) op. 44, para siete solistas (1990).

<sup>32</sup> Mandelstam, O. (2020). *Antología poética*. Edición, traducción, prólogo y notas de J. García Gabaldón. Madrid: Alianza Editorial. Ver también Mandelstam, O. (2013) *Poesía acmeísta rusa*. Ed. Diana Myers. Trad. Amaya Lacasa y Rafael Ruiz de la Cuesta. Madrid: Visor Libros.

<sup>33</sup> Petersen, W. (2004) *Troya*. Estados Unidos / Reino Unido / Malta: Warner Bros., Plan B Entertainment, Radiant Productions, Helena Productions y Latina Pictures. Estrenada el 14 de mayo de 2004.

del Mediterráneo oriental mediante la composición instrumental de la orquesta, que llega a su punto culminante en las escenas de acción y en el duelo entre Héctor y Aquiles, que llega a su punto culminante en la canción final *Remember* de Josh Groban junto con Tanja Tzarovska.<sup>34</sup> El montaje musical no estuvo exento de polémica por la decisión de Wolfgang Petersen, director de la película, de incorporar a la banda sonora materiales de diferente procedencia, por ejemplo, de Gabriel Yared, al que inicialmente se le había encomendado la composición musical de la partitura.

### 3.A.-Los personajes femeninos de la épica homérica<sup>35</sup>

#### - Calipso

Los personajes femeninos homéricos tienen una presencia notable en el panorama musical contemporáneo. El personaje mítico-musical por excelencia es Orfeo, del que Jerusa Pires Ferreira, había tratado en sus publicaciones.<sup>36</sup> La música en el contexto órfico, según Jerusa, formaba parte de un rito con todo lo que ello comporta:

Evoco então uma tarde na Cascata de São Bartolomeu, Bahia, em que o giro, a dança, o canto, o charuto se reuniam ao sacrifício de galinhas cujo sangue vivo era bebido pelas participantes em rodopios. Com todo o meu horror, pensei, eu seria capaz de me integrar. Era o rito que se impunha no giro daquelas saias largas numa clareira encantada.

Para Jerusa, el Orfeo del otro mundo no era tanto un cantor como un experimentador, una figura que exploraba los límites de la creación sonora y simbólica más allá de la mera ejecución musical, representando la recuperación de la tradición y el propio conocimiento:

Em sua boca a experimentação de sons, sonoridades claras e ocultas de vogais e consoantes... o modo de ser de uma cultura entre as do mundo, a nossa. Ao definir-se, marcas se reconhecem, uma história se apresenta ou recupera, dá-se o mergulho num inferno próximo. (p. 171)

---

<sup>34</sup> Groban, J. & Tzarovska, T. (2004) *Remember*. En: Horner, J. (comp.) *Troy: Original Motion Picture Soundtrack* [Audio]. Warner Sunset Records.

<sup>35</sup> Tanto en este capítulo como en los siguientes, la elección de divinidades y personajes no es exhaustiva y responde a intereses musicales o textuales.

<sup>36</sup> Ferreira, Jerusa Pires. 2012. "Orfeu - Mito E Mistura". *Sala Preta* 12 (1): 171-72.

Adriana Calcanhotto, en su canción *Nos Braços de Calipso*,<sup>37</sup> propone una relectura contemporánea del mito desde una sensibilidad vinculada a la literatura y a la creación musical femenina –o incluso feminista– al reivindicar a Calipso como una figura que ejerce su libertad y reconoce, a la vez, la libertad del hombre al que ama. Años antes de la obra de Calcanhotto, la escritora catalana Mercè Rodoreda había explorado esta misma dimensión en su poema *Plany de Calipso*, donde la voz de la ninfa se expresa como un lamento que combina deseo, pérdida y afirmación identitaria:

PLANY DE CALIPSO: Jo veig la teva terra nua i roent, deserta, / vora la mar en fúria sota un penya-segat, / el teu palau de pedra com una boca oberta / i l'erm on brunz la vespa i on famejà el ramat. / Jo sóc allò que es deixa, allò que fuig i passa: / l'oreig entre les fulles, l'estel que ha desistit, / el doll que riu i plora i aquella tendra massa / dels xuclamels que aturen un instant més la nit. / T'he volgut meu per sempre, cansat de mar i onada, / segur en la meva carn, corba i mal exaltada, / estranger que t'entornes cap a la teva mort. / Ara voldria ésser lleó que juga i mata / o l'olivera immòbil en son furor retort, / però al pit m'agonitza un escorpí escarlata.

Este poema debe situarse en un contexto de exilio, en el que la autora no solo reivindica su identidad femenina, sino también la exigencia del retorno a su patria, de la que fue expulsada a causa de la Guerra Civil española y de la posterior dictadura franquista.

Calcanhotto establece un juego intertextual entre el nombre de la ninfa homérica y el género musical *calipso*, caracterizado por su ritmo caribeño, su base percusiva y su tradición narrativa, propio de Trinidad y Tobago y de otras regiones del Caribe. El texto de Calcanhotto alude explícitamente a Ulises, quien, tras resistir el canto de las sirenas, sucumbe al encanto de Calipso, en un doble sentido que combina la seducción de la música y la atracción ejercida por la figura mítica:

Amarrado num mastro / Tapando as orelhas / Eu resisti / Ao encanto das sereias / Eu não ouvi / O canto das sereias / Eu resisti / Mas chegando à praia / Não fiz nada disso / Então caí / Nos braços de Calipso / Eu sucumbi / Ao encanto de Calipso / Não resisti.

---

<sup>37</sup> Calcanhotto, A. (2008). *Porto Alegre (Nos Braços de Calipso)*. A: Maré [CD]. Sony Music Entertainment Brasil. El autor de la canción “*Porto Alegre (Nos Braços de Calipso)*” es el compositor brasileño Péricles Cavalcanti.

Suzanne Vega, cantautora estadounidense nacida en Santa Mónica (California), incluye en su álbum *Solitude Standing* (1987)<sup>38</sup>, un tema dedicado a la ninfa Calipso, en el que la voz poética articula un lamento por un amor perdido. La canción reinterpreta la figura homérica desde una sensibilidad contemporánea, subrayando la tensión entre el deseo de retener al amado y la aceptación dolorosa de su partida:

My name is Calypso / And I have lived alone / I live on an island / And I waken to the dawn / A long time ago / I watched him struggle with the sea / I knew that he was drowning / And I brought him into me / Now today / Come morning light / He sails away / After one last night / I let him go.

### - Casandra

Otro de los personajes femeninos homéricos que ha encontrado una notable proyección en la creación musical moderna y contemporánea es la adivina Casandra, célebre por haber profetizado la caída de Troya sin ser escuchada debido a la maldición de Apolo, a quien había rechazado. La figura del profeta desoído aparece también en la tradición virgiliana: Laocoonte advierte a los troyanos mediante la célebre sentencia *Timeo Danaos et dona ferentes* –«Desconfío de los dánaos incluso cuando traen regalos»–, pero su consejo, al igual que el de Casandra, es igualmente ignorado.

En el ámbito operístico, el compositor francés Bernard Foccroulle dedicó su primera ópera a esta sacerdotisa, articulando un relato que entrelaza la mitología clásica con problemáticas contemporáneas, en particular el colapso ecológico. En esta relectura, la Casandra moderna adopta la forma de una investigadora climática cuyas advertencias, de carácter científico y no profético, son igualmente desestimadas por una sociedad que rehúye confrontar la magnitud del desastre ambiental.

En un registro musical distinto, el mito de Casandra ha alcanzado también al público de la música popular contemporánea. El grupo sueco ABBA (AĔBA)<sup>39</sup>, incluyó la composición

---

<sup>38</sup> Vega, S. (1987). *Solitude Standing* [álbum]. A&M Records.

<sup>39</sup> ABBA (1981) 'Cassandra', en *The Visitors* (ed. reissue). Polar Music. *Cassandra* no formó parte del lanzamiento original de 1981, apareció en la cara B del single *The Day Before You Came* (1982) y luego fue incorporada en reediciones posteriores de *The Visitors*. La canción "Cassandra" de ABBA fue compuesta por Benny Andersson y Björn Ulvaeus.

*Cassandra* en el álbum *The Visitors*, una pieza quizá no central en su repertorio, pero significativa por su tratamiento del motivo de la advertencia ignorada. La canción expresa la desesperanza ante la indiferencia colectiva hacia unas predicciones que, aun siendo verídicas, no reciben atención, mientras el coro repite de manera insistente una suerte de disculpa dirigida a la adivinadora, subrayando la tensión entre conocimiento y desatención social:

Sorry Cassandra, I misunderstood, now the last day is dawning / Some of us wanted, but none of us would listen to words of warning / But on the darkest of nights, nobody knew how to fight / And we were caught in our sleep / Sorry Cassandra, I didn't believe you really had the power / I only saw it as dreams you would weave until the final hour.

Taylor Swift, cantautora estadounidense originaria de West Reading (Pensilvania), protagoniza uno de los episodios más significativos de la reactivación contemporánea del mito de Casandra, al interpretar su propia experiencia pública a través de la figura de la adivina troyana. La prolongada controversia entre Taylor Swift, Kanye West y Kim Kardashian constituye uno de los casos más notorios de conflicto mediático en la cultura pop reciente. Durante la ceremonia de los MTV Video Music Awards de 2009, Swift recibió el premio por *You Belong With Me* cuando Kanye West interrumpió su discurso para afirmar que el vídeo de Beyoncé merecía el galardón, gesto que supuso una humillación pública ampliamente difundida. A pesar de las disculpas posteriores, el incidente desencadenó una intensa polémica, amplificada por la intervención de Kim Kardashian – entonces esposa de West –, quien contribuyó a reforzar y prolongar el conflicto mediante declaraciones y filtraciones que cuestionaban la credibilidad de Swift. En este contexto, la canción *Cassandra* de Taylor Swift, inscrita en un registro cercano al *folk pop*, reelabora musicalmente dicho episodio al presentar a la protagonista como una figura cuyas afirmaciones fueron sistemáticamente desestimadas o desacreditadas. La voz lírica lamenta no haber sido escuchada ni creída, al tiempo que denuncia la construcción mediática que la asoció con la imagen de una serpiente,<sup>40</sup> símbolo que operó como mecanismo de estigmatización pública:

'Cause that's where I was when I got the call / When the first stone's thrown, there's screaming / In the streets, there's a raging riot / When it's "Burn the bitch," they're shrieking / When the truth comes out, it's quiet / So, they killed Cassandra first 'cause she feared the worst / And tried to tell the town /

---

<sup>40</sup> Swift, T. (2024) *The Tortured Poets Department: The Anthology*. Republic Records.

So, they filled my cell with snakes, I regret to say / Do you believe me now? / I was in my tower weaving nightmares / Twisting all my smiles into snarls / They say, "What doesn't kill you makes you aware" / What happens if it becomes who you are? / So, they killed Cassandra first 'cause she feared the worst / And tried to tell the town / So, they set my life in flames, I regret to say / Do you believe me now?

De este modo, Swift convierte el mito de Casandra en una herramienta de interpretación autobiográfica que articula la experiencia del descrédito, la manipulación y la violencia simbólica en el espacio mediático contemporáneo.

En *Cassandra*,<sup>41</sup> de Florence + The Machine, se expresa de nuevo la experiencia de frustración y sufrimiento asociada a la imposibilidad de ser escuchada o creída, en un ambiente emocional dominado por la pérdida, la vulnerabilidad y la exclusión. La voz lírica declara "*I used to see the future and now I see nothing*", formulación que proyecta la imagen de una figura femenina que en otro tiempo poseyó claridad, visión y capacidad profética, pero que ha sido despojada de esa voz por un entorno que la margina y la desprecia sistemáticamente. Tanto Taylor Swift como Florence + The Machine recurren al mito de Casandra para explorar el dolor del descrédito y de no ser escuchada, pero lo hacen desde perspectivas muy distintas: Swift convierte a Casandra en una alegoría autobiográfica del "linchamiento mediático", mientras que Florence Welch utiliza a Casandra como un arquetipo trágico y como símbolo de pérdida y de fractura identitaria.

## - Circe

Debemos a J.W. Waterhouse (1849 - 1917) las imágenes y retratos psicológicos del complejo personaje femenino de la hechicera Circe, que después de transformar a los griegos consigue ser la amante de Ulises.<sup>42</sup> En la música barroca contamos con varias obras referidas a Circe: Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) elabora una composición musical para una obra teatral dedicada a la maga *Musique pour Circé* (1675).<sup>43</sup> Por su parte

---

<sup>41</sup> Florence + The Machine (2022) 'Cassandra', en *Dance Fever*. Polydor Records. La canción "Cassandra" fue escrita por: Florence Welch y Jack Antonoff.

<sup>42</sup> *Circe Offering the Cup to Ulysses y Circe invidiosa* (1892).

<sup>43</sup> Charpentier, M.-A. (1986) *Musique de théâtre pour "Circé"*, H. 496. Intérpretes: London Baroque; dir. Charles Medlam. Harmonia Mundi, HMC 901244. S. Powell, 'Charpentier's Music for Circé (1675)', Marc-Antoine Charpentier. Un musicien retrouvé, éd. by Catherine Cessac (Liège: Mardaga, 2005), pp. 347-364.

Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini (1760- 1842) compuso la *cantata* dramática “*Circé*” (1789) para contralto y orquesta, en el que la hechicera expresa tanto su sufrimiento amoroso como su deseo de venganza, un conflicto entre el amor y el poder.<sup>44</sup> Pero la maga tiene también un largo protagonismo e influencia en la literatura/libretos musicales: podríamos interpretar que en la ópera *La Gioconda* de Amilcare Ponchielli (1834-1886), la protagonista se sacrifica y renuncia al amor y a la felicidad para salvar la vida tanto a Enzo, el hombre al que ama, como a su amante Laura.<sup>45</sup> Ya en el siglo XX contamos con los *Tre preludi al Circeo* (Op. 194), tres piezas para guitarra compuestas por Mario Castelnuovo-Tedesco en 1961, glosando musicalmente el mítico monte Circeo del Lacio italiano.<sup>46</sup>

En la línea anterior de intérpretes de música popular contemporánea, contamos con la poeta y artista de *spoken word* estadounidense de Philadelphia, Ursula Desire Rucker, que dedica una de sus composiciones a la maga Circe<sup>47</sup> en una dinámica de empoderamiento femenino articulada entre la seducción y el poder:

I've watched you for so long / I must have you / Sirens have nothing on my song / My song is ageless and perfect / Angels envy my song / You must be strong / To resist this / I've seduced men you thought were myth / Gods have murdered mortals over me / They died with my name on their lips / My taste on their tongues / My love is the only one / You need.

Según Xavier Valiño, Rucker en *Silver or Lead*, afirma: “Le pego una patada al conocimiento de todo, desde la feminidad hasta la esclavitud, pasando por el amor, el sexismo, la política y bastantes cosas más”<sup>48</sup>. La poeta y artista redefine el *spoken word* con su propia marca personal de urgencia sociopolítica y dulces canciones recitadas.

---

<sup>44</sup> Cherubini, L. (2014). *Circé* [Cantata]. Ursula Eittinger (alto), Kölner Akademie, dir. Michael Alexander Willens. CPO. Duración: 11:44.

<sup>45</sup> Ponchielli, A. (1979) *La Gioconda*. Gardelli, L. (dir.) Caballé, M., Domingo, P., Milnes, S. & Cossotto, F. London Symphony Orchestra. Decca Records. [Audio CD].

<sup>46</sup> Castelnuovo-Tedesco, M. (s.f.) *Tre Preludi al Circeo, Op. 194: No. 1, La Grotta di Circe*. Interpretado por Cristiano Poli Cappelli (guit.). [Grabación sonora].

<sup>47</sup> Rucker, U. (2001) *Circe*. Con la colaboración de King Britt. (*Mistress Media's Call*) Guidance Recordings. [Grabación sonora].

<sup>48</sup> Cf. Xavier Valiño: <https://www.ultrasonica.info/ursula-rucker/>

## - Helena

El personaje femenino más relevante -tanto literaria como musicalmente- ha sido Helena, originariamente de Esparta, pero más conocida como Helena de Troya. A la clásica película del año 1956, *Helen of Troy*,<sup>49</sup> con una banda sonora de Max Steiner, uno de los compositores más influyentes de Hollywood, le ha seguido la miniserie de televisión, *Helena de Troya*, del año 2003, y con una banda sonora de J. Goldsmith y N. Acree.<sup>50</sup>

En la “música clásica” contamos con la excelente obra *La belle Hélène* de Jacques Offenbach, una *opéra bouffe* en tres actos y libreto de Henri Meilhac y Ludovic Halévy.<sup>51</sup> Se estrenó en 1864 en el *Théâtre des Variétés* de París. Tanto el libreto como la música han gozado de gran popularidad al abordar desde una perspectiva cómica la tradición clásica homérica. En la aria del Acto I, “*Amours divins! Ardentes flammes!*”, Helena invoca a Venus y Adonis para lamentar la falta de pasión en el mundo contemporáneo.

## - Penélope

El otro personaje femenino destacado de la épica homérica es, sin lugar a dudas, la esposa de Ulises, Penélope. La obra por excelencia de la música barroca en la que Penélope es protagonista, es *Il ritorno d’Ulisse in Patria* (1640), de Claudio Monteverdi y libreto de Giacomo Badoaro, en la que Penélope canta en el Acto V, Escena 10, el aria “*Illustratevi, O cieli*”<sup>52</sup> en la que Penélope concibe la posibilidad del regreso de Ulises:

Illustratevi o cieli, / rinfioratevi o prati. / Aure gioite! / Gl'augelletti cantando, / i rivi mormorando  
/ or si rallegrino! / Quell'herbe verdegianti, / quell'onde susuranti / or si consolino. / Giacché sorta  
è felice, dal cenere Troian, / la mia Fenice.

---

<sup>49</sup> Wise, R. (1956). *Helen of Troy* [film]. Screenplay by H. Gray, J. Twist & N.R. Nash; music by M. Steiner; cinematography by H. Stradling Sr.; starring R. Podestà, J. Sernas, C. Hardwicke & S. Baker. Warner Bros.

<sup>50</sup> Harrison, J.K. (2003). *Helen of Troy* [miniserie de televisión]. Guió de R. Kern, basada en *La Iliada* d’Homer; música de J. Goldsmith i N. Acree; fotografia d’E.J. Pei; protagonitzada per S. Guillory, M. Marsden, R. Sewell, S. Skarsgård i J. Rhys-Davies. USA Network / Fuel Entertainment / Kurdyla Entertainment.

<sup>51</sup> Offenbach, J. (1999) *La belle Hélène*. Minkowski, M. (dir.) Lott, F., Beuron, Y., Naouri, L. & Ragon, G. Les Musiciens du Louvre. Archiv Produktion. [Audio CD].

<sup>52</sup> Monteverdi, C. (1992). *Il ritorno d’Ulisse in patria*, [grabación sonora]. Bernarda Fink (mezzo), Christoph Prégardien (tenor), Concerto Vocale; dir. René Jacobs. Harmonia Mundi.

Y más modernamente contamos con la ópera de Gabriel Fauré, *Penelope*.<sup>53</sup> A destacar las arias: “Prends ce manteau, vieillard” Acto I Escena 10; “Qu’il est doux de sentir sa jeunesse” Acto III Escena 4; y “Ulysse est de retour”, Acto III Escena 7.<sup>54</sup>

### 3.B.-Personajes masculinos de la épica homérica

#### - Ulises

De los personajes masculinos de la epopeya homérica, el más popular es Ulises que aparece en numerosas composiciones de música clásica, pero también moderna. Ateniéndonos al criterio de mitología revivida no podemos dejar de citar el poema de Konstantinos Kavafis (Σα βγεις στον πηγαιμό για την Ιθάκη) traducido al catalán por el poeta Carles Riba y musicado posteriormente por el célebre cantautor catalán Lluís Llac<sup>55</sup>. Además del interés literario del poema hay que señalar la popularidad de la composición musical que se ha convertido en un himno identitario y del independentismo catalán. Como en el poema que hemos citado de Mercè Rodoreda sobre Calipso, en este también se proyecta una intencionalidad reivindicativa e ideológica: se ensalza la resistencia ante la opresión política, la lucha cultural y política, la resistencia ante la represión y la persistencia en la confrontación a pesar de las dificultades:

Més lluny, heu d'anar més lluny / dels arbres caiguts que ara us empresonen, / i quan els haureu guanyat / tingueu ben present no aturar-vos. / Més lluny, sempre aneu més lluny, / més lluny de l'avui que ara us encadena. / I quan sereu deslliurats / torneu a començar els nous passos. / Més

---

<sup>53</sup> Fauré, G. (1913). *Pénélope* [ópera]. Ópera en tres actos. Libreto de R. Fauchois, basado en la *Odisea* de Homero. Estrenada en la Salle Garnier, Montecarlo. Fauré, G. (1980) *Pénélope*. Jessye Norman, Alain Vanzo. Monte-Carlo Philharmonic Orchestra. Dir. Charles Dutoit. Erato, grabación sonora.

<sup>54</sup> Tanto para este apartado como para los siguientes, ha sido de gran utilidad los programas *Mythologie, la musique des héroïnes antiques* (2018), de France Musique de François-Xavier Szymczak, así como de Clara Sanmartí, *De Mitos y Música* (2021) de Radio Nacional de España.

<sup>55</sup> Llach, L. (1975). “Ítaca”. A *Viatge a Ítaca* [Cançó]. Movieplay. (Letra adaptada del poema de K. Kavafis). Título original del poema, “Ιθάκη” de su antología: “Poemas” 1897-1933 Ed. Íkaros 1984, “Ποιήματα” 1897-1933.

lluny, sempre molt més lluny, / més lluny del demà que ara s'acosta. / I quan creieu que arribeu, / sapigueu trobar noves sendes.

“*Tales of Brave Ulysses*” es una canción grabada en 1967 por el grupo británico de rock psicodélico Cream, y que popularizó el uso del pedal wah-wah. Fue publicada como cara B del sencillo “*Strange Brew*” en mayo de 1967. En noviembre, la canción se incluyó en el segundo álbum de Cream, *Disraeli Gears*. Se trata de un viaje emocional en clave pop y algo naíf.<sup>56</sup>

En un tono irónico y cercano a las composiciones del cantautor francés del siglo XX, Georges Brassens (1921–1981), Javier Krahe en “Como Ulises”,<sup>57</sup> glosa al héroe griego en la Guerra de Troya y en su accidentado retorno como metáfora del viaje y retorno del viajero, las relaciones amorosas y la aventura:

Yo, como Ulises, he sido / de Penélope el marido / y me alejé de esa joya / por unirme a Agamenón / que iba a la guerra de Troya. / Me pedía el cuerpo acción / y tuve acción, tuve guerra, / ríos de sangre por tierra / y, entre hecatombes y vino, / Aquiles, casi divino, / y el mejor de mis engaños: / un caballo de madera / y Aquiles que desespera / y muere. Fueron diez años. / Y me volví para casa / pues de Ítaca el rumbo / y ya sabéis lo que pasa / dando un tumbo y otro tumbo / y, ¿qué queréis que uno haga / si al primer tumbo me tumbo / en el lecho de una maga? ... Y otra vez de vuelta a casa / otra vez de Ítaca al rumbo / y ya sabéis lo que pasa: / doy un tumbo y otro tumbo / y, otra vez mi suerte aciaga / y, esta vez casi sucumbo / en el lecho de otra maga. / Circe, de turbio recuerdo, / me quería para cerdo; / lo fueron mis camaradas, / a mí me salvó algún dios / y le afeé sus cerdadas: / que te zurzan, Circe, adiós.

Por su parte el cantante, compositor y rapero francés de origen argelino Nadir Koudri más conocido por el nombre artístico de Ridan, realizó una adaptación moderna del célebre soneto “*Heureux qui comme Ulysse*” del poeta renacentista francés Joachim du Bellay (c. 1522–1560), “Ulysse”<sup>58</sup> donde se expresa la nostalgia del hogar frente al desengaño de los grandes palacios y grandes poderes (Roma) y países siguiendo el texto de du Bellay.

---

<sup>56</sup> Cream (1967). *Tales of Brave Ulysses*, en *Strange Brew* (cara B). Posteriormente incluida en *Disraeli Gears*. Reaction Records. Los autores de la canción “Tales of Brave Ulysses” son *Eric Clapton* (música) y *Martin Sharp* (letra), según los créditos oficiales del single y del álbum.

<sup>57</sup> Krahe, J. (2002). *Como Ulises* [Canción]. En *Cábalas y cicatrices*. 18 Chulos Records.

<sup>58</sup> Ridan (2005). *Ulysse*. En *Le Rêve ou la Vie*. Sony BMG.

## - Aquiles

El otro gran protagonista masculino de *La Ilíada* no podía quedar al margen de este análisis: Aquiles. Bob Dylan le dedica una composición, “Temporary Like Achilles”, publicada en 1966 dentro del álbum *Blonde on Blonde*<sup>59</sup>, en la que se refiere al héroe griego como el guardián de la inaccesible mujer amada, mientras que el narrador se muestra vulnerable e impotente:

Achilles is in your alleyway / he don't want me here / he does brag / he's pointing to the sky / and he's hungry, like a man in drag / how come you get someone like him to be your guard? / you know I want your lovin' / honey, but you're so hard.

### 3.C.-Otras divinidades del Panteón clásico

## - Zeus/Júpiter

En el ámbito del panteón mitológico, destaca “Jupiter’s Lament”, del álbum *Adore*<sup>60</sup> de The Smashing Pumpkins, un tema de ambiente melancólico sobre la pérdida y la desilusión. La figura de Júpiter como protector se desvanece y aparece el lamento y la fragilidad de la esperanza:

Gone, long gone / leave this world or run, run, run / beyond the pain, beyond the dawn / feel these mortal bones, bones, bones / no one knows I can't be wrong / still I sing the same old songs / I tried to be strong / for you / why have you left me / amongst the tall trees? / I know I gave her all I can / and I tied her heart in ribbons (tied her heart in ribbons).

---

<sup>59</sup> Dylan, B. (1966) *Blonde on Blonde*. Columbia Records. [Audio CD].

<sup>60</sup> The Smashing Pumpkins (1998). "Jupiter’s Lament " [Canción], en *Adore*. Virgin Records. La canción “Jupiter’s Lament” es una composición de *Billy Corgan*, líder y principal autor de The Smashing Pumpkins.

## - Orfeo

Desde Monteverdi<sup>61</sup> y Gluck<sup>62</sup>, Orfeo es uno de los personajes mitológicos más celebrados en el género operístico. Pero también Stravinsky (1882-1971) en su obra *Agón y Orfeo*<sup>63</sup>, o Jacques Offenbach con su obra *Orphée aux enfers*<sup>64</sup>. En el género de música rock, la banda mexicana Allison lanzó en marzo de 2025 el sencillo “Orfeo”<sup>65</sup>:

Si tengo que esperar, esperaré / hasta que nuestros cuerpos / vuelvan a encontrarse otra vez / y no me importa dónde estés, ahí estaré / bajaría hasta el infierno por tenerte / aunque te pierda después / si tengo que buscarte, buscaré / no importa el tiempo, la distancia / voy hasta donde estés / no existe puerta que no cruce por saber / el destino de tus pasos / que se esconden con el atardecer.

## - Venus/Afrodita

La diosa Venus/Afrodita tiene un particular y popular éxito en el pop australiano de parte de Kylie Minogue, cantante compositora y actriz australiana, conocida como la “The Queen of Australian Pop Music”. En 2010, publicó su undécimo álbum de estudio, *Aphrodite*<sup>66</sup>, una celebración de la feminidad, y la sensualidad:

Can you feel me on your stereo? (Oh) / I'm fierce and I'm feelin' mighty / I'm a golden girl, I'm A-Aphrodite, alright / alright, yeah, yeah-eh / I'm fierce and I'm feelin' mighty / don't ya mess with me, you don't wanna fight me, alright? / alright, yeah, yeah-eh / you know that I'm magical, I am the original / I am the only one to make you feel this way / the moment that you kiss me, you know that you'll miss me / I am the only one.

A este disco pertenece el tema «All the Lovers»<sup>67</sup>, del que se editó un sencillo, y cuyo videoclip –provocador, polémico y de gran carga erótica– se volvió viral.

---

<sup>61</sup> Monteverdi, C. (1978) *L'Orfeo*. Harnoncourt, N. (dir.) Concentus Musicus Wien. Teldec. [Audio CD].

<sup>62</sup> Gluck, C.W. (2001) *Orfeo ed Euridice*. Jacobs, R. (dir.) Freiburger Barockorchester. Harmonia Mundi. Audio CD].

<sup>63</sup> Stravinsky, I. (1960) *Agon*. Stravinsky, I. (dir.) Columbia Symphony Orchestra. Columbia Records. [Audio CD].

<sup>64</sup> Offenbach, J. (1997) *Orphée aux enfers*. Minkowski, M. (dir.) Les Musiciens du Louvre. Archiv Produktion. [Audio CD].

<sup>65</sup> Allison (2025) *Orfeo*. Altafonte. [Sencillo digital].

<sup>66</sup> Minogue, K. (2010). *Aphrodite* [Álbum]. Parlophone.

<sup>67</sup> Minogue, K. (2010). *All the Lovers* [Canción]. En *Aphrodite*.

El actor y cantante de Filadelfia (Pensilvania), Francis Thomas Avallone, más conocido como Frankie Avalon, un “pretty face” del cine de la época, arrasó las listas de popularidad en 1959 con una canción dedicada a Venus<sup>68</sup>, escrita por Ed Marshall, y que alcanzó el número uno en el *Billboard Hot 100*. La canción es, en realidad, una invocación a la diosa para conseguir el amor de una muchacha:

Hey, Venus! Oh, Venus! / Venus if you will / Please send a little girl for me to thrill. / A girl who wants my kisses and my arms / A girl with all the charms of you. / Venus, make her fair / A lovely girl with sunlight in her hair. / And take the brightest stars up in the skies / And place them in her eyes for me. / Venus, goddess of love that you are, / Surely the things I ask / Can't be too great a task...

Años más tarde, la banda de metal sinfónico Therion retomaría la figura de Venus en *Birth of Venus Illegitima* (1998)<sup>69</sup>, reinterpretando su mito desde una perspectiva turbia y decadente, y presentando a la diosa desde la lujuria y el pecado, que sucumbe a sus propios excesos:

Aphrodite is rising from the shell / A newly born to be seen / To expel from the paradise / To drink from her well / Aphrodite is falling into the hell of her sins / And the lust / For that spell of the forbidden / Nectar from her well / (Oh, Venus illegitima) / Born again...

En el año 1969, Robbie van Leeuwen, miembro de la banda neerlandesa Shocking Blue presentó la famosísima canción “Venus”<sup>70</sup> sobre el poder femenino en el amor, el deseo, la fertilidad y la atracción. Existen numerosas versiones de esta popular canción, y para nuestra *playlist* hemos escogido la versión de Bananarama, el trío femenino de pop británico que la popularizó en un estilo pop característico de los años 80:

Goddess on the mountain top / Burning like a silver flame / The summit of beauty and love / And Venus was her name / She's got it / Yeah, baby, she's got it / I'm your Venus, I'm your fire / At your desire / Well, I'm your Venus, I'm your fire / At your desire / Her weapons were her crystal eyes / Making every man a man / Black as the dark night she was / Got what no-one else had / Wa!...

---

<sup>68</sup> Marshall, E. (1959) *Venus* [canción]. Interpretada por Frankie Avalon. Chancellor Records.

<sup>69</sup> Therion (1998) ‘Birth of Venus Illegitima’, en *Vovin*. Nuclear Blast Records. [Canción]. Los autores de “Birth of Venus Illegitima” son Christopher Johnsson y Thomas Karlsson.

<sup>70</sup> Robbie van Leeuwen -Shocking Blue- (1969) *Venus*. Incluida posteriormente en el EP *Venus* (1970) y como bonus track en la reedición en CD de *At Home* (1989).

## - Ícaro

*Flight of Icarus*<sup>71</sup> (1983) de la banda de *heavy metal* Iron Maiden presenta a Ícaro como el muchacho que desobedece a su padre, rompe los límites impuestos, y se atreve a volar más alto, convirtiendo el mito en una composición de rebeldía y determinación:

As the Sun breaks, above the ground / An old man stands on the hill / As the ground warms, to the first rays of light / A birdsong shatters the still / His eyes are ablazed / See the madman in his gaze / Fly, on your way, like an eagle / Fly as high as the Sun / On your way, like an eagle / Fly, touch the Sun, yeah / Now the crowd breaks and a young boy appears / Looks the old man in the eye / As he spreads his wings and shouts at the crowd / In the name of God, my father, I'll fly...

En definitiva – y a modo de conclusión – mitología y música se revelan no solo como objetos de estudio, sino como experiencias vivas que forman parte del patrimonio de comunidades, como expresión artística y como bafaje de memoria colectiva. El poder de estas manifestaciones reside en su capacidad evocativa y connotativa: no actúan únicamente como vestigios culturales o religiosos de un pasado ancestral, sino como expresiones dinámicas de misticismo, como vehículos de reivindicación ideológica, como manifestaciones de creencias y religiones y, en las obras más recientes, como proyecciones sensibles de una subjetividad. En este sentido, la mitología se hace sonido y la música se vuelve relato, configurando un espacio donde lo arcaico y lo actual dialogan sin interrupción. Cada obra que recurre al bagaje mítico reactiva ese caudal simbólico, lo transforma y lo resignifica, permitiendo que los mitos –en lugar de fosilizarse– continúan generando nuevos significados. De este modo, la creación musical contemporánea no solo hereda y asume un legado, sino que lo prolonga y lo reinterpreta, demostrando que el mito sigue siendo un lenguaje fértil y vigente, capaz de proyectarse hacia el futuro con una fuerza renovada.

---

<sup>71</sup> Iron Maiden (1983) *Flight of Icarus* [canción]. En: *Piece of Mind*. EMI Records. La canción fue escrita por Bruce Dickinson y Adrian Smith.

## Lista de obras citadas

- ABBA (1981) 'Cassandra', en *The Visitors* (ed. reissue). Polar Music. *Cassandra* no formó parte del lanzamiento original de 1981, apareció en la cara B del single *The Day Before You Came* (1982) y luego fue incorporada en reediciones posteriores de *The Visitors*.
- Allison (2025) *Orfeo*. Altafonte. [Sencillo digital].
- Calcanhotto, A. (2008). *Porto Alegre (Nos Braços de Calipso)*. A: *Maré* [CD]. Sony Music Entertainment Brasil.
- Castelnuovo-Tedesco, M. (s.f.) *Tre Preludi al Circeo, Op. 194: No. 1, La Grotta di Circe*. Interpretado por Cristiano Poli Cappelli (guit.). [Grabación sonora].
- Charpentier, M.-A. (1986) *Musique de théâtre pour "Circé"*, H. 496. Intérpretes: London Baroque; dir. Charles Medlam. Harmonia Mundi, HMC 901244. S. Powell, 'Charpentier's Music for Circé (1675)', Marc-Antoine Charpentier. *Un musicien retrouvé*, éd. by Catherine Cessac (Liège: Mardaga, 2005), pp. 347-364.
- Cherubini, L. (2014). *Circé* [Cantata]. Ursula Eittinger (alto), Kölner Akademie, dir. Michael Alexander Willens. CPO. Duración: 11:44.
- Cream (1967). *Tales of Brave Ulysses*, en *Strange Brew* (cara B). Posteriormente incluida en *Disraeli Gears*. Reaction Records.
- Denissov, E., Deubner, M. & Kapmodern-Ensemble (2021). *Bessonnitsa / Insomnio* [CD]. GENUIN Classics.
- Dylan, B. (1966). *Blonde on Blonde*. Columbia Records. [Audio CD].
- Fauré, G. (1913). *Pénélope* [ópera]. Ópera en tres actos. Libreto de R. Fauchois, basado en la *Odisea* de Homero. Estrenada en la Salle Garnier, Montecarlo. Fauré, G. (1980). *Pénélope*. Jessye Norman, Alain Vanzo. Monte-Carlo Philharmonic Orchestra. Dir. Charles Dutoit. Erato, grabación sonora.
- Florence + The Machine (2022). 'Cassandra', en *Dance Fever*. Polydor Records.
- Focroulle, B. (2023). *Cassandra*. Ópera en dos actos. Libreto de Matthew Jocelyn. Estreno: La Monnaie / De Munt, Bruselas.
- Gluck, C.W. (2001). *Orfeo ed Euridice*. Jacobs, R. (dir.) Freiburger Barockorchester. Harmonia Mundi. [Audio CD].
- Groban, J. & Tzarovska, T. (2004). *Remember*. En: Horner, J. (comp.) *Troy: Original Motion Picture Soundtrack* [Audio]. Warner Sunset Records.
- Harrison, J.K. (2003). *Helen of Troy* [miniserie de televisión]. Guió de R. Kern, basada en *La Ilíada* d'Homer; música de J. Goldsmith i N. Acree; fotografía d'E.J. Pei; protagonitzada per S. Guillory, M. Marsden, R. Sewell, S. Skarsgård i J. Rhys-Davies. USA Network / Fuel Entertainment / Kurdyla Entertainment.
- Iron Maiden (1983). *Flight of Icarus* [canción]. En: *Piece of Mind*. EMI Records.
- Krahe, J. (2002). *Como Ulises* [Canción]. En *Cábalas y cicatrices*. 18 Chulos Records.
- Llach, L. (1975). "Ítaca". A *Viatge a Ítaca* [Cançó]. Movieplay. (Letra adaptada del poema de K. Kavafis). *Título original del poema, "Ιθάκη"* de su antología: "Poemas" 1897-1933 Ed. Íkaros 1984, "Ποιήματα" 1897-1933.

- Marshall, E. (1959). *Venus* [canción]. Interpretada por Frankie Avalon. Chancellor Records.
- Minogue, K. (2010). *All the Lovers* [Canción]. En *Aphrodite*
- Minogue, K. (2010). *Aphrodite* [Álbum]. Parlophone.
- Minogue, K. (2010). *Aphrodite* [Álbum]. Parlophone.
- Monteverdi, C. (1978). *L'Orfeo*. Harnoncourt, N. (dir.) Concentus Musicus Wien. Teldec. [Audio CD].
- Monteverdi, C. (1992). *Il ritorno d'Ulisse in patria*, [grabación sonora]. Bernarda Fink (mezzo), Christoph Prégardien (tenor), Concerto Vocale; dir. René Jacobs. Harmonia Mundi.
- Offenbach, J. (1997). *Orphée aux enfers*. Minkowski, M. (dir.) Les Musiciens du Louvre. Archiv Produktion. [Audio CD].
- Offenbach, J. (1999). *La belle Hélène*. Minkowski, M. (dir.) Lott, F., Beuron, Y., Naouri, L. & Ragon, G. Les Musiciens du Louvre. Archiv Produktion. [Audio CD].
- Orff, C. (1949). *Antigona*. Mainz: Schott Music. [Partitura].
- Orff, C. (1959). *Oedipus der Tyrann*. Mainz: Schott Music. [Partitura].
- Orff, C. (1961). *Antigona*. Leitner, F. (dir.) Bayerisches Staatsorchester. Deutsche Grammophon. [CD].
- Orff, C. (1962). *Oedipus der Tyrann*. Kubelík, R. (dir.) Bayerischer Rundfunk. Deutsche Grammophon. [CD].
- Orff, C. (1968). *Prometheus: Tragödie nach Aischylos*. Mainz: Schott Music. [Partitura]
- Orff, C. (1975). *Prometheus*. Kubelík, R. (dir.) Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Deutsche Grammophon. [CD].
- Petersen, W. (2004). *Troy*. Estados Unidos / Reino Unido / Malta: Warner Bros., Plan B Entertainment, Radiant Productions, Helena Productions y Latina Pictures. Estrenada el 14 de mayo de 2004.
- Ponchielli, A. (1979). *La Gioconda*. Gardelli, L. (dir.) Caballé, M., Domingo, P., Milnes, S. & Cossotto, F. London Symphony Orchestra. Decca Records. [Audio CD].
- Ridan (2005). *Ulysse*. En *Le Rêve ou la Vie*. Sony BMG.
- Robbie van Leeuwen -Shocking Blue- (1969). *Venus*. Incluida posteriormente en el EP *Venus* (1970) y como bonus track en la reedición en CD de *At Home* (1989).
- Rucker, U. (2001). *Circe*. Con la colaboración de King Britt. (*Mistress Media's Call*) Guidance Recordings. [Grabación sonora].
- Schulze, W. (1999). *LLULL. El Misteri del Logos (Logo-Mysterion)*, op. 16/2. Viena. Para soprano, coro mixto y orquesta.
- Schulze, W. (2001–2002). *Sokrates – Stationen Musiktheater / Drama mit Musik*, op. 11. Wien.
- Schulze, W. (2003–2004). *Anchibasie – Tanz-Musik-Sprach-Werk nach Fragmenten von Heraklit und Empedokles*, op. 17. Wien.
- Schulze, W. (2005). *Oidipus Tyrannos – Schatten-Schau-Spiel (Wayang kulit / Drama) nach Texten von Sophokles*, op. 19.
- Schulze, W. (2022). *Fünf Bagatellen – für zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Bassethörner, vier Hörner, zwei Fagotte und Kontrafagott*, op. 33.
- Schulze, W. (2023). *Rumi 750, 4x4: 4-Zeiler für 4 – für Tenor, Flöte, Violoncello und Harfe*, op. 34.
- Skriabin, A. (1993). *Prometheus: Poem of Fire*, op. 60. Ashkenazy, V. (dir.) Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Decca. [CD].
- Soler, J. (1960). *Agamemnon: tragedia en un acto y diez escenas*. Barcelona: Tritó Edicions. [Partitura].

Soler, J. (1972). *Oedipus et Iocasta*. Barcelona: Tritó Edicions. [Partitura]; Soler, J. (2003) *Oedipus et Iocasta*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Columna Música. [CD].

Soler, J. (2003). *Agamemnon: tragedia en un acto y diez escenas*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Columna Música. [CD].

Soler, J. (2003). *Visiones del Cordero Místico*. Barcelona: Tritó Edicions. [Partitura].

Soler, J. (2003). *Visiones del Cordero Místico*. Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC). Columna Música. [CD].

Stravinsky, I. (1960). *Agon*. Stravinsky, I. (dir.) Columbia Symphony Orchestra. Columbia Records. [Audio CD].

Swift, T. (2024). *The Tortured Poets Department: The Anthology*. Republic Records.

The Smashing Pumpkins (1998). “*Jupiter’s Lament*” [Canción], en *Adore*. Virgin Records.

Therion (1998). ‘*Birth of Venus Illegitima*’, en *Vovin*. Nuclear Blast Records. [Canción].

Vega, S. (1987). *Solitude Standing* [àlbum]. Canción Calipso. A&M Records.

Wise, R. (1956). *Helen of Troy* [film]. Screenplay by H. Gray, J. Twist & N.R. Nash; music by M. Steiner; cinematography by H. Stradling Sr.; starring R. Podestà, J. Sernas, C. Hardwicke & S. Baker. Warner Bros.

# L'Europa e gli "altri".

## Mito e civiltà moderna tra Eliade e De Martino

FRANCESCO LESCE  
Università della Calabria  
ORCID: 0009-0009-0571-3679

Abstract: L'articolo analizza la critica della civiltà moderna che caratterizza il pensiero di Mircea Eliade (1907-1986) e di Ernesto De Martino (1908-1965). Pur emergendo da prospettive e storie intellettuali divergenti, questa critica si genera nel quadro di una convergenza segreta, segnata da una comune riflessione che i due autori svolgono sulla 'crisi europea'. In entrambi risulta centrale l'indagine sul *mito* e sul simbolismo religioso delle culture arcaiche: il mito funge infatti da chiave d'accesso a due modi di intendere la storia che, per quanto antitetici, sono accomunati da una visione dell'umanesimo contemporaneo utile da rilanciare in una dimensione universale e planetaria.

La comprensione del mito sarà annoverata fra le più utili scoperte del XX secolo.  
Mircea Eliade, *Les Mythes du monde moderne*

Che cos'è il mito? [...] Questa domanda ha acquistato particolare rilievo nell'attuale congiuntura culturale, con ogni probabilità in rapporto alle scelte decisive in cui la nostra epoca appare impegnata.  
Ernesto De Martino, *La fine del mondo*

### 1. Il ritorno al mito e il compito della mitologia come scienza

L'interesse per il simbolismo arcaico nella cultura contemporanea si deve, in larga parte, al dialogo tra la psicologia del profondo, la filosofia e le scienze religiose, etnologiche e antropologiche. Ad animarlo è la polemica antipositivistica, che respinge il naturalismo e lo psicologismo nel segno di una tendenza che tocca la grande "crisi europea" e i limiti dell'umanesimo tradizionale. Per questa via, cresce il bisogno di attingere alle sorgenti della civiltà umana, a fronte di manifestazioni religiose arcaiche (riti, miti e feste) le cui tracce sopravvivono nei costumi di massa e si rivelano nelle antitesi che individuano la moderna cultura europea: vita/intelletto; esperienza/astrazione; sacro/profano; storia/trascendenza; natura/civiltà.

In questa cornice, la ricerca riscopre quindi il “mito” come problema di “storia contemporanea”.<sup>1</sup> Le indagini etnologiche e storico-religiose concorrono a liberare anzitutto il mito dall’eredità semantica che lo abbassava a “favola”, “invenzione” e “finzione”, restituendogli dignità di *storia* vera; *modello* per l’agire umano; *forza* propulsiva che spinge a compiere opere; *strumento* capace di sanare le crisi esistenziali. Di qui sorge la domanda: cosa occupa, in età moderna, il posto essenziale che il mito aveva nelle società tradizionali? Al riguardo le posizioni divergono: vi è chi sostiene che il mito non sia scomparso, ma operi in forme mascherate agli stadi più avanzati della cultura secolare e chi, invece, registra il lento disperdersi delle sue qualità salvifiche a favore di soluzioni culturali più adatte allo spirito laico della civiltà moderna. Sono proprio queste le posizioni da cui muovono Mircea Eliade (1907-1986) ed Ernesto De Martino (1908-1965): entrambi sollecitati, su fronti opposti, a sondare i motivi che rendevano necessaria la parola mitica nelle culture aliene e folkloriche così come le fratture e i momenti di passaggio che hanno favorito gli sviluppi di un mondo definitivamente secolarizzato.<sup>2</sup>

Bisogna subito chiarire quali elementi complementari influenzano nei due autori il “ritorno al mito”. La prima istanza nasce dalla *coscienza presente del passato*: il confronto con il mito affonda le radici nella crisi contemporanea e nel desiderio di agire su di essa. La seconda si intreccia alla prima riproponendo il mito come uno strumento che, partendo dalla “crisi europea”, riapre il dialogo fra la tradizione umanistica e le culture che ne sono esterne o marginali. Le due istanze investono il tempo (attraverso l’anamnesi storiografica) e lo spazio (attraverso l’apertura su scala mondiale agli *altri*), fondendosi su presupposti teorici e metodologici che, nei due autori, non sono sempre facili da conciliare.

Il confronto di Eliade con le culture arcaiche o periferiche è mediato dal tentativo di superare il “provincialismo” di una *Weltanschauung* che, dopo aver affidato l’intera vita culturale al dominio della Storia, smarrisce il suo antico monopolio sui valori universali.

---

<sup>1</sup> La celebre tesi crociana, che vede la contemporaneità di ogni autentica ricerca storiografica (B. Croce, *Teoria e storia della storiografia* (1917), a cura di E. Massimilla e T. Tagliaferri, Napoli, Bibliopolis 2007, p. 12), sembra ricevere ulteriori stimoli proprio dallo studio di quel mito in cui lo stesso Croce individuava, con giudizio severo, un “errore” logico con “pretesa di verità” (B. Croce, *Logica come scienza del concetto puro* (1909), a cura di G. Sasso, Napoli Bibliopolis, Napoli 1996, pp. 302-303).

<sup>2</sup> Per una puntuale ricostruzione del rapporto fra Eliade e De Martino, si rimanda a P. Angelini, *L’uomo sul tetto. Mircea Eliade e la “storia delle religioni”*, Torino, Bollati Boringhieri 2001, pp. 77-102; Id., *Il rapporto tra Ernesto De Martino e Mircea Eliade*, in C. Gallini, M. Massenzio (a cura di), *Ernesto De Martino nella cultura europea*, Napoli, Liguori 1997, pp. 211-223, dove si ipotizza che il pensiero di Eliade avrebbe avuto un’influenza non secondaria sull’elaborazione demartiniana del concetto di “destorificazione”.

All'uomo delle moderne società europee, “caduto sotto il dominio del Tempo e assediato dalla propria storicità”, si apre così la via del ritorno alle origini: un'inversione della rotta che ha portato all'oblio dei misteri della creazione e alla perdita di contatto coi modelli metastorici della vita sacra, custoditi nel mito. La storia delle religioni diventa infatti *anàmnēsis* degli aspetti basilari della coscienza umana rivelati nell'esperienza del sacro e, contestualmente, riscoperta delle risorse spirituali che consentono all'uomo moderno di reagire alla “pressione della storia contemporanea”.<sup>3</sup> Secondo Eliade l'oblio del sacro segue una lunga traiettoria ben definita: a) ha origine con l'avvento dell'Ebraismo, che introduce e valorizza la dimensione della Storia; b) prosegue con il Cristianesimo, che sostituisce il mito dell'Antichità e avvia la neutralizzazione della sacralità del Cosmo; c) culmina nella totale desacralizzazione operata dallo storicismo moderno (in Hegel e i suoi successori) sul presupposto di una storia umana spogliata di ogni significato trascendente. Al termine di questa parabola sorge la domanda: se gli uomini delle società tradizionali superavano i drammi della storia sia abolendola periodicamente tramite la ripetizione della cosmogonia e della rigenerazione del tempo, sia accordando agli avvenimenti storici un significato mitico, quali soluzioni si offrono a una civiltà secolarizzata? L'ordine secolare sembra infatti non offrire armi culturali contro il “terrore della storia”.<sup>4</sup> Tuttavia – afferma Eliade – una possibile *renovatio* spirituale resta: “il linguaggio logico-verbale è in crisi: io credo che anche in Occidente ci si avvii a riapprendere il linguaggio simbolico che arricchisce il senso della realtà”.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> M. Eliade, *Mito e realtà* (1963), trad. it. di G. Cantoni, Torino, Borla 1966, pp. 169-170. Sul significato dell'esperienza religiosa in Eliade, cfr. B. Rennie, *Reconstructing Eliade: Making Sense of Religion*, State University of New York Press, 1996.

<sup>4</sup> Eliade introduce il tema dei modi tecnici utili a “sopprimere la storia” in *Techniques du Yoga* (1948), che ben presto fu recensito da De Martino (Recensione a M. Eliade, *Tecniche dello Yoga*, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», XXI, 1947-48, pp. 130-132). In una lettera a Pavese (9/10/1948), dopo aver suggerito all'amico la pubblicazione di quest'opera nella «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici», De Martino riassume il contenuto con tono piuttosto critico: “Lo Yoga esprime nel modo più radicale e conseguente la paradossia esistenziale in cui versa chi ha in ‘uggia’ la storia”, tuttavia riconoscendo nella comprensione di questa paradossia un'occasione fondamentale “per intendere il modo del mito e della religione in generale”. C. Pavese, E. De Martino, *La Collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Torino, Bollati Boringhieri 2022, pp. 141-142.

<sup>5</sup> M. Eliade, *Riscoprire il sacro per capire il mondo*. Intervista di Fausto Gianfranceschi, in Aa. Vv., *Mircea Eliade. Miti delle origini e ritmi cosmici. Conversazioni (1973-1984)*, Milano, Bietti 2020, p. 55. Tali affermazioni confermano il “misticismo laico”, o “secolare” di Eliade, ossia l'apertura al potenziale trasformativo di un mondo impregnato di sacralità. Cfr. B. Rennie, *Mircea Eliade: 'Secular mysticism' and the history of religions*, in «Religion», 38, 2008, pp. 328-337.

Superata la fase giovanile, ancora segnata dal conflitto tra “fede” e “ragione”<sup>6</sup>, Ernesto De Martino individua per parte sua il fulcro della civiltà, non già sul versante dei modelli metastorici, ma nel *telos* autentico della storia europea: la coscienza del proprio destino laico e umanistico. La premessa di questo rovesciamento di prospettiva è che si riesca a cogliere nella conquista della “ragione storica” il nucleo essenziale del fenomeno “Europa”. Chiaramente, De Martino non cede all’idealizzazione acritica delle istituzioni secolari: il bisogno di tutelarsi dai rischi e dalle miserie persiste – e per altri versi si aggrava – per quella parte di umanità che comprende la genesi integralmente umana dei valori culturali. Egli resta tuttavia fedele alla Storia come unico orizzonte risolutivo contro il dolore umano e l’emarginazione sociale: su questo piano immanente si è chiamati a edificare un ordine sociale e culturale che non conceda spazio né all’irrazionale né al metastorico elevati a “ideali”.<sup>7</sup> Il risalto di queste considerazioni si evidenzia nella valutazione storica degli istituti mitico-rituali: per De Martino, questi intervengono a sostegno di individui e gruppi sociali quando l’urto di episodi ingovernabili li espone al rischio di perdere la base esistenziale della vita umana (la *presenza*) e, con essa, la tenuta di tutto un sistema simbolico. Malgrado ciò, nella religione l’orizzonte umanistico resta confinato entro spazi rituali e richiami metastorici. L’indagine storiografica mira a superare questo limite, orientando la cultura europea verso un simbolismo laico in cui solo l’azione storica potrà animarsi di vita simbolica.

---

<sup>6</sup> La fase giovanile di De Martino è caratterizzata da un’evoluzione cruciale: dal timore che evoca la “fine” dell’eredità europea ad un’Europa intesa come patrimonio da tutelare e rigenerare. Se nel 1933, in una lettera indirizzata a Vittorio Macchioro da Gorizia, “sotto l’incubo della guerra” De Martino avverte la minaccia di un’Europa “morta o in via di morire”, già due anni dopo – il 12 luglio 1935 – egli scrive: “La somma delle mie più recenti esperienze è racchiusa in questa semplice convinzione: che l’Europa ha un patrimonio di valori che ogni buon Europeo ha il dovere di difendere e accrescere” (cfr. *Le intrecciate vie. Carteggi di Ernesto De Martino con Vittorio Macchioro e Raffele Pettazzoni*, a cura di R. Di Donato e M. Gandini, Pisa, ETS 2015, p. 38 e p. 50). Questo cambio d’indirizzo sulla “causa europea” è la chiave di volta per comprendere il duplice passaggio che porta il giovane studioso dal fascismo al liberalismo e, parallelamente, dalla “fede” alla “ragione”. Su questi temi, cfr. E. Andri, *Il giovane de Martino. Storia di un dramma dimenticato*, Massa, Transeuropa 2014.

<sup>7</sup> La persistenza dell’orientamento irrazionalista nei campi dell’etnologia, dell’arte e della politica testimonia “la irrisolta crisi di tutta la cultura europea” e ne traccia il profondo “limite di umanesimo”. Cfr. E. De Martino, *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni* (1953), in Id., *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di R. Brienza, Basilicata editrice, Roma-Matera, pp. 55-78; già in «Società», IX, 3, 1953, pp. 313-342.

Le due prospettive qui riepilogate presuppongono una diversa ripartizione tra “scienza” e “oggetto della scienza”, “storiografia religiosa” e “visione religiosa del mondo”. In Eliade lo studio dei miti consiste infatti nel *rivivere* i grandi impulsi che animano l'*homo religiosus* agli albori della civiltà, catturando *in medias res* ogni suo tentativo di rifuggire la condizione profana. In De Martino il compito dello storico mira piuttosto alle circostanze drammatiche che stimolano il bisogno di evasione dalla storia, nonché alle tecniche che traducono tale pretesa in un esperimento di *fictio* rituale. Nei due casi, l'orientamento dell'analisi storico-religiosa verso le spiritualità primitive e verso il folklore europeo acquista un significato metodologico positivo per il fatto che entrambi i pensatori sono spinti a rimeditare il rapporto tra mito e storia nel presupposto di una reazione alla grande *crisi europea*.

## 2. La critica immaginaria dei non-europei

Il 4 settembre 1953 Eliade partecipa alla conferenza di Ascona, in Svizzera, durante i celebri Colloqui di Eranos, dove presenta una relazione intitolata *La Terre-Mère et les hiérophanies cosmiques*. L'esposizione ricade su credenze, usanze, miti e riti legati a immagini della Terra Madre. Il fatto che ogni immagine primordiale porti in sé “un messaggio che interessa direttamente la condizione umana”<sup>8</sup> autorizza a riflettere, tramite queste immagini, sul permanere e il lento perdersi per “gli europei di oggi” di quel contatto sacrale con i ritmi cosmici che forma invece il fulcro delle culture non-europee.<sup>9</sup> Il giorno seguente l'incontro di Ascona, Eliade ha cura di annotare: “Ho tenuto la mia conferenza ieri. Molta gente. La mia audacia, consistente nel giudicare la crisi europea attraverso gli occhi degli altri, i non-europei, e quindi nel situarla in una prospettiva religiosa, ha sorpreso ed è piaciuta”.<sup>10</sup> Queste parole riassumono il principio direttivo di un procedimento che consiste nel valutare *da fuori* – adottando per via immaginaria il metro degli *altri* – la struttura esistenziale dell'uomo moderno. La crisi europea cui accenna Eliade si condensa

---

<sup>8</sup> M. Eliade, *La terra madre e le ierogamie cosmiche* (1953), in Id., *Miti, sogni, misteri* (1957), Milano, Lindau 2007, p. 202. La valorizzazione ontologica della sacralità arcaica, come lo stesso De Martino ebbe premura di mostrare, forma insieme l'aspetto più originale e il nucleo critico della prospettiva inaugurata da Eliade. Cfr. E. De Martino, *Prefazione* a M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, (1948), Torino, Einaudi 1954, p. IX.

<sup>9</sup> M. Eliade, *La terra madre e le ierogamie cosmiche*, cit., p. 211; cfr. inoltre, Id., M. Eliade, *Il sacro e il profano* (1965), Torino, Bollati Boringhieri 1976, pp. 75-102,

<sup>10</sup> M. Eliade, *Giornale* (1973), Torino, Bollati Boringhieri 1976, p. 162 (appuntamento datato 05/09/1953).

nell'attitudine culturale a risolvere la struttura esistenziale dell'esserci, ciò che Heidegger definì *In-der-Welt-Sein*, nel tempo storico. Diversamente dall'uomo delle civiltà tradizionali, non soltanto l'uomo europeo "si sa e si vuole creatore di storia", ma egli accorda a tale evidenza il carattere essenziale e specifico del suo proprio modo di esistenza. L'ultimo atto di questa tendenza è siglato dalla teologia della "morte di Dio", dove culmina la desacralizzazione dell'età moderna.<sup>11</sup> Per cogliere in flagrante lo stato d'angoscia cui espone questa condizione, Eliade suggerisce di "porci fuori della nostra civiltà e del nostro momento storico per giudicarli nella prospettiva delle altre culture e delle altre religioni".<sup>12</sup> In tal senso, egli afferma: "si tratta di osservare noi stessi come potrebbe osservarci e giudicarci un osservatore intelligente e comprensivo situato al livello di una civiltà extraeuropea. Per precisare ulteriormente, immaginiamo un osservatore partecipe di un'altra civiltà che ci giudica sulla scala dei suoi valori; non si tratta di un osservatore astratto che ci giudicherebbe dalla stella Sirio".<sup>13</sup> Va precisato che un simile stratagemma si lega alla congiunzione temporale che, oltre ad aver minato il progetto egemonico europeo, ha rimesso in questione dalla radice anche il modello di una storia del mondo descritta a senso unico.<sup>14</sup> Ora, però, il fatto che i valori europei perdano "il privilegio di norme universalmente accettate" espone l'Europa al rischio di convertire il proprio senso di superiorità in vuoto "provincialismo". Il viaggio autoriflessivo nel mondo delle culture aliene intende scongiurare questo rischio, in quanto ora la definizione di sé è mediata dalla rifrazione punto di vista degli *altri*. "Per noi – scrive Eliade – è urgente comprendere come siamo individuati e giudicati, in quanto forma culturale, da coloro che sono portatori di culture extraeuropee".<sup>15</sup>

Sul metodo e l'orizzonte di un tale confronto, l'autore specifica:

Per conoscere come siamo situati e giudicati dai rappresentanti delle altre culture bisogna imparare a confrontarci con esse, e questo sarà possibile soltanto se riusciremo a collocarci nella prospettiva del loro orizzonte religioso. Soltanto in tale prospettiva il confronto diventa valido e utile [...]. Occorre dunque non soltanto conoscere bene i valori religiosi delle altre culture, ma soprattutto situarci nella loro prospettiva e tentare di vederci quali sembriamo ai loro occhi. Tale confronto è possibile grazie

---

<sup>11</sup> M. Eliade, *La prova del labirinto. Intervista con C.-H. Rocquet* (1978), Milano, Jaca Book 1980, p. 138.

<sup>12</sup> M. Eliade, *Simbolismo religioso e valorizzazione dell'angoscia* (1953), in Id., *Miti, sogni, misteri*, cit., p. 60.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Già in M. Eliade, *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso* (1952), Milano, Jaca Book 1981, pp. 14-15.

<sup>15</sup> M. Eliade, *Simbolismo religioso e valorizzazione dell'angoscia*, cit., 60-61.

alla storia delle religioni e all'etnologia religiosa. E questo spiega e giustifica il nostro tentativo: sforzandoci di comprendere il simbolismo dell'angoscia nelle religioni non cristiane abbiamo la possibilità di apprendere quanto si potrebbe pensare della nostra crisi attuale nelle società orientali e arcaiche. Evidentemente una simile ricerca non ci rivelerà unicamente il punto di vista degli "altri", dei non-europei: ogni confronto con un altro finisce per chiarire la nostra stessa situazione.<sup>16</sup>

Il procedimento appena descritto muove dal postulato di una verità religiosa primaria, antecedente alla tradizione giudaico-cristiana e al mondo greco. Tale verità è tuttavia dedotta e chiarita dai filosofi della cultura europea – le nozioni di *essere*, *mimesi*, *realtà*, *trascendenza*, *fondamento* – e dai principi che ne scaturiscono: l'irriducibilità del sacro, la struttura autonoma delle ierofanie, l'orizzonte ontologico dell'esperienza religiosa. Su queste basi, il metodo comparativo può aprire al gioco di una mutua riflessività dove, da un lato, l'*arcaico* riflette il suo significato spirituale nelle categorie dello spirito europeo; dall'altro, il *contemporaneo* risveglia in sé, nella propria realtà desacralizzata, le virtualità sopite di un patrimonio dalle radici nascoste. "Da un certo punto di vista – dirà Eliade – al giorno d'oggi la nostra civiltà ha più possibilità di rinnovarsi di quante non ne abbia mai avute prima".<sup>17</sup> Ciò induce a ritenere che l'autore, più che abbandonare l'Europa intenda, al contrario, rinvenire fra le pieghe della sua tradizione un nucleo spirituale più profondo e remoto, ch'egli individua sotto lo stimolo del contatto con altri mondi culturali. Si legge infatti:

Sentivo la necessità di certe fonti trascurate fino al mio tempo, che erano lì, nelle biblioteche, le si poteva trovare, ma non avevano alcuna attualità spirituale e nemmeno culturale. Mi dicevo che l'uomo, e anche l'uomo europeo, non è unicamente quello di Kant, di Hegel o di Nietzsche. Che nella tradizione europea, e nella tradizione rumena, c'erano altre fonti, più profonde.<sup>18</sup>

Persino delle sue ricerche sulla spiritualità indiana, Eliade afferma: "[in esse] non avevo abbandonato la coscienza e diciamo la Weltanschauung dell'occidente".<sup>19</sup>

Queste considerazioni rivelano almeno due aspetti, sui quali conviene richiamare l'attenzione: anzitutto, il baratro che il mondo contemporaneo viene scavando tra la

---

<sup>16</sup> Ivi, pp. 61-62.

<sup>17</sup> M. Eliade, *Rinnovamento ed evasione dalla storia*. Intervista di Alain de Benoist, in Aa. Vv., *Mircea Eliade. Miti delle origini e ritmi cosmici*, cit., p. 46.

<sup>18</sup> M. Eliade, *La prova del labirinto*, cit., p. 24.

<sup>19</sup> Ivi, p. 37.

ricchezza delle nuove conoscenze sulle culture “*altre*” e la miseria di una civiltà desacralizzata, inadeguata a comprendere il linguaggio simbolico delle origini: ebbene, la storia delle religioni ha il compito di colmare questo divario, riportando l’uomo areligioso ai suoi ritmi cosmici. In secondo luogo, viene in evidenza la scoperta di radici più profonde nell’ambito della stessa tradizione europea, e ciò rivela “l’unità fondamentale non soltanto dell’Europa, ma anche di tutto l’oekumène che si stende dal Portogallo alla Cina e dalla Scandinavia a Ceylon”: tale unità costituisce per Eliade il segno più originale dell’epoca e la cifra della propria appartenenza ad essa.<sup>20</sup>

### 3. La propria parte

Nelle note preparatorie a *La fine del mondo*, De Martino non risparmia critiche a quest’aspetto cruciale del metodo di Eliade, che consiste nel portare l’Europa al tribunale dei “non-europei”. Egli ne riepiloga il nucleo di senso in un passaggio che val la pena rileggere:

Uno studioso europeo della vita religiosa si è proposto alcuni anni fa di collocarsi al di fuori della civiltà europea e di giudicare tale civiltà alla stregua della scala di valori di una civiltà non europea. A giustificazione di siffatto proposito lo studioso ricordava che il momento storico attuale è caratterizzato dal fatto che oramai l’Europa non è più sola a fare la storia e che i valori europei stanno perdendo la loro posizione di privilegio culturale. Ora è da osservare che una pretesa del genere è ineseguibile: lo stesso relativismo culturale su cui si fonda è un pensiero nato dalla cosiddetta crisi dello storicismo, cioè costituisce ancora un fenomeno culturale europeo, di cui si potrebbero indicare i tempi di origine e sviluppo in Germania, nella prima metà di questo secolo. Non è possibile rendersi esterno alla civiltà di cui si fa parte, e volta a volta giudicare tutte le civiltà umane, la propria compresa, ponendosi in una prospettiva che diremo divina se non fosse semplicemente un tardo surrogato dell’orientamento mitico della religione.<sup>21</sup>

In questi rilievi risuona la critica al fatto che Eliade avrebbe concepito le culture umane come “cristalli” di civiltà religiose giustapposte, laddove invece “non si può porre la propria civiltà accanto alle altre, e tutte considerarle come prospettive alla pari, da scegliere alla pari come punti di vista giudicanti”.<sup>22</sup> Su questa base poggia l’intuizione demartiniana che per

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 55 e p. 126.

<sup>21</sup> E. De Martino, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali* (1977), a cura di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Torino, Einaudi Torino 2019, pp. 261-262.

<sup>22</sup> Ivi, p. 262.

vincere il provincialismo culturale occorra stimolare, su scala ecumenica, una forma di dialogo in cui la storia europea resti, tuttavia, “centro di riferimento” e “unità di misura” da mettere in causa. “La propria parte bisogna conoscerla bene”; diversamente – osserva De Martino – “si rischia di cadere in un enorme pettegolezzo, in un chiacchiere ambiguo e sciocco, in un camaleontismo che simula l’apertura e la varietà di interessi, ma che è soltanto la maschera di un’abdicazione senza limiti”.<sup>23</sup> Ma come si struttura “la propria parte” da conoscere? Su questo punto, l’accento della critica ricade sulla tentazione di surrogare l’universalismo declinante con una specie di relativismo pigro accordato su parametri di giudizio che sminuiscono, oppure alterano, il tratto caratteristico della civiltà europea: la sua “fedeltà alla ragione e alla storia”.<sup>24</sup> Tralasciando di definire chiaramente il concetto di “Storia”, lo stesso Eliade la confonderebbe infatti con l’irreversibilità del tempo, ricavando di qui il postulato del “terrore della storia”. A questa indebita sovrapposizione di piani distinti (storia/divenire; concetto/sentimento<sup>25</sup>) attinge il severo giudizio che Eliade indirizza allo storicismo: di aver inflitto allo spirito europeo la “terribile umiliazione” di sacrificare Dio davanti alla Storia.<sup>26</sup> In questo stesso sacrificio De Martino intravede piuttosto la possibilità di collocare nella prospettiva della “produttività umana dei valori culturali” (ossia della Storia, distinta dal semplice divenire empirico) la stessa pretesa di evaderne mediante l’iterazione degli archetipi mitici.<sup>27</sup> Se ne dirà meglio più

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> E. De Martino, *Magia e civiltà* (1962), Milano, Garzanti 1984, p. 9.

<sup>25</sup> Già Benedetto Croce aveva accusato Eliade di scambiare *sentimenti* per *concetti*; cfr. B. Croce, recensione a M. Eliade, *Le Mythe de l’Éternel retour: Archétypes et répétition*, in «Quaderni della Critica», n. 15, novembre 1949, pp. 100-102. È utile qui ricordare Angelo Brelich, il quale giustamente evidenzia, su questo punto, la radice dell’impossibile confronto tra De Martino ed Eliade: “Presupposto di ogni dialogo è ovviamente il linguaggio comune tra gli interlocutori o per lo meno la reciproca comprensione dei rispettivi linguaggi. Ora, è chiaro che lo “storicismo” contro cui Eliade polemizza, non è quello che De Martino difende contro di lui e nel cui nome lo condanna”; A. Brelich, recensione a M. Eliade, *Images e Symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard 1952, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», XXIV-XV, 1953- 1954, pp. 237-240.

<sup>26</sup> M. Eliade, *Il mito dell’eterno ritorno. Archetipi e ripetizioni* (1969), Torino, Lindau 2018, pp. 164 sgg.; Id., *Il mito del buon selvaggio o le suggestioni delle origini* (1955), in Id., *Miti, sogni, misteri*, cit., pp. 55-56; Id. *La nostalgia delle origini. Storia e significato nella religione* (1969), Brescia, Morcelliana 1972, p. 65. Per un approfondimento, si rimanda a R. Scagno, *Libertà e terrore della storia. Genesi e significato dell’antistoricismo di M. Eliade*, Milano, Jaca Book 1987.

<sup>27</sup> E. De Martino, recensione a M. Eliade, *Le Mythe de l’Éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949 – *Psychologie et histoire des religions, à propos du symbolisme du « Centre »*, «Eranos-

avanti; per ora è sufficiente notare la nuova direzione individuata da De Martino storico delle religioni, cioè ricondurre l'impulso religioso a evadere dal mondo ai bisogni umani e al dramma storico che lo hanno generato. Questa prospettiva stringe in unità l'orientamento metodologico di scuola storicista e la tendenza secolare della moderna cultura europea a risolversi nella storia. D'altra parte, questa scelta è tutt'altro che dogmatica: essa non avviene "una volta per sempre", ma "viene sempre di nuovo rimessa in causa".<sup>28</sup> Di conseguenza, rivolgersi al "non-europeo" comporta una messa in discussione per la razionalità europea e i suoi confini storiografici. Un approccio, questo, in cui si supera il limite dell'impostazione etnocentrica che ha liquidato il magico e il mitico come "negativo", riconoscendo invece una coerenza logica interna ai dispositivi religiosi che hanno concorso a schiudere orizzonti umanistici. La "propria parte" cui accenna De Martino si riassume quindi nell'impegno a considerare ogni prodotto culturale nell'orizzonte della storia umana. Alla base di questa opzione vi è un principio: la "coscienza della origine e della destinazione umana di tutti i beni culturali", inclusi quelli riconducibili a verità metastoriche, extramondane e divine.<sup>29</sup> Questa posizione invita a non lasciarsi sedurre dall'immagine dell'etnografo come individualità "apolide", che si pretenda sciolta da ogni legame con la propria civiltà,<sup>30</sup> sostenendo piuttosto un tipo di confronto con l'alterità culturale basato su una solida autocoscienza storiografica.

---

Jahrbuch», XIX, 1951, pp. 247-282 – *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot 1951, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», XXIII, 1951-1952, pp. 148-151.

<sup>28</sup> Cfr. E. De Martino, *Magia e civiltà*, cit., pp. 9-10. Per un approfondimento critico sul tema dell'alterità, si rimanda a M. Massenzio, *L'alterità culturale in Ernesto De Martino: una nozione complessa*, in «Annali del Dipartimento di Storia», 1/25. Università degli Studi di Roma "Tor Vergata". Facoltà di Lettere e Filosofia, *De Martino: Occidente e alterità*, a cura di M. Massenzio e A. Alessandri, Roma, Bink 2005, pp. 25-44.

<sup>29</sup> E. De Martino, *La Terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* (1961), a cura di M. Massenzio, Torino, Einaudi 2023, p. 10. Solo poche righe prima, si legge: "non possiamo essere disposti, durante i viaggi etnografici, a mettere in causa tutto allo stesso modo, perché proprio questo relativismo estremo ci renderebbe – sotto parvenza di una disponibilità illimitata – stupidi e incomprensivi molto peggio delle bestie, e tramuterebbe l'aldilà del viaggiare nella caricatura o nella contraffazione del mitico viaggio verso il regno degli dèi" (ivi, pp. 9-10)

<sup>30</sup> Cfr. E. De Martino, *Storicismo e irrazionalismo nella storia delle religioni* (1957), in Id., *La storia velata. Crisi e riscatto della presenza*. Testi scelti e curati da M. Massenzio, Torino, Einaudi 2025, p. 168, dove si legge: "ogni umanesimo vero non è mai un atteggiamento da apolidi, ma affonda salde radici nell'*humus* di una determinata civiltà, con molteplici scelte ed esclusioni che corrispondono a più specifiche tradizioni nazionali e regionali: e solo in virtù di questa sua forte individuazione culturale può farsi aperto sul serio alla comune umanità e mantenersi sempre capace di modificare all'interno di sé stesso".

Non senza ragioni, l'immaginaria valutazione che il primitivo indirizza all'europeo doveva apparire a De Martino come "un modo coperto col quale Mircea Eliade valuta negativamente lo storicismo occidentale"<sup>31</sup>: giudizio infondato nella misura in cui, eludendo l'acquisto fondamentale della moderna cultura europea, esso evita che l'esperienza religiosa (che è storia fatta secondo *libertà*) passi al vaglio del concetto storiografico (la storia pensata come *necessità*) e così la stessa *fuga dalla storia* sia compresa nel segno della genesi e delle finalità umane.

#### 4. La parola dell'Essere

Il confronto con le civiltà extraeuropee dispone Eliade a risalire dai misteri della creazione alle più prosaiche strutture della modernità, secondo un approccio che riporta le più diverse esperienze religiose a uno specifico modo di esistenza e a un comune stadio aurorale della civiltà: quando un'umanità *out of time* adoperava miti e riti per rinnovare la vita del Cosmo e ricacciare le angosce del Tempo profano. Le due umanità poste a confronto vengono distinte in base al valore attribuito all'evento storico: un fatto che riprende un'azione primordiale (che ne renda conto del *come* e del *perché*), o al contrario una categoria fondante l'esistenza (in cui l'avvenimento ha valore in sé).<sup>32</sup> Sulla base di questa distinzione l'analisi della struttura esistenziale dell'uomo moderno – ossia di colui "che si sa e si vuole creatore di storia" – autorizza a precisare il vincolo di eredità che stringe la civiltà secolare al mondo arcaico: un'eredità che la modernità cerca di confutare attuando "una serie di negazioni e di rifiuti"<sup>33</sup> e che tuttavia permane viva e operosa. Da qui la tesi secondo cui l'uomo moderno avrebbe mutuato la propria condizione da antichissime civiltà religiose, ma rinnegandone il nucleo vitale: se ne può parlare nei termini di un vero e proprio "oblio ontologico", se si pensa che Eliade proietta la diade sacro/profano sull'opposizione metafisica tra Essere/non-Essere. Ora, benché sia ufficialmente rigettata, la sorgente sacra dell'esistenza persiste nell'interiorità umana, riaffiorando in espressioni talora "degradate o camuffate". Per esempio, alcuni simboli moderni ricalcano in certo modo aspetti tipici dell'esperienza religiosa: "nostalgia delle origini", "anamnesi" "ripetizione mimetica" di modelli archetipici. Il dissimulato perdurare in età secolare di

---

<sup>31</sup> E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 261.

<sup>32</sup> Sul rapporto fra tempo storico ed eternità, cfr. C. Enia, *Le temps et l'éternité dans les religions archaïques selon Mircea Eliade : les éléments préfiguratives de l'Incarnation dans l'ontologie primitive*, in « Dionysius », XXXI, Déc. 2013, pp. 161-190.

<sup>33</sup> M. Eliade, *Il sacro e il profano*, cit., p. 129.

questi tre atti dell'ontologia arcaica ribadisce il loro tratto universale, confermando la *strutturale subordinazione del profano al sacro* che costituisce uno dei cardini del pensiero di Eliade. A riprova di ciò ricordiamo la nozione di “demistificazione alla rovescia”, che convalida la priorità ontologica del sacro in forza di uno spostamento del fuoco d'indagine dalle evidenze profane, presenti nelle ideologie e nei costumi delle società moderne, ai nuclei sacri celati e ancora vegeti fra le pieghe dei linguaggi mondani (letteratura, arti plastiche, cultura giovanile, cinema, ecc.).<sup>34</sup> Da questi “recuperi del sacro” si chiarisce il perché, da storico delle religioni, Eliade valuti la cultura profana come “una manifestazione relativamente recente nella storia dello spirito”,<sup>35</sup> e in che senso egli attesti che “una società areligiosa non esiste ancora”.<sup>36</sup>

Per altri versi, in questa riflessione è implicito un giudizio sul mito, riepilogato nelle parole che seguono: “non si può dire che il mondo moderno abbia completamente abolito il comportamento mitico: ne ha soltanto rovesciato il campo d'azione; il mito non è più dominante nei settori essenziali della vita, è stato “rimosso” sia nelle zone oscure della psiche, sia in attività secondarie o anche irresponsabili della società”.<sup>37</sup> La sopravvivenza di comportamenti mitici in ambiti non religiosi, quali il sogno, la fantasticheria e le distrazioni, dimostra che una civiltà integralmente demitizzata è irrealizzabile. Finché il prestigio del sacro informerà la vita del Cosmo – e non può essere altrimenti, poiché di fatto il sacro è inestirpabile – l'ultimo dio non potrà dirsi morto, né lo spirito delle origini smetterà di rigenerarsi. Secondo Eliade, “all'atto di recitare o di ascoltare un mito si riprende contatto con il sacro e con la realtà e così facendo si supera la condizione profana, la situazione storica”.<sup>38</sup> Questa verità percorre e oltrepassa la tendenza dell'età secolare a ignorare la “differenza ontologica” tra i due piani del sacro e del profano. Il confronto con le culture extraeuropee manifesta allora tutto il suo rilievo storico: esso ci aiuta “riscoprire

---

<sup>34</sup> Cfr. M. Eliade, *I miti del mondo moderno* (1953), in Id., *Miti, sogni, misteri*, cit., pp. 17-35; Id., *Mito e realtà*, cit., pp. 216-227. Altrove Eliade fa un cenno ai movimenti artistici contemporanei, specie ai surrealisti, i quali – si legge – “cercano di abolire la storia dell'arte e di ristabilire lo stato aurorale in cui l'uomo vide il mondo ‘per la prima volta’”. Cfr. Id., *La nostalgia delle origini*, cit., p. 80. Sulla “demistificazione alla rovescia”, cfr. *ivi*, pp. 83-86; p. 143.

<sup>35</sup> M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 82.

<sup>36</sup> Cfr. M. Eliade, *Giornale*, cit., p. 302. Per coerenza va detto che nell'ottica di Eliade una società areligiosa non esiste *di fatto* in quanto non può darsi *di diritto*. *L'homo religiosus* non è infatti soltanto testimone universale di una verità originaria, ma anche garante di una *sempre possibile* riconciliazione dell'Essere con la creatura.

<sup>37</sup> M. Eliade, *I miti del mondo moderno*, cit., p. 33.

<sup>38</sup> M. Eliade, *Immagini e simboli*, cit. p. 57.

atteggiamenti spirituali che si possono giustamente considerare universalmente validi”, stimolando perciò una “rigenerazione profonda del nostro essere intimo”.<sup>39</sup>

Tali osservazioni portano argomenti a favore di un possibile contatto fra l’ontologia arcaica e la nozione di “apertura al mondo”, che le moderne antropologie filosofiche (Heidegger, Gehlen, Plessner) vedono come il tratto distintivo della condizione umana. Nelle culture tradizionali, questa istanza si salda all’esperienza religiosa: il bisogno di dare significato alla realtà del mondo riflette cioè l’urgenza di trascendere l’ordine storico per reintegrarsi nell’ordine cosmico. Per l’uomo religioso *agire* vuol dire quindi *rifare* “proprio ora” ciò che nella storia sacra è “da sempre”, affinché questa realtà eterna sia esposta all’avvenire. Questa riserva infinita di senso che riapre il tempo resta per l’uomo delle moderne società europee il debito impensato che l’opera di Eliade porta al pensiero.

## 5. La parola della crisi

L’idea che l’età mitica sia a fondamento del tempo storico poggia sulla distinzione ontologica tra vita religiosa e vita secolare. Andando più a fondo: tale distinzione comporta un giudizio severo sulla teleologia immanente alla storia europea. “Come l’uomo moderno si considera formato dalla Storia, l’uomo delle società arcaiche si dichiara il risultato di un certo numero di avvenimenti mitici”.<sup>40</sup> Si è mostrato che dietro quest’affermazione si cela la critica immaginaria delle culture extraeuropee per le quali *primaria* e inaggrabile è la negazione della storia, là dove invece *secondaria*, nonché patologica, è la prassi storica insieme all’irreversibilità del tempo profano che le soggiace.<sup>41</sup>

Ora, la distanza tra i nostri due autori si precisa proprio sul modo d’intendere il nucleo tematico che, con sfumature diverse, li accomuna: il rifiuto della storia. Eliade ritrova a tutti i livelli di cultura il bisogno di rivoltarsi contro i dolori della storia. Nell’ultima parte de *Le Mythe de l’Éternel retour* il tema centrale di questa tesi è riepilogato come segue. Dopo aver chiarito che non spetta a noi decidere se “i motivi” che spingono al rifiuto della storia siano o no “puerili”, l’autore afferma: “Secondo noi conta una cosa soltanto: grazie a questo modo di vedere, decine di milioni di uomini hanno potuto sopportare, per secoli, grandi

---

<sup>39</sup> M. Eliade, *Simbolismo religioso e valorizzazione dell’angoscia*, in Id., *Miti, sogni, misteri*, cit., p. 75.

<sup>40</sup> M. Eliade, *Mito e realtà*, cit., p. 34.

<sup>41</sup> Su questo punto, si rammenta la critica che Vittorio Lanternari rivolge a Eliade d’invertire i rapporti esistenti tra sacro e profano, misconoscendo “il fecondo valore storico-dinamico del momento profano entro le civiltà religiose”, evidente proprio al momento della *fiesta*, con la sua “*provvisoria evasione dal mondo*”. V. Lanternari, *La grande festa*, Bari, Dedalo 1976, p. 541.

pressioni storiche senza suicidarsi né cadere in quella aridità spirituale che una visione relativistica o nichilistica della storia conduce sempre con sé”.<sup>42</sup> Bene, pur riconoscendo al moderno irrazionalismo il merito di contrastare una “visione relativistica e nichilistica della storia”, De Martino rifiuta con animo perentorio di isolare l’impulso all’evasione dal mondo dalla sua radice integralmente storica. Tale anelito non può essere separato né dalle strategie protettive dell’uomo prosaico, né dalle conquiste etiche, estetiche e speculative che la storia profana ha sviluppato oltre i confini del mito e del rito. Evitando un confronto diretto con i drammi della vita profana (pure implicitamente presupposti) da cui si genera la domanda di evasione, Eliade attribuisce all’uomo religioso un’esperienza metastorica effettiva, che in realtà resta soltanto una *pretesa* storica di salvezza.<sup>43</sup> Difatti, tale aspirazione affonda le radici nel bisogno umano di lenire le sofferenze della storia, assumendo forme specifiche e codificate all’interno di determinati “regimi storici di esistenza”.<sup>44</sup> Sul significato storico della metastoria, De Martino obietta:

L’Eliade afferma che l’uomo si oppone alla storia anche quando si sforza di farla, anche quando pretende di essere null’altro che storia: ma la verità è che l’uomo è nella storia anche quando *pretende* di evaderne, onde il grande tema culturale della iterazione degli archetipi mitici appare, in questa prospettiva, come una pretesa paradossale produttrice, malgrado l’intenzione, di nuova storia.<sup>45</sup>

Da questo contrasto, De Martino trae spunto per riflettere sul rischio che lo studioso resti sedotto dall’oggetto delle proprie ricerche, dando una valutazione che tocca il cuore dell’irrazionalismo moderno: il trasferimento sul piano del metodo storico-religioso degli stessi motivi che appartengono alla fede. In questo modo svanisce la necessaria distinzione tra “scienza” e “oggetto della scienza”, col risultato di descrivere i fenomeni religiosi ignorando l’angoscia vitale che ne è alla base. Scrive De Martino:

---

<sup>42</sup> M. Eliade, *Il mito dell’eterno ritorno*, cit., p. 169.

<sup>43</sup> Su questo punto la critica demartiniana si estende ai vari indirizzi dell’irrazionalismo moderno. “L’irrazionalismo etnologico – si legge – tende ad assumere come reale la pretesa di evasione dal divenire storico contenuta nell’esperienza del sacro e della mitologia”; E. De Martino, *Etnologia e cultura nazionale*, cit., p. 65.

<sup>44</sup> Da qui, la definizione del “sacro” che troviamo negli inediti: “La sfera del sacro designa un ordine di tecniche protettive degli individui e dei gruppi sociali in determinati regimi storici di esistenza”; E. De Martino, *La storia velata*, cit., p. 80.

<sup>45</sup> E. De Martino, recensione a *Le Mythe de l’Éternel retour*, cit., p. 149.

Tutte le religioni nascono dalla esperienza della presenza che non si mantiene davanti alla storia (che si angoscia della storia), e costituisce *un modo culturale di permettersi la storia attraverso la mediazione della destorificazione*: le religioni sono sistemi di destorificazione dei momenti critici dell'esistenza, affinché la presenza li attraversi indenne.<sup>46</sup>

In altri termini, è la “crisi della presenza” a innescare il dispositivo mitico-rituale, la cui funzione consiste nel legare l'evento contingente – il momento critico in cui la storicità si fa minacciosa (“sporge”) – all'ordine cosmico che governa la prassi collettiva. Qui l'analisi di De Martino si fa particolarmente acuta: per proteggere l'individuo, il mito e il rito lo dispensano in via temporanea da ogni iniziativa autonoma, consentendogli di riprendere l'azione in seguito, quando sarà nuovamente garantita la continuità col sistema di regole comuni fissate dalla tradizione. In altre parole, la religione agisce come una tecnica di gestione dell'emergenza mediante l'esonero temporaneo dalla storia.

In questa chiave va intesa l'affermazione secondo la quale il mito è “parola della crisi”. Tale formula sottolinea infatti il potere di un “simbolo parlato e agito” capace di arrestare la crisi e restituire la presenza alla sua capacità d'iniziativa. Intervenedo a ricucire lo strappo “fra l'ordine mondano di dar nome alle cose e il caos dell'alienazione totale, in cui tutti i nomi si confondono, e lo stesso nominare diventa impossibile”<sup>47</sup>, il mito riassorbe la ferita dell'ora critica nella parola *di sempre*. Lo fa secondo i moduli di una *fictio* rituale socialmente accettata, in cui il soggetto, come in uno stato “impersonale e sognante”<sup>48</sup>, *mima* l'oggetto minaccioso da cui intende staccarsi.<sup>49</sup> In questo frangente drammatico, avverte De Martino, l'esserci sta nella storia “*come se*” non ci stesse: tuttavia, anche il “*come se*” del sottrarsi al mondo, secondo i modi di una *sacra simulatio*, ha un significato storico,

---

<sup>46</sup> E. De Martino, *La storia velata*, cit., p. 71 (*corsivo nostro*).

<sup>47</sup> Ivi, pp. 87-88.

<sup>48</sup> E. De Martino, *Crisi della presenza e reintegrazione religiosa* (1956), in Id., *La storia velata*, cit., p. 17.

<sup>49</sup> Sulla centralità dell'iterazione mimetico-rituale, cfr. M. Massenzio, “*La ripetizione della ripetizione*”, in C. Gallini e M. Massenzio, *Ernesto De Martino e la cultura europea*, cit., pp. 237-246. Per un lavoro in senso critico-ricostruttivo, che valorizza l'aspetto dinamico-creativo della mimesi, si veda L. Sampugnaro, *Lo specchio e la spada. Paradigmi della mimesi in Ernesto De Martino*, in R. Dainotto, F. Lesce, L. Sampugnaro (a cura di), *Attraverso i confini. Ernesto De Martino e le arti*, «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», n. 26, 2025, pp. 197-218.

in quanto risultato di una decisione.<sup>50</sup> L'impulso religioso a evadere è così pienamente riassorbito: "il conato di uscire dal mondo resta conato nel mondo".<sup>51</sup>

Ora, dopo aver distinto i momenti critici e la tecnica di destorificazione, rimane da chiarire l'ultimo aspetto, cioè la "mediazione dei valori culturali profani" *entro e oltre* il campo religioso. L'esame dei dispositivi mitico-rituali ci ha rivelato uno sviluppo ancora indiretto e lacunoso dei valori umanistici. La religione, infatti, non può orientare e sorreggere l'opera civile senza convocare la trascendenza. In tal senso, il cammino ripreso grazie all'intervento della parola mitica e dell'azione rituale non potrà mai pervenire alla piena coscienza del destino laico della civiltà. Ne consegue che, pur valorizzando il concorso della religione agli sviluppi della storia umana, lo storicismo esclude la possibilità di attribuire al mito una permanente funzione antropologica: "non si vede perché – scrive De Martino – la si debba denominare "mito", e non piuttosto *ethos* della presenza al mondo, energia morale che fonda la civiltà e la storia".<sup>52</sup> Questo elemento universale, che l'ultimo De Martino chiama "ethos del trascendimento", porta dritto al nucleo del nuovo umanesimo, vale a dire la "produttività umana (non mitica) dei valori culturali", cui si lega "l'accettazione della storia dopo l'avvenuto riconoscimento della immanenza storica dei valori (l'universale concreto!)".<sup>53</sup> In questa prospettiva, l'agire umano trova quindi nell'*ethos* la fonte comune

---

<sup>50</sup> E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 134.

<sup>51</sup> E. De Martino, *La storia velata*, cit., p. 94. A questo significato storico della religione si è giunti grazie alla rivoluzione compiuta dal cristianesimo, che ricolloca il mistero della creazione al *centro* della storia umana. In virtù di tale spostamento, l'eredità cristiana diventa compatibile con la contraddizione tra simbolismo religioso e simbolismo laico, conciliabile soltanto con la raggiunta coscienza umanistica e con il senso della storia. Per un approfondimento, si veda M. Massenzio, *Religion et sortie de la religion. Le christianisme selon E. De Martino*, in «Gradhiva», 28, 2000, pp. 23-31. Dal suo canto, Eliade attribuisce al cristianesimo un aspetto rivoluzionario, ma con esiti opposti a quelli evidenziati in De Martino. Da un lato, si tratta di una religione che si distacca dalle manifestazioni naturalistiche dell'universo arcaico e "primitivo". La stessa distinzione eliadiana tra un cristianesimo "storico" e un cristianesimo "cosmico", quest'ultimo ancora vivo presso i contadini europei, sembra quasi ricalcare la distinzione tra storicismo e naturalismo pagano (M. Eliade, *Mito e realtà*, cit., pp. 205-208). D'altra parte, Eliade riconosce alla religione cristiana un elemento di continuità col passato arcaico, evidente nella sua parziale adesione all'orizzonte profano della cultura moderna. Da qui la domanda: "in quale misura il cristianesimo prolunga, in società moderne desacralizzate e laicizzate, un orizzonte spirituale paragonabile all'orizzonte delle società arcaiche, che sono dominate dal mito?", cfr. M. Eliade, *I miti del mondo moderno*, cit., p. 24.

<sup>52</sup> E. De Martino, *Mito, scienze religiose e civiltà moderna* (1959), in Id., *Furore Simbolo Valore* (1962), a cura di M. Massenzio, Milano, Feltrinelli 2002, p. 74.

<sup>53</sup> E. De Martino, recensione a *Le Mythe de l'Éternel retour*, cit., p. 149.

dei propri simboli e il principio di unità sincronica in grado di tenere insieme le varie culture storiche del pianeta.<sup>54</sup>

## 6. Conclusioni

In queste pagine abbiamo illustrato a grandi linee due diverse interpretazioni dell'esperienza religiosa emerse nel contesto della grande crisi europea del XX secolo. In entrambi gli autori presi in esame, la persistenza o il tramonto del mito si confronta con una mutazione epocale che, dalle macerie del vecchio continente, proietta verso una dimensione civile globale. La crisi dell'età secolare diventa in questi autori la spia di un problema strutturale, i cui sintomi di dissoluzione diventano leggibili sullo sfondo di una *teleologia della storia culturale europea* che lo storico delle religioni è in grado d'illuminare. Tale comprensione presuppone la capacità di smentire una certa familiarità con la cultura europea attraverso il raffronto con altre forme di umanità. Questo paragone è stimolato dalle nuove conoscenze sul mondo arcaico – specie in campo etnologico e storico-religioso – il quale entra così nella storia per farsi pietra di paragone degli effetti di crisi e delle possibili occasioni di rinascita della civiltà moderna.

Il confronto tra Eliade e De Martino, pur nelle sue irriducibili divergenze, converge sul bisogno – attinente all'attualità – di rinnovare l'umanesimo in un'ottica “ecumenica” e di “*planétisation* della cultura”. In entrambi i pensatori la comprensione dell'esperienza religiosa dell'uomo arcaico e delle “plebi rustiche” d'Europa scaturisce da e insieme promuove l'espansione critica della coscienza storico-culturale dell'Occidente<sup>55</sup>. Sebbene Eliade cerchi una sintesi nel recupero delle radici arcaiche, mitico-religiose, e De Martino

---

<sup>54</sup> E. De Martino, *Etnologia e civiltà moderna*, in «Cultura e scuola», II, Luglio-Settembre 1964, pp. 5-14.

<sup>55</sup> Su questo punto i due autori trovano convergenza. In un articolo pubblicato in «Critique» su *Science, Idéalisme et Phénomènes Paranormaux* (1948) Eliade riconosce a *Il mondo magico* il merito di aver contribuito a superare il “provincialismo” della filosofia occidentale di fronte alle “grandi correnti del pensiero umano” (i primitivi, l'Oriente e l'Estremo Oriente), nella prospettiva di un “umanesimo integrale” (cfr. Id., *Scienza, idealismo e fenomeni paranormali*, in E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, a cura di M. Massenzio, Torino, Einaudi 2022, p. 277; già in «Critique», 1938, n. 23, pp. 315-323). Parimenti, De Martino riconoscerà a *Techniques du Yoga* (1948) il merito di rispondere “alla generale esigenza della cultura occidentale di allargare il proprio umanesimo, e di rinnovare la propria problematica mercè la comprensione di forme spirituali idealmente lontane dalla nostra” (Cfr. E. De Martino, recensione a M. Eliade, *Tecniche dello Yoga*, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», cit., p. 130). Pur convergendo, le posizioni rimangono distinte: laddove De Martino vede un “risultato storico”, Eliade riconosce la traccia di una “struttura metafisica”.

nella prassi della storia laica, entrambi individuano nell'unità dello spirito umano e nell'elaborazione di un nuovo tipo di cultura universale l'orizzonte ultimo della civiltà planetaria. Per Eliade, la ricerca di un senso che vada oltre la crisi religiosa del momento si configura come uno scavo archeologico nell'unità del sacro che struttura ontologicamente la condizione umana. Egli dichiara, infatti, di essere “sempre stato affascinato da questo problema: come ritrovare l'unità fondamentale, se non del genere umano, almeno di una certa civiltà indivisa nel passato dell'Europa?”.<sup>56</sup> Questa tensione verso l'origine non è però un semplice ripiegamento nostalgico, quanto la premessa per riconoscere una struttura universale che lega l'uomo europeo alle radici più profonde della civiltà. Da qui, il bisogno di ritrovare i fili di un'eredità che altrimenti rischia di dileguarsi. “Questa eredità – afferma Eliade – può scomparire. Sarebbe una perdita, non soltanto per quel che si chiama Europa, ma anche una perdita per il mondo [...]. Posso immaginarmi una società in cui nessuno si interesserà a un'Europa distrutta, dimenticata, disprezzata. È un incubo, però è tra le cose possibili”.<sup>57</sup> Per scongiurare questo rischio, lo storico delle religioni s'impegna a ricostruire una diversa *Phänomenologie des Geistes*: una storia universale dello spirito nella sua totalità. Scrive su questo Eliade:

Ritengo che lo storico delle religioni veda meglio di altri ricercatori la continuità delle diverse tappe dello spirito umano e, in fin dei conti, l'unità profonda, fondamentale, dello spirito. Si rivela a questo modo la condizione stessa dell'uomo [...]. Egli scopre l'unità della condizione umana – e questo nel mondo moderno, che si ‘planetarizza’.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> M. Eliade, *La prova del labirinto*, cit., p. 58.

<sup>57</sup> Ivi, p. 65. Sono trascorsi molti anni da quando Eliade manifestò al suo amico Cioran, con accenti apocalittici, il proprio “disgusto” per l'Europa. Cfr. E.M. Cioran, M. Eliade, *Una segreta complicità. Lettere 1933-1983*, Milano, Adelphi 2019, p. 16.

<sup>58</sup> M. Eliade, *La prova del labirinto*, p. 113. Altrove Eliade sostiene che il confronto tra il moderno uomo occidentale e altri mondi sconosciuti è destinato a favorire la nascita di un ‘nuovo umanesimo’ ch'egli vede svilupparsi “su scala planetaria”; M. Eliade, *La nostalgia delle origini*, cit., p. 11, ma più in generale tutto il cap. I (*Un nuovo umanesimo*), pp. 13-23. Su questo tema si precisa il compito dello storico delle religioni. Valga come esempio il passo che segue: “Oggi, per la prima volta, la storia sta diventando realmente universale, e così la cultura è sulla via di diventare ‘planetaria’. La storia dell'uomo dai tempi paleolitici fino ai tempi presenti è destinata ad occupare il centro dell'educazione umanistica, quali che siano le interpretazioni locali e nazionali. La storia delle religioni può anche avere funzione essenziale in questo sforzo di *planétarisation* della cultura e può contribuire all'elaborazione di un tipo di cultura universale”; ivi, p. 84.

Proprio questo è il contributo decisivo dello storico delle religioni che lo pone in perfetta sintonia con lo spirito del suo tempo: “Mi sento del tutto della mia epoca: in effetti se esiste una scoperta originale e importante in grado di caratterizzare il nostro secolo, è ben questa: l’unità della storia e dello spirito umano”.<sup>59</sup> Dall’altro lato, l’umanesimo integrale di De Martino non cerca l’unità in un passato mitico, ma la proietta come un compito etico e politico nel futuro. Per il filosofo napoletano, la storia delle religioni diventa terreno d’elezione di un *umanesimo dell’altro*: erede dell’epoca delle grandi scoperte geografiche che diedero inizio all’incontro, su scala ecumenica, fra l’Europa e le altre umanità “sincroniche”, ma anche frutto (o “promessa”) di un risveglio culturale emerso dentro la crisi dell’epoca coloniale.<sup>60</sup> In questo scenario, la ricerca etnologica e storico-religiosa si assume il compito di contribuire al superamento della storiografia etnocentrica per approdare alla piena consapevolezza di un tempo nuovo. De Martino lo definisce “tempo etico, o tempo della presenza”, che sotto lo stimolo di problemi attuali, cerca il confronto tra la civiltà occidentale e le altre civiltà, mostrando “una proposta umana di unificazione del nostro pianeta, per renderlo degno della conquista degli spazi cosmici, e della nuova storia, che ne risulterà”.<sup>61</sup>

Da prospettive che nella sostanza restano inconciliabili, Eliade e De Martino tematizzano l’unità universale dell’umanità in un mondo plurale, ponendo le premesse per una comprensione dei problemi che – mai come oggi – suggeriscono il bisogno di una convivenza civile di nuovo tipo.

## BIBLIOGRAFIA

- Aa. Vv., *Mircea Eliade. Miti delle origini e ritmi cosmici. Conversazioni (1973-1984)*, Milano, Bietti 2020.
- E. Andri, *Il giovane de Martino. Storia di un dramma dimenticato*, Massa, Transeuropa 2014.
- P. Angelini, *Il rapporto tra Ernesto De Martino e Mircea Eliade*, in C. Gallini, M. Massenzio (a cura di), *Ernesto De Martino nella cultura europea*, Napoli, Liguori 1997, pp. 211-223.
- *L’uomo sul tetto. Mircea Eliade e la “storia delle religioni”*, Torino, Bollati Boringhieri 2001.
- A. Brelich, recensione a M. Eliade, *Images e Symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard 1952, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», XXIV-XV, 1953- 1954, pp. 237-240.
- E.M. Cioran, M. Eliade, *Una segreta complicità. Lettere 1933-1983*, Milano, Adelphi 2019, p. 16.

---

<sup>59</sup> M. Eliade, *La prova del labirinto*, cit., p. 123.

<sup>60</sup> Su questi temi, cfr. E. De Martino, *Promesse e minacce dell’etnologia*, in Id., *Furore Simbolo Valore*, cit., pp. 75-119.

<sup>61</sup> E. De Martino, *La fine del mondo*, cit., p. 137.

- B. Croce, *Logica come scienza del concetto puro* (1909), a cura di G. Sasso, Napoli, Bibliopolis 1996.
- 1917. *Teoria e storia della storiografia*, a cura di E. Massimilla e T. Tagliaferri, Napoli, Bibliopolis, Napoli 2007.
- 1949. Recensione a M. Eliade, *Le Mythe de l'Éternel retour: Archétypes et répétition*, in «Quaderni della Critica», n. 15, novembre 1949, pp. 100-102.
- M. Eliade, *Scienza, idealismo e fenomeni paranormali* (1948), in E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, a cura di M. Massenzio, Torino, Einaudi 2022, pp. 271-277; già in «Critique», 1948, n. 23, pp. 315 sgg.
- 1952. *Immagini e simboli. Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milano, Jaca Book 1981.
- 1953. *I miti del mondo moderno*, in Id., *Miti, sogni e misteri* (1957), Milano, Lindau 2007, pp. 17-35.
- 1953. *Simbolismo religioso e valorizzazione dell'angoscia* (1953), in Id., *Miti, sogni e misteri* (1957), Milano, Lindau 2007, pp. 59-77.
- 1953. *La terra madre e le ierogamie cosmiche* (1953), in Id., *Miti, sogni e misteri* (1957), Milano, Lindau 2007, pp. 201-244.
- 1955. *Il mito del buon selvaggio o le suggestioni delle origini*, in Id., *Miti, sogni e misteri* (1957), Milano, Lindau 2007, pp. 37-57.
- 1963. *Mito e realtà*, Torino, Borla 1966.
- 1965. *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri 1976.
- 1969. *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizioni*, Torino, Lindau 2018.
- 1969. *La nostalgia delle origini. Storia e significato nella religione*, Brescia, Morcelliana 1972.
- 1973. *Giornale*, Torino, Bollati Boringhieri 1976.
- 1978. *La prova del labirinto. Intervista con C.-H. Rocquet*, Milano, Jaca Book 1980.
- B. Rennie, *Reconstructing Eliade: Making Sense of Religion*, State University of New York Press, 1996.
- *Mircea Eliade: 'Secular mysticism' and the history of religions*, in «Religion», 38, 2008, pp. 328-337.
- E. De Martino, recensione a M. Eliade, *Tecniche dello Yoga*, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», XXI, 1947-48, pp. 130-132.
- 1948. *Prefazione* a M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Einaudi 1954, pp. VII-X.
- 1951-52. Recensione a M. Eliade, *Le Mythe de l'Éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949 – *Psychologie et histoire des religions, à propos du symbolisme du « Centre »*, «Eranos-Jahrbuch», XIX, 1951, pp. 247-282 – *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot 1951, in «Studi e Materiali di Storia delle Religioni», XXIII, 1951-1952, pp. 148-151.
- 1953. *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, in Id., *Mondo popolare e magia in Lucania*, a cura di R. Brienza, Basilicata editrice, Roma-Matera, pp. 55-78; già in «Società», IX, 3, 1953, pp. 313-342.
- 1956. *Crisi della presenza e reintegrazione religiosa*, in Id., *La storia velata. Crisi e riscatto della presenza*. Testi scelti e curati da M. Massenzio, Torino, Einaudi 2025, pp. 3-23.
- 1957. *Storicismo e irrazionalismo nella storia delle religioni*, in Id., *La storia velata. Crisi e riscatto della presenza*. Testi scelti e curati da M. Massenzio, Torino, Einaudi 2025, pp. 152-171.
- 1959. *Mito, scienze religiose e civiltà moderna*, in Id., *Furore Simbolo Valore* (1962), a cura di M. Massenzio, Milano, Feltrinelli 2002, pp. 35-83.

- 1961. E. De Martino, *La Terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud* (1961), a cura di M. Massenzio, Torino, Einaudi 2023.
- 1962. *Promesse e minacce dell'etnologia*, in Id., *Furore Simbolo Valore* (1962), a cura di M. Massenzio, Milano, Feltrinelli 2002, pp. 84-118.
- 1962. *Magia e civiltà*, Milano, Garzanti 1984.
- 1964. *Etnologia e civiltà moderna*, in «Cultura e scuola», II, Luglio-Settembre 1964, pp. 5-14.
- 1977. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di G. Charuty, D. Fabre e M. Massenzio, Torino, Einaudi 2019.
- *La storia velata. Crisi e riscatto della presenza*. Testi scelti e curati da M. Massenzio, Torino, Einaudi 2025.
- R. Di Donato e M. Gandini (a cura di), *Le intrecciate vie. Carteggi di Ernesto De Martino con Vittorio Macchioro e Raffele Pettazzoni*, Pisa, ETS 2015.
- C. Enia, *Le temps et l'éternité dans les religions archaïques selon Mircea Eliade : les éléments préfiguratives de l'Incarnation dans l'ontologie primitive*, in «Dionysius», XXXI, Déc. 2013, pp. 161-190.
- V. Lanternari, *La grande festa*, Bari, Dedalo 1976.
- M. Massenzio, “*La ripetizione della ripetizione*”, in C. Gallini e M. Massenzio, *Ernesto De Martino e la cultura europea*, Napoli, Liguori 1997, pp. 237-246.
- *Religion et sortie de la religion. Le christianisme selon E. De Martino*, in «Gradhiva», 28, 2000, pp. 23-31.
- *L'alterità culturale in Ernesto De Martino: una nozione complessa*, in «Annali del Dipartimento di Storia», 1/25. Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”. Facoltà di Lettere e Filosofia, *De Martino: Occidente e alterità*, a cura di M. Massenzio e A. Alessandri, Roma, Biblink 2005, pp. 25-44.
- C. Pavese, E. De Martino, *La Collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Torino, Bollati Boringhieri 2022.
- L. Sampugnaro, *Lo specchio e la spada. Paradigmi della mimesi in Ernesto De Martino*, in R. Dainotto, F. Lesce, L. Sampugnaro (a cura di), *Attraverso i confini. Ernesto De Martino e le arti*, «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», n. 26, 2025, pp. 197-218.
- R. Scagno, *Libertà e terrore della storia. Genesi e significato dell'antistoricismo di M. Eliade*, Milano, Jaca Book 1987.

## Attualità del Narciso medievale

LORENZO MAININI

Sapienza Università di Roma

ORCID:0000-0003-0258-8509

Abstract: Sullo sfondo d'alcune "teorie mitologiche" moderne - dalla psicanalisi alla "mitologia" dei romantici -, il contributo passa in rassegna le apicali apparizioni di Narciso nella letteratura antico-francese (*Lai de Narcisse*, *Lai de l'ombre*, *Roman de la rose*): se ne ricava un'immagine del Narciso medievale che, pur sempre attenta alla sua prima matrice ovidiana, "progredisce" di testo di testo, fino al ribaltamento dello "specchio narcisistico" in "maschera sociale".

Costretto dal riapparire di Beatrice all'esame di coscienza che impegna gli ultimi canti purgatoriali, Dante rischia di commettere l' "errore di Narciso".<sup>1</sup>

Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;  
ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,  
tanta vergogna mi gravò la fronte.  
(*Purgatorio* XXX, vv. 76-78)

L'amata d'un tempo è di nuovo lì, incombente, sempre «ferma in su la detta coscia» (*Purg.* XXX, 100) e pronta a compitare tutte le mancanze della biografia dantesca; il *viator* è chiamato ora a riconoscerle e a pentirsi. In quel confine purgatoriale, fra espiazione e gloria, occorre quindi guardarsi allo specchio, prima che sia concesso di procedere oltre, avanti nel Paradiso terrestre. Ma c'è modo e modo di specchiarsi; il primo istinto è quello di sporgere gli occhi oltre la riva erbosa e di riflettersi nel fiume, «giù nel chiaro fonte»; e tuttavia questo è il "modo di Narciso", il modo sbagliato, seppure preterintenzionale, tant'è che gli occhi non sono volontariamente mossi verso la superficie specchiante dell'acqua, ma – dice Dante – vi "cadono", come per un movimento incontrollato. Cosciente e consapevole è invece la reazione: quell'inorridito ritrarsi sulla riva, «a l'erba», per la vergogna d'aver scorto sull'acqua la propria immagine riflessa. Nell'attimo solenne in cui – al cospetto di Beatrice, *vicaria Domini* – occorre saper dire esattamente chi si è e chi si è

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Picone, *Dal "Roman de la Rose" alla "Commedia"*, in «Romanische Forschungen», 89, 1977, pp. 382-397.

stati – per poter proseguire nel viaggio verso ciò che, in eterno, si sarà – non è quella, non è il “modo di Narciso” – puntualmente attualizzato dai rimandi alla fonte ovidiana –<sup>2</sup> la forma attesa del rispecchiamento. La situazione non potrebbe essere spiegata diversamente da come, negli anni, è già stata illustrata dalla critica: «il dramma vissuto è quello del ritrovamento della vera immagine. Il pericolo costante, che potrebbe compromettere la ricerca, è rappresentato da Narciso, l’antagonista nascosto», simbolo dello sguardo impuro, del rispecchiamento in «un’immagine sublimata di sé».<sup>3</sup>

È inoltre ormai un dato acquisito<sup>4</sup> che la cultura medievale – non possedendo una nozione codificata e definitiva di Narciso, alla quale invece è costretta, per via freudiana, la nostra tardissima modernità – non risolvesse il tema mitologico nel suo corrispettivo -ismo; e cioè il Narciso medievale non fu necessariamente – e spesso non fu affatto – il narcisista della psicanalisi, di cui Freud tratteggia il profilo nel 1914, con l’*Einführung des Narzißmus*. Il Narciso medievale non fu per forza il campione d’un desiderio autoriferito, il colpevole d’un disconoscimento totale dell’altro, sempre annullato e strumentalizzato, per noi post-freudiani, nel soddisfacimento del proprio sé. Il Narciso medievale, quello recepito e attualizzato dalle letterature romanze, com’è stato ampiamente dimostrato,<sup>5</sup> fu invece, a una prima lettura, l’*exemplum* e il paradigma discorsivo d’un amore impossibile, letteralmente inconsumabile – sia nel senso d’un amore che non potrà mai consumarsi nell’appagamento (come congiungersi a sé? o in prospettiva cortese e medievale: come congiungersi a una donna divenuta effigie interiore?) sia nel senso d’un amore che non potrà mai davvero finire (come liberarsi di sé? o in prospettiva cortese e medievale: come liberarsi d’un oggetto amoroso che ci possiede da dentro?). Ovvero, Narciso ha funzionato da emblema araldico d’un pericoloso equilibrio tra *fin* e *fol’amor*. Come in questi versi di Thibaut de Champagne: «se ma dame ne prent oncor conroi / de moi, qui l’aim par si grant

---

<sup>2</sup> Il “chiaro fonte”, *fons inlimis* (*Metamorfosi* III, 407); la riva erbosa, *gramen erat circa, quod proximus umor alebat* (III, 411); ovviamente la contemplazione stupita di sé stesso, *adstupet ipse sibi* (III, 418); e *per opposita*, secondo la dialettica tropologica, di contro all’immobilità affascinata del Narciso ovidiano, *vultuque inmotus eodem haeret* (III, 418-419), il repentino moto di vergogna e ritrazione che distingue il comportamento dantesco al cospetto della propria immagine.

<sup>3</sup> Picone, *Dal “Roman de la Rose”* cit., pp. 394-395.

<sup>4</sup> Sin da G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977, in particolare pp. 97-100.

<sup>5</sup> Da ultimo nella sintesi di M. Romaggi, *La figure di Narcisse dans la littérature et la pensée médiévales*, Paris, Garnier, 2022, in particolare pp. 51-197. Ma per le fonti mediolatine cfr. anche A.M. Babbi, *Eco e Narciso nei commenti medievali*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P.G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, Pisa, Pacini, vol. I, pp. 107-123.

couvoitise, / mult la desir et, s'ele me desprise, /Narcisus sui (...) / loing est ma garison» (*A enviz sent mal qui ne l'a apris*, vv. 33-37).

Ma d'altra parte è stato suggerito, volendo in un certo modo ontologizzare la dinamica sentimentale del personaggio, che Narciso per i medievali rappresentasse, inoltre, il tipo umano vittima d'un amore per le immagini, una passione per il riflesso, il fantasma, per la virtualità immaginaria –<sup>6</sup> e non, di nuovo, l'innamorato di sé stesso. L' "errore di Narciso" nel Medioevo, lungi dall'essere il narcisismo, sarebbe dunque, piuttosto, l'aver preferito alla realtà il regno delle parvenze e dei fantasmi; e potremmo dire, l'aver scelto, ancora in vita, la parte dei morti: *umbra*, che in Ovidio indica l'immagine desiderata e riflessa nelle acque – *imaginis umbra* (*Metamorfosi* III, 434) –, è anche il nome ormai evanescente di chi abita l'Oltretomba, di chi non ha più, e non avrà mai, un corpo – *corpus putat esse, quod umbra est* (III, 417); Narciso allora amerebbe, forse, i morti più dei vivi. E del resto nemmeno nella versione ovidiana è sufficiente, affinché si liberi dal desiderio, che Narciso, per un attimo, intraveda sé stesso nell'immagine amata – *iste ego sum* (III, 463); egli continuerà comunque a contemplare il riflesso anche da morto, all'inferno – *tum quoque se, postquam est inferna sede receptus, / in Stygia spectabat aqua* (III, 504-505) –, senza che quell'attimo di consapevolezza, ovvero l'intuizione della referenzialità, o l'auto-referenzialità del riflesso, abbia in alcun modo scalfito il suo amore per l'immagine in sé, configurando così, in fin dei conti, uno scenario più alla Baudrillard che freudiano: «la puissance meurtrière des images, meurtrières du réel, de leur propre modèle»,<sup>7</sup> una qualità mortifera delle immagini del tutto confacente alla vicenda d'un Narciso affacciato sullo specchio del fiume, ma non ancora ridotto al narcisismo. Anche il brano dantesco può in parte confermare, nel suo utilizzo del mito, la priorità del "tema immaginale" su quello strettamente narcisistico: avendo smesso di guardare il mondo attraverso lo specchio veritiero rappresentato dagli occhi di Beatrice – «mostrando li occhi giovanetti a lui, / meco il menava in dritta parte vòlto» (*Purg.* XXX, 122-123) –, quel che Dante vede e osserva, dopo la morte di Beatrice, non è più realtà, universo vero e creato, ma per l'appunto, come parrebbe accadere a Narciso negli inferi, immagini morte, immagini sorte nella propria mente – «imagini di ben seguendo false» –, immagini da uno specchio che non restituisce

---

<sup>6</sup> Cfr. ancora Agamben, *Stanze* cit., P. Antonietti, "C'est li mireors perilleus". *Images et miroirs dans le Roman de la rose*, in *Le Moyen Âge et la modernité. Mélanges offerts à Roger Dragonetti*, éd. J.R. Scheidegger, Paris, Champion, 1996, pp. 33-47, C. Lucken, *L'imagination de la dame. Fantômes amoureux et poésie courtoise*, in «Micrologus», 6, 1998, pp. 201-223.

<sup>7</sup> J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 16.

alcuna integrità referenziale – «che nulla promession rendono intera» (*Purg.* XXX, 131-132).

Se quindi è lecito ammettere una dimensione “immaginale” del tema e della colpa mitologica, ci si potrà chiedere: ebbene, ma quali immagini? Che cosa vede Narciso, quello medievale, nello specchio dell’acqua? La domanda è però, in certa misura, fuorviante, e si pone già nell’ottica del moralista, di chi deve svelare l’inganno, del glossatore e del mitografo, perché in realtà, nella prospettiva del protagonista mitico, andrebbe risposto che, sin dal testo ovidiano, Narciso in prima istanza non vede nulla riflesso nell’acqua; Narciso dimentica, o proprio ignora, il fatto di guardare in una superficie riflettente – *quid videat, nescit* (III, 430), “non sa cosa vede”; Narciso crede infatti che sotto il filo dell’acqua ci sia un corpo – *exigua prohibemur aqua* (III, 45), “ci separa un filo d’acqua!” –, crede pertanto che l’amato sia qualcosa che sta sott’acqua e non sul riflesso dell’acqua, crede di fatto che il «chiaro fonte» sia trasparente e non specchiante, e dunque pensa di guardare in un vetro più che in uno specchio. Questa banale constatazione, operativa, riconfigura in realtà sia l’assunto, consueto, secondo il quale Narciso, fin da subito, amerebbe perversamente sé stesso sia, più latamente, la questione dell’immagine come vera “questione medievale” sollevata dal mito. Più che simbolo di colui che desidera un’immagine, a questo livello, basico, della costruzione e dell’analisi mitologica, Narciso sembra rappresentare l’opposto: colui che non sa riconoscere lo statuo dell’immagine, e la sua vicenda narra e denuncia, più che l’innamoramento per l’*umbra*, un’incapacità a trattare con le immagini, una radicale assenza di “sapere sulle immagini”, che si protrae, di fatto, anche quando Narciso avrà ormai intuito d’essere davanti al suo riflesso: da quell’attimo d’intuizione il personaggio mitico non deriva infatti una vera consapevolezza dell’immagine – della sua immagine; egli sembra piuttosto bloccarsi a uno stato di coscienza per il quale “ciò che desidera è *fatto della sua immagine*”, o meglio, “ciò che desidera è *fatto di sé*”, continuando in certa misura a supporlo parzialmente reale, o “realizzabile”: *quod cupio mecum est*, “quel che desidero è *in me*” – non me, si badi, o il doppio di me; e dunque se ne potrebbe vagheggiare una specie d’ “estrazione corporale” – *o utinam a nostro secedere corpore possem* (III, 466-467), “potessi estrarli dal corpo!”.

Sotto questo profilo, Narciso parrebbe tutto fuorché un amatore d’immagini; piuttosto un ostinato, un allucinato, della corporeità, che è per lui una dimensione irrinunciabile. Diremmo allora<sup>8</sup> che Narciso non sa di vedere attraverso un “canale”, e cioè ignora la superficie specchiante dell’acqua; crede anzi di vedere “oltre” il canale, “sotto” l’acqua, e

---

<sup>8</sup> Sulla scia di U. Eco, *Sugli specchi*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 9-37.

pertanto cancella l'esistenza del *medium*; Narciso dà quindi statuto di segno – ovvero di qualcosa che sta al posto di qualcos'altro, che è assente – all'immagine speculare, la quale invece segno non è, in quanto l'immagine allo specchio non sta mai per qualcos'altro d'assente, ma dipende tutta dalla presenza di colui che si specchia, da «un referente che non può essere assente»<sup>9</sup> – e da qui, per Narciso, il “dramma del corpo”, un *altro* corpo di cui pretende la sussistenza.

Anche alcuni antichi avvertirono quest'ordine di problemi nella vicenda di Narciso:<sup>10</sup> Pausania nella sua *Periegesi* sembra infastidito dall'infondatezza logica, dal deficit di verosimiglianza, che la storia comporta. Gli pare impossibile che un individuo supposto normale, per quanto mitico, μηδὲ ὁποῖόν τι ἄνθρωπος καὶ ὁποῖόν τι ἀνθρώπου σκιὰ διαγνῶναι (IX, 31, 7), “non sappia distinguere cosa sia un uomo e cosa sia il riflesso d'un uomo”; a monte, anche per Pausania, c'è sempre il problema del “canale”, il fatto, incredibile, che Narciso ignori del tutto l'esistenza d'una superficie riflettente, che gli manchi qualsiasi “coscienza d'immagine”, sicuro invece che sott'acqua, oltre il filo dell'acqua, vi sia un corpo – οὐ συνέντα δὲ ὅτι ἑώρα σκιὰν τὴν ἑαυτοῦ (IX, 31, 7); anche per Pausania si pone un problema d'ignoranza dell'immagine (οὐ συνέντα... σκιὰν). L' “errore di Narciso”<sup>11</sup> parrebbe allora l'incoscienza del *medium*; e quando il ragazzo finalmente s'accorge che tra sé e il punto osservato si frappone un *medium*, con le sue proprietà riflettenti – *nec me mea fallit imago* (*Met.* III, 463) –, per i tempi del mito è comunque ormai troppo tardi, la colpa s'è già cristallizzata.<sup>12</sup>

Sebbene il Medioevo, per ovvie ragioni, non recepisca la storia di Narciso già codificata nei termini psicanalitici del narcisismo, la recepisce tuttavia come “già accaduta”, già dotata d'un senso: l'evento mitologico è senz'altro già avvenuto e precede i suoi lettori medievali, i quali dunque possono averne esperienza solo “mediata”, ovvero tramite l'esemplarità del racconto, tramite il meccanismo discorsivo della comparazione e della similitudine, tramite

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 24.

<sup>10</sup> E anche alcuni moderni, vedi soprattutto G. Rosati, *Narciso e Pigmaliione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze, Sansoni, 1983.

<sup>11</sup> Sulle cui ipotesi d'interpretazione e moralizzazione nei secoli medievali cfr. M. Possamai-Pérez, *La faute de Narcisse*, in «Bien dire et bien apprendre», vol. 24, 2006, pp. 81-97.

<sup>12</sup> Illustra questa ricezione “letterale” della vicenda, con le sue conseguenze interpretative, H. de Riedmatten, *Narcisse au miroir trouble. Du Caravage à Bill Viola*, in «Revue française de psychanalyse», 78, 2014, pp. 16-31, che parla per Narciso, come faremo anche qui, d'«ignorance complète du médium» (p. 18).

un “come accade a Narciso” che incombe su ogni lettore. È quel che succede anche a Dante; si può in effetti supporre che la vergogna provata, in *Purgatorio* XXX, nell’atto di rispecchiarsi voglia mettere in scena, presentificando l’intertestualità con Ovidio, il fatto che il *viator*, fissando la propria immagine nel Lete, ha visto in realtà, specchiato sulle acque, il mito di Narciso; Dante, al contrario del personaggio mitologico, avrebbe dunque visto il *medium*; avrebbe avuto coscienza dell’esperienza mediata del sé, nel suo caso esperienza mediata dall’immedesimazione, allusa e respinta, col testo antico; al poeta che si guarda nelle acque torna indietro, orribile, il suo volto *sub specie Narcissi*, e se ne vergogna, ovvero in un solo sguardo percepisce e il *medium* attraverso cui osserva e la sua morale. Situazione possibile, quest’ultima, solo nella misura in cui il mito è già accaduto, divenendo allora riconoscibile nelle circostanze che lo replicano.

Questo carattere d’evento, di cosa avvenuta, “davvero” avvenuta, in un certo luogo e in un certo tempo, e allora tanto più identificabile fin nelle tracce che ne sopravvivono nel presente, è abbastanza tipico del racconto di Narciso. Se Dante, ancor più che sé stesso, vede il mito nelle acque del Lete – fiume, si ricordi, che induce l’oblio di sé stessi, condizione “speculare” ed opposta a quella delle “acque narcisistiche” e necessaria affinché Dante potesse disconoscere la propria immagine riflessa –, già Pausania nel II secolo d. C. riteneva d’aver visto, descritto e collocato – in un luogo detto Donakon in Beozia (*Periegesi* IX, 31, 7) – la fonte d’acqua in cui il mito accadde: Θεσπιέων δὲ ἐν τῇ γῆ [ἡ] Δονακῶν ἐστὶν ὀνομαζόμενος ἐνταῦθά ἐστι Ναρκίσσου πηγὴ, καὶ τὸν Νάρκισσον ἰδεῖν ἐς τοῦτο τὸ ὕδωρ φασίν, “nella zona di Tespie c’è un luogo chiamato Donakon; e lì c’è la fonte di Narciso, si dice che Narciso guardò in quelle acque”. Si poteva dunque credere che la fonte, Ναρκίσσου πηγὴ, esistesse davvero, che fosse possibile tornare sui luoghi di Narciso – a tal punto il mito era “già accaduto”. E alla fonte di Narciso potrà infatti tornare anche l’Amante del *Roman de la rose* nel secolo XIII, facilitato del resto, nel riconoscere il reperto, dall’iscrizione che qualcuno (Natura per il *Roman*), tra l’antica visita di Pausania e quella dell’innamorato medievale, avrà apposto sulla pietra: «(...) letres petites, / qui disoient: ilec desus / estoit morz li biau Narcisus», quasi un *hic iacet pulcher Narcissus*.

En un trop biau leu arivé,  
en un destor, ou je trové  
une fontaine soz un pin.

(...)

Dedenz une pierre de mabre  
ot Nature par grant mestrise  
soz le pin la fontaine asise;

si ot desus la pierre escrites  
el bort amont letres petites,  
qui disoient: ilec desus  
estoit morz li biau Narcisus.

(*Roman de la rose*, vv. 1422-1436)<sup>13</sup>

L'Amante della *Rose* non sarà poi l'ultimo a visitare il luogo; ci tornerà ancora, nel Trecento, il narratore degli *Eschéz d'Amours* e altri dopo di lui,<sup>14</sup> incluso Orlando (nell'*Inamoramento* di Boiardo, sempre al cospetto della stessa lapide: «quivi è sepolto il giovane Narciso», lib. 2, XVII); una coda di turismo mitologico, tutti ovviamente attratti dalla tentazione, “turistica” appunto, e cioè quantomai mediata, di vedere che cosa succede “se anch'io guardo nella fonte”.

Questa possibilità di frequentare il mito, di vistarlo storicamente e nello spazio, diremmo localmente, è in fin dei conti una forma d'oggettivazione, un procedimento che estrinseca e aliena l'evento mitologico nel “fuori” dell'accaduto. Il mito di Narciso può essere visitato e, variamente, rivisitato. Il che configura, almeno per il Medioevo, una relazione con la vicenda mitologica diversa da alcune canoniche tipologie di rapporto. Sicuramente diversa dalle modalità d'utilizzo del mito codificate dalla psicanalisi, la quale professa un'idea tutt'altro che “turistica” dell'esperienza mitica: per la psicanalisi il mito non è certo un “già accaduto”, almeno non nel senso d'un evento “isolato nella storia”, non nel senso – anche vagamente ironico – con cui la nozione è fin qui emersa tra classicità e letterature romanze. Per la psicanalisi, almeno nella sua concezione iniziale e freudiana – mettendo da parte Jung, troppo facile da chiamare in causa e sviante –, si dà una radicale «analogia tra primitivi e nevrotici»,<sup>15</sup> in virtù del principio basilare per cui l'ontogenesi dell'individuo nevrotico dovrebbe averre la filogenesi delle “istituzioni culturali”, dei totem, della specie; e pertanto il mito arcaico, in cui si condensa l'esperienza totemica del “primitivo”, accade sempre *autenticamente* – ovvero inevitabilmente e continuativamente – nel nevrotico di millenni posteriore. Freud sostiene infatti la «continuità nella vita emotiva degli uomini», cosicché «i processi psichici di una generazione si [prolungano] nella generazione successiva»; e si possono allora «trascurare le interruzioni degli atti mentali provocate dalla morte degli individui», e cioè la “scomparsa dei primitivi”, giacché in realtà i loro atti

---

<sup>13</sup> Si cita da Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la rose*, éd. F. Lecoy, Paris, Champion, 1965, vol. I, pp. 44-45.

<sup>14</sup> Cfr. Romaggi, *La figure di Narcisse* cit., pp. 327-388.

<sup>15</sup> S. Freud, *Il ritorno del totemismo nei bambini*, in Id., *Totem e tabù*, Torino, Boringhieri, 1976 [1912-1913], p. 215.

mentali sono comunque trasmessi, nel mito, in «eredità emotiva».<sup>16</sup> Diversamente da questo scenario freudiano, la semplice presenza, fra Antichità e Medioevo, d'una "fontana di Narciso", "identificabile", visitata e immaginata – una fontana che è quasi un sepolcro – mostra da sé come nel nostro caso le "interruzioni del mito", a differenza di quanto valeva per Freud, non vadano trascurate e contino parecchio, al punto da monumentalizzarsi in lapidi (*letres petites qui disoient...*); la semplice presenza d'una fontana in cui imbattersi mostra da sé come l'incontro con l'evento mitico, in questa fase non-freudiana, antica e medievale, fosse tutt'altro che un'eredità originaria, prendendo piuttosto le sembianze d'un viaggio intenzionale, fra scoperta e complessi fenomeni di mediazione.

Allo stesso modo, le condizioni dell'esperienza mitologica nel Medioevo sembrano diverse da un altro canonico assunto, sintetizzabile, questa volta, nella prospettiva di Barthes, secondo il quale il mito abolirebbe del tutto ogni storicità.

Le mythe prive l'objet dont il parle de toute Histoire. En lui, l'histoire s'évapore; c'est une sorte de domestique idéale: elle apprête, apporte, dispose, le maître arrive, elle disparaît silencieusement: il n'y a plus qu'à jouir sans se demander d'où vient ce bel objet. Ou mieux: il ne peut venir que de l'éternité.<sup>17</sup>

In linea di massima è difficile dissentire; ma tuttavia, anche ora, andrà notato come a farsi "eterna" sia di solito l'immedesimazione irriflessa col contenuto mitico, ovvero la "continuità" di cui parla Freud, il fatto per cui, come accade in psicanalisi, Narciso, Edipo, il tabù alimentare, o quant'altro, sono vissuti in modalità perenne e soggettivistica, e cioè l'individuo narcisista, edipico o portatore d'un qualche tabù è (non "fa") il protagonista del mito, che in lui si svolge tutto intero come per la prima volta – tant'è che, almeno per la psicanalisi, il soggetto ignora d'essere edipico o narcisista, immerso com'è nel suo "protagonismo".<sup>18</sup> Si avrà "narcisismo", allora, quando riflettendosi sulle acque si vede

---

<sup>16</sup> Ivi, pp. 211-213.

<sup>17</sup> R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Édition du Seuil, 1970 [1957], p. 225.

<sup>18</sup> All'interno degli studi sulla "forma romanzesca", solleva e tematizza la categoria del "protagonismo" A.P. Fuksas (ad esempio in *L'Individuo Romanzesco allo specchio: lo strano caso dell'Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, in «Cognitive Philology», 15, 2022, online); la nozione prevede proprio, in chi è portatore di "protagonismo", l'impossibilità a riconoscersi come "replicante", e dunque la convinzione che la propria esperienza sia la prima, l'autentica, esperienza: «per "finzione di protagonismo" si intende (...) la proiezione di un individuo nel ruolo del protagonista di un romanzo che non è stato mai scritto» (ivi), dove quel che conta ai nostri fini è soprattutto quel "non è stato *mai* scritto"; similmente, infatti, per colui che vive l'immedesimazione diretta con il contenuto mitico, il mito non può essere "già accaduto" – non è *mai* accaduto, prima che accada con lui.

solo la propria immagine – con tutto quello che ne dovrebbe conseguire; ma certo non si potrà avere “narcisismo”, quando, invece d’essere supporto all’apparizione del proprio volto, lo specchio diventa schermo su cui scorre il film di Narciso, come in Dante, impedimento all’auto-visione e ostacolo al “protagonismo”; e ancor meno si potrà avere “narcisismo” quando la fonte in cui ci si rispecchia porta scritto, come nella *Rose*, “sono la fonte di Narciso”. In queste circostanze vengono prepotentemente meno le condizioni della pretesa “autenticità”, le condizioni dell’immedesimazione diretta – d’essere Narciso –, le quali lasciano spazio al problema, opposto, del filtro e della mediazione – che sia lo specchio come suo contrario, ovvero come schermo, o l’iscrizione sulla fonte. A “eternarsi” sarà al massimo quest’ultima, il *medium*, costantemente additato a chi s’avvicina al mito; e capovolgendo l’idea di Barthes, “il piacere del mito” (*il n’y a plus qu’à jouir...*), almeno nei secoli della tradizione medievale, starà in gran parte nel ritrovare la fontana, nella decifrazione del *medium*, nel domandarsi *d’où vient ce bel objet*.

Ben più simile alla “situazione mitologica” dei medievali è la posizione dei primi Romantici. Nel manoscritto dell’*Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1796-1797) o nella *Rede über die Mythologie* (1800) di Friedrich Schlegel, il “gruppo di Jena” esprime l’attesa d’una nuova mitologia, mitologia dei moderni, che si configura come progetto del tutto pratico – da fare, da allestire, da “scrivere”.<sup>19</sup> Superando l’idea ancora ingenua di Herder – «si applichino le immagini e le storie antiche agli avvenimenti più recenti» –, tra la “mitologia della ragione” nell’*Älteste Systemprogramm* e gli schemi di lavoro abbozzati da Schlegel – «noi non possediamo una mitologia. Però, vorrei aggiungere, siamo prossimi ad averla, o piuttosto è tempo che noi operiamo seriamente insieme per averne una» –, la *Frühromantik* intuisce chiaramente che il desiderio mitologico, la mitologia moderna «arriverà a noi per un cammino opposto a quello seguito dall’antica», e non bisognerà chiederle l’immedesimazione irriflessa che altri – s’è visto – pretendono dal mito; in quanto mitologia artificiale, intenzionale e poetica («è tempo che noi operiamo [...] per averne una»), la “nuova mitologia” avrà necessariamente qualcosa di postumo, come nella *Rose* il ritorno dell’Amante sui luoghi di Narciso, un «alternarsi di entusiasmo e ironia che – dice Schlegel – (...) mi paiono già essi stessi una mitologia indiretta». Una *mitologia indiretta*, ironicamente rassegnata al carattere mediato e

---

<sup>19</sup> Cfr. F. Marola, *Approssimazione all’impossibile. La neue Mythologie di Friedrich Schlegel nella dialettica dell’ironia*, in «Studi germanici», 17, 2020, pp. 83-102, da cui sono tratte le citazioni, in traduzione, di Herder, Hegel e Schlegel che subito seguono. Ma per una sintesi della questione nel Romanticismo tedesco e nella critica storiografica cfr. almeno M. Cometa, *Mitocritica*, in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di M. Cometa, R. Coglitore, F. Mazzara, Roma, 2004, pp. 290-302.

“rivisitato” dei suoi entusiasmi; con questa fondamentale conquista dei Romantici consuona senz’altro meglio l’esperienza mitologica del Narciso medievale.

Il *Lai de Narcisse*, del secolo XII, va contato tra le primissime apparizioni del mito antico nelle letterature romanze; e già in questo breve racconto, insieme alla consueta, ma non totale,<sup>20</sup> “medievalizzazione” dello scenario e dei comportamenti,<sup>21</sup> alcune delle riscritture più significative investono chiaramente il problema dell’immagine e la natura riflettente della «fontaine / (...) clere et douce et saine» (vv. 631-632).

Quant il se baise et il boit,  
dedens en la fontaine voit  
l’ombre qui siet de l’autre part.  
Avis li est que le regart.  
Cuide ce soit fee de mer  
(vv. 643-647)

È così che il Narciso riapparso nella letteratura francese del Medioevo, sporgendosi oltre la riva, riappare come colui che vede, necessariamente sul fondo della *fontaine*, «de l’autre part», e non sul riflesso, una fata delle acque – *fee de mer* che lo guarda da sott’acqua. In questo caso, il cambio addirittura di genere – Narciso vede un essere esplicitamente femminile – non lascia dubbi sul fatto che il *damoisel* non ami sé stesso né tantomeno la sua immagine specchiata: Narciso desidera un corpo di donna che sta sott’acqua. Il Narciso del *lai* è allora l’ennesima apparizione di quel personaggio che non ama le immagini, che punta ai corpi, ignaro del *medium*, senza alcuna “coscienza d’immagine”<sup>22</sup> – «ne set qu’il voit» (v. 663). Con una delle *tournure* linguistiche forse più felici in tutta la tradizione del mito, l’autore del *lai* descrive l’incoscienza di Narciso intorno allo “statuo dell’immagine”,

---

<sup>20</sup> Restano operanti, ad esempio, gli dei olimpici: «et tu, Venus, qui m’as traïe» (v. 612), «Li diu ne l’ot pas mesoïe» (v. 619), *Il lai di Narciso*, a cura di M. Mancini, Parma, Pratiche, 1989, p. 76 – da cui si cita.

<sup>21</sup> Per cui cfr. F. Jappé, *Adaptation et création dans le conte de Narcisse*, in «Bien dire et bien aprendre», 14, 1996, pp. 155-167.

<sup>22</sup> Si può assumere alla lettera la definizione sartriana di cosa sia e di come ci si procuri una “coscienza d’immagine”: «l’immagine può essere descritta solo con un atto di secondo grado, con cui lo sguardo si distoglie dall’oggetto, per indirizzarsi sul modo in cui questo oggetto è dato. È questo atto riflessivo a consentire il giudizio “ho un’immagine”» (J.P. Sartre, *L’immaginario*, Torino, Einaudi, 2007 [1940], p. 9). Si converrà che Narciso non fa nulla di tutto ciò, che il suo errore sta proprio nel non distogliere mai lo sguardo dall’oggetto e di conseguenza nel non prendere mai in considerazione “il modo in cui questo oggetto è dato”.

il suo vuoto di sapere, come se si trattasse dell'assenza, letteralmente, d'un *ubi consistam* – dove e su “cosa” s'appoggia il suo amore? «Que se m'amors s'eüst u prendre» (v. 954), “se il mio amore – dice Narciso – avesse dove attaccarsi”, e ancora più pertinente al problema dell'ignoranza del *medium*, al non-sapere di Narciso, parrebbe la lettura del verso nell'antica edizione di Hilka: «que se m'amors *seüst* ou prendre»,<sup>23</sup> “se il mio amore *sapesse* a che attaccarsi” – al posto d'*avoir*, un *savoir* che manca e non può essere recuperato.

La natura assolutamente “oggettuale” del desiderio – e non “narcisistica” o auto-riflessa, ma neppure coscientemente “immaginale” – è ribadita dai tentativi di nominazione e ubicazione che il Narciso del *lai* compie nei confronti di ciò che vede: «cose, fait il, que *laiens* voi/ (...)/ qui que tu soies, vien *ça fors*» (vv. 675-679), “cosa, dice lui, che vedo *là dentro*, qualunque cosa tu sia, vieni *qui fuori*”. L'oggetto d'amore è ostinatamente una *chose* – come tale è battezzata – e non un'*image*; ma quei versi inscenano inoltre una dialettica tra *là* e *qua*, fra dentro, o sotto, l'acqua (*laiens*) e il fuori dall'acqua (*ça fors*), dialettica che certifica l'obliterazione completa di ciò che sta nel mezzo, ovvero lo specchio. E poco dopo:

Parole a moi, si vien avant !  
Legierement i pués passer:  
entre nos deus n'a nule mer  
mais un peu d'iaue qui m'ocit.  
Las ! entent ele que j'ai dit ?  
Nenil, espoir, trop est parfont !  
(vv. 690-695)

Il carattere ubicato e spazializzato del desiderio, lungi dall'essere interiorizzato e immaginale, prende infine le forme del movimento: “passa oltre”, chiede Narciso alla *chose*, vieni a galla; e l'acqua è allora definitivamente percepita come un piano, una linea di superficie, una “striscia di vetro”, e non di specchio, al punto che la creatura amata è esplicitamente collocata sotto quella linea, sul fondale («trop est parfont»), e non sul riflesso.

Viene meno così ogni condizione che permetta un'immediata leggibilità “narcisistica” del testo, ma viene meno, allo stesso tempo, una lettura che assuma senza cautele il “tema

---

<sup>23</sup> A. Hilka, *Der altfranzösische Narcisuslai, eine antikisierende Dichtung des 12. Jahrhunderts*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 49, 1929, p. 669 (pp. 633-675).

fantasmatico” come fosse quello la vera morale della storia.<sup>24</sup> Il *Lai de Narcisse* offre in effetti, a più riprese, una sua autonoma proposta di senso, una chiave di lettura, che poggia tutta sulla parola *conseil*,<sup>25</sup> ripetuta più volte e in momenti chiave del racconto: ad incipit, come motto proverbiale della storia, «qui tout veut faire sans conseil, / se maus l'en vient ne s'en mervel» (vv. 1-2); nell'acme psicologico dell'innamoramento di *Dané* per *Narcisus*, quando la donna lamenta di non “aver consiglio” da nessuno su come gestire la propria passione, «ne sé que face, ains me mervel, / mestier aroie de conseil» (vv. 291-292); specularmente, nell'acme dell'innamoramento di Narciso per la *chose* che sta giù nella fontana, «iloeques veut vivre u morir, / ne li peut plaire autres consaus» (vv. 789-790); e quando, alla fine, il narratore deve universalizzare la storia non gli resta che intimare ai lettori di non agire come i suoi personaggi: «or s'i gardent tuit autre amant» (v. 1001). Nel testo del *lai* il significato della parola *conseil*, che quasi sempre è citato come assente, come mancanza di *conseil*, oscilla tra i sensi del “consiglio”, cioè del “consulto”, e quelli della “saggia decisione”, “saggia” proprio perché non presa in solitudine, nell'isolamento della propria passione, ma invece “consigliata”; questa è la morale che il narratore del XII secolo impone al mito. Nel *lai* francese, dunque, l' “errore di Narciso”, come pure l'errore di *Dané*, l'innamorata non corrisposta che il testo medievale gli attribuisce, è d'essere due isolati *sans conseil*, d'aver scelto d'amare – lei Narciso, un villano, un «fel et deputaire» (v. 558) che la respinge; lui una *chose* che sta in fondo a una fontana – senza aver ricevuto “consiglio” da nessuno, ovvero, di nuovo, “senza un sapere”,<sup>26</sup> ignorando su chi e su che cosa stavano, rispettivamente, appuntando il loro amore – a *Dané*, se avesse chiesto *conseil*, i suoi genitori, re e regina, glielo avrebbero spiegato: «ja n'est il pas raisons ne biens / ne drois que je demant baron / se par le conseil del roi non. / Conseil? Lasse, si lonc respit!» (vv. 256-259); a Narciso invece, essendosi innamorato d'un *rien* (v. 854), quel “niente”, o quella “cosa”,<sup>27</sup> non dà consigli, «conseil dener ne me peut» (v. 919). L'insistenza è allora troppo marcata e troppo sospetta perché la si possa ignorare: il *Lai de Narcisse* parla del non-sapere; questo è l'errore che il *lai* vuole mitologizzare: il fatto di non avere un *conseil*,

<sup>24</sup> «Le choix du récit médiéval est en effet d'en finir avec l'enchantement de Narcisse», E. Baumgartner, *Narcisse à la fontaine: du “conte” à “l'exemple”*, in «Cahiers de recherches médiévales», 9, 2002, pp. 131-144 [online].

<sup>25</sup> Lo sottolinea P. Eley nell'*Introduction*, pp. 28-30, della sua edizione, *Narcisus et Dané*, ed. P. Eley, Liverpool Online Series, Critical Edition of French Texts, 2002.

<sup>26</sup> Altri hanno parlato d' “inesperienza”, F. Goldin, *The Mirror of Narcissus in Courtly Love Lyrics*, Ithaca - New York, Cornell University Press, 1967, p. 25.

<sup>27</sup> Inutile ricordare che nei volgari galloromanzi *rien/ren* copre i significati della “cosa” e del “nulla”.

il fatto d'essere privi d'un sapere su chi, o su che cosa, si ama. Nel caso di Narciso, che manca di *conseil* sullo statuto del *mediun*, che scambia lo specchio per un vetro, il riflettente per il trasparente, il suo non-sapere dipende dal non aver letto McLuhan – «il contenuto di un *medium* impedisce di comprendere le caratteristiche del *medium*» –<sup>28</sup>, le cui conclusioni dovevano invece essere già chiare per molti lettori medievali.

Dopo il *lai*, la più nota ricomparsa di Narciso nelle letterature del Medioevo è quella nel *Roman de la rose*, per il quale non si può certo pretendere di sciogliere qui l'enigma della *fontaine* e di quel che vi si scorge dentro, ché equivarrebbe alla pretesa di sciogliere l'enigma di tutta l'opera, architettata invece per risultare insolubile, o quantomeno apparirlo. Quel che conta adesso è rilevare l'enorme espansione del "tema mediatico" a cui il *roman* sottopone la vicenda mitologica. Se il *lai* era la riscrittura diretta del mito nella prospettiva d'un narratore medievale, l'episodio della *Rose* è invece, come s'è detto, il racconto d'una visita sui luoghi di Narciso, il che, già di per sé, introduce e tematizza la presenza d'un diaframma, un ritorno ovvero un'esperienza di secondo grado. E pertanto si moltiplicano i "livelli di mediazione" che l'Amante della *Rose* dovrà attraversare. Entrato nel giardino, girovagato fra le attrattive del luogo, l'Amante s'imbatte finalmente nella fontana di Narciso; la riconosce per via dell'iscrizione e osserva che la fonte si trova sotto un pino. Dell'albero si dice che non se ne videro di più belli dai tempi di Carlo Magno e di Pipino, «mes puis Charles ne puis Pepin / ne fu ausi biaux pins veüz» (vv. 1426-1427). Potrebbe trattarsi, già qui, d'un primo livello di mediazione, dal carattere "enciclopedico"; e che il pino abbia un "senso", un valore, basta a dimostrarlo il fatto che, ormai alla fine del romanzo, quando si racconterà la contro-storia di Narciso, quella di Pigmalione – amante corrisposto d'una statua –, alla fontana di Narciso, portatrice di morte, col suo pino, si opporrà la *fontaine de vie*,<sup>29</sup> col suo ulivo (vv. 20491-20493). Ma la mediazione potrebbe in realtà essere più articolata; in effetti, la comparazione tra il pino della *Rose* e i pini dell'epoca di Carlo Magno fa intenzionalmente balenare l'immagine del più noto pino carolingio,

---

<sup>28</sup> M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986 [1965], p. 26; McLuhan che non a caso va annoverato tra quei precoci che non hanno creduto al "narcisismo" del personaggio: «mi pare altamente indicativo di quali preconcetti gravino sulla nostra cultura intensamente tecnologica, e quindi narcotica, che la storia di Narciso sia stata tanto a lungo interpretata come quella di un uomo innamoratosi di sé stesso e convinto che l'immagine riflessa fosse Narciso»; «se fosse stato consapevole del fatto (...), avrebbe ovviamente reagito in modo diverso», *ivi*, p. 61.

<sup>29</sup> Insisteva, tra gli altri, su questa opposizione E. Köhler, *Narcisse, la Fontaine d'Amour et Guillaume de Lorris*, in «Journal des savants», 2, 1963, pp. 86-103.

quello della *Chanson de Roland*, sotto cui morì il paladino: «li quens Rollant se jut desuz un pin» (v. 2375), cui corrisponde curiosamente, come nella *Rose*, un ulivo, quello sotto cui s'accascia il rivale Marsilio, «li resi Marsilie s'en fuit en Sarraguçe, / suz un'olive est descedut en l'umbre» (vv. 2570-2571).<sup>30</sup> Se allora questo primo livello di mediazione è di tipo letterario e intertestuale – giacché il ritorno dell'Amante sui luoghi di Narciso è in primo luogo un ritorno ai libri che ne narrano la storia –<sup>31</sup>, è ancor più istintivo leggere la visita alla fontana come una visita di “secondo grado” a quella fontana, anch'essa col suo pino, dove già si diedero appuntamento Tristano e Isotta<sup>32</sup> – è la scena celebre del *rendez-vous épié*. Se di testo in testo, come s'intuiva nel *Lai de Narcisse*, il Medioevo ridiscute le proprietà specchianti della fonte, non sarà del tutto abusivo supporre che i due amanti di Cornovaglia, magari senza saperlo, già frequentassero una “fontana di Narciso”, di cui la loro leggenda riadatta le proprietà: nel caso di Tristano e Isotta, le acque servono a rispecchiare chi li vuole ingannare, ovvero re Marco, che li spia celato tra i rami del pino e viene inconsapevolmente riflesso sul filo dell'acqua. La fontana di Tristano e Isotta inganna quindi l'ingannatore, il re, offrendo ai due adulteri, che nelle acque vedono l'immagine del geloso che li osserva, l'occasione di raddoppiare il gioco di specchi, fingendo, a beneficio di chi li spia, d'essere quello che non sono.<sup>33</sup> La morale anche in questo caso prevede che chi guarda “direttamente” – e qui Narciso s'incrocia con Medusa – sarà ingannato, e cioè re Marco, il quale non si domanda attraverso che cosa stia guardando – nel suo caso la *fictio*, la recita che gli imbastiscono i due amanti; mentre chi sa usare il *medium*, chi vede d'essere visto, Tristano e Isotta, ha salva la vita – almeno per il momento. Improbabile allora che l'Amante della *Rose*, imbattendosi in una fontana di Narciso dotata, insistentemente, del suo bel pino, non stesse già mediando la sua esperienza del mito attraverso l'esperienza del *Tristan*. L'Amante sapeva dunque, per via del *Roland*, che sotto i pini si muore e sapeva, per via del *Tristan*, che una fontana con un pino nei paraggi può essere una trappola.<sup>34</sup> Ma in realtà sapeva di più, perché all'Amante era nota nel suo insieme

<sup>30</sup> *La chanson de Roland*, éd. C. Segre, Genève, Droz, 1989, vol. I, p. 212 e p. 221.

<sup>31</sup> «fu ceste fontaine apelee / la Fontaine d'Amors par droit, / dont plusor ont en maint endroit / parlé en romanz et en livre», vv. 1594-1597.

<sup>32</sup> Cfr. P. Rinoldi, *Il riflesso di Narciso nel pozzo: dal Roman de Renart al Lai de l'ombre*, in «Ricerche di s/confine», 1, 2014, online.

<sup>33</sup> La scena è notoriamente mutila in Bérout e la si può leggere integralmente tramite il *Tristrant* di Eilhart, vedi *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, éd. C. Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, 1995, pp. 308-311.

<sup>34</sup> Vedi anche la nota di A. Strubel in Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la rose*, éd. A. Strubel, Paris, Librairie Générale de France, 1992, p. 111.

la storia stessa di Narciso, di cui legge l'iscrizione e di cui conosce bene, e più fedelmente del *lai*, i contenuti:

Quant li escrit m'ot fet savoir  
que ce estoit trestot por voir  
la fontaine au bel Narcisus,  
je me suis trez un poi ensus,  
que dedenz n'ousai esgarder,  
ainz comançaï a coarder,  
que de Narcisus me sovint  
cui malement en mesavint.  
(vv. 1509-1516)

Tramite l'*escrit* inciso sulla fonte e tramite le intertestualità di cui è capace, l'Amante della *Rose* sa già tutto e può quindi affrontare il mito con le cautele, e con tutte le paure, imposte dal *medium*; la prima reazione è difatti simile a quella dantesca: avendo compreso che in gioco, per lui, è l' "errore di Narciso" («de Narcisus me sovint»), l'Amante ha un moto di paura e si ritrae («dedenz n'ousai esgarder, / ainz comançaï a coarder»), gesto che certifica quanto il mito sia "già accaduto", già *essample* (v. 1505), e pertanto l'immedesimazione irriflessa non è più possibile; il mito, per dirla coi Romantici, è ormai "mitologia della ragione". È solo la piena coscienza di vivere un'esperienza mediata – attraverso l'*escrit*, l'*essample*, il *Tristan*... – che mette al riparo l'Amante dal rispecchiamento "narcisistico". Il visitatore medievale può allora assumersi il rischio di guardare nella fonte, che per lui, in virtù del suo sapere, in virtù di tutto quel che *già sa* sul rispecchiamento, si fa davvero trasparente, e non più specchiante, al punto che l'Amante può effettivamente vederne il fondo, *au fonz* (vv. 1521-1525) – a differenza del Narciso classico che, convinto di farlo, in realtà non riuscirà mai a vedere "dentro" e sott'acqua.

De la fontaine m'apressai;  
quant je i fui, si m'abessai  
per voair l'eve qui couroit  
et la greveile qui bouloit  
*au fonz* (...)

E, com'è noto, sul fondo della fontana – «el fonz de la fontaine», giù, «aval» (v. 1535) – l'Amante vede «II. pierres de cristal» (v. 1536), i due cristalli nei quali, più veritieri dell'acqua, si rispecchia, da una parte e dall'altra, tutto il giardino («li cristaus sanz decevoir

/ tot l'estre dou vergier encuse», vv. 1558-1559), fin nei suoi più piccoli dettagli, fin nei cespugli di rose che l'Amante vede riflessi, per l'appunto, nei cristalli e da cui, spostando lo sguardo, voltandosi dal riflesso a ciò che lo genera, vorrà staccare il bocciolo che l'ossessiona – «el miroër entre mil choses / choisi rosiers chargez de roses» (vv. 1613-1614).

Con questi versi, siamo giunti a un punto nevralgico del *roman*, al «point de fracture du texte»<sup>35</sup> – nel momento in cui l'Amante scopre, dentro il riflesso, che cosa ama; ma siamo pure di fronte a un nervo scoperto d'ogni lettura e d'ogni interpretazione, poiché la “scena dei cristalli” è senza dubbio «la contribution originale» della *Rose* «à la lecture du mythe»,<sup>36</sup> e l'inquietudine e i dubbi che suscita sono chiaramente voluti e intenzionali – il narratore sa d'aver apposto «le mistere» (v. 1609) sul suo racconto. Perché i cristalli? A che serve, nella logica della storia, l'aver duplicato con i cristalli una funzione specchiante che nel mito era già svolta dall'acqua? Ma anche: a che serve che i cristalli siano due? E a che serve la precisazione per cui i cristalli riflettono di volta in volta «l'une moitié du vergier» e se l'osservatore «se torne» – letteralmente “si gira” –, potrà vedere l'altra metà del giardino, «le remenant» (vv. 1561-1564)? Che tipo di movimento descrivere quel *torner*? E dunque: che movimento compirà l'Amante quando, dopo aver visto le rose riflesse nel cristallo, si dirigerà verso il suo bocciolo?

Le risposte a queste domande, difficili e dall'abbondante storia critica,<sup>37</sup> servirebbero a comprendere nei suoi esatti meccanismi qualcosa che comunque si mostra prepotentemente al lettore, senza che questo ne capisca il come e forse neanche il perché:

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 117

<sup>36</sup> Ivi.

<sup>37</sup> Ai fini di questa argomentazione, e per uno spaccato delle interpretazioni possibili, cfr. almeno D. Hult, *The Allegorical Fountain: Narcissus in the “Roman de la Rose”*, in «Romanic Review», 72, 1981, pp. 125-148, J. Gilbert, “*I Am Not He*”: *Narcissus and Ironic Performativity in Medieval French Literature*, in «The Modern Language Review», 1000, 2005, pp. 940-953, J. Kessler, *La Quête amoureuse et poétique: la Fontaine de Narcisse dans le Roman de la Rose*, in «Romanic Review», 73, 1982, pp. 133-146, L. Hillman, *Another Look into the Mirror Perilous: The Role of the Crystals in the Roman de la rose*, in «Romania», 101, 1980, pp. 225-238, C. Nouvet, *An allegorical mirror: the pool of Narcissus in Guillaume de Lorris' Romance of the Rose*, in «Romanic Review», 91, 2000, p. 353-374, J. Rychner, *Le mythe de la fontaine de Narcisse dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, in *Le lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1978, pp. 33-46, M. Thut, *Narcisse versus Pygmalion. Une lecture du Roman de la Rose*, in «Vox romanica», 41, 1982, pp. 104-132, S. Huot, *The Medusa interpolation in the Romance of the Rose: mythographic program and Ovidian intertext*, in «Speculum», 62, 1987, pp. 865-877.

l'evidenza per cui l'Amante della *Rose*, *Narcissus redivivus*, più che Anti-Narciso,<sup>38</sup> torna alla sua fontana questa volta carico di sapere sul *medium*, cosicché nella sua rinascita dentro il romanzo, a differenza di quanto gli accadeva in Ovidio ma anche di quel che gli accadeva nel *lai*, egli nell'acqua, sui cristalli del fondo, vede davvero ciò che desidera, e ciò che desidera esiste davvero fuori dall'acqua, è davvero una *chose*. Per l'Amante, la fontana adesso riflette un *fuori*, il mondo, il giardino e il circostante – al netto del fatto che, in ogni caso, quel che l'Amante vede resta comunque un sogno, poiché è su un ulteriore livello di riflesso, l'onirico e la sua scrittura, che la *Rose* complica e sposta il “mito dello specchio”, con l'eventuale trappola in cui far cadere il lettore.<sup>39</sup>

È probabile che molta critica abbia avuto infine ragione del testo, proponendo che i due cristalli significhino due occhi;<sup>40</sup> ed è più comprensibile quella parte di critica che ipotizza nei cristalli gli occhi di colui che si riflette nella fonte – e non gli occhi dell'amata;<sup>41</sup> potrebbe suggerirlo anche l'intertesto ovidiano, in cui effettivamente Narciso “trova” nella fonte i suoi occhi sotto forma di due («geminum») oggetti luminosi: «spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus» (*Met.* III, 420). Trattandosi degli occhi di colui che guarda, si capisce forse la necessità di quel *se tourner*, affinché possa vedersi l'altra metà del giardino: non essendo altro che un doppio degli occhi dell'Amante, per vedere ciò che sta dall'altro lato occorre girarsi. Se in fondo alla fontana ci fossero davvero i suoi occhi, l'Amante allora si guarderebbe guardare, ma non ciò che la sua “vista naturale” potrebbe in quel momento vedere. O meglio: l'Amante vedrà negli “occhi della fonte”, che verosimilmente gli stanno davanti, contrapposti “a specchio”, quello che con i suoi “occhi naturali” non potrebbe vedere perché fuori dal suo naturale campo visivo – e da qui di nuovo il perché d'una metà specchiata di volta in volta.<sup>42</sup> Il fatto d'aver trasformato lo specchio della fonte in occhi ha due conseguenze: la prima è che uno specchio non guarda, ma riflette, ovvero restituisce l'immagine che ha davanti, mentre gli occhi guardano, ed è questo il motivo per cui

---

<sup>38</sup> E.M. Steinle, *Anti-Narcissus. Guillaume de Lorris as a reader of Ovid*, in «Classical and Modern Literature», 6, 1985-1986, pp. 251-259.

<sup>39</sup> L. Rossi, *Metalepsis and Allegory. The Unity of the Roman de la Rose*, in *The “Roman de la Rose” and Thirteenth-Century Thought*, ed. J. Morton, M. Nievergelt, J. Marenbon, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 210-232.

<sup>40</sup> La loro immersione nel liquido replicherebbe allora l'acqua e gli umori dell'occhio umano, cfr. K.J. Knoespel, *Narcissus and the Invention Personal history*, New York-London, Garland Publishing, 1985, p. 85.

<sup>41</sup> Ché altrimenti, se l'Amante vedesse la rosa, ovvero l'amata, negli occhi dell'amata stessa, ne conseguirebbe che l'amata in qualche modo si auto-specchia – ma tutto è possibile...

<sup>42</sup> «(...) their inability to reflect the entire garden at once», Knoespel, *Narcissus* cit., p. 86.

l'Amante non vede sé stesso ma ciò che vedrebbe se in quel momento disponesse "naturalmente" del campo visivo di cui dispongono gli "occhi nella fonte"; la seconda conseguenza è che le «II. pierres de cristal», ovvero i due occhi sul fondo dell'acqua, sono il simbolo definitivo dell'esperienza mediata, su cui la scena insisteva sin dall'inizio – col pino, con l'*escrit* –, il simbolo d'un guardare "come se...", che è la prova di quanto il Narciso medievale, redivivo nell'Amante del romanzo, abbia finalmente preso coscienza del *medium*.

Ma in realtà le riscritture medievali del mito avevano raggiunto un punto ancora più avanzato già prima del *Roman de la rose*, col testo che forse è il contributo più autentico del Medioevo all'attualità di Narciso. Nel *Lai de l'ombre*,<sup>43</sup> la vicenda del cavaliere che prima tenta di garantirsi l'amore d'una dama infilandole di nascosto un anello al dito e poi, richiamato per rimediare a quell'indiscreto e violento abuso, ne ottiene l'amore gettando l'anello nel pozzo, in cui si riflette l'immagine della donna, è una vicenda che non ha neanche bisogno d'evocare esplicitamente il nome di Narciso, a tal punto ne vuole essere la nemesi e il mito moderno. Il *Lai de l'ombre* la fa finita, sin da subito, con quel che al Medioevo non interessava del racconto "narcisistico", ovvero l'ipotesi d'un amore auto-riferito – che del resto in un'epoca che prendeva il cristianesimo sul serio doveva essere un concetto un po' più oneroso e complesso che in "epoca freudiana": «diliges proximum tuum *tamquam teipsum*» (Mc, 12, 31); in secondo luogo, il *Lai de l'ombre* toglie di mezzo anche il fantasma dell'immagine in sé, l'ipotesi del puro significante, poiché ci ricorda che non esiste immagine priva di contenuto, che l'immagine intenziona sempre qualcosa: il verbo utilizzato nel *lai* riempie d'intenzionalità l'apparizione dell'immagine, «(...) si ne *meschoisi* mie / en l'aigue, qui ert bele et clere, / l'ombre de la dame qui ere» (vv. 880-882),<sup>44</sup> il cavaliere "non mancò di cogliere nell'acqua, bella e chiara, l'immagine della dama". Ma soprattutto la morale del testo, almeno sul piano della *littera*, è inequivocabile: ostinandosi, fino all'abuso, a sedurre la dama in carne ed ossa il cavaliere non ottiene nulla; ne ottiene invece l'amore quando ha il «mout grant sen» (v. 876) e compie la «bele cortoisie» (v. 920) di sedurre l'immagine, l'ombra riflessa nel pozzo: «(...) vez le la/ vostre bel ombre qui l'atent. / L'anelet prent et vers li tent» (vv. 892-894), "guardate là – dice il cavaliere alla dama –, la vostra bell'ombra che l'attende, e prende l'anello e all'ombra lo porge". La donna, quella reale, è sedotta, incredula della trovata («ne sai comment l'en membra», v. 921), conquistata dalla cortesia fatta alla sua immagine: «(...) a mon ombre a / geté son anel

---

<sup>43</sup> Cfr. A. Gier, *L'anneau et le miroir. Le Lai de l'ombre à la lumière de Narcisse*, in «Romanischen Forschungen», 110, 1998, pp. 445-455.

<sup>44</sup> Jean Renart, *L'immagine riflessa*, a cura di A. Limentani, Torino, Einaudi, 1970, p. 74 – da cui si cita.

enz el puis, / or ne li doi ne ne je puis / plus veer le don de m'amor» (vv. 922-925). Se la *littera* è chiara, forse neanche il senso è così recondito: l'amore, o meglio la seduzione, non è quell'attività in cui qualcuno semplicemente – o meglio, direttamente – ama e seduce l'altro, ma è invece quella condizione – funzionale o disfunzionale, non sta al testo dirlo – in cui qualcuno ama e seduce l'immagine che l'altro ha di sé. Il cavaliere scopre che la dama ha “un'idea di sé”, intuisce che lei crede a una sua propria immagine – all'inizio della *querelle* la dama si era posta il problema della sua immagine, della sua reputazione: «or dira qu'il est mes amis» (v. 624), s'era confessata trovandosi l'anello al dito, e lei stessa si era immaginata nell'atto di gettare l'anello nel pozzo per nascondere l'offesa alla sua “immagine pubblica” e alla sua fama («en mi la voie»): «(...) je n'ere pas si fole / que je le gete en mie la voie, / mes en tel leu c'on ne le voie: / ce ert el puis (...)» (vv. 692-695); è allora rivolgendosi all'immagine che la dama ha di sé stessa, al suo *medium*, che il cavaliere si fa specchio dell'idea che lei ha di sé e le ordisce il tranello della *bele cortoisie* – la dama ha visto che lui la vede come lei si vede. Il Narciso medievale, nel *Lai de l'ombre*, aveva già smesso di guardare nello specchio e si era fatto “messa in scena” delle immagini riflesse, o delle ombre, che gli altri si portano dietro.<sup>45</sup> Lo specchio è diventato maschera.

## BIBLIOGRAFIA

### Fonti

Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la rose*, éd. A. Strubel, Paris, Librairie Générale de France, 1992.

Guillaume de Lorris et Jean de Meun, *Le roman de la rose*, éd. F. Lecoy, 3 voll., Paris, Champion, 1965-1970.

Hilka A., *Der altfranzösische Narcisuslai, eine antikisierende Dichtung des 12. Jahrhunderts*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 49, 1929, pp. 633-675.

*Il lai di Narciso*, a cura di M. Mancini, Parma, Pratiche, 1989.

Jean Renart, *L'immagine riflessa*, a cura di A. Limentani, Torino, Einaudi, 1970.

*La chanson de Roland*, éd. C. Segre, 2 voll., Genève, Droz, 1989.

*Narcisus et Dané*, ed. P. Eley, Liverpool Online Series, Critical Edition of French Texts, 2002.

*Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*, éd. C. Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, 1995.

---

<sup>45</sup> Se una venatura ironica è leggibile nel *Lai de l'ombre*, si ricordi che una vera e propria “riduzione comica” del mito è nel *Roman de Renart*, cfr. J. Subrenat, *Le reflet dans l'eau (à propos de la branche IV du Roman de Renart)*, in *L'eau au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1985, pp. 349-361.

## Letteratura critica

- Agamben G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977.
- Antonietti P., "C'est li mireors perilleus". *Images et miroirs dans le Roman de la rose*, in *Le Moyen Âge et la modernité. Mélanges offerts à Roger Dragonetti*, éd. J.R. Scheidegger, Paris, Champion, 1996, pp. 33-47.
- Babbi A.M., *Eco e Narciso nei commenti medievali*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P.G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, Pisa, Pacini, vol. I, pp. 107-123.
- Barthes R., *Mythologies*, Paris, Édition du Seuil, 1970 [1957].
- Baudrillard J., *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Baumgartner E., *Narcisse à la fontaine: du "conte" à "l'exemple"*, in «Cahiers de recherches médiévales», 9, 2002, pp. 131-144.
- Cometa M., *Mitocritica*, in *Dizionario degli studi culturali*, a cura di M. Cometa, R. Coglitore, F. Mazzara, Roma, 2004, pp. 290-302.
- Eco U., *Sugli specchi*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 9-37.
- Freud S., *Il ritorno del totemismo nei bambini*, in Id., *Totem e tabù*, Torino, Boringhieri, 1976 [1912-1913], pp. 144-215.
- Fuksas A.P., *L'Individuo Romanzesco allo specchio: lo strano caso dell'Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, in «Cognitive Philology», 15, 2022, online.
- Gier A., *L'anneau et le miroir. Le Lai de l'ombre à la lumière de Narcisse*, in «Romanischen Forschungen», 110, 1998, pp. 445-455.
- Gilbert J., "I Am Not He". *Narcissus and Ironic Performativity in Medieval French Literature*, in «The Modern Language Review», 1000, 2005, pp. 940-953.
- Goldin F., *The Mirror of Narcissus in Courtly Love Lyrics*, Ithaca - New York, Cornell University Press, 1967.
- Hillman L., *Another Look into the Mirror Perilous. The Role of the Crystals in the Roman de la rose*, in «Romania», 101, 1980, pp. 225-238.
- Hult D., *The Allegorical Fountain: Narcissus in the "Roman de la Rose"*, in «Romanic Review», 72, 1981, pp. 125-148.
- Huot S., *The Medusa interpolation in the Romance of the Rose: mythographic program and Ovidian intertext*, in «Speculum», 62, 1987, pp. 865-877.
- Jappé F., *Adaptation et création dans le conte de Narcisse*, in «Bien dire et bien apprendre», 14, 1996, pp. 155-167.
- Kessler J., *La Quête amoureuse et poétique: la Fontaine de Narcisse dans le Roman de la Rose*, in «Romanic Review», 73, 1982, pp. 133-146.
- Knoespel K.J., *Narcissus and the Invention Personal history*, New York-London, Garland Publishing, 1985.
- Köhler E., *Narcisse, la Fontaine d'Amour et Guillaume de Lorris*, in «Journal des savants», no. 2, 1963, pp. 86-103.
- Lucken C., *L'imagination de la dame. Fantômes amoureux et poésie courtoise*, in «Micrologus», 6, 1998, pp. 201-223.
- Marola F., *Approssimazione all'impossibile. La neue Mythologie di Friedrich Schlegel nella dialettica dell'ironia*, in «Studi germanici», 17, 2020, pp. 83-102.
- McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986 [1965].

- Nouvet C., *An allegorical mirror. The pool of Narcissus in Guillaume de Lorris' Romance of the Rose*, in «Romanic Review», 91, 2000, p. 353-374.
- Picone M., *Dante e il mito di Narciso. Dal Roman de la Rose alla Commedia*, in «Romanische Forschungen», 89, 1977, pp. 382-397.
- Possamai-Pérez M., *La faute de Narcisse*, in «Bien dire et bien apprendre», 24, 2006, pp. 81-97.
- Riedmatten (de) H., *Narcisse au miroir trouble. Du Caravage à Bill Viola*, in «Revue française de psychanalyse», 78, 2014, pp. 16-31.
- Rinoldi P., *Il riflesso di Narciso nel pozzo: dal Roman de Renart al Lai de l'ombre*, in «Ricerche di s/confine», 1, 2014, online.
- Romaggi M., *La figure di Narcisse dans la littérature et la pensée médiévales*, Paris, Garnier, 2022.
- Rosati G., *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze, Sansoni, 1983.
- Rossi L., *Metalepsis and Allegory. The Unity of the Roman de la Rose*, in *The "Roman de la Rose" and Thirteenth-Century Thought*, ed. J. Morton, M. Nievergelt, J. Marenbon, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 210-232.
- Rychner J., *Le mythe de la fontaine de Narcisse dans le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris*, in *Le lieu et la formule. Hommage à Marc Eigeldinger*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1978, pp. 33-46.
- Sartre J.P., *L'immaginario*, Torino, Einaudi, 2007 [1940].
- Steinle E.M., *Anti-Narcissus. Guillaume de Lorris as a reader of Ovid*, in «Classical and Modern Literature», 6, 1985-1986, pp. 251-259.
- Subrenat J., *Le reflet dans l'eau (à propos de la branche IV du Roman de Renart)*, in *L'eau au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 1985, pp. 349-361.
- Thut M., *Narcisse versus Pygmalion. Une lecture du Roman de la Rose*, in «Vox romanica», 41, 1982, pp. 104-132.

# Indagini sul mito del *Liber Paradisus* e sulla memorizzazione scritta della liberazione dei servi bolognesi del 1257

ARMANDO ANTONELLI

Università di Friburgo

ORCID: 0009-0003-7742-8208

\* Il presente studio rientra fra gli esiti del progetto di ricerca “Poesie e scrittori di poesie: Bologna 1265-1327”, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica (FNS) e diretto da Paolo Borsa presso il Dipartimento di italiano dell’Università di Friburgo. Ringrazio per avermi letto e per i loro consigli Paolo Borsa, Massimo Giansante, Giuliano Milani, Giovanna Morelli e Luciano Rossi.

Abstract: Il saggio cerca di indagare come sia stato recepito nel corso del medioevo e dell’età moderna il rivoluzionario atto di riscatto dei servi da parte del comune di Bologna nel 1257 attraverso l’esame della tradizione cronachistica cittadina. Questa tipologia di fonte è stata poi confrontata con quanto emerge dall’interpretazione di alcune poesie di Guido Guinizzelli per evidenziarne i punti di convergenza e di divergenza. Ancora, il contributo cerca di dare una lettura puntuale del *memoriale* anche in rapporto alla documentazione pubblica prodotta nel biennio 1256-1257. Infine l’articolo si sofferma sul tentativo di mitizzazione di Leandro Alberti nel corso del Cinquecento e su quello di Giovanni Pascoli, collegando tale analisi con gli esiti ben più incisivi dal punto commemorativo delle celebrazioni avvenute nel biennio 2006-2007, verificando come in tale occasione a distanza di settecentocinquanta’anni dall’evento il consiglio comunale abbia stabilito di intitolare al *Liber Paradisus*, cioè al manoscritto che ha tramandato i nomi dei servi e dei loro padroni, la piazza della nuova sede del comune di Bologna, dimostrando, però, come tale denominazione sia il frutto di un’imprecisione interpretativa svoltasi nel corso dei secoli a partire, probabilmente, dal testo dell’erudito agostiniano Cherubino Ghirardacci.

## 1. Premesse

Com’è noto il comune di Bologna nel 1257 procedette alla liberazione dalla servitù di oltre cinquemila persone tra uomini e donne, maggiori e minori di 14 anni, riscattandoli dai loro padroni, che appartenevano prevalentemente alle categorie dei *milites*, *nobiles*, *iudices* e *magnates* della città, legati a una visione della società di tipo “feudale” e del consorzio umano fortemente gerarchizzata, retta da forme di ineguaglianza antropologica e di *status* anche molto marcate.

La liberazione avvenne al termine di un’estenuante trattativa impostata nel 1256, durante lunghi mesi in cui in città si respirò un clima di forte tensione tra il comune e i proprietari

dei servi e in cui si visse in una condizione di accesa contestazione interna alle varie anime che componevano la compagine popolare da una parte e a quelle che costituivano la componente aristocratica dall'altra. La situazione che si venne a creare nel corso dei mesi che trascorsero tra il 1256 e il 1257 parve in più di un'occasione potere deflagrare da un momento all'altro in un aperto conflitto armato e mettere in pericolo la volontà del comune di realizzare il riscatto dei servi della città e del contado di Bologna. La decisione di affrancare i servi probabilmente affondava le sue radici in una posizione assunta da tempo in seno al gruppo dirigente comunale, i cui presupposti si possono scorgere in una deliberazione confluita negli statuti comunali, risalente al 1250. In quel biennio furono diversi i momenti di crisi e di stallo che pareva avrebbero potuto fare saltare il banco repentinamente alimentando i contrasti latenti tra le parti in gioco e spingendo la città in un vero e proprio stato di scontro civile, come testimoniano più o meno direttamente e esplicitamente alcune delle fonti cronachistiche, qui di seguito prese in considerazione.

La storiografia che si è occupata della liberazione dei servi bolognese nel corso degli ultimi decenni ha allargato lo sguardo ad altre realtà in una prospettiva comparativa mettendo in luce, tra le molte altre cose e già a partire dai primi anni del Novecento, le ragioni plausibili di quel dibattito duecentesco che portò il comune petroniano a liberare i servi, individuando all'origine di tale scelta da parte del comune di Bologna un ampio ed eterogeneo ventaglio di motivazioni di natura economica, fiscale, demografica, di ordine pubblico, ideologica, religiosa senza tralasciare di portare in superficie quelle che a molti sono sembrate le opportunità politiche e le manovre di intervento sulla compagine militare della società felsinea da parte del popolo bolognese, che resero possibile promuovere nel 1256 un articolato programma documentario e un non contrastato progetto politico conclusosi positivamente nel 1257 con il riscatto dei servi, delle *ancille* e degli uomini di masnada bolognesi e con la realizzazione del *Liber Paradisus*, testimonianza documentaria monumentale di tale evento. Ciò fu reso percorribile in quel 1257 mediante un sostanzioso esborso di denaro, un consistente investimento di risorse economiche comunali che permisero l'affrancamento di tutte le persone non libere appartenenti ai padroni bolognesi.<sup>1</sup> Il proposito politico perseguito dal podestà, già capitano del popolo in quel biennio fu complicato e contrastato su vari piani, come documentano le fonti coeve che ci sono giunte, lasciando trasparire in controluce i momenti di frizione, durante riunioni assembleari che sembravano in alcuni momenti portare a una rottura dei vari fronti in ballo, aprendo la strada a una lacerazione difficilmente suturabile all'interno della città e

---

<sup>1</sup> Si vedano i contributi raccolti in Antonelli-Giansante 2008.

spalancando in questo modo le porte al conflitto armato tra la componente popolare e quella aristocratica della città, che pare fosse la meno compatta al proprio interno, incerta sull'accettare l'opportunità di guadagno che sembrava presentarsi da ciò che fu a tutti gli effetti una svolta rivoluzionaria sul piano ideologico, giuridico, antropologico e sociale per il territorio bolognese, anche se il cambiamento innescato da quell'affrancamento di massa non fu lineare e incontrò non poche resistenze negli anni seguenti. Va pure aggiunto che quell'accadimento straordinario permise al comune di popolo nei decenni seguenti di perseguire, tra l'altro, l'intento di intaccare i legami di natura personale tra uomini liberi che vincolavano i *fideles* ai *nobiles* bolognesi, erodendo in questo modo la principale risorsa della loro forza durante gli scontri cittadini e nel contado, come dimostrano alcune deliberazioni comunali degli anni Ottanta del Duecento e dei primi anni del Trecento.<sup>2</sup>

La volontà di perseguire l'idea di affrancamento dei servi si fa risalire alla compagine popolare del comune petroniano che l'avrebbe percorsa per ragioni diverse. In una revisione retrospettiva di quanto avvenuto durante le fasi di affermazione del popolo, si colloca a distanza di trenta e poi di cinquant'anni da quei fatti un progetto più ampio di controllo della società cittadina, che costituisce un tassello prezioso della strategia di governo del *populus* bolognese. Per queste ragioni la liberazione del 1257 appare a tutti gli effetti un incunabolo della coscienza popolare e della sua politica anti-magnatizia che si faceva sempre più decisa e che veniva caparbiamente perseguita dal *populus* bolognese. In tale prospettiva la liberazione dei servi veniva richiamata in due provvigioni assunte nel 1283 e nel 1304, allorché il consiglio del popolo promuoveva per diretta determinazione dei suoi vertici, in special modo su incoraggiamento del notaio Rolandino Passeggeri, una politica che tendeva a recidere in maniera netta e definitiva consolidati e tradizionali rapporti personali tra *fideles* e *potentes* della città felsinea.<sup>3</sup> L'intento della parte popolare era quello di sottrarre ai magnati della città la consistente componente armata su cui poteva contare. L'idea che guidava la strategia politica del popolo bolognese era quella di sfaldare la rete di rapporti su cui si basava la superiorità militare dei *nobiles*, che si sostanziava grazie a relazioni di ascendenza personale che caratterizzavano la loro preminenza e la capacità di incidere con mezzi violenti sulla vita cittadina. La fedeltà che contraddistingueva la dipendenza di uomini liberi da altri uomini liberi, appartenenti a un grumo di consorterie aristocratiche della città felsinea di ascendenza nobiliare, si differenziava nettamente dal legame di natura patrimoniale che legava i padroni ai propri servi, ancille e uomini di

---

<sup>2</sup> I vari documenti cui si fa riferimento in questo paragrafo introduttivo sono pubblicati in *Il Liber Paradisus* (Antonelli).

<sup>3</sup> *Ut supra*.

masnada non-liberi, che vennero sciolti dal vincolo della servitù nel 1257. Il popolo negli anni Ottanta del Duecento, con gli *Ordinamenti sacrati e sacratissimi*, e nel 1304 intese colpire proprio la dipendenza di tipo individuale tra persone libere.<sup>4</sup>

È con l'inaugurarsi del Ventesimo secolo che l'intera vicenda della liberazione dei servi di Bologna si apre in modo pressoché sincrono al mito e alla storia, come ben ripercorre nella sua introduzione Massimo Giansante.<sup>5</sup> La *Canzone del Paradiso* di Giovanni Pascoli inaugurava il processo di mitizzazione, dando vita e corpo a un vero e proprio incartamento poetico di creazione mitopoietica del popolo e del comune bolognese.<sup>6</sup> Ma è bene subito ricordare che, accanto a tale discorso celebrativo in versi, si andava sviluppando negli stessi anni una prima riflessione storiografica intorno alla portata e alla complessità di quei fatti.<sup>7</sup> Si aggiunga che intorno ai decenni centrali del Novecento andava parimente producendosi un crescendo di ragionamenti storici imponente e profondo, seppure esso si sviluppò carsicamente, in molti casi incanalandosi durante i vari momenti celebrativi collegati agli anniversari. Sta di fatto che vi fu una presa di coscienza da parte della storiografia di un tempo, per così dire, rivoluzionario nella storia della città e dell'umanità che andava meglio compreso e interpretato.<sup>8</sup> La produzione scientifica germogliata pressoché contemporaneamente alla poesia pascoliana percorse l'intero secolo trovando al principio degli anni Duemila un momento di snodo nel corso delle celebrazioni per il 750° anniversario, che produsse un bilancio meditato di quanto era stato scritto fino a quel momento. Si è trattato di un ripensamento generale delle fonti che hanno consentito di allargare il campo della visuale dell'evento bolognese, inserendolo nel contesto più vasto dell'Italia bassomedievale, rilanciando al contempo l'analisi del testo anche grazie a contributi inediti e a una nuova edizione del *Liber Paradisus*.<sup>9</sup>

Ma l'iniziativa che ha probabilmente rappresentato il culmine istituzionale delle celebrazioni dei primi anni Duemila è stata l'intitolazione della nuova piazza del comune al *Liber Paradisus*, che indicava nella città di Bologna, sin dal 1257, un comune che decise di stare dalla parte dei più deboli, riattivando in quei primi anni 2000 un sentimento civico locale e rimarcando una consapevolezza maggiore per la propria gloriosa storia nel momento in cui si rivendicava il merito per un episodio così rilevante per la storia

---

<sup>4</sup> Blanshei 2016.

<sup>5</sup> Giansante 2008, pp. XVII-XLIV.

<sup>6</sup> Marcon 2008, pp. 247-271.

<sup>7</sup> Si vedano i primi saggi ripubblicati in Antonelli-Giansante 2008.

<sup>8</sup> *Ut supra*.

<sup>9</sup> I vecchi saggi e i nuovi contributi sono raccolti in Antonelli-Giansante 2008.

dell'umanità, degno di trovare un suo spazio fisico di memorizzazione e di monumentalizzazione nell'urbanistica rinnovata del comune di Bologna. Data l'eccezionalità di una scelta rivoluzionaria dal valore universale, a cui il comune evidentemente si sentiva di riagganciarsi dopo 750 anni, veniva ribadito un concetto altrettanto rivoluzionario e fuori dal tempo come quello della libertà, uguaglianza e fraternità tra gli uomini che s'intendeva richiamare più o meno esplicitamente riconducendolo, certo anacronisticamente, al comune duecentesco, poiché occupava tale evento un posto significativo nel progresso più generale della storia per lotta dei diritti dell'umanità. Mi pare che più o meno velatamente questo messaggio abbia fatto da sfondo alla scelta del consiglio comunale di Bologna di intitolare la piazza della nuova sede del comune ad un manoscritto medievale vecchio di settecentocinquanta anni, un monumento documentario allestito nel 1257.

Ciò che sollecita le domande di chi si occupa di leggere i fatti della storia a proposito di quanto è avvenuto tra 2006 e 2007 e che è stato il motivo ispiratore di questo mio contributo è il fatto che un passato così lontano e forse non troppo bene conosciuto abbia comunque lavorato così in profondità nel promuovere l'attualizzazione mitografica di un evento in effetti rivoluzionario, che ha consentito di promuovere l'idea di Bologna come ideale città delle libertà, attraverso una lettura fuori dal tempo e non necessariamente coerente storicamente del motto *Libertas* che contrassegna lo stemma del comune sin dal Trecento.<sup>10</sup> Non si dimentichi che in quel biennio si è registrata una sorta di competizione tra le istituzioni religiose e civili nel ripensare loro stesse alla luce di un atto medievale e nel proporre la propria visione della città nel presente, come ha posto in evidenza nella sua introduzione Massimo Giansante.<sup>11</sup>

Proprio queste osservazioni sono state alla base della mia curiosità e sono all'origine del saggio che sottende due proposte di ricerca principali. La prima è per quale ragione il consiglio comunale di Bologna abbia stabilito di intitolare la piazza non direttamente alla liberazione dei servi ma a un documento medievale come il *Liber Paradisus*. Cerco di formulare meglio il mio quesito e tento di elaborare più chiaramente questa mia domanda dandovi immediata e rapida risposta, avendo vissuto in prima persona il tragitto ideativo percorso dall'istituzione cittadina durante le fasi elaborative della nuova edizione del *Liber Paradisus*. In buona sostanza io credo che proprio la partecipazione "diretta" degli organi comunali all'edizione del documento, testimoniata dagli scritti del sindaco<sup>12</sup> e del

---

<sup>10</sup> Cencetti 1937.

<sup>11</sup> Giansante 2008.

<sup>12</sup> Cofferati 2007, p. VIII.

presidente del consiglio comunale di Bologna<sup>13</sup> a corredo del progetto editoriale abbiano contato su quella scelta. Questa partecipazione forse ha fatto aumentare la consapevolezza dell'importanza che ha avuto quel monumento documentario e che probabilmente meglio di ogni altro artefatto potesse simbolicamente rappresentare l'evento dell'affrancamento dei servi offrendo a tale evento un rilievo maggiore.

Aggiungo immediatamente che non è ciò che mi interessa approfondire nel saggio, anche se il tentativo di interpretare i fatti collegati alle celebrazioni del biennio 2006-2007 ne è senz'altro il corollario. L'aver constatato quale sia stato il percorso attraverso cui nel corso di un secolo, che va dalla mitizzazione primo-novecentesca pascoliana a quella più recente, si sia snodato il discorso celebrativo cittadino, mi invita a rintracciare, semmai esistano, le radici di tale processo. Radici che paiono affondare nella monumentalizzazione documentaria del *Liber Paradisus*, che "ha incarnato" la liberazione dalla servitù di oltre cinquemila persone da parte del comune bolognese e che si rispecchia nell'intitolazione della nuova piazza comunale. Per queste ragioni vorrei cercare di sondare se tale mito esista nel passato, se sia riscontrabile nelle fonti cronachistiche cittadine del medioevo e dell'età moderna. Vorrei capire se vi sia e in che misura una linea di continuità tra l'attualità e il passato o se invece l'odierna appropriazione mitopoietica della storia sia l'esito piuttosto di un percorso creativo di questo ultimo secolo. Questo spazio temporale è ciò che tento di colmare nel mio saggio. L'interrogativo a cui tento di rispondere attraverso l'analisi delle cronache e delle *historie* prodotte a Bologna tra XIII e XVII secolo, che a mio avviso restituiscono su questo tema abbastanza bene il sentimento civico della città nel corso dei secoli, mi consente, almeno in parte, di verificare se esistano o meno nella memorizzazione connessioni con il presente. Sul piano metodologico il presente studio si pone sulla falsariga di quanto tentato qualche anno fa nello studiare il mito di Re Enzo a Bologna.<sup>14</sup>

## 2. Registrazione, disinteresse e silenzio (secc. XIII-XV)

A differenza della figura di Re Enzo, che occupa un posto di notevole rilievo all'interno della tradizione cronachistica e storiografica bolognese, al *Liber Paradisus* e alle fasi salienti della liberazione dei servi è riservato uno spazio minore, ma soprattutto, diversamente da quanto verrebbe naturale pensare, a differenza delle vicende "bolognesi" del sovrano svevo, come le sue cattura, prigionia e morte, le vicende collegate alla liberazione dei servi

---

<sup>13</sup> Sofri 2008, pp. XI-XII.

<sup>14</sup> Antonelli-Pedrini, 1996, pp. 241-294.

bolognesi e al *Liber Paradisus* non pare proprio abbiano alimentato il costituirsi di una mitologia cittadina, tanto che sul tema che qui si tratta non si è soffermata la storiografia bolognese che ha riflettuto invece sulla nascita ad esempio di una mitologia cittadina enziana e sulla creazione nel medioevo di un sentimento civico bolognese.<sup>15</sup>

La produzione cronachistica bolognese antica, quella duecentesca, come è noto non fu consistente e molto di quanto è giunto sino a noi è pervenuto in forma frammentaria, prevalentemente all'interno del testo cronachistico trecentesco di Pietro e Floriano Villola, e in due codici, uno tardo e l'altro perduto che tramandano la tradizione cronachistica risalente al Duecento della città. Il primo tramanda il *Chronicon* di Pietro Cantinelli (nato nella quarta decade del sec. XIII e morto verosimilmente nella prima decade del sec. XIV),<sup>16</sup> il secondo trasmetteva l'adespoto *Chronicon bononiense* o *Cronica Lolliniana*, un elenco di magistrati arricchito di notazioni cronachistiche ripubblicato in anni recenti da Gherardo Ortalli con ricco commentato, pur in assenza del testimone attualmente scomparso.<sup>17</sup> A questi due testi duecenteschi bisogna aggiungere il *Chronicon* di Francesco Pipino (nato intorno al 1270 e morto dopo il 1328) un tipo di storiografia universale propria della cultura mendicante che si differenzia nettamente dai testi di matrice cronachistica di stampo cittadino. È un testo di tutt'altra impostazione perché tramanda una cronaca universale, solo in parte edita, che si conserva in un manoscritto coevo, oggi conservato a Modena, pubblicato nel corso del Settecento dal Muratori e più di recente da Sara Crea.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Pini 1972, pp. 39-193. Per la produzione cronachistica cittadina qui presa in considerazione, oltre alle voci dedicate agli autori nel *Dizionario Biografico degli Italiani* e nell'*Enciclopedia Dantesca*, si rimanda, anche per recuperare la bibliografia pregressa su testimoni manoscritti, testi e autori alle schede pubblicate nel *Repertorio* 1991 e nel *Censimento* 1993, su cui resta utile la recensione di Zabbia 1994, pp. 173-187.

<sup>16</sup> Cantinelli, *Chronicon* (Torraca).

<sup>17</sup> *Chronicon Bononiense* (Ortalli).

<sup>18</sup> Il modello storiografico del domenicano rifiuta la specola localistica e lo sguardo urbanocentrico sulla storia e la geografia del tempo. Il racconto, verosimilmente per queste ragioni, non dedica un capitolo alla liberazione dei servi bolognesi del 1257 né vi fa cenno neppure indirettamente. Invece, la narrazione di Pipino coincide con gli interessi e le registrazioni delle cronache duecentesche e primo trecentesche bolognesi a proposito della guerra civile che negli anni Settanta del Duecento causò l'espulsione degli aderenti della parte imperiale. A questo momento l'autore riserva ben quattro capitoli («Capitulum LII. De seditione et clade Bononie inter cives», «Capitulum LIII. De prima expulsionione partis imperialis», «Capitulum LIV. De clade Bononiensium apud pontem Sancti Proculi», «Capitulum LV. De dolosa pace Bononiensium et exitio partis imperialis») e un conguaglio di natura moralistica dal significato generale, intitolato: «Capitulum LVI. Detestacio partium guelfe et ghibeline»: «Nam per omnem fere Italiam due partes adverse, guelfa scilicet et ghibelina, que imperii et ecclesie velaminibus indiviosa nomina induere, altera alteram in malo superant, guelfi dolis et perdifia, ghibelini dyabolice ac truculencia et ita. Hec sunt

La composizione di questi testi si colloca tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento e si caratterizza per una vicinanza agli eventi narrati e una certa partecipazione degli scriventi e adesione politica ed etica agli avvenimenti registrati. Tra le testimonianze più antiche della cronachistica bolognese si annovera la prima parte del *Chronicon* di Pietro Cantinelli redatta da un anonimo autore bolognese vertente sulle lotte intestine delle fazioni cittadine in conflitto per il predominio sulla città nella seconda metà del sec. XIII e il *Chronicon bononiense* che copre gli anni 1162-1299 e che farcisce un catalogo di nomi di magistrati forestieri presenti a Bologna con notizie di varia natura e di consistenza eterogenea.

I due testi duecenteschi per gli anni 1256-1257 registrano con particolare attenzione le vicende interne alle città di Faenza e di Forlì nel quadro del consolidamento dell'egemonia militare e dell'influenza politica bolognese sulla Romagna. In maniera particolarmente significativa il *Chronicon bononiense* sottolinea la preminenza bolognese:

Item eodem anno civitas Faventie dedit se et sua civitati et comuni Bononie et personaliter populo, et se subiecit iuridictioni ipsius. Item eodem anno forlivienses venerunt ad mandata comunis Bononie et iuraverunt mandata eius super carozium Bononie in publica concione; et fuerunt splanate fovee civitatis Faventie, mandato comunis Bononie [...] item eodem anno electi fuerunt potestates Romagne civitatum in consilio Bononie per ipsum consilium.<sup>19</sup>

Questa attenzione per l'espansione bolognese è condivisa anche dalle fonti riutilizzate nella tradizione cronachistica petroniana successiva trecentesca e quattrocentesca, come risulta dal tanto sintetico quanto efficace consuntivo che troviamo nella cronaca trecentesca di Pietro e Floriano Villola: «Omnes de Romandiola iuraverunt precepta comunis Bononie».<sup>20</sup> La cronachistica bolognese duecentesca è poi particolarmente attenta a seguire la politica estera di Bologna con la sua partecipazione militare alla crociata contro Ezzelino da Romano, il *perfidus Yzilius*, eventi ripresi e amplificati dalla tradizione successiva tardo trecentesca e del primo Quattrocento. Sul piano della politica interna le fonti cronachistiche più antiche convergono nel restituire la grave crisi creatasi all'interno della

---

sectiones dyabolice et factiones adverse, que sic in animis hominum serpunt et innate convalescent ut etiam fere nondum nati docti sint suos imitari. He sunt discordiarum totius Italie seminarium, que provinciam ipsam suis adeo contagiis infecerunt, ut, quod est extremissimum a natura, ipse fiat seditiosus in patrem. He sunt, que fuerunt et erunt populis magno exicio, quam bella externa, quam fames, quam morbi, que publicorum malorum queque alia in Dei iras convertunt». Cfr. Pipino, *Chronicon* (Crea), pp. 839-842.

<sup>19</sup> *Chronicon Bononiense* (Ortalli), pp. 55-57.

<sup>20</sup> *Corpus chronicorum Bononiensium* (Sorbelli), p. 139.

città a seguito della contrastata elezione di Bonaccorso da Soresina, capitano del popolo nel 1256 a podestà nel 1257, lasciando trapelare indirettamente come l'operato di uno dei maggiori protagonisti della liberazione dei servi bolognesi avesse generato una situazione molto grave in città, come sottolinea l'autore del *Chronicon bononiense*:

Item eodem anno fuit maxima discensio inter milites et populares Bononie occasione electionis potestatis domini Bonacursii de Surisino, qui tunc erat capitaneus Bononie, qui dicebatur electus contra statuta comunis Bononie.<sup>21</sup>

In ciò la cronaca si accorda con le fonti confluite nel *Chronicon* di Pietro Cantinelli:

Hoc anno civitatis Bononie fuit in magno periculo, et magni fuerunt ibi rumores, dolo et fraude capitanei, qui tractavit et fecit se eligi in potestatem anno futuro, contra sacramentum suum et contra formam statuti comunis Bononie.<sup>22</sup>

Va però subito aggiunto che questa notizia appare del tutto sganciata dalla liberazione dei servi su cui sorvola del tutto il *Chronicon faventinum*, mentre nel *Chronicon bononiense* non si mettono in diretta relazione i due fatti; inoltre in essa non si fa alcun riferimento alla monumentalizzazione manoscritta del *Liber Paradisus*, ma si offre una notizia dal carattere neutro, che l'autore non commenta in alcun modo, non enfatizzando in nessuna maniera l'evento, pur dimostrando di conoscerlo bene, dal momento che ricorre ad un linguaggio giuridicamente appropriato per descrivere il riscatto dei servi da parte del comune bolognese, dimostrando una precisione terminologica notevole nell'indicare le categorie delle persone acquistate dal comune e nell'individuare l'ambito giurisdizionale su cui agiva l'azione di affrancazione: «Item eodem anno empti et francati fuerunt per comune Bononie omnes servi et ancille civitatis Bononie et districtus comunis Bononie».<sup>23</sup>

A differenza di quanto accade all'interno di entrambi i testi per l'amplificazione mitopoietica connessa alla figura di Re Enzo, le due fonti tardo duecentesche non paiono pertanto attribuire grande importanza agli eventi che nel biennio 1256-1257 condussero alla liberazione dei servi, sottacendo il fatto o registrandolo in maniera corretta, ma senza concedere spazio ad alcuna altra riflessione di qualsivoglia tipo. Dunque, possiamo dire che i cronisti duecenteschi bolognesi non specularono affatto sull'accaduto, in parte ignorandolo del tutto e in parte registrandolo senza alcun intento speciale, senza

---

<sup>21</sup> *Chronicon Bononiense* (Ortalli), p. 57.

<sup>22</sup> Cantinelli, *Chronicon* (Torraca), p. 7.

<sup>23</sup> *Chronicon Bononiense* (Ortalli), p. 57.

attribuirgli particolare rilievo ed evitando di ampliare il significato di quell'operazione in previsione di una sua mitizzazione. Ciò che al massimo si ricava dalla lettura delle notizie riguardanti il biennio 1256-1257 è lo stato latente di conflitto che si aprì in città in seguito alle manovre tese a portare alla rielezione nel 1257 in qualità di podestà di Bonaccorso da Soresina, già eletto nel 1256 capitano del popolo, che sappiamo essere stato, probabilmente per ambizioni personali, tra i fautori principali del processo che condusse alla liberazione dei servi bolognesi.

Una lettura neutrale, “sterile” o comunque indifferente degli avvenimenti che portarono alla liberazione dei servi da parte del comune bolognese tra 1256 e 1257 è ancora presente nella cronaca in volgare redatta poco dopo la metà del Trecento dai cartolai Pietro e Floriano da Villola, che per gli anni che ci interessano si fonda su fonti cronachistiche in latino più antiche su cui non siamo in grado di dire granché. Certamente si può asserire con una certa dose di sicurezza che le fonti a disposizione dei Villola non tendevano a fare dell'evento dell'affrancamento dei servi e del *Liber Paradisus* un momento particolarmente significativo della storia comunale e un monumento simbolico della città. Non paiono mai diventare segni sintomatici dell'orgoglio comunale e motivi ispiratori del sentimento civico. Il testo tramandato dai Villola in ciò ripercorre l'impostazione delle fonti duecentesche e di quelle primo trecentesche. Una linea di tendenza che riscontriamo anche nelle cronache successive. Infatti, se quasi nulla di veramente significativo viene riportato dai Villola, se non avere posto la notizia ad apertura di quelle riguardanti il 1256: «Eo anno omnes servi et ancille qui fuerant in civitate Bononie et distritu sunt fati franchi per commune Bononie; qui ante fuerunt de masenata»<sup>24</sup>, nulla addirittura viene riferito da Matteo Griffoni (1351-1426) nel suo *Memoriale historicum de rebus Bononiensium*.<sup>25</sup> Il che è dato davvero sorprendente considerando il fatto che il cronista fu anche il responsabile dell'archivio pubblico cittadino, della camera degli atti del comune bolognese. Data questa ultima considerazione, il silenzio di Griffoni potrebbe fare pensare più che a una dimenticanza o a una sottovalutazione dell'evento e del *Liber Paradisus* conservato in archivio, alla volontà del cronista di non dare rilievo a un'esperienza passata di così grande rilievo in un momento in cui si andavano coagulando le prime forme di opposizione al governo cittadino da parte del popolo minuto che forse poteva trovare in quell'evento un motivo ispiratore di rivendicazione sociale e politica. Si tratta di un argomento *ex silentio* che può essere preso in considerazione ma che deve essere valutato con cautela, tenendo

---

<sup>24</sup> *Corpus chronicorum Bononiensium* (Sorbelli), p. 139.

<sup>25</sup> Griffoni, *Memoriale historicum* (Fрати-Sorbelli).

conto del contesto più generale della situazione cittadina bolognese dell'ultimo quarto del Trecento e dei primi decenni del Quattrocento, ricostruito da Giorgio Tamba.<sup>26</sup>

Anche la *Cronaca Bolognetti* registra al 1256 in maniera poco significativa l'evento, ma a differenza delle fonti precedenti pare essere a conoscenza della documentazione di corredo conservata in archivio dove si riportano le condizioni economiche del riscatto dei servi dai padroni da parte del comune, registrando il prezzo del riscatto di ciascun servo senza distinzione di genere ma differenziandone il costo per età (se maggiore o minore di 14 anni) e precisando che il peculio dei servi liberati rimase di pertinenza dei loro padroni:

E in quello ano el comune de Bologna comperono one servo e one serva del contado de Bologna e deno de la persona da 14 anni in su lire 10 e da 14 anni in giosso lire 8; e li suoi signori aveno tuti li suoi beni.<sup>27</sup>

Una fonte quella a disposizione dell'autore della *Cronaca Bolognetti* che torna pressoché identica nel tessuto cronachistico tardo quattrocentesco della *Cronaca Varignana*,<sup>28</sup> nella *Cronaca di Bologna* di Friano Ubaldini (vissuto tra gli ultimi decenni del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento)<sup>29</sup> e nella *Istoria di Bologna* di Fileno delle Tuata (nato intorno al 1450 e deceduto probabilmente nell'aprile 1521).<sup>30</sup>

### 3. *Embrioni di un processo mitopoietico (secc. XV-XVI)*

Nel XV secolo accanto a queste registrazioni stringate di tipo cronachistico, per quanto precise negli elementi essenziali, che non sembrano, comunque, enfatizzare in alcun modo o attualizzare alcun aspetto del programma comunale duecentesco, esiste una lettura politica e revisionistica in una prospettiva anti-magnatizia e antifeudale di quanto accaduto tra 1256 e 1257. Tale lettura viene offerta per la prima volta nel Quattrocento da parte di Ludovico Ramponi, continuatore dell'opera storiografica di compilazione e manipolazione della tradizione cronachistica felsinea e di sua addizione e arricchimento avviata dallo zio Pietro Ramponi (1385-1443):

---

<sup>26</sup> Tamba 2009. Si veda inoltre Antonelli 2021.

<sup>27</sup> *Corpus chronicorum Bononiensium* (Sorbelli), pp. 141-142.

<sup>28</sup> *Corpus chronicorum Bononiensium* (Sorbelli), p. 142.

<sup>29</sup> Ubaldini, *Cronaca di Bologna*, c. 179.

<sup>30</sup> Tuata, *Istoria di Bologna* (Fortunato), I, p. 26.

Item lo dicto anno [1256] fu' liberadi li rustighi del contà de Bologna ch'erano fideli di zenthilhomini de la città de Bologna; e funo comparadi per dinari dal puovolo da Bologna, e fu statuido e bandito che alla pena del capo niuno ardisse de reputarse nesuno per fidele; et per questo fu facto le podestarie de sachò che vano a' brevi.<sup>31</sup>

Pressoché contemporaneamente all'operazione storiografica di Pietro Ramponi si colloca la *Summa hover cronica* attribuita a Francesco Pizolpassi (1375-1443), arcivescovo di Milano, la cui biografia e la cui alleanza tradizionale con i Visconti di Milano, si pone chiaramente sul versante opposto rispetto a quello del Ramponi; una posizione che ancora nel Quattrocento era denominata come di parte ghibellina. Il testo, al pari della produzione cronachistica della famiglia Ramponi collocata sul versante popolare e filopapale dell'élite cittadina, offre anch'esso una lettura ideologica della liberazione dei servi, ma di segno contrario di tipo "neofeudale":

Eodem anno rustici comitatus Bononie, qui erant vasali sive fideles nobilium, fuerunt empti et liberati per comune Bononie et mandatum fuit sub pena capitis quod nullus civis auderet dicere se habere fideles et tunc ordinate fuerunt potestarie de saccho.<sup>32</sup>

Anche la storiografia umanistica come quella di Giovanni Garzoni (1419-1505) tende a rileggere buona parte della storia duecentesca bolognese alla luce degli scontri di parte, tra Geremei e Lambertazzi, e pur senza menzionare la liberazione dei servi immerge in quegli anni la città in un clima di faziosità e di lotte civili in cui il magistrato forestiero protagonista della conduzione in porto della liberazione dei servi pare trovarsi interamente sul versante guelfo e popolare dello scacchiere bolognese, rappresentato dagli schieramenti dei Lambertazzi suoi oppositori e dei Geremei suoi sostenitori:

Id quod civilem furore, peperit. Forte ita casus tulit ut Bonacursius Suricina brixienis praetoram sibi prorogari peteret. Ea de re habitus est senatus. Nequaquam in eandem sententiam itum est quod Jeremiensis Bonacursio cumulatissime satisfaciendum, Lambertacia vero ab eo dissentendum censebat. Res tandem suffragiis permissa est. Lambertaciae ut Bonacursii voluntati mos minime gereretur fuit sententia; haec suffragiorum multitudine abundabat. Id Jeremiensis inimico ferens animo, invita Lambertacia, praetoram Bonacursio prorogavit ipsumque in aedes praetorias deduxit. Parvus hic ignis ingens exusitavit incendium.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *Corpus chronicorum Bononiensium* (Sorbelli), p. 141. Per una contestualizzazione si rimanda a Ramponi, *Memoriale e cronaca*, (Antonelli-Pedrini).

<sup>32</sup> Pizolpassi, *Summa hover cronica* (Antonelli-Pedrini), p. 151.

<sup>33</sup> Garzoni, *Historiae Bononienses* (Mantovani), p. 277.

Un qualche cambiamento di atteggiamento nella storiografia bolognese a riguardo della collocazione della liberazione dei servi e della sua registrazione in un documento conservato nell'archivio pubblico si percepisce, pur all'interno di una notizia non molto distante da quella trasmessa dalla maggior parte della cronachistica tardo quattrocentesca petroniana che abbiamo già esaminato, all'altezza della *Cronica gestorum ac factorum memorabilium civitatis Bononiae ab urbe condita ad annum 1497* del domenicano Gerolamo Albertucci de' Borselli (1432-1497) sul finire del Quattrocento, che colloca l'evento nel 1257 e fa, per la prima volta all'interno della tradizione storiografica cittadina petroniana, implicito riferimento al documento che tramandava gli elenchi dei nomi dei padroni, dei servi e delle ancille liberati dal comune bolognese conservato nell'archivio pubblico:

Omnes servi et serve qui erant Bononie comuni decreto ex ere publico liberate donati sunt. Eorum dominis libre X dabantur pro hiis qui XIII annum excedebant. Pro minoribus autem intra annum XIII tantum octo libre exponebantur. Fuit numerus liberatorum, quod dictu mirabile est, multorum milium tam marium quam feminarum. Omnium enim nomina servorum et servarum habentur in archivis Bononie et similiter nomina dominorum possidentium servos.<sup>34</sup>

Certo, si dirà, si tratta di labili indizi quelli che si intravedono nel ricorso al verbo *donare* e nell'inciso «quod dictu mirabile est» in cui è possibile scorgere una forma di consenso del cronista per l'atto compiuto dal comune attraverso una lettura che non si presta a un'interpretazione di parte e che, per la prima volta, pare volere sottolineare la rilevanza morale della cosa anche dal punto di vista più generale, universale. È interessante notare che questa consapevolezza dello scrittore domenicano e la sua intenzione di farlo presente ai suoi lettori si colleghi inoltre al riferimento inedito al memoriale conservato nell'archivio cittadino. Questa linea di tendenza interpretativa “domenicana” si accentua decisamente nelle *Historie di Bologna* (1541) scritte a una generazione di distanza dal confratello Leandro Alberti (1479-1552), allievo dell'umanista Giovanni Garzoni, che costituisce anche il testo più ampio e più interessante tra quelli sin qui esaminati. L'articolazione del ragionamento dell'Alberti si arricchisce sensibilmente di considerazioni antropologiche, sociali e morali di segno religioso e civile:

---

<sup>34</sup> Borselli, *Cronica gestorum* (Sorbelli), p. 26.

In questo tempo parimente ritrovandosi tra Bologna et suo contado molte migliaia d'huomini e di donne vendute per servi et schiavi parve al senato esser cosa essorbitante e da non tollerarsi in modo alcuno che christiani fatti liberi da nostro signore Giesù Christo col suo pretiosissimo sangue devessero esser tenuti in così misera et infelice conditione onde mossi da questa santa carità, deliberarono di riscuoterli tutti et donar loro la libertà. Per il che fecero bandire che chi havea servo o servitrice di questa conditione, dovesse presentare al senato in nota li nomi di essi et gl'anni di loro età. Il che fatto pagorono de' beni della camera a ciascuno de' padroni per ogni servo da quatordecim anni in su lire 19 et da quatordecim anni giù lire otto et così diedero la libertà a tutti quelli che si trovarono in quella miseria de' quali i nomi pur hoggi ancora si leggono nell'Archivio di Bologna. Oltre di questo acciò fossero appresso gl'altri delusi o havuti in dispetto, rimproverando loro l'infelicità della prima conditione, fecero bandire sotto pena della testa, che non ardisse alcuno per l'avvenire chiamarli nonché trattarli da servi. Per il qual riscatto tanto pio et christiano furon estratte dalla camera fiscale lire cinquantaseimilla. Dal che molto bene si può considerare quanto gran carità si trovasse in quelli buoni e pietosi cittadini et come pensavano sempre di far cose che ridondassero a laude di Dio, a beneficio de' populi, a sollevatione degl'oppressi et insiememente alla eterna gloria della patria loro. Quindi anco non si deve maravigliare alcuno se tanto accresceva la città in ricchezze et in signoria, beni certo del mondo et di fortuna, ma però dati dal signor Dio a chi col bene operare se ne rende meritevole, non già per ultimo premio delle nostre buone attioni, ma si bene acciò di qua prendano i mortali argomento della grandezza de' doni celesti et certezza insieme di quella ricompensa preparata all'anime nostre in cielo, che di gran lunga, anzi infinitamente eccede il merito d'ogni attione o passione di questa vita mortale. Si come il simile convien che diciamo nel suo contrario. Perciò che il signore permette la destrutione et annichilatione de' regni, degl'imperii et la declinatione d'ogni persona, quando scordandosi i populi in publico o in privato del santo timor di Dio, si fanno lecito quanto vogliono, conforme a quanto si legge appresso il profeta: «Propter iniustitias enim suas humilitati sunt». Non già per ultimo et sufficiente gastigo di tanti demeriti, ma per darci così certezza come nell'altra vita ci son preparati flagelli molto ben proportionati all'offese che gl'havran fatto l'anime ribelle et peccatrici. Di qui è dunque che quanto cominciarono i bolognesi ad haver più cura de' beni et commodi di proprii, posposto o negletto il commune della patria, cominciarono anche le cose loro ad andare al basso et quasi totalmente in rovina.<sup>35</sup>

Quella che appare a tutti gli effetti una *laudatio temporis acti* e un elogio del passato da parte dell'autore individua nella liberazione dei servi un momento della grandezza della città e un modello dal punto di vista religioso ed etico che contraddistingue, caratterizzando positivamente la patria bolognese davanti a Dio e di fronte all'umanità, una scelta che assume chiaramente e per la prima volta tra le fonti esaminate un valore universale: «a laude di Dio, a beneficio de' populi, a sollevatione degl'oppressi et insiememente alla eterna gloria della patria loro». Siamo di fronte all'innesco di un discorso

---

<sup>35</sup> Alberti, *Historie di Bologna*, ff. 9r-10r. Sulla biografia di Leandro Alberti si veda l'introduzione di chi scrive in Alberti, *Historie di Bologna* (Antonelli-Musti).

celebrativo che si avvia tra le pagine del domenicano a trasformare in mito quanto accaduto tre secoli prima. Se con Leandro Alberti ci troviamo di fronte ad un testo storico ancora dal sapore umanistico a distanza di mezzo secolo un altro religioso, l'agostiniano Cherubino Ghirardacci (1519-1598), compie un'operazione in parte diversa compilando la sua *Della historia di Bologna* (1596), che risulta probabilmente l'esito più felice per quanto riguarda Bologna di un approccio erudito e antiquario alla storia della città. Grande frequentatore degli archivi cittadini e lettore attento della documentazione antica, Ghirardacci si pone sulla linea della produzione cronachistica domenicana ampliando ulteriormente sia la ricostruzione del processo politico che determinò la liberazione dei servi, sia la ricomposizione del procedimento documentario che ne testimoniava le varie fasi. Il Ghirardacci è anche il primo a trascrivere pur parzialmente la fonte, riportando il prologo che inaugura il memoriale:

Nel medesimo anno occorse un'altra cosa degna di memoria et fu questa. Ritrovandosi in Bologna et nel contato di essa gran numero di servi et serve vendute che a forza erano tenuti in così miserabile servitù, senza haver lor peccato, a' padroni fu pagato il prezzo et il servi dal popolo furono liberati et descritti fra' fumanti, così erano chiamati. Et la cosa fu fatta in questo modo. Bonacursio prefetto del popolo alli 25 di giugno raunò gli antiani, consoli, maestri delle arti e dell'armi con tutti i consiglieri così del picciolo come del gran consiglio et propose loro, se si contentavano, che i servi et le serve che appartenevano al comune et popolo di Bologna fossero come tutti gli altri habitatori tanto della città come fuori nel contado o fossero liberi, tutti si contentarono. Laonde tosto si publicò, che se quelli, che havevano o servi o serve volessero dare la potestà al pretore et al prefetto del popolo di venderli che ciò si farebbe. Et fatto il compromesso dall'una et l'altra parte, il pretore et il prefetto alli 26 d'agosto pronunciarono nel consiglio generale et speciale che i detti servi fossero comprati dieci lire per ciascuno, essendo di anni 14, et quei di manco lire otto. Il qual danaro fosse sborsato dall'erario a' padroni con tre pensioni et che i servi liberati fossero descritti nel libro de' fumanti et havessero gli obblighi del commune come liberi, i nomi de' quali ancho si leggono nella camara degli atti [...] Il decreto de' servi liberati, de' quali avanti si è detto, fu messo fra le leggi dai legislatori alli 3 di giugno et i villani manumessi furono tassati per testa ogn'anno in certa somma di frumento et fu consignata a' pretori già instituiti et chiamati dal sacco, li quali furono dassignati in quel modo, come fatti furono i pretori delle castella et queste leggi, nel consiglio del popolo congregato a suono di campana, secondo era costume, furono recitate et approvate. Nella camera degli atti di Bologna vi è un libro intitolato *Paradisum voluptatis*, dove si vede il numero de' servi liberati et anco il nome di quei che havevano li detti servi sotto il loro imperio, nel qual libro così si legge: «Paradisum voluptatis plantavit dominus Deus omnipotens a principio, in quo posuit hominem, quem formaverat et ipsius corpus ornavit veste candenti sibi donans perfectissimam et perpetuam libertatem, sed ille miser sua dignitatis et divini muneris immemor pomum vetitum supra praeceptum dominicum degustavit. Unde seipsum et omnem sua posteritatem in hanc vallem miseriae trahxit et humanum genus enormiter tossicavit, alligans id miserabiliter nexibus diabolicae servituti et sic de incorruptibile factum est corruptibile de

immortali mortale subiacens alterationi et gravissime servituti. Videns vero Deus quod totus mundus perierat misertus est humano generi et misit filium suum unigenitum natum de virgine Maria, cooperante gratia Spiritus Sancti, ut gloria suae dignitatis disruptis vinculis, servitutis quibus tenebamur captivi, nos restitueret pristina libertati. Et idcirco valde utiliter agitur si homines quos ab initio natura liberos protulit et creavit et ius gentium servituti iugo subposuit, restituantur manumissionis beneficio. Illi inquinati fuerunt libertati, cuius rei consideratione nobilis civitas Bononiae, quae semper pro libertate pugnavit praeteritorum memorans et futura providens in honorem nostri redemptoris domini nostri Iesu Christi nummario pretio redemit omnes quos in civitate Bononiae ac episcopatu reperit servili conditione adstrictos et liberos esse decrevit, inquisitione habita diligenti, statuens ne quis adstrictus aliqua servitute in civitate vel episcopatu Bononiae deinceps audeat commorari ne massa tam naturalis libertatis quae redempta pretio, ulterius corrumpi possit fermento aliquo servitutis cum modicum fermentum totam massam corrumpit et consortium unius mali bonos plurimus dehonestet. Tempore in quo viri nobilis domini Accursii de Sorixina Bononiae potestatis fama, cuius omnium laudum longe lateque diffusa irradiat velut sydus et sub examine domini Iacobi Grataceli eius iudicis et assessoris quem vir peritia, sapientia, constantia et temperantia in omnibus recommendat, factum est memoriale praesens quod proprio nomine debeat vocari merito *Paradisus* continens dominorum nomina servorum et etiam ancillarum, ut liqueat, quibus servis et ancillis est acquisita libertas et quo pretio, scilicet decem librarum pro maiore xiiii annis servo et ancilla et octo librarum bononiensium pro minore constituto cuilibet dominorum pro quolibet qui detinebatur astrictus vinculo servituti. Scriptum est autem hoc memoriale per me Corradinum Sclariti notarii ad servorum et ancillarum officium deputatum Sique nunc et in posterum memoria omnium praedictorum.<sup>36</sup>

L'analisi della nostra fonte ci permette di fare due constatazioni non di poco rilievo. La prima è che questo testo è all'origine di un fraintendimento che ha avuto ampio seguito nel denominare il documento e la seconda che se proprio dovessimo definire il genere, la tipologia documentaria di tale fonte sarebbe *memoriale*. Infatti, il Ghirardacci nel segnalare il documento all'interno della camera degli atti del comune bolognese fa notare che quel documento individuato dall'agostiniano con il termine *libro*, che significa genericamente volume nelle intenzioni dell'erudito bolognese, è detto *Paradisus voluptatis*, prendendo nome dalle prime parole che inaugurano il testo tramandato dal manoscritto. Evidentemente questa che appare a tutti gli effetti una descrizione corretta di un documento pubblico privo di denominazione, il cui titolo si ricava dal suo *incipit*, nel corso del tempo andò incontro a una forte esemplificazione trasformandosi essa stessa in un titolo, *Liber Paradisus*; titolo impreciso che il manufatto non ebbe mai alla sua origine. Nella trascrizione del proemio latino che inaugura il documento stampata dal Ghirardacci notiamo invece che i notai, che ebbero il compito da parte del comune di redigerlo, avessero

---

<sup>36</sup> Ghirardacci, *Della historia di Bologna*, pp. 190-191.

piena coscienza di che tipo di documento si trattasse, cioè un *memoriale* intitolato *Paradisus*: «factum est memoriale praesens quod proprio nomine debeat vocari merito *Paradisus*». Dalla confusione o dalla semplificazione dei due termini memoriale/libro si è generato l'errore per cui più correttamente il nostro documento dovrebbe intitolarsi *Memoriale Paradisus* e non *Liber Paradisus*. Come si cercherà di chiarire ora il termine *memoriale* non ha un significato generico come poteva avere la parola *liber*, ma è proprio di un linguaggio speciale come quello documentario comunale e identifica precisamente una tipologia di documento che è quella che ci troviamo di fronte. Si tratta cioè di un documento frutto di un lavoro di sintesi di notizie tratte da altri documenti e all'origine della creazione di una rete di relazioni vincolanti con altri documenti come sarà a distanza di poco meno di dieci anni per l'istituzione dell'ufficio dei memoriali. Un ufficio cioè che raccoglieva in forma di estratto le cosiddette *note* notarili, i contenuti (*tenor iuris*) e le forme (*publicationes*) di altri documenti redatti da diversi notai, fossero o meno tali documenti rilasciati *in mundo* o rimanessero registrati in forma breve sui protocolli notarili. Nel caso del *Memoriale Paradisus* il vincolo documentario era con la documentazione analitica e sciolta presentata dai padroni al comune contenente i nomi dei servi che l'istituzione cittadina si apprestava a riscattare e il nesso che tale documento istituiva era con la parallela documentazione legislativa formata nel processo che aveva portato alla definizione giuridica di tale affrancazione e fiscale, come i registri che riportavano l'iscrizione dei servi liberati nelle liste dei fumanti. Documenti che si collegavano o dipendevano dalle liste di nomi presenti nel *Memoriale Paradisus*, titolo con cui da ora dovremmo denominare più correttamente il *Liber Paradisus*.

La produzione contemporanea e successiva come l'*Historia Bononiensis* (1578) dello storico modenese Carlo Sigonio (1523-1584) o le *Memorie antiche manuscritte di Bologna* compilate dal canonico della collegiata di San Petronio Antonio Francesco Ghiselli (1634-1730) pur menzionando la liberazione dei servi non aggiungono nulla rispetto a quanto scritto da Leandro Alberti e da Cherubino Ghirardacci.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Sigonio, *Historia Bononiensis*, ff. 353-354, Ghiselli, *Memorie antiche manuscritte di Bologna*, ff. 455-457

#### 4. Oltre le cronache, la liberazione e il suo contesto ideologico

In queste poche pagine abbiamo avuto l'occasione di ricomporre le tappe probabili di un errore di banalizzazione relativo alla denominazione del nostro manoscritto.

Non è difficile credere che all'origine di tale confusione vi sia stato un fraintendimento, consolidatosi con il passare del tempo, la mancata comprensione, cioè, o trascuratezza del significato preciso di un termine come *memoriale*, vocabolo proprio di un linguaggio specialistico della "diplomazia" comunale. *Memoriale* dal punto di vista documentario individuava una specifica tipologia di documento pubblico.<sup>38</sup> Questo termine è stato sostituito da una parola dal significato più generico come libro. *Liber* insieme con *Paradisus*, che era la parola che inaugurava il primo è più rilevante proemio del documento, ha formato un sintagma che ha goduto di larga diffusione perché di più semplice e agile leggibilità da parte di un pubblico non abituato al tecnicismo linguistico notarile medievale. Ciò, mi pare, ha determinato quasi meccanicamente il successo dell'espressione *Liber Paradisus*, almeno a partire dall'interpretazione dell'*Historia* di Cherubino Ghirardacci. Si tratta di un abbaglio accentuato nel corso dell'ultimo secolo dai titoli che i curatori hanno inteso dare alle loro edizioni del *Liber Paradisus*.<sup>39</sup>

Non è pertanto esagerato pensare che questo fattore abbia considerevolmente contribuito alla intitolazione inesatta della piazza della nuova sede del comune di Bologna, anche se bisogna aggiungere che da molti anni *Liber Paradisus* è il modo più familiare e consueto con cui si fa riferimento al nostro documento. Un malinteso pertanto "storicizzato" nonostante fosse evidente sin dal proemio che *memoriale* fosse la denominazione più corretta per designare il documento grazie a un vocabolo originale che meglio di qualsiasi altro indicava cosa intendesse dire il notaio che scriveva «*memoriale praesens quod proprio nomine debeat vocari merito Paradisus*». Si poteva essere legittimati ad accogliere una forma sintetica che avrebbe potuto essere *Memoriale Paradisus* o persino *Paradisus*.

Vorrei, detto ciò, sottolineare, qui in chiusura di saggio, un altro aspetto emerso dallo studio delle fonti esaminate nei due paragrafi precedenti. Osserverei che bisogna ammettere che i testi bolognesi passati in rassegna presentano in un solo caso un tentativo celebrativo del sentimento civico bolognese mediante un racconto non troppo fedele sul piano storico agli avvenimenti. Con quello schizzo Leandro Alberti proponeva,

---

<sup>38</sup> Tamba 1998, pp. 259-295.

<sup>39</sup> *Liber Paradisus* (Gatta-Plessi), *Il Liber Paradisus* (Antonelli).

contrapponendosi in maniera piuttosto netta rispetto alle fonti dei secoli XIII-XIV, una lettura irenica degli eventi che condussero alla liberazione dei servi e una prospettiva mitizzante. Non va, ciononostante, sottovalutata la capacità dell'Alberti di evidenziare il valore eccezionale e universale dell'operazione portata avanti dal comune di Bologna, pur ammantandola di tutti quei pregi che il domenicano avrebbe desiderato ritrovare nel suo tempo. La narrazione fa emergere un quadro idilliaco in cui la patria cittadina opera per il bene assecondando la volontà di Dio e riuscendo ad incidere sul piano generale della storia dell'umanità. Il ritratto della città è in aperta contraddizione con quanto registrato dalle cronache più antiche, un'incoerenza revisionista che sottolinea il messaggio moralista che l'Alberti intende proporre ai suoi lettori. La forzatura eclissa totalmente il clima opprimente, gli attriti interni alle *partes*, le contrapposizioni e il conflitto latente tra comune, popolo e aristocrazia militare in cui si dibatteva la città, preludio a quello che sarebbe accaduto nei decenni seguenti allorché i conflitti tra le *partes* sarebbero degenerati in una guerra civile e avrebbero dilaniato la città per lungo tempo causando, tra gli anni Settanta del Duecento e i primi anni del Trecento, il bando di numerosi membri appartenenti a famiglie di parte lambertazza e dei Bianchi.<sup>40</sup> Se la proposta dell'Alberti appare del tutto sganciabile dalla storia ha il merito, comunque, di interpretare la liberazione dei servi in una prospettiva religiosa più ampia che travalica la storia locale. In tale proposta s'intravede l'idealizzazione di un principio più alto perseguito dal comune duecentesco individuandolo nel rivoluzionario riscatto dell'umanità, insito nel messaggio di redenzione del popolo eletto da parte di Cristo e che il domenicano riconosce e rintraccia, a distanza di secoli, nelle scelte delle massime autorità che reggevano il comune felsineo. La tesi offerta ai propri lettori dall'Alberti si pone fuori dalla realtà storica, come dimostrano i continui riferimenti alla violenza presenti nelle cronache più antiche che non lasciano dubbi sul fatto che tra 1256 e 1257 si vivesse in città uno stato di incertezza e di scontro. Sono però altre le fonti duecentesche che leggono quei profondi cambiamenti sociali presentandoli come uno snodo cruciale della storia municipale petroniana, chiaramente avvertito dagli attori coinvolti, consapevoli del momento rivoluzionario che il riscatto dei servi da parte del comune di Bologna avrebbe rappresentato sul piano religioso, ideologico, antropologico e culturale. Si tratta, come si è cercato di mostrare, di un orizzonte presente in numerosi documenti.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Milani 2003.

<sup>41</sup> Mi riferisco alle fonti impiegate nell'introduzione e a quelle stampate nell'appendice de *Il Liber Paradisus* (Antonelli).

Vi è ancora credo molto altro da dire a proposito del modo con cui possiamo osservare le fonti disponibili per valutare la percezione dei contemporanei, di coloro che vissero gli eventi.

Sono diversi gli indizi che si possono raccogliere a riguardo del *Liber Paradisus* che ci restituiscono dati contraddittori, anche se nel loro complesso prefigurano uno scenario di straordinario mutamento in chi visse quegli accadimenti.

Prenderei le mosse da alcune fonti coeve che ci consentono di intravedere accesi dibattiti, soprattutto quelli che attraversarono la nobiltà bolognese. Partirei, pertanto, dall'analizzare alcuni versi di Guido Guinizzelli, da cui emerge un grumo concettuale forte che va in direzione opposta rispetto alla nuova realtà effettuale scaturita dalla equiparazione dei servi ai liberi avvenuta tra 1256 e 1257. Vi era, insomma, chi non condivideva quanto stava accadendo, chi rifiutava le conseguenze di quello sconvolgimento collettivo, che metteva in discussione definitivamente le tradizionali relazioni del consorzio umano, cui da tempo immemore si era abituati a Bologna, regolandolo grazie a coordinate gerarchiche che si sorreggevano su un sistema consolidato di valori, credenze e legami di cui la servitù era parte non negletta, giuridicamente stabilita, pur riconoscendovi l'esito brutale della storia dell'umanità del post-paradiso terrestre. Non si disconosceva cioè nella servitù una delle conseguenze sociali più negative derivate alla condizione umana dal peccato originario, pur tuttavia essa rimaneva consustanziale alla realtà, alla vicenda umana sulla terra.<sup>42</sup> Per entrare dentro a questo ragionamento, dobbiamo per un momento allontanarci dalle fonti che sino a questo punto abbiamo maneggiato, come le cronache e i documenti d'archivio, e rivolgerci alla poesia. Mi pare che si possa dire che tra i maggiori propugnatori dello *status quo*, del mantenimento di un equilibrio in via di erosione vi fosse senz'altro Guido Guinizzelli, che rivendicava la necessità della differenziazione tra le persone in categorie sia sul piano legale sia su quello filosofico. Il poeta bolognese si fa portavoce di un elitarismo radicale che giungeva a discriminare persino tra i *nobiles* esclusivamente quelli che lo fossero anche di cuore, figuriamoci, pertanto, se Guido potesse concepire nel proprio universo di rapporti e di scambi paritari non solo membri del popolo (con cui certo doveva fare i conti, date le forze in campo) ma persino gli ex-servi: chiediamoci come avrebbe potuto mettere in conto una forma di egualitarismo che annullasse sul piano giuridico le differenze ontologiche tra le persone che appartenevano a gradi diversi.

---

<sup>42</sup> Su questi argomenti si veda Briguglia 2017. Sullo sviluppo della concezione di cittadinanza si vedano Costa 1999 e Menzinger 2013, pp. 2-23.

Come avrebbe potuto Guinizzelli cancellare con un colpo di spugna la divaricazione, la distanza che correvano tra lui e uomini che fino al 1256 erano stati completamente dipendenti da chi li possedeva integralmente?

Il poeta bolognese comprendeva benissimo gli effetti innescati dall'enormità di quel tempo rivoluzionario di marca popolare sul piano ideologico, psicologico, legale e sociale ma non poteva che ribadire il suo rifiuto di fronte a una visione dell'umanità che reputava sbagliata e irragionevole. Per Guinizzelli non tutti gli uomini erano uguali e ciò era consentito da Dio e previsto dalla Natura, dopo il peccato originario. Nella storia dell'uomo sulla terra l'ineguaglianza era stata causata dal peccato adamico, ma esistevano la predilizione e la disposizione innata data da Dio al merito personale di chi possedeva un cuore nobile:

Al cor gentil rimpaira sempre amore  
come l'ausello inselva i-lla verdura,  
né fe' amor anti che gentil core,  
né gentil core anti ch'amor, Natura:  
ch'adesso con' fu 'l sole,  
sí tosto lo splendore fu lucente,  
né fu davanti 'l sole;  
e prende amore in gentilezza loco  
così propriamente  
come calore in clarità di foco.  
Foco d'amore in gentil cor s'aprende  
come vertute in petra preziosa,  
che da la stella valor no i discende  
anti che 'l sol la faccia gentil cosa,  
poi che n'è tratto fòre  
per sua forza lo sol ciò che li è vile,  
stella li dà valore:  
così lo cor ch'è fatto da natura  
asletto, pur, gentile,  
donna a guisa di stella lo 'nnamora.<sup>43</sup>

Guinizzelli propugnava una nobiltà d'animo di pretese origini divine, esclusiva rispetto all'idea tradizionalista di nobiltà. Su questo punto centrale della sua poetica si dimostrava selettivo e innovativo rispetto alla concezione vigente su chi bisognasse considerare nobile e su che cosa fosse nobiltà. Si tratta evidentemente di una posizione del tutto inconciliabile

---

<sup>43</sup> Guinizzelli, *Rime* (Rossi), pp. 30-38: i versi citati alle pp. 53-54.

rispetto all'ideologia popolare, che viene dal poeta bolognese integralmente respinta, come ribadisce nel sonetto *Omo ch'è saggio non corre leggero* inviato al giudice-notaio Bonagiunta Orbicciani da Lucca.<sup>44</sup> Come ho già avuto modo di scrivere la sua chiusura di fronte alle istanze popolari è a tal punto risoluta da accettare anche quegli atteggiamenti prevaricatori tipicamente aristocratici, che meno si conciliavano con le istanze di pace e concordia del nuovo comune di popolo. Guinizzelli, a me sembra, riafferma la legittimità delle pretese nobiliari, condannando ogni forma di autocensura e d'inibizione comportamentale nei confronti delle pacifiste istanze popolari. Credo che ciò avvenga anche nel sonetto *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo*, in cui assimila implicitamente alla pastorella della tradizione lirica trobadorica la sua protagonista cittadina.<sup>45</sup> Il giudice bolognese sembra pensare che la nobiltà non sia uno spazio aperto a chiunque, puranche a chi sia riconosciuto nobile di nascita o per ricchezza, in un momento in cui gli appare cruciale per i destini della classe nobile serrare i ranghi di fronte ai cambiamenti in atto. Di fronte a questa visione del mondo, figuriamoci quale posto avrebbe potuto assegnare il Guinizzelli a categorie umane che abitavano il mondo, ma la cui viltà non poteva essere trasformata in virtù neppure dai raggi del sole:

Fere lo sol lo fango tutto 'l giorno:  
vile reman, né 'l sol perde calore;  
di'omo alter: 'Gentil per sclatta torno';  
lui semblo al fango, al sol gentil valore:  
ché non dé dar om fé  
che gentilezza sia fòr di coraggio,  
in degnità d'ere',  
se de vertute non à gentil core,  
com' aigua porta raggio  
e 'l ciel riten le stelle e lo splendore.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Ivi, pp. 78-80.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 64-65. Si legga il sonetto con una lieve modificazione del v. 7, modificazione che qui propongo rispetto alla tradizionale e condivisa lettura dei commentatori e degli editori di Guinizzelli. Una impercettibile modificazione della parola *co* che non mi pare rilevante dal punto di vista della dialettica ingaggiata dal poeta a proposito di chi sia la testa (il nobile) e chi sia la coda (il popolo) della società: *co* sta a significare appunto 'coda' e non 'testa', ed è proprio la coda della serpe che si dibatte dopo che le sia stato mozzato il capo.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 36-37.

Nel caso di Guinizzelli fu proprio il suo stile piano nella forma e complesso nel senso, evidenziato finemente e a ragione da Paolo Borsa, a fare emergere nei suoi testi i nodi contraddittori del suo tempo, per cui, per chi scrive, è impossibile non scorgervi in filigrana lo sguardo fortemente critico del poeta, la sua contestazione del presente.<sup>47</sup> Siamo pertanto di fronte a una posizione diametralmente opposta rispetto a quella delineata tre secoli più tardi da Leandro Alberti.

A ben guardare in effetti anche il *memoriale*, nella sua costruzione e compilazione, al pari del testo poetico guinizzelliano è in grado di squadernare qualcosa di “reazionario” e di “rivoluzionario” allo stesso tempo. Per dire ciò attingiamo in maniera tenue a una lettura psicoanalitica del documento come quella proposta da Derrida, seguendo la quale il *memoriale* diviene metafora di quel processo psichico collettivo che seleziona, rimuove, oblitera o censura materiali, per cui sono proprio le procedure di composizione e di archiviazione del *memoriale* ad apparire quanto mai distanti da un procedimento neutro, innocuo, trasparente, caratterizzandosi piuttosto per il loro carattere arbitrario, anche quando inconscio.<sup>48</sup> Siamo di fronte a modalità di memorizzazione perfettamente note grazie a certi studi che si sono incentrati su fenomeni come quelli della memoria culturale, della selezione collettiva e della creazione condivisa della storia.<sup>49</sup> Senza dimenticare che

---

<sup>47</sup> Borsa 2007.

<sup>48</sup> Derrida 1995. Viene così ribadita, quella che era già stata una scoperta della tradizione archivistica italiana, che pare persino superfluo ricordare (Filippo Valenti, Claudio Pavone, Isabella Zanni Rosiello), secondo cui la catena delle scritture non è una sedimentazione inerte, neutrale, specchio delle istituzioni, ma una rimodulazione degli strati documentari. A tal punto che Isabella Zanni è giunta ad affermare, a proposito degli archivi di persona, che siamo di fronte come a uno «specchio opaco, ossidato, incrinato, deformato e in cui compaiono di tanto in tanto ombre di altre persone», in Zanni 2022, p. 33. Si tratta di una riflessione che si dovrebbe estendere anche ad altre tipologie di archivi e di fonti, come il *Liber Paradisus*.

<sup>49</sup> Il rapporto tra memoria e pratiche sociali della scrittura è da alcuni decenni al centro degli studi sociali e storici dell'antichità, del medioevo e dell'età moderna, come nelle ricerche di Carruthers 2006, Cevolani 2006, Assmann 1997, Assmann 2014. In questi ultimi studi si sviluppano anche il concetto di memoria collettiva e quello di memoria culturale, particolarmente adatti nel nostro caso. Su categorie contermini come l'oblio e il dimenticare la bibliografia è vastissima: si può partire da Assmann 2019. Sulla contrapposizione memoria e storia, anche in relazione al dimenticare si veda Prospero 2021. Su questi temi si vedano alcuni contributi fondativi della questione: Halbwachs 1925, Koselleck 1986, Connerton 2010, Rossi 1991, Weinrich 1999, Ricoeur 2000. Sul concetto di memoria culturale bisogna ricordare che «Aleida Assmann ha dedicato alla memoria culturale il suo principale studio, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [München, Beck, 1999] che, nell'edizione italiana, con una

l'archivio si pone a partire dagli studi di Michel Foucault come tessera del dispositivo del potere teso al controllo del sapere e al dominio.<sup>50</sup>

Senza dubbio scopriamo un'istanza conservatrice, una specie di fossile, nella misura in cui il testo rifrange nella sua riproduzione grafica un tipo di relazione patrimoniale ormai superata dai fatti. Gli elenchi dei nomi sono, infatti, impostati alla luce dei rapporti tra ex-padroni ed ex-servi, fantasmi di un modello sociale "appena" trascorso e perciò non-sorpassato psicologicamente nel 1257, nel momento in cui si allestisce lo schema ideativo dell'impaginazione che presiede il *memoriale*. La permanenza di tale vecchia istanza sta alla

---

modifica del titolo, ha perso la connotazione spaziale a vantaggio della più generale funzione del ricordare: *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale* [Bologna, il Mulino, 2002]. Questa scelta espunge tuttavia un importante fattore della concezione della Assmann, che intende la memoria culturale come il principio monumentale della cultura, la quale abbisogna di una interazione tra condizioni spaziali e temporali per potersi sedimentare e diventare patrimonio collettivo. A questa prima fondazione concettuale, che è nata da una più antica analisi della Assmann, sviluppata in collaborazione con Dietrich Harth nello studio *Kultur als Lebenswelt und Monument* [Frankfurt am Main, Fischer, 1991] – includendo la dicotomia tra una *Lebenswelt* che si riferisce all'effimero e al quotidiano e un *Monument*, che indica una permanenza di messaggi eterni, in quanto legati a valori che si consolidano nel tempo – si sono aggiunte le rielaborazioni dei principi fondativi della memoria, che implicano un'ulteriore distinzione tra memoria individuale, memoria generazionale, memoria collettiva e memoria culturale. Tra queste, la memoria culturale si presenta come specificamente semantica e si riferisce all'apprendimento di nozioni e conoscenze che l'individuo interiorizza per assorbimento di esperienze esterne», in Agazzi.

<sup>50</sup> Foucault 1969. Si deve ad Agamben un ulteriore approfondimento all'interno della tematizzazione e problematizzazione del concetto di dispositivo di Foucault, in Agamben 2006. Sulla applicabilità di tale discorso al documento e all'archivio insiste Antonelli 2023: «Vorrei a questo punto chiarire l'uso che faccio del concetto di dispositivo documentario sintetizzando il mio pensiero attraverso le parole di Giorgio Agamben che ha dedicato nel 2006 uno studio, intitolato *Che cos'è un dispositivo?*, proprio alla ricostruzione semantica del termine, chiarendo la sua derivazione e dipendenza da una trafilata lessicale complessa e ricca germogliata in varie correnti filosofiche ottocentesche sino al suo ingresso trionfale, ma elastico, nel panorama degli studi sociali grazie all'impiego fattone da Michel Foucault, evidenziando le molte sfumature di significato del termine tra Ottocento e Novecento. Scrive Agamben: "Chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi. Non soltanto, quindi, le prigioni, la confessione, le fabbriche, le discipline, le misure giuridiche ecc., la cui connessione col potere è in un certo senso evidente, ma anche la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia [...]". A quell'elenco di Agamben io aggiungerei l'archivio e il sistema documentario. Essendo il dispositivo destinato a dominare, amministrare e governare cose e persone, non si può tralasciare l'esame che nella storia hanno avuto le pratiche di scrittura e di memorizzazione degli archivi in relazione con il potere che le ha generate».

base della creazione editoriale perfettamente agente sulla pagina, estratta dal profondo collettivo sociale allorché si riverbera nella subordinazione agli ex proprietari di un ex patrimonio umano che plasma l'articolazione testuale del *memoriale*. La predisposizione degli elenchi dei nomi di coloro che erano stati padroni e di coloro che erano stati servi si riflette nel plastico alternarsi di orizzontalità e verticalità sulla pagina, di pieni e di vuoti.

La gradazione li regola.

Una tassonomia grafica che ripropone una livellazione delle relazioni economiche e giuridiche scavalcate dagli accadimenti del 1257. Questo modo di concepire graficamente il testo rispecchia la divaricazione enorme che contraddistingue lo *status* ritenuto superiore assegnato ai nomi degli ex-padroni rappresentato dall'orizzontalità della scrittura e dall'occupare uno spazio distinto posto a un livello superiore rispetto a quello che segue ad elenco, riservato ai nomi dei servi, inferiore e da quello orizzontale dipendente. La permanenza di questa visione dei rapporti sociali su base tradizionalista è suggerita dalla suddivisione dei servi acquistati dal comune di Bologna tra minori e maggiori di 14 anni, mentre non vi è nessuna distinzione di genere tra uomo e donna dal momento che il valore assegnato ai servi e alle ancille è equivalente. Presiede comunque un sistema binario nel descrivere i servi che non riguarda pertanto la differenza tra uomo e donna, ma la maggioranza o minorità dell'età soglia dei 14 anni. Distinzione che si traduce in una cifra che distingue i due insiemi in base al loro valore monetario.

Resta, ciò nonostante, il *memoriale* un fatto eccezionale.

Questa eccezionalità emerge qua e là in alcune delle fonti che abbiamo esaminato nei paragrafi precedenti e consiste nel fatto che i cronisti rimangano colpiti dall'esistenza di un monumento documentario in cui si trovano fissati e archiviati a imperitura memoria i nomi di una categoria di persone subalterne, che riacquistando la qualità di uomini liberi vengono fermati per sempre sul memoriale del paradiso con la puntualità della denominazione, della denotazione eludendo il più che frequente procedimento di oscuramento, obliterazione, anonimizzazione tipico delle cose e delle soggettività marginali.

Ci troviamo di fronte a un giano bifronte a due facce diverse della stessa medaglia.

Il *memoriale* che guarda al passato plasmato da un'idea tradizionale di asimmetria dei rapporti di dominio e potere, diviene rivolgendosi al futuro una monumentale testimonianza di persone individualmente identificate divenute libere da serve grazie al loro riscatto. Si tratta di una progettualità in cui la memorizzazione in forma scritta gioca un ruolo fondamentale nel trasmettere, proprio nel linguaggio editoriale, la polisemia cangiante dei rapporti di forza a seconda l'osservatore si ponga sul declivio della sincronia

o della diacronia. L'inchiostro impone la persistenza di vecchi rapporti di forza che discriminavano padroni e servi (non-più-patroni e non-più-servi nel *memoriale*). La selezione dei dati passati ai posteri, cristallizzando per sempre i nomi degli individui liberati, quasi cancella quelli dei loro venditori, rovesciando progressivamente col passare del tempo il senso stesso che acquista nei secoli il *memoriale* di fronte agli occhi dei suoi interpreti. Questo aspetto, come già osservato, emerge nelle nostre fonti in cui colpisce a partire da una certa data la sensibilità che gli autori esprimono sulla monumentalizzazione delle liste di nomi di persone rese libere, sovvertendo schemi antropologici fortemente sbilanciati che cominciavano ad essere erosi da diversi discorsi sulla libertà. Questo fatto colpiva i nostri autori più di quanto non avvenga in un lettore moderno. Tutto ciò che c'è di latente si configura concretamente sul *memoriale*. Un dispositivo documentario che in qualche modo nel momento in cui si ripromette di superare, sulla base del messaggio evangelico, un sistema di dominio e di ineguaglianza lo congela, portando alla luce i quadri mentali da cui dipendono i margini di manovra concreti a disposizione degli uomini del tempo.<sup>51</sup> Come ho avuto modo di scrivere la distribuzione degli elenchi segue una logica

---

<sup>51</sup> In questa prospettiva il *memoriale* è una fonte privilegiata per leggere in maniera trasversale e diacronica le ricerche e riflessioni più recenti a riguardo degli archivi postcoloniali. Ciò non per recuperarne anacronisticamente i quadri interpretativi e i metodi di approccio, ma quale utile esercizio di straniamento, necessario quando si affronta la descrizione di una fonte più o meno lontana da noi. A questo proposito si vedano Trouillot 1995, Stoler 2009. In un saggio del 2019 dedicato alle varie fasi del dibattito storiografico su questi temi Olivier Poncet ha definito questa nuova sensibilità degli storici per la materialità dei documenti come svolta documentaria. Essa andava ad affiancarsi alla più nota svolta archivistica (*archival turn*) degli anni Novanta del Novecento. Su cui si vedano Schwartz-Cook 2002, pp. 1-19, Keteelar 2017, pp. 228-268, Poncet 2019, pp. 711-743. Grazie a questo movimento storiografico «dalle prime indagini negli anni Ottanta, studiosi e studiose interrogano processi di produzione, circolazione e trasmissione delle fonti scritte, guardando alle tracce del passato non come meri contenitori di fatti, ma come oggetti stratificati e cangianti nel tempo, da studiare con metodo archeologico; scavando insomma per riportare in superficie gli usi e i significati degli assetti documentari che si sono susseguiti sul lungo periodo. Come precisa giustamente Giuliano Milani nel saggio introduttivo che apre un recente numero monografico di “Quaderni storici” sul tema delle perdite, dispersioni e scarti, la documentazione medievale offre un laboratorio privilegiato per ripensare criticamente la nozione di archivio. Prima che la scienza archivistica prenda piede in età moderna, le carte di istituzioni e individui si stratificano secondo logiche dichiaratamente selettive. Gli archivi premoderni non avevano alcuna pretesa di porsi come riflesso neutro dei soggetti produttori, né si sforzavano di proiettare un'illusione di trasparenza e ordine razionale. In quanto tali, sono esempi emblematici dell'arbitrarietà che presiede a qualsiasi processo di selezione della memoria scritta, e ancora di come le regole dei sistemi documentari siano storicamente definite e imperniate su logiche e categorie “autoctone” da decifrare caso per caso», Casella-Galasso 2025,

precisa. Essi sono ripartiti seguendo un criterio topografico (i 4 quartieri cittadini). A questa prima articolazione segue per ciascun quartiere una sequenza di elenchi di servi acquistati dal comune. Ma come viene rappresentata tale informazione? Nel distribuire i dati non si seguono le famiglie servili di frequente suddivise tra più padroni, non si costruiscono le liste dei fumanti, ma si seguono i padroni. Ed è qui che riconosciamo quello che è stato definito «inconscio culturale». Nel disporre la materia si poteva scegliere liberamente, ma non pare poi così vero, poiché gli elenchi “subiscono” i condizionamenti del tempo e si organizzano partendo dai nomi dei padroni che si fissano sulla pagina addensandosi *in continuum* in forma di prosa. Da quel livello ne discende un secondo che dal primo dipende: seguono, infatti, le liste, più o meno lunghe, dei nomi dei servi impostate come si trattasse di beni patrimoniali all’interno di un inventario di casa; “cose” già appartenute a quei padroni riscattate dal comune. Da ciò risulta piuttosto evidente la difficoltà di svincolarsi da tipologie di relazioni vecchie di secoli. Per cui appare chiaro che se quell’atto fu realmente rivoluzionario nei suoi principi ideali, non lo fu abbastanza per sostituire con quello popolare l’immaginario cavalleresco che s’imponesse sulla pagina scritta. Così la “pietrificazione” monumentale di quel documento non risultava tanto eversiva quanto lo era stato l’evento che intendeva memorizzare. Il retaggio psicologico nobiliare appariva, ancorché attardato rispetto all’attualità, in grado di agire sulle pratiche sociali della rappresentazione scritta delle relazioni umane. Mentre la gerarchizzazione del mondo sembrava mutare, la visualizzazione dei dislivelli ontologici e la visione antropologica dell’ineguaglianza umana restavano appesi a un rispecchiamento tradizionale, che pur inadeguato rispetto al presente, continuava a informare la pagina nonostante il proemio rifiutasse tale modello di *societas christiana* riscattata da Cristo, promuovendo un risarcimento edenico dell’umanità attraverso l’emancipazione dei servi bolognesi.<sup>52</sup>

---

pp. 5-24, la citazione alle pp. 10-11. Per quanto riguarda la ricerca sulla documentazione medievale bisogna accogliere l’invito di Joseph Morsel a «una *archéologie documentaire* fondata sulle contestuali dinamiche di trasmissione e di trasformazione del documento medievale, prendendo a prestito dall’archeologia il neologismo *transformission*», con cui Morsel ha voluto sottolineare «il dinamismo insito nelle trasformazioni del fatto documentario attraverso il tempo, un dinamismo che trasforma il documento nel momento in cui lo trasmette», Morsel 2019, pp. 109-132. Non meno significativi sono stati a questo riguardo i contributi di Pierre Chastang, in Chastang 2008, pp. 245-269 e Chastang 2021 e il contributo citato di Giuliano Milani, in Milani 2023, pp. 287-309.

<sup>52</sup> Antonelli 2023.

È peraltro vero che il *memoriale* ci appare anche rivoluzionario nella sua materialità dal punto di vista archivistico, dal momento che rappresenta un salto teorico notevole rispetto al passato, un passaggio da cui non sarebbe stato possibile più tornare indietro, un cambio di paradigma da un modello chiuso a un sistema archivistico aperto. Siamo di fronte all'abbandono dell'idea di un archivio-registro, di un libro-biblioteca autosufficienti e conclusi, i cui parametri ideali sono rintracciabili nella Bibbia e nel Codice giustiniano. Tra XII secolo e la prima metà del XIII il panorama documentario comunale è dominato da volumi monumentali autosufficienti proprio in quanto in grado di contenere tutta la verità necessaria che in essi vi era stata selezionata, riversata, raccolta, custodita. Accanto a questo modello d'archivio vi sono gli strumenti notarili sciolti *in mundo* o riassunti in forma di estratto su protocolli e memoriali. Con il *memoriale* siamo di fronte a un impianto di codice che godeva di prestigiosa autorevolezza e di antichissima tradizione che veniva ereditato dai *libri iurium* e dalle raccolte statutarie comunali che, come detto, replicavano ideali antichi e configurazioni d'ispirazione religiosa prodotti in Italia nei secoli XI e XIII. Ma con il *Memoriale Paradisus* siamo di fronte a un'idea nuova, che risponde a istanze organizzative diverse che rispondono a esigenze amministrative e a funzioni memoriali più articolare e complesse, in cui i documenti non sono più autosufficienti ma si richiamano a vicenda, si parlano, si completano, si legittimano, si chiariscono senza bisogno che siano raccolti in un unico contenitore-archivio-libro. Si tratta di uno snodo cruciale nella storia occidentale per quanto concerne le modalità di trasmissione e conservazione delle informazioni, del sapere e della conoscenza. La creazione di una rete documentaria, di un sistema archivistico. Siamo di fronte a uno scarto netto rispetto alla tradizione precedente, che si riflette limpidamente nei vincoli che il *Memoriale Paradisus*, pur opera documentaria monumentale ben lontana dai registri che si imporranno nei decenni a seguire, istituisce con numerosa altra documentazione ancora oggi conservata. Il *memoriale* rappresenta l'anello di congiunzione di una fitta catena documentaria formata da documenti provvisori e analitici, registri, elenchi, decisioni consiliari, decreti, lodi in parte perduti ma in parte ancora oggi conservati. Per la prima volta veniva architettato un sistema documentario relazionale, viene ordito un intreccio connesso di documenti, durante le fasi di produzione, archiviazione e trasmissione. Il discorso del popolo veniva coordinandosi in una memorizzazione in forma scritta formata da più documenti che ha permesso a distanza di secoli a Leandro Alberti, a Cherubino Ghirardacci e a Ludovico Savioli, prima di altri, di ricostruire il processo di documentazione collegato alla liberazione dei servi bolognesi del 1257.

Mi pare di potere affermare che solo molto più tardi tale monumentalizzazione divenne patrimonio ideale comune della “civiltà” bolognese, invece che la spia della grave crisi attraversata dalla società cittadina a metà Duecento. Per la prima volta si affacciava limpidamente un sistema documentario complesso che raccordava il *Memoriale Paradisus* con la documentazione fatta confluire significativamente in un nuovo *Liber iurium*, che si chiudeva proprio con l’archiviazione di tale materiale.

## 5. Conclusioni

Non possiamo certo dire che le fonti duecentesche e trecentesche esaminate abbiano colto gli elementi che qui invece si è tentato di fare risaltare. Tutt’al più non sfugge alle fonti più antiche la conflittualità del momento. Mai vi è però in quei brevi testi il tentativo da parte dei cronisti di uscire da una registrazione che non sia evenemenziale. Difficilmente la liberazione dei servi s’impone in forma di attualizzazione, mai assistiamo a un riavvicinamento tra passato e presente. Diversamente si può dire, anche se in maniera laconica e implicita, ciò avviene a metà Quattrocento quando Pietro Ramponi e Francesco Pizolpassi offrono una lettura politica dell’evento della liberazione dei servi, ma di segno opposto, perché frutto delle loro posizioni collocate su due versanti contrapposti dell’oligarchia cittadina; schieramenti caratterizzati da una parte dall’adesione al partito filopapale e dall’altra a quello filovisconteo. Si tratta di un’operazione attualizzante della storia a fini partitici che anticipa di alcuni decenni la *laudatio temporis acti* di Leandro Alberti e il centramento erudito di Cherubino Ghirarsacci che per primo, va ricordato, propone l’edizione seppure parzialissima del documento, anticipando in questo modo la successiva produzione storiografica annalistica bolognese settecentesca di Ludovico Savioli (1729-1804),<sup>53</sup> calata in tutt’altro clima culturale. Anche Savioli non disconosce ai fatti del 1256-1257 il valore universale già ravvisato da Leandro Alberti:

Né dee tacersi un provvedimento, che onorava l’umanità. Una publica manomessione distrusse la condizione servile. Sul prezzo degl’individui restituiti alla libertà pronunziarono i due rettori. Per ogni servo, o manente d’entrambi i sessi superiore agli anni quattordici sborsò l’erario lire dieci di bolognini, otto soli per gl’inferiori d’età. I ricomprati ammontavano fino a sei mila. Oltre al pattuito presso rimasero al signor loro il peculio e i beni acquistati mentre servirono e al servo figlio di libero fu riservato sovra de’ beni paterni il diritto della virile.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Savioli, *Annali bolognesi*, Vol. III, Parte II, che comprende l’appendice dei documenti, pp. 338-340.

<sup>54</sup> Ivi, Parte I, p. 300.

In conclusione, possiamo affermare con certezza che, a differenza della figura di Re Enzo al centro di un costante processo mitopoietico, non sia esistita una mitizzazione medievale della liberazione dei servi; tutt'al più esiste un'attualizzazione dell'evento a fini politici e partitici intorno alla metà del Quattrocento. Nel corso del Duecento più gli scriventi sono prossimi ai fatti narrati registrati più sottolineano l'esistenza di un acceso dibattito e di una spaccatura profonda in città. In età rinascimentale, si staglia l'impostazione originale dell'Alberti cui fa seguito quella erudita del Ghirardacci e quella annalistica del Savioli, che in qualche maniera paiono inaugurare, anche se in forma germinale, il cantiere storiografico dei secoli successivi. Se proprio si volessero rintracciare le radici del discorso tutto contemporaneo di un'esaltazione cittadina ancorata al *Liber Paradisus* dovremmo rivolgerci alla *Canzone del paradiso* di Pascoli. Mi pare che il giudizio sulle fonti da me proposto sia analogo a quello che ha offerto Giuliano Milani nel corso di una conferenza tenuta a Bologna nel 2007, rimasta inedita, e tenuta in occasione delle iniziative coordinate da chi scrive collegate alla presentazione dei due volumi pubblicati da Marsilio.<sup>55</sup> Milani affermava in quel testo allargando lo spettro d'osservazione che la liberazione dei servi «avrebbe fatto scrivere a Carlo Cattaneo che al confronto la liberazione degli schiavi neri da parte del parlamento britannico era poca cosa e urlare a Pascoli che “il Redentore ancor non è là, dove ancor non è la libertà!” qui [nella cronachistica bolognese più antica] non c'è traccia. L'autore [l'anonimo scrittore bolognese del *Chronicon Faventinum*] si limita a registrare con gelida terminologia giuridica una questione di illegittimità formale percepita come molto grave. Facendolo tuttavia tocca un nervo scoperto del dibattito politico che quell'anno si era svolto, lo stesso dibattito politico che avrebbe prodotto la liberazione dei servi».<sup>56</sup> A nostro avviso resta istruttivo il carattere celebrativo del testo di Leandro Alberti che pare far emergere in superficie alcuni degli spunti ripresi, del tutto indipendentemente dal testo stesso dell'Alberti, dalle istituzioni cittadine durante i festeggiamenti per i 750 anni della liberazione dei servi, anche se amplificati con grande enfasi di fronte all'opinione pubblica nel corso del biennio 2006-2007, come ha messo in luce Massimo Giansante.<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Il *Liber Paradisus* (Antonelli), Antonelli-Giansante 2008.

<sup>56</sup> Milani 2007.

<sup>57</sup> Giansante 2008, pp. XVII-XLIV. Giansante dimostra come questi aspetti siano stati fagocitati integralmente dal linguaggio retorico promosso dalle istituzioni cittadine durante le celebrazioni del biennio 2006-2007. Com'è noto, esistono altri momenti di emancipazione e altre figure storiche di liberatori assai noti che hanno subito processi simili la cui mitopoiesi sarebbe interessante confrontare con il nostro caso per individuare punti di contatto e di divergenza. Si veda per recuperare la bibliografia

La rinnovata attenzione riservata al *Liber Paradisus* all'inizio del XXI secolo dimostra chiaramente quanto un evento medievale possa continuare ad influire sulla costruzione dell'identità civica contemporanea. Le celebrazioni organizzate tra il 2006 e il 2007 in occasione del 750° anniversario dell'affrancamento dei servi hanno infatti costituito un momento privilegiato di riscoperta pubblica di questo episodio della storia di Bologna. Queste iniziative hanno contribuito a riportare al centro del dibattito pubblico un evento che per lungo tempo era rimasto principalmente oggetto di studi storici. Le mostre, le conferenze e le pubblicazioni realizzate in questa occasione hanno permesso di diffondere ad un pubblico più ampio i risultati delle ricerche storiografiche condotte negli anni precedenti. Allo stesso tempo, queste celebrazioni hanno anche rivelato i meccanismi attraverso i quali un evento storico può essere investito di un significato simbolico nel presente. L'affrancamento dei servi è stato presentato come un momento fondante della tradizione civica di Bologna, un episodio in grado di incarnare i valori di libertà e uguaglianza che la città intendeva riconoscere come costitutivi della propria identità. Questa appropriazione della memoria si è tradotta non solo in iniziative culturali e scientifiche, ma anche in gesti simbolici iscritti nello spazio urbano. La decisione di dare il nome di *Liber Paradisus* alla nuova piazza della sede municipale costituisce a questo proposito un esempio particolarmente significativo di come la memoria storica possa essere integrata nella topografia simbolica della città. Una scelta del genere dimostra quanto la riscoperta di un documento medievale possa diventare uno strumento di costruzione identitaria. Associando lo spazio civico contemporaneo al ricordo dell'atto del 1257, il comune e la chiesa di Bologna hanno contribuito ad inserire questo evento in una narrazione pubblica e religiosa volta a sottolineare la continuità tra il passato e i valori rivendicati nel presente. Va tuttavia sottolineato che questa riappropriazione simbolica ha comportato una semplificazione della complessità storica dell'evento. L'affrancamento dei servi del 1257 difficilmente avrebbe potuto essere ricondotta ad un'anticipazione degli ideali del presente.

Un antidoto efficace al discorso semplificatorio risiede nell'interesse scientifico che quelle celebrazioni hanno stimolato, nello studio del *Liber Paradisus* nella sua duplice dimensione. Da un lato, l'evento costituisce una testimonianza eccezionale delle

---

pregressa sul tema *Il mito di Spartaco attraverso due millenni*, in Dogliani 1997, pp. 7-52 e Schiavone 2011. Più in generale per il periodo moderno si vedano Pétré Grenouilleau 2006, Bono 2021.

trasformazioni che hanno interessato i comuni italiani alla fine del Medioevo. Dall'altro, la storia della sua ricezione mostra come un documento medievale possa essere progressivamente trasformato in un simbolo della memoria civica e uno strumento di propaganda. L'analisi storiografica deve quindi sforzarsi di mantenere un equilibrio tra queste due prospettive. Da un lato, deve ricostruire l'evento nel suo contesto storico specifico; dall'altro, deve comprendere i processi attraverso i quali le società contemporanee reinterpretano e reinvestono le tracce del passato. È proprio in questa tensione tra storia e memoria che risiede oggi l'interesse del *Liber Paradisus* per lo storico. Lo studio di questo documento permette non solo di far luce su un momento singolare della storia di Bologna, ma anche di osservare i meccanismi più generali attraverso i quali le società costruiscono e trasformano il loro rapporto con il passato.

## BIBLIOGRAFIA

### LETTERATURA PRIMARIA

Alberti, *Historie di Bologna* = Leandro Alberti, *Historie di Bologna*, ristampa anastatica dell'edizione Bologna, Per Bartholomeo Bonardo & Marc'Antonio Grossi, 1541, San Giovanni in Persiceto (Bologna), Forni, 1970.

Alberti, *Historie di Bologna* (Antonelli-Musti) = Leandro Alberti, *Historie di Bologna (1479-1543)*, a c. di Armando Antonelli e Maria Rosaria Musti, I-III, Bologna, Costa, 2006.

Borselli, *Cronica gestorum* (Sorbelli) = *Cronica gestorum ac factorum memorabilium civitatis Bononie edita a fratre Hyeronimo de Bursellis (ab urbe condita ad a. 1497) con la continuazione di Vincenzo Spargiati (1498-1584)*, a c. di Albano Sorbelli, in *Rerum italicarum scriptores*, XXIII/2, Città di Castello, Lapi poi Bologna, Zanichelli, 1912-1929.

*Chronicon Bononiense* (Ortalli) = *Alle origini della cronachistica bolognese. Il Chronicon Bononiense o Cronaca lolliniana*, a c. di Gherardo Ortalli, Roma, Viella, 1999.

Cantinelli, *Chronicon* (Torraca) = Petri Cantinelli, *Chronicon (1228-1306)*, a c. di Francesco Torraca, in *Rerum italicarum scriptores*, XXVIII/2, Città di Castello, Lapi, 1902.

*Corpus chronicorum Bononiensium* (Sorbelli), = *Corpus chronicorum Bononiensium*, a c. di Albano Sorbelli, in *Rerum italicarum scriptores*, XVIII/1, Città di Castello, Lapi, poi Bologna, Zanichelli, 1916-1939.

Garzoni, *Historiae Bononienses* (Mantovani) = Giovanni Garzoni, *Historiae Bononienses*, a c. di Alessandra Mantovani, Bologna, Bononia University Press, 2010.

Ghirardacci, *Della historia di Bologna* = *Della historia di Bologna parte prima del r. p. m. Cherubino Ghirardacci bolognese dell'Ordine eremitano di S. Agostino. Nella quale con diligente fedeltà, & autorità così d'autori gravi, & antichi, come per confronto di scritture pubbliche, & private, si esplicano le grandezze, li consigli, le guerre, le paci, & i fatti egregi de' suoi cittadini. Con un catalogo de' sommi pontefici, imperatori romani, & regi di Toscana*, Bologna, Per Giovanni Rossi, 1596.

Ghiselli, *Memorie antiche manuscritte di Bologna* = *Memorie Antiche manuscritte di Bologna raccolte et accresciute sino s' tempi presenti dall'abbate Antonio Francesco Ghiselli nobile bolognese dedicate all'illustrissima signora contessa Orsina, Leoni Castelli*, in Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 770, vol. I.

Griffoni, *Memoriale historicum* (Frati-Sorbelli) = Matthaei de Griffonibus, *Memoriale historicum de rebus Bononiensium* (aa. 4448 a. C.-1472 d. C.), a c. di Lodovico Frati e Albano Sorbelli, in *Rerum italicarum scriptores*, XVIII/2, Città di Castello, Lapi, 1902.

Guinizzelli, *Rime* (Rossi) = Guido Guinizzelli, *Rime*, a c. di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2020.

*Liber Paradisus* (Gatta-Plessi) = *Liber Paradisus con le riformagioni e gli statuti connessi*, a c. di Francesco Saverio Gatta e Giuseppe Plessi, Bologna, Parma, 1956.

*Il Liber Paradisus* (Antonelli) = *Il Liber Paradisus con un'antologia di fonti bolognesi in materia di servitù medievale (942-1304)*, a c. di Armando Antonelli, Venezia, Marsilio, 2007, p. VIII. Qui si possono trovare pubblicati i vari documenti cui si è fatto riferimento in questo paragrafo introduttivo.

Pipino, *Chronicon* (Crea) = Francesco Pipino, *Chronicon. Libri XXII-XXXI*, a c. di Sara Crea Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021.

Pizolpassi, *Summa hover cronica* (Antonelli-Pedrini) = Francesco Pizolpassi, *Summa hover cronica*, a c. di Armando Antonelli e Riccardo Pedrini, Bologna, Costa, 2001.

Ramponi, *Memoriale e cronaca*, (Antonelli-Pedrini) = Pietro Ramponi, *Memoriale e cronaca (1385-1443)*, a c. di Armando Antonelli e Riccardo Pedrini, Bologna, Costa, 2003.

Savioli, *Annali bolognesi* = Ludovico Savioli, *Annali bolognesi*, Bassano, Remondini, 1795

Sigionio, *Historia Bononiensis* = *Caroli Signoni Historia Bononiensis, Lib. VI, a Roma cond. Anno CL usque ad annum MCCLVIII*. Esemplare in parte a stampa e in parte manoscritto, in Bologna, Biblioteca Universitaria, Aula V, K, VII, II, 40.

Tuata, *Istoria di Bologna* (Fortunato) = Fileno della Tuata, *Istoria di Bologna (Origini-1521)*, a c. di Bruno Fortunato, Bologna, Costa, 2005.

Ubal dini, *Cronaca di Bologna* = Friano Ubal dini, *Cronaca di Bologna*, in Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 430/1.

## LETTERATURA SECONDARIA

Agamben = Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, Milano, Nottetempo, 2006.

Agazzi = Elena Agazzi, *Memoria culturale*, in

[http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/memoria\\_culturale\\_b.html](http://www.studiculturali.it/dizionario/lemmi/memoria_culturale_b.html).

Antonelli 2021 = Armando Antonelli, *Fabbricare e trasmettere la storia nel Medioevo. Cronachistica, memoria documentaria e identità cittadina nel Trecento italiano*, Biblioteca di "Documenta", I, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2021.

Antonelli 2023 = *La mente organizzatrice dell'uomo comunale. Approssimazioni intorno al nesso Potere-Archivi-Cultura*, Milano, FrancoAngeli, 2023.

Antonelli-Giansante 2008 = *Il Liber Paradisus e le liberazioni collettive nel XIII secolo. Cento anni di studi (1906-2008)*, a c. di Armando Antonelli e Massimo Giansante, Venezia, Marsilio, 2008

- Antonelli-Pedrini 1996 = Armando Antonelli – Riccardo Pedrini, *Appunti su re Enzo nella cronachistica bolognese tra il XIII ed il XVI secolo*, in *Federico II e Bologna*, «Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna», Documenti e Studi XXVII, 1996, Bologna, La Fotocromo Emiliana, 1996.
- Assmann 2014 = Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2014.
- Assmann 2019 = Aleida Assmann, *Sette modi di dimenticare*, Bologna, il Mulino, 2019.
- Assmann 1997 = Jan Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997.
- Blanshei 2016 = Sarah Rubin Blanshei, *Politica e giustizia a Bologna nel tardo medioevo*, Roma, Viella, 2016.
- Bono 2021 = Salvatore Bono, *Schiavi. Una storia mediterranea (XVI-XIX secolo)*, Bologna, il Mulino, 2021.
- Borsa 2007 = Paolo Borsa, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Cadmo, Roma, 2007.
- Briguglia 2017 = Gianluca Briguglia, *Stato d'innocenza. Adamo, Eva e la filosofia politica medievale*, Roma, Carocci, 2017.
- Carruthers 2006 = Mary Carruthers, *Machina memorialis. Meditazione, retorica e costruzione delle immagini*, Pisa, Edizioni della Normale, 2006 (ed. or. 1998).
- Casella-Galasso, 2025 = Laura Casella e Serena Galasso, *Genere, archivi e asimmetrie della memoria; un tema di lunga durata*, in «Genesis», 24, 1-2, 2025.
- Censimento 1993 = Memoria urbis. Censimento delle Cronache bolognesi del Medioevo e del Rinascimento. Introduzione di Fulvio Pezzarossa, a c. di Leonardo Quaquarelli, San Giovanni in Persiceto (Bologna), Il Nove, 1993.
- Cencetti 1937 = Giorgio Cencetti, *Lo stemma di Bologna*, estratto da «Bologna», 5, 1937.
- Cevolani 2006 = Alberto Cevolani, *De arte excerpenti. Imparare a dimenticare nella modernità*, Firenze, Olshki, 2006.
- Chastang 2008 = Pierre Chastang, *L'archéologie du texte médiéval. Autour de travaux récents sur l'écrit au Moyen Âge*, in «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 2, 2008.
- Chatang 2021 = Pierre Chastang, *Dominer, administrer gouverner. L'écrit administratif et la question de l'État*, in *Le vecteurs de l'idéal*, V, *Les mutations des sociétés politiques (XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, a cura di Jean Philippe Genet, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2021.
- Cofferati 2007 = Sergio Cofferati, *Premessa*, in *Il Liber Paradisus con un'antologia di fonti bolognesi in materia di servitù medievale (942-1304)*, a c. di Armando Antonelli, Venezia, Marsilio, 2007.
- Connerton 2010 = Paul Connerton, *Come la modernità dimentica*, Torino, Einaudi, 2010 (ed. or. 1989).
- Costa 1999 = Pietro Costa, *Civitas. Storia della cittadinanza in Europa, vol. 1. Dalla civiltà comunale al Settecento*, Roma-Bari, Laterza 1999.
- Derrida 1995 = Jacques Derrida, *Mal d'archives. Une impression freudienne*, Paris, Éditions Galilée, 1995.
- Dogliani 1997 = *Spartaco. La ribellione degli schiavi*, a cura di Mario Dogliani, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.
- Foucault 1969 = Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

- Giansante 2008 = Massimo Giansante, «Ricordando il passato e preparando il futuro...». *Cento anni di studi sul Liber Paradisus*, in *Il Liber Paradisus e le liberazioni collettive nel XIII secolo. Cento anni di studi (1906-2008)*, a c. di Armando Antonelli e Massimo Giansante, Venezia, Marsilio, 2008.
- Halbwachs 1925 = Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1925.
- Keteelar 2017 = Eric Keteelar, *Archival Turns and Returns, Studies of the Archive*, in *Research in the Archival Multiverse*, a cura di Ann J. Gilliland, Sue McKemmish e Andrew J. Lau, Clayton, Monash University Publishing, 2017.
- Koselleck 1986 = Reinhart Koselleck, *Futuro al passato. Per una semantica dei tempi storici*, Genova, Marietti, 1986 (ed. or. 1979).
- Marcon 2008 = Giorgio Marcon, *Etica e poesia: la libertà nella Canzone del Paradiso di Giovanni Pascoli sullo sfondo della cultura bolognese dei secoli XIII e XIV*, in *Il Liber Paradisus e le liberazioni collettive nel XIII secolo. Cento anni di studi (1906-2008)*, a c. di Armando Antonelli e Massimo Giansante, Venezia, Marsilio, 2008.
- Menzinger 2013 = Sara Menzinger, *Diritti di cittadinanza nelle quaestiones giuridiche duecentesche e inizio-trecentesche (I)*, in «Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge», 125, 2, 2013.
- Milani 2003 = Giuliano Milani, *L'esclusione dal Comune. Conflitti e bandi politici a Bologna e in altre città italiane tra XII e XIV secolo*, Roma, Nella sede dell'Istituto, 2003
- Milani 2007 = Giuliano Milani, *Relazione inedita tenuta in occasione della presentazione della nuova edizione del Liber Paradisus*, Bologna, 2007.
- Milani 2023 = Giuliano Milani, *Introduction. Records Through Time. Towards a Stratigraphy of the Fonds*, in «Quaderni storici», 2, 2023.
- Morsel 2009 = Joseph Morsel, *Histoire, archives et documents. Anciens problèmes, nouvelles perspectives*, in *Herencia cultural y archivos de familia en los archipiélagos de la Macaronesia*, a cura di Juan Ramón Núñez Pestano, María de Lurdes Rosa, Judit Gutiérrez de Armas, La Laguna, Instituto de estudios canarios Instituto de estudios medievais – Fsch Universidade Nova de Lisboa, 2009
- Pétre Grenouilleau 2006 = Olivier Pétre-Grenouilleau, *La tratta degli schiavi. Saggio di storia globale*, Bologna, il Mulino, 2006.
- Pini 1972 = Antonio Ivan Pini, *Origini e testimonianze del sentimento civico bolognese*, in *La coscienza cittadina nei comuni italiani del Duecento*, Todi, Presso l'Accademia Tudertina, 1972.
- Poncet 2019 = Olivier Poncet, *Archives et histoire. Dépasser les tournants*, in «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 3, 2019.
- Prosperi 2021 = Adriano Prosperi, *Un tempo senza storia. La distruzione del passato*, Torino, Einaudi, 2021.
- Repertorio 1991 = *Repertorio della cronachistica emiliano-romagnola (secc. IX-XV)*, a c. di Bruno Andreolli et alii, Roma, Nella sede dell'Istituto, 1991.
- Ricoeur 2000 = Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- Rossi 1991 = Paolo Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio. Otto saggi di storia delle idee*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Schiavone = Aldo Schiavone, *Spartaco. Le armi e l'uomo*, Einaudi, Torino, 2011.

- Sofri 2008 = Gianni Sofri, *Premessa, Il Liber Paradisus e le liberazioni collettive nel XIII secolo. Cento anni di studi (1906-2008)*, a c. di Armando Antonelli e Massimo Giansante, Venezia, Marsilio, 2008.
- Stoler 2009 = Anna Laura Stoler, *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Schwartz-Cook 2002 = Joan M. Schwartz, Terry Cook, *Archives, Records, and Power. The Making of Modern Memory*, in «Archival science», 2, 2002.
- Tamba 1998 = Giorgio Tamba, «Libri», «Libri contractuum», «memorialia» nella prima documentazione finanziaria del comune bolognese, in Id., *Una corporazione per il potere. Il notariato a Bologna in età comunale*, Bologna, Clueb, 1998.
- Tamba 2009 = Giorgio Tamba, *Il regime del popolo e delle arti verso il tramonto*, San Giovanni in Persiceto (Bologna), Forni, 2009.
- Trouillot 1995 = Michel Rolph Trouillot, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Boston, Beacon Press, 1995.
- Weinrich 1999 = Harald Weinrich, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino, 1999 (ed. or. 1997).
- Zabbia 1994 = Marino Zabbia, *Cronache e cronisti nelle città dell'Emilia-Romagna*, in «Ricerche storiche», XIV, 1, 1994.
- Zanni 2022 = Isabella Zanni Rosiello, *Schegge del passato e del presente*, Rastignano (Bo), Editografica.com, 2022.

# Κρεουργία Πέλοποζ

## Cannibalising the Medieval Codex

CARLA ROSSI

Institut d'Estudis Filològics Dantescs i Digitals Avançats Barcelona

ORCID: 0000-0001-6557-3684

**Abstract:** The dismembered body of Pelops, as narrated in ancient sources including Ovid, Apollodorus, Pausanias, Pindar, Virgil, and Pliny the Elder, provides a critical paradigm through which to examine the intentional dismantling of medieval manuscripts for the monetisation of their constituent parts. Such practices transform the codex – historically conceived as an integrated material, textual, and functional unit – into a dispersible assemblage whose market value depends upon the disruption of its structural and semantic coherence. This paradigm gains further interpretative resonance when considered in relation to the figure of Pelops' father, Tantalus, who, as both progenitor and dismemberer, embodies destructive appropriation. His mythic punishment, grounded in the logic of perpetual and unfulfilled desire, provides a conceptual framework for understanding the dynamics that underlie acts of biblioclasm within the art market. In this light, the dismantling of the codex appears as both a material intervention and a manifestation of an ethical imbalance, revealing the tension between the integrity of cultural memory and the pressures exerted by regimes of economic valuation.

The persistent designation of excised leaves as “fragments,” rather than as detached or severed components of an originally unified artefact, contributes to the conceptual neutralisation of deliberate acts of biblioclasm by assimilating them to the cumulative effects of time, transmission, and accidental loss. The dispersal of manuscripts illuminated by major artists increasingly compromises the possibility of reconstructing coherent artistic corpora, a problem of particular significance in the case of female illuminators, whose historical visibility remains structurally vulnerable. Interpreted in light of mythic narratives of bodily mutilation and restitution, this phenomenon points to a broader condition of cultural self-erosion within Western societies. The circulation of excised leaves thus signifies more than a crisis of heritage preservation: it reflects a structural weakening of the intellectual continuum linking contemporary scholarship to the material and institutional conditions of its own historical formation.

### Pelops: Dismemberment, Cannibalism and Imperfect Restoration

The article I contributed to the *Harvard Art Law Review* begins from a proposition that has long shaped the interpretation of cultural destruction: “Biblioclasm – the intentional

destruction of books and manuscripts – has traditionally been associated with ideological repression, censorship, and the erasure of the cultural identity of perceived adversaries.”<sup>1</sup> What is at stake in this context is the profitable mutilation of one’s own historical foundations.

While ideological biblioclasm is universally condemned, its commercial counterpart persists, driven by market interests and, at times, enabled by academic leniency. This complicity is particularly evident in the role played by certain scholars who provide expertise for auction houses. Provenance is often presented with deliberate ambiguity and frequently disseminated through self-referential online websites that obscure the origins of excised manuscript leaves while lending them an appearance of legitimacy. These sources, often maintained by individuals with vested interests in the trade, lack rigorous scholarly validation but are nonetheless cited in auction catalogues and private sales, reinforcing a cycle in which excised folios are legitimized through repetition rather than evidence.

A significant issue in manuscript studies is the misclassification of recently excised leaves as “fragments,” a practice that obscures their origins and normalizes the destruction of manuscripts. This terminological distortion not only falsifies the historical record but also risks legitimizing the commercial dismemberment of manuscripts. The use of the term fragment can further serve to obscure the illicit provenance of excised leaves, masking instances of theft, illegal trafficking, forgery, and the fencing of stolen cultural property.<sup>2</sup>

Within this conceptual horizon, the myth of Pelops may be read as a paradigm of dismemberment, cannibalistic consumption, and restitution marked by irreversible loss. In Western modernity, a comparable logic governs the treatment of cultural heritage when artefacts are deliberately divided in order to enhance their exchange value. The figure of Tantalus – at once progenitor and dismemberer – situates this paradigm within an allegory of insatiable desire. His act is driven by sacrilegious hybris and by a sense of superiority that challenges the limits imposed by divine and human order. The deliberate dismantling of cultural artefacts for profit may be read as a modern reiteration of the same logic of violation and outrageous presumption.

---

<sup>1</sup> C. Rossi, *Biblioclasm for Profit: The Legal Implications of Dismembering Western Medieval Illuminated Manuscripts*, Harvard Art Law Review, 1, 1, 2025, pp. 97-167. Digitally available on Google Books: <https://tinyurl.com/mryubhsa>

Archived here :

<https://web.archive.org/web/20251008023752/https://orgs.law.harvard.edu/halo/files/2025/07/Vol.-1-Harvard-Law-Art-Review.pdf>

DOI: <https://zenodo.org/records/19033689>

<sup>2</sup> C. Rossi, *Biblioclasm for Profit*, p. 101.

Schopenhauer's conception of the will as a force that perpetuates itself through renewed acts of assertion clarifies the logic at work in such practices. Desire does not seek fulfilment; it affirms itself through gestures of domination that transform inherited cultural forms into objects of calculation and exchange.

The codex – historically conceived as an integral body of text, image, and use – becomes a quarry for the production of art-market commodities. Once the manuscript has been dismantled, each illuminated leaf may attain a market value far exceeding that of the intact codex, producing a paradox emblematic of Western capitalist society, in which the annihilation of cultural unity functions as a mechanism of financial amplification.<sup>3</sup>

What is sacrificed extends beyond material integrity to the epistemic architecture that enabled texts, images, and practices to operate as a coherent whole. Cultural autophagy designates precisely this process:<sup>4</sup> the progressive internal consumption of historical foundations through which Western societies undermine the conditions of their own intelligibility while sustaining a market of aestheticised remains.

The consequences of this transformation become particularly evident in the field of artistic attribution and historical reconstruction.

The deliberate dispersal of manuscripts illuminated by renowned artists renders the reconstruction of their complete oeuvre increasingly unattainable. This problem acquires acute significance in the case of female illuminators, whose contributions remain insufficiently documented and whose artistic identities risk dissolving into anonymous survivals, as discussed in *Beyond the Margins: Female Illuminators in Medieval and Renaissance Europe* (Rossi, 2025, 63–72). Detached leaves continue to circulate as collectable images, while the historical subjects responsible for their production recede beyond recoverability.

At the same time, the dismantling of manuscripts entails the disappearance of textual *corpora* whose rarity cannot be compensated for by reproduction. Rare liturgical uses,

---

<sup>3</sup> As extensively documented in my article *Biblioclastia a scopo di lucro e culto feticistico dei frammenti di manoscritti medievali*, «Studj romanzi», XVIII (2022), pp. 161–196, particularly through the example of the De Roucy manuscript. The publication of this research was followed by documented defamatory reactions arising within circles connected to the manuscript market and to the dismantling and commercial dispersal of the De Roucy Hours analysed in the study. These reactions occurred in the context of reports submitted in August 2022 to the Italian Cultural Heritage Protection Unit (TPC). Some of the related allegations were subsequently dismissed by a decision of the Swiss Federal Administrative Court, and corresponding online material was later removed.

<sup>4</sup> When manuscripts are dismantled for profit, the continuity of Western thought is eroded from within.

exceptionally scarce vernacular romances, juridical and scientific treatises, astrological and botanical compilations, historical chronicles, philosophical and theological works, and monumental choir books are progressively severed from the material frameworks that ensured their preservation and intelligibility. The loss of such artefacts disrupts crucial connections to the intellectual and artistic traditions that shaped European culture. Unlike printed books, which exist in multiple copies and may survive dispersal, each medieval manuscript constitutes a unique configuration of knowledge, artistic labour, and historical circumstance.

Knowledge endures in the form of reconstructed survivals marked by irreversible loss of coherence. A civilisation devoted to preserving its past thus consumes the very conditions that make historical understanding possible.

In recent years, certain intellectual circles have even sought to rationalise biblioclasm, influenced by the controversial actions of Otto Ege (1888-1951), whose questionable operations have become the subject of ongoing research and vigorous scholarly debate. Ege was an American art dealer, collector, and biblioclast who gained notoriety for his practice of dismembering complete manuscripts into individual leaves and selling them separately to North American collectors and institutions.

He cultivated a profound fascination with mediaeval manuscripts and book arts during his European travels.

He sought to justify the destruction of manuscripts by presenting the acquisition of scattered leaves as a means for institutions or individuals with limited resources to access and appreciate the artistry and craftsmanship of manuscripts they would otherwise be unable to afford in their entirety. However, a closer examination reveals that economic motivations were central to Ege's seemingly altruistic rationale. In contemporary times, certain North American scholars vigorously defend the validity of dismemberments and have transformed the fetishisation of scattered leaves into a profitable cult. They formulate research projects centred on manuscript leaves from the Ege collection. In European countries with a robust tradition of historical and philological studies, such projects would be viewed as scientifically dubious. This is primarily because of the absence of philological examination of the texts found within these leaves and the researchers' considerable lack of familiarity with Latin. Furthermore, these scholars demonstrate a deficient understanding of the history of manuscript production workshops.

(C. Rossi, *Isabelle Boursier's Book of Hours : A Dismembered Manuscript from Mary Benson's Collection*, Cambridge Scholars Publishing 2024: 3-4).

Any reflection on digital reconstruction requires a theoretical positioning that takes into account both the philosophy of restoration elaborated by Cesare Brandi and Walter Benjamin's meditation on the historical experience of the work of art.

Restoration, understood in a "Brandian" sense, does not aim at immobilising the artwork within a fictive state of original purity. It presupposes instead a form of conservation attentive to historical stratification and aesthetic coherence, allowing the object to remain inscribed within its temporal trajectory while addressing the material consequences of loss, damage, or fragmentation. Such an approach recognises that the life of an artwork unfolds through successive transformations, and that the marks of rupture may themselves become part of its intelligibility.

[...] it is said that the gods fitted his limbs together again. They found the pieces, but one was lost, between the upper arm and the neck.<sup>5</sup>

Ovid's account of the dismemberment and reassembly of Pelops provides a mythic configuration through which the material fate of intentionally dismantled cultural artefacts may be more precisely understood. In *Metamorphoses* VI (402–411), the gods gather the scattered limbs of the youth after Tantalus' sacrilegious act and restore the body, while one missing portion requires substitution. The episode articulates a form of restitution inseparable from loss, in which the recovered whole bears within itself the mark of its prior destruction.

This logic proves decisive when considering works whose unity has been deliberately violated. Any attempt at reintegration unfolds under the sign of discontinuity: the object survives through processes that seek to recover coherence while acknowledging the historical rupture that has reshaped its material and semantic structure. Transmission thus depends upon recognising that restitution never cancels loss, and that intelligibility emerges from the very persistence of absence. Yet the problem acquires a different urgency when considered through the lens of Benjamin's reflections on *aura*. Digital reconstruction confronts precisely the destabilisation of this condition. When an artefact has been deliberately dismantled, often for economic gain, its aura does not simply diminish

---

<sup>5</sup> *Metamorphoses* VI. 402 - 411. A Translation into English Prose by A. S. Kline, Published in *Entirety with Mythological Index & Illustrations* by H. Goltzius, *Poetry in Translation*, The Netherlands (2000), pp. 1558-1617

through reproduction; it is violently dislocated through the interruption of its material unity. The methodological questions that arise from such circumstances demand concrete responses:

- How should scholars proceed when the object to be reconstructed has been intentionally eliminated as a coherent physical entity?
- Does the responsibility of transmitting Western cultural heritage extend to the preservation – or reactivation – of an *aura* shattered by acts of acquisitive destruction? Does this responsibility bind us simultaneously to the memory of the past and to the claims of the future?

In response to the first question, I have attempted to formulate a methodological framework by devising a manual for the digital reconstruction of dismembered manuscripts, grounded in a set of elementary principles derived from classical philology. The difficulty of such reconstructions, however, lies in the condition of the visual material retrievable from online auctions, including platforms such as eBay. The examples discussed below are drawn from auctions active on 27 March 2026. The available images generally fall into three categories. In the most favourable cases, one has access to photographs of both recto and verso of the leaf (Fig. 1).

In other instances, only a single digital image is available, typically showing the most visually appealing decorated or illuminated side (Fig. 2), often without any indication as to whether it is recto or verso, since the leaf has been mounted or framed as an autonomous picture. In yet other cases, the documentation is reduced to a mere detail (Fig. 3), which further compromises any attempt at accurate codicological and textual or musical reconstruction.

Any affirmative response to the second question presupposes an acute awareness of historical discontinuity, a condition that Walter Benjamin himself identified as constitutive of modern experience.

The activities of dealers who knowingly dismantle cultural artefacts assume particular significance. The destruction of medieval manuscripts represents a rupture in the chain of transmission that has sustained cultural memory over centuries, restricting access to irreplaceable textual and visual knowledge. Such practices may be described, through a deliberate neologism, as a persistent form of “memoricide.”

Digital reconstruction of dismembered manuscripts can be seen as a response to this barbarism, as it aims to recover and revive what has been lost. By utilising advanced technologies and collaborative efforts, we can piece together *digital fragments* and reconstruct a semblance of the original work.

The act of restoring this “semblance,” this idea and aura from the past holds the power to shape the present. In this light, every reconstruction serves as an unequivocal proclamation, loudly echoing the names of those who have shamefully perpetuated such acts of vandalism, thereby depriving future generations of invaluable relics from the past.

Indeed, the very act of digitally piecing back together these dismembered manuscripts is a defiant stance against such destruction of cultural heritage. It reclaims the lost voices and histories bound up in these manuscript fragments, bringing them together once more.

Does the reconstruction of a Book of Hours not resound with the echoes of those who once held that manuscript in their hands, chanting every psalm, intoning every antiphon, singing every responsory, like on a Sunday in church?

(C. Rossi, *Isabelle Boursier’s Book of Hours* : 12).

Although the damage inflicted on dismantled artefacts cannot be wholly reversed, the digital environment opens a space in which relations interrupted by destruction may be partially reactivated. As successive layers of annotation, commentary, and scholarly intervention accumulate within virtual platforms, a form of collective memorialisation takes shape.

In this shared intellectual terrain, dispersed witnesses of vandalised cultural objects become accessible to renewed acts of engagement, interpretation, and commemoration. Manuscripts thus acquire a renewed mode of existence as dynamic textual configurations that continue to evolve historically while retaining the memory of their material origins.



Fig. 1. Leaf with a full-page miniature of the Flight into Egypt (recto-verso), clearly excised from a Book of Hours attributable to the workshop of Robert Boyvin, one of the most prolific illuminators active in Rouen and, for that very reason, among the most heavily affected by the dismemberment of manuscripts. The images are drawn from auctions active on 27 March 2026 (Seller: MFR Rare Books. Item ID: 317011558511). As is typical in such listings, the leaf is presented as an autonomous art object, with a generic attribution (“Book of Hours”, “15th century”) and without any verifiable indication of provenance, thereby severing the codicological, textual, and historical relationships that originally defined its meaning and reducing the object to a decontextualised commodity.

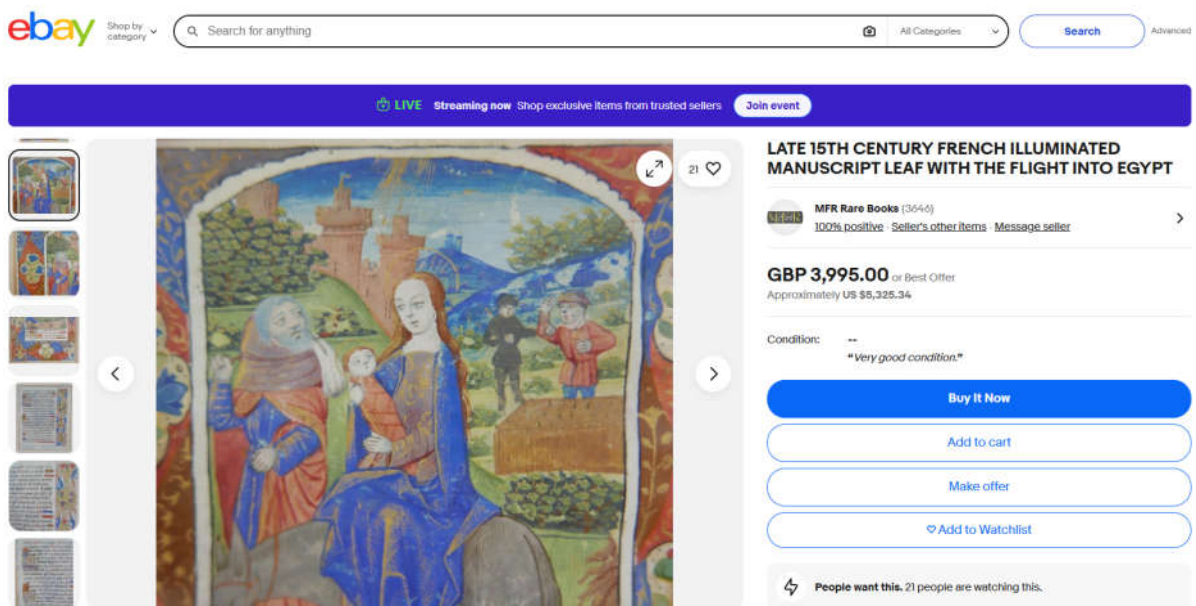


Fig. 1bis

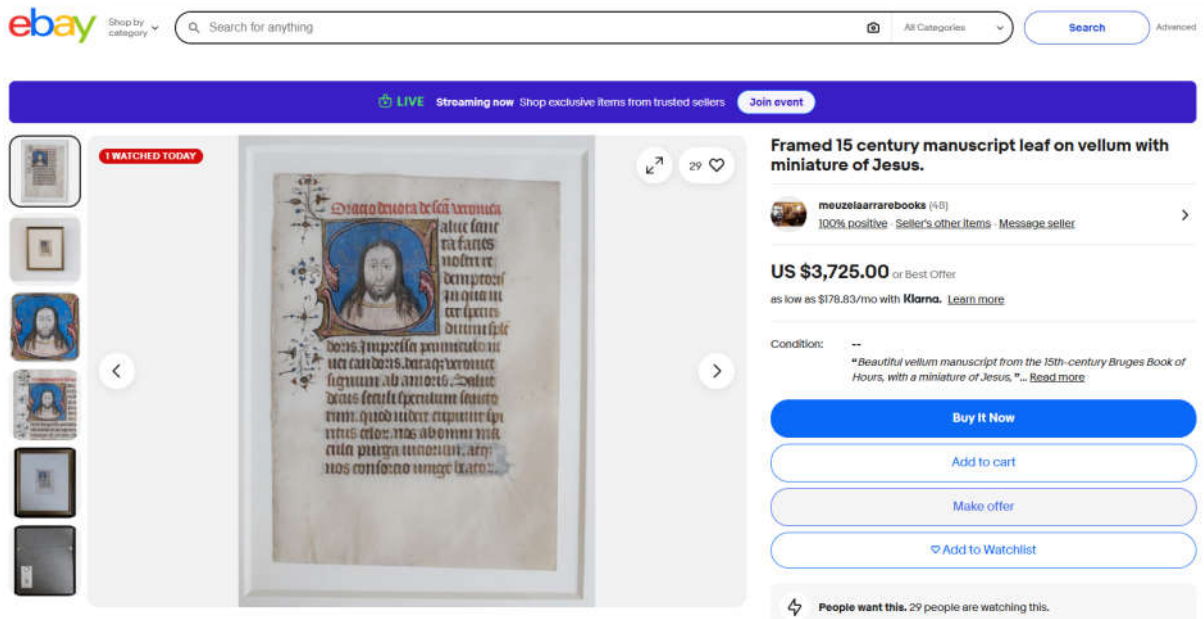


Fig. 2. It should be noted that the leaf has been framed, and the back of the frame does not allow the text on the verso to be seen.

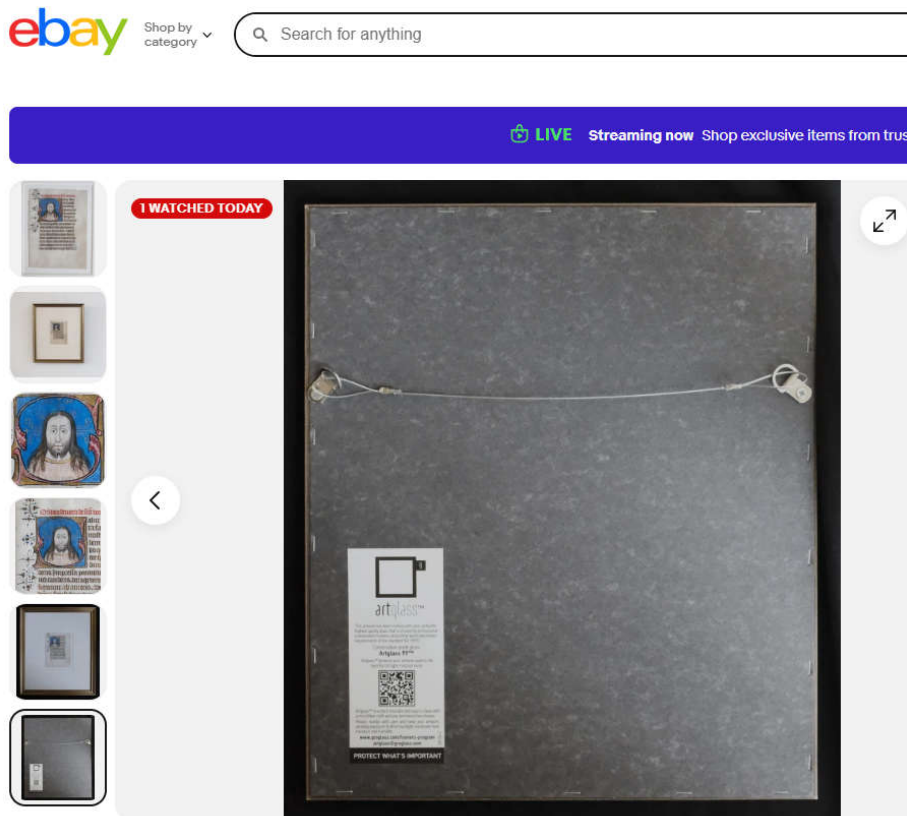


Fig. 2. bis

LIVE Streaming now Shop exclusive items from trusted sellers Join event

**RARE Illuminated Manuscript Leaf- Initial "U" - Saint Ursula 15th-Century**

the\_divine\_library (185)  
100% positive · Seller's other items · Message seller

**US \$1,999.00** or Best Offer  
as low as \$123.76/mo with Klarna. [Learn more](#)

Condition: --

[Buy It Now](#)

[Add to cart](#)

[Make offer](#)

[Add to Watchlist](#)

People want this. 11 people are watching this.

Fig. 3. Historiated initial "U" depicting St Ursula of Cologne, originating from an Italian choir book (15th century). In this case, it has been possible to trace the prior sale of a larger portion of the same excised leaf, subsequently further cut, at Bassenge, *Sonderkatalog Mille Annos Manu-Skriptum III*, Auction 125 (8 April 2025), lot 1021, where the initial (described as *Ursula von Köln*, manuscript initial miniature on parchment, Italy, 15th century) was sold for €650 (US\$ 739).

The version currently offered on eBay shows additional trimming of the original leaf, while the asking price has more than doubled, exemplifying the economic logic of progressive dismemberment and resale.

*Sonderkatalog Mille Annos Manu-Skriptum III*  
Auktion 8.4.2025



**Los 1018** [^]  
**Horae BMV**  
Französisches Stundenbuch in lateinischer Handschrift auf Pergament  
Im Archiv  
**Zuschlag**  
16.000€ (US\$ 18,182)  
**Details**



**Los 1019**  
**Dornblattranken-Bordüren**  
2 Doppelblätter aus einem spätmittelalterlichen Stundenbuch in lateinischer Handschrift auf Pergament. Ile-de-France um 1465.  
Im Archiv  
**Zuschlag**  
800€ (US\$ 909)  
**Details**



**Los 1020**  
**Geburt Christi**  
Doppelblatt eines Stundenbuchs. Lateinische Handschrift auf Pergament. Nordostfrankreich (um Lille?) ca. 1470.  
Im Archiv  
**Zuschlag**  
1.100€ (US\$ 1,250)  
**Details**



**Los 1021**  
**Ursula von Köln**  
Initiale "U" Handschriften-Initialminiatur auf Pergament. Italien 15. Jahrhundert.  
Im Archiv  
**Zuschlag**  
650€ (US\$ 739)  
**Details**

Fig. 3bis

Digital reconstruction remains vulnerable to accusations of inauthenticity, particularly within cultural environments already shaped by the economic forces of the antiquities trade, which simultaneously contribute to the erosion of heritage and may seek to discredit attempts at restitution.

From this tension emerge complex ethical questions regarding the technological mediation of restoration. The initial impetus for reconstruction lies in the desire to safeguard artworks for future generations on account of their historiographical and aesthetic significance. Digital methods extend access and reproducibility, yet frequently operate on materials that have been violently separated through acts of vandalism or plunder. Such conditions raise the possibility of unintended complicity with the processes that produced the loss. At the same time, one must ask whether distributed and decentralised forms of digitisation can adequately transmit the contextual frameworks necessary for meaningful understanding. The theoretical contributions of Brandi and Benjamin function here as guiding orientations rather than prescriptive solutions. Attention to historical context and to the problem of aura may foster responsible modes of reconstruction capable of reactivating resonances of the original work without claiming to reproduce it. When grounded in ethical awareness and a commitment to accessibility, digital manuscript reconstructions can generate vital pathways of cultural memory, enabling forms of historical relation that would otherwise remain irretrievably obscured by acts of deliberate destruction. The new configurations assembled from dispersed leaves inevitably diverge from any hypothetical intact state; yet they may still sustain meaningful connections with the past, preserving lines of transmission threatened by the blunt force of cultural vandalism.

Reassembly produces continuity while simultaneously exposing the trace of what has been irrevocably consumed. The recomposed body survives through substitution, and it is precisely this substituted element that renders visible the history of violence.

Once the codex has been subjected to calculated excision, its material unity cannot be fully reinstated. Even when dispersed leaves are identified, digitally reunited and reintegrated into a reconstructed sequence, the artefact continues to bear the scars of its transformation. Knife-cuts along decorated borders, the abrupt truncation of textual justification, and sewing stations exposed like opened sutures function not merely as technical evidence but as inscriptions of historical trauma. For instance, the bindings of dismembered manuscripts only exceptionally reappear on the art market; when they do, photographic

documentation is often difficult to obtain, thereby complicating any attempt at digital reconstruction of the codex – a research task that I have pursued systematically since 2006 together with the research teams working under my direction, resulting in the reconstruction of more than one thousand dismembered manuscripts, some of which are accessible through the website of the *Organisation pour la Protection des Manuscrits Médiévaux* –.<sup>6</sup> In many cases, the leaves excised and subsequently sold as individual objects still preserve pencil markings – and occasionally ink annotations – recording the inventory numbers assigned in auction or dealers’ catalogues (Fig. 4).



Fig. 1. Digital reconstruction of the famous Livre d'Heures De Ponthieu. Note the pencil markings recording the inventory numbers assigned in dealers’ catalogue <https://www.carlarossi.art/livre-dheures-de-ponthieu>

<sup>6</sup> Central to the mission of the Organisation is the Archivum Codicum Manuscriptorum Disiectorum”, a digital repository that symbolises both a personal crusade and a collective commitment to preserving the images of manuscript folios. These folios, once part of larger works, had been disassembled and dispersed, victims of a commercial appetite that valued profit over historical integrity. The Archivum stands as a testament to my dedication, a digital haven where these fragmented pieces of history are methodically compiled, conserved, and shared. Each entry in the Archivum represents a piece of a larger story, a narrative that we are painstakingly trying to reconstruct. Our goal extends beyond mere conservation; it is about dissemination and education, ensuring that these invaluable cultural artefacts continue to inform and inspire. In the face of adversity, the Archivum serves as a powerful symbol of our commitment to history and our refusal to let its physical fragmentation lead to a loss of knowledge and appreciation. Through this endeavour, we not only challenge those who sought to undermine us but also fortify our shared cultural legacy against future threats.

In other instances, the absence of a leaf can be addressed through philological reconstruction grounded in textual sequence, liturgical structure, and codicological comparison (Fig. 5).

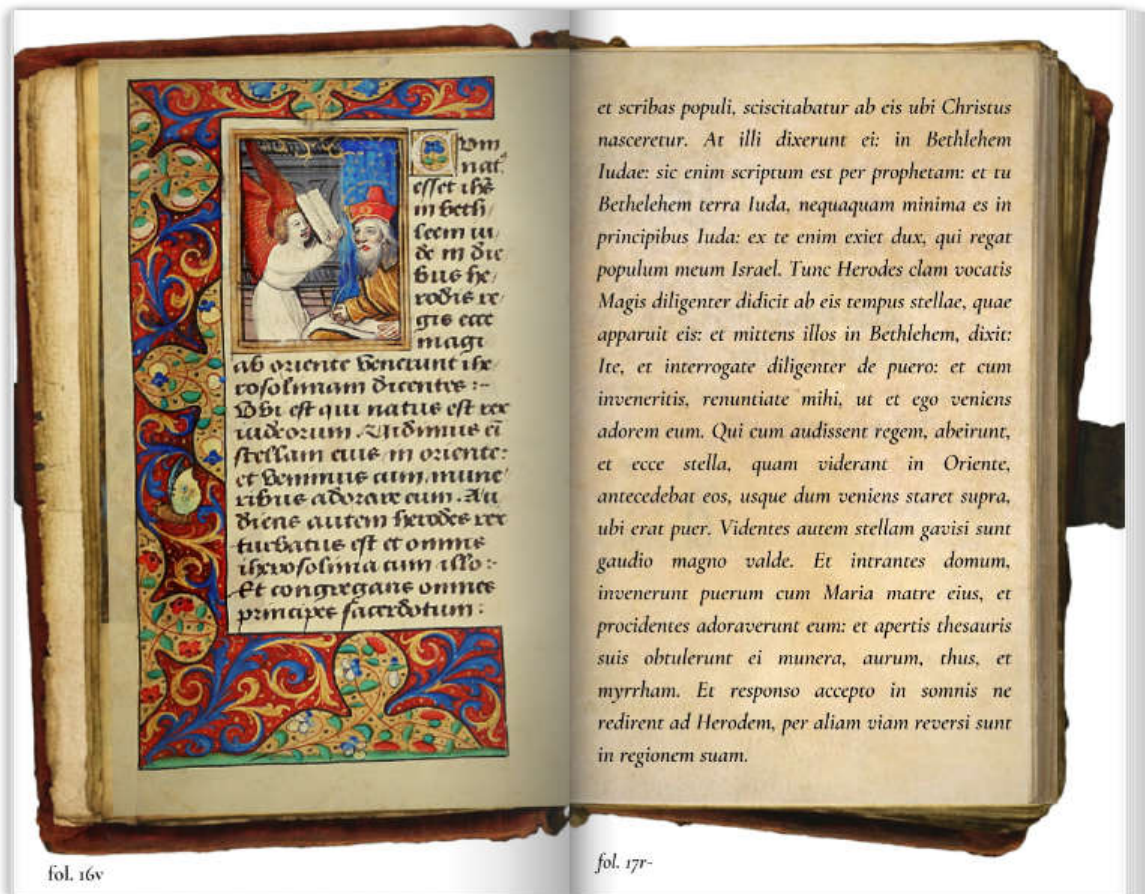


Fig. 2. Digital reconstruction of the famous Livre d'Heures De Ponthieu. Note the pencil markings recording the inventory numbers assigned in dealers' catalogue <https://www.carlarossi.art/livre-dheures-de-ponthieu>

Such marks may be approached through what Carlo Ginzburg has defined as the “evidential paradigm,” whereby marginal material traces function as indices of otherwise inaccessible historical actions.<sup>7</sup> The torn margin or displaced ruling pattern thus registers intentional intervention, marking the transition from liturgical or devotional object to aesthetic commodity.

<sup>7</sup> Carlo Ginzburg, “Clues: Roots of an Evidential Paradigm,” in *Myths, Emblems, Clues*, London, 1989.

Images persist across temporal ruptures, yet their persistence remains inseparable from transformation and loss. The dispersed folio survives as an image, though no longer as part of the organic visual and textual economy that originally structured the codex. Once the support is mutilated, the image itself undergoes a shift in status: it ceases to operate within a ritual or narrative continuum and instead emerges as an isolated visual presence, subject to new regimes of perception and value.

The efficacy historically attributed to images – conditioned by their material setting, liturgical or devotional use, and modes of reception – is profoundly altered when manuscripts are deliberately dismantled. Reconstruction, whether material<sup>8</sup> or digital, therefore unfolds within what may be described as a post-cannibalistic horizon. It seeks to restore intelligibility while recognising that the conditions of original integrity remain irrecoverable. It does not restore an original state but seeks instead to reconstitute conditions of intelligibility that have been structurally compromised.

In this sense, reconstruction does not efface violence; it renders it intelligible and historically accountable. Reconstruction begins where violence has already taken place. What has been severed cannot be restored to its former state, yet neither can it remain epistemically mute. The dismantling of medieval manuscripts interrupts a historically constituted field of relations. Once detached from this network, individual leaves cease to function as elements of a codicological organism and enter a different regime of existence, defined by mobility, exchange, and aesthetic isolation.

The work of recovery does not reverse this transformation. Rather, it confronts its consequences. In attempting to rearticulate dispersed materials into a legible configuration, reconstruction – whether codicological, philological, or digital – may be understood as forms of cultural *pietas*: they do not deny loss nor seek to restore an unattainable original state, but attempt to recompose intelligibility from what has been deliberately disarticulated. The reconstructed manuscript thus becomes a site of ethical and epistemological tension, where knowledge emerges through the acknowledgement of rupture.

Myths of dismemberment offer precise analogies for the fate of broken manuscripts. The myth of Orpheus introduces a different, equally instructive figure. Torn apart by Bacchic violence, his severed head continues to sing. Detached manuscript leaves often retain a

---

<sup>8</sup> M. Rickert, *The Reconstructed Carmelite Missal: An English Manuscript of the Late Fourteenth Century in the British Museum (Additional MSS 29704–5, 44892)*, Chicago, 1952; now available online at: <https://archive.org/details/reconstructedcar0000rick/page/n9/mode/2up>

comparable capacity for articulation. A folio from an antiphonary may still be performable; a page from an Old French narrative may continue to recount its episode; an illuminated initial may still organise the visual memory of a lost textual sequence. Meaning continues to resonate in severed leaves, as voice persists in Orpheus's head. In this sense, dispersed leaves resemble voices separated from their bodies. They circulate as autonomous aesthetic presences, valued for intensity, rarity, and portability. Reconstruction intervenes within this altered field, to recompose relations, to allow what still speaks, sings, or narrates to be heard again within a reconstructed horizon of sense.

Efforts to reconstruct dismembered manuscripts must confront the epistemological implications of violence. Reconstruction operates within what may be termed a post-cannibalistic condition.

Projects dedicated to the identification and recontextualisation of dispersed leaves, such as the research initiatives conducted within the Archivum Codicum Manuscriptorum Disiectorum (<https://www.oprom.eu/acmd>),<sup>9</sup> demonstrate both the possibilities and the limits of such endeavours. By collecting digital surrogates, analysing palaeographical and codicological features, and tracing the trajectories of dispersed folios, scholars can restore a significant degree of structural coherence to mutilated manuscripts.

Yet, as in the myth of Pelops, a residual absence remains. Reconstruction can approximate integrity – often to a remarkable extent – but it cannot fully recover the original material unity of the codex. Every reconstructed manuscript bears an “ivory shoulder”: a visible reminder of loss.

Numerous medieval manuscripts have reached the present in materially coherent form, preserved across centuries of transmission before undergoing deliberate dismantling in the modern art market. Their destruction introduces a retrospective fracture into a continuity that had long remained operative, transforming intact codicological bodies into dispersed objects of aesthetic extraction and economic circulation.

The digital and codicological reconstructions undertaken in the series *Biblioclasm and Digital Reconstructions* (Cambridge Scholars Publishing), including the forthcoming fourth volume edited by Antonella Ippolito, respond to this historically recent disruption. They re-establish relations among leaves whose textual and visual interdependence had endured for generations prior to their intentional violence.

---

<sup>9</sup>

[https://www.academia.edu/129557679/2000\\_2025\\_Archivum\\_Codicum\\_Manuscriptorum\\_Disiectorum\\_ACMD](https://www.academia.edu/129557679/2000_2025_Archivum_Codicum_Manuscriptorum_Disiectorum_ACMD)

Reconstruction thus acquires a significance that extends beyond the recovery of individual manuscripts. It reveals the historical contingency of transmission itself, showing how intelligibility depends on the preservation, or interruption, of material continuities.

## BIBLIOGRAPHY

S. Chiodo (editor), *Storie di pagine dipinte: miniature recuperate dai Carabinieri*, atti del convegno (Firenze, Galleria degli Uffizi, Palazzo Pitti, Sala delle Nicchie, 24 giugno-4 ottobre 2020), Firenze 2020.

J. Puig, *The Madruzzo Book of Hours, a Dismembered Manuscript Illuminated by Marie Vrelant*, Cambridge Scholars Publishing, 2025.

M. Rickert, *The Reconstructed Carmelite Missal: An English Manuscript of the Late Fourteenth Century in the British Museum (Additional MSS 29704–5, 44892)*, Chicago, 1952; now partially available online at: <https://archive.org/details/reconstructedcar0000rick/page/n9/mode/2up>

C. Rossi, *Biblioclastia a scopo di lucro e culto feticistico dei frammenti di manoscritti medievali*, «Studi romanzi», XVIII (2022), pp. 161–196.

— *Isabelle Boursier's Book of Hours : A Dismembered Manuscript from Mary Benson's Collection*, Cambridge Scholars Publishing, 2024.

— & Alex Martin, *Digital Reconstruction of a Dismembered Book of Hours Illuminated by Robert Boyvin*, Cambridge Scholars Publishing, 2024.

— *Biblioclasm for Profit: The Legal Implications of Dismembering Western Medieval Illuminated Manuscripts*, *Harvard Art Law Review*, 1, 1, 2025, pp. 97-167. Digitally available on Google Books: <https://tinyurl.com/mryubhsa>

— *Beyond the Margins: Female Illuminators in Medieval and Renaissance Europe*, Ethics International Press, Cambridge, 2025.

# Dante e la libertà

ENRICO FENZI

Università degli Studi di Genova

0009-0008-8888-3608

1. In un elegante volumetto del 2023 Luciano Canfora tocca un tema che ha suscitato varie prese di posizione ma sul quale è ancora possibile dire qualche parola : Dante e la libertà.<sup>1</sup> Il discorso di Canfora torna a segnalare due poli antitetici che in Dante sembrano convivere: l'esaltazione di Cesare quale fondatore dell'Impero nel canto sesto del *Paradiso*, e per contro l'eccezionale spicco dato alla figura di Catone, fatto da Dante custode del Purgatorio e destinato a entrare nel numero dei beati nel giorno del Giudizio, nonostante si tratti di un pagano e, soprattutto, di un suicida che con il suo estremo gesto aveva confermato d'essere il più radicale e irriducibile nemico di Cesare. Entro questo quadro, va anche detto che l'esaltazione di Cesare è potentemente anticipata non tanto dalla sua presenza nel Limbo quanto dal trovare i suoi uccisori, Bruto e Cassio, nel fondo dell'Inferno maciullati dai denti di Lucifero come i più dannati dei dannati. Di qui le antiche e a volte aspre accuse mosse a Dante che si è schierato con il 'tiranno' ed ha così crudelmente punito quelli che l'hanno ucciso in nome della libertà, e che per questo meriterebbero di essere collocati in Paradiso. Esemplici al proposito sono le parole di Donato Giannotti che ribatte alla difesa di Dante tentata da Michelangelo sulla traccia offerta dal commento del Landino, ma in ogni caso costretto a riconoscere che assassinare il tiranno è preciso dovere di ogni buon cittadino :

Io intendo ciò che voi [*Michelangelo*] dite et credo che Dante, per Bruto et Cassio non significhi Bruto et Cassio, ma coloro che tradiscono la maestà imperiale, et per Cesare non intenda Cesare ma la maestà imperiale, come havete detto : tutto questo vi credo. Ma che Cesare sia nel Limbo et

---

<sup>1</sup> LUCIANO CANFORA, *Dante e la libertà*. Postfazione a cura della Redazione Cultura del « Corriere della Sera », Milano, Solferino, 2023. Qui, al testo di Canfora, pp. 7-39, seguono nell'ordine tre canti della *Commedia* assai sobriamente annotati : *Par.* VI ; *Purg.* I ; *Inf.* XXVI.

Bruto et Cassio nelle bocche di Lucifero, troppo mi dispiace ; talché io vorrei volentieri potervi metter lui da doverlo se già egli non vi è, ché altro non merita per questo peccato solo !<sup>2</sup>

Torniamo a Catone, dopo aver preso seppur sommariamente atto che Dante si schiera con il tiranno e non concede nulla (infierisce, piuttosto!) a chi per amore della libertà l'ha ucciso. È un buon punto di partenza per il nostro tema, che appare compendiato nelle famose parole che Virgilio rivolge a Catone per ben disporlo nei confronti di Dante:

Or ti piaccia gradir la sua venuta :  
libertà va cercando, ch'è sì cara  
come sa chi per lei vita rifiuta.  
Tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara  
in Utica la morte, ove lasciasti  
la vesta ch'al gran dì sarà sì chiara  
(*Purg.* I 70-75).

Lasciamo da parte le critiche che questa *captatio benevolentiae* si è attirata a partire, credo, dal commento di Luigi Benassutti, a metà Ottocento, e finite nel più moderno *dossier* anti-virgiliano,<sup>3</sup> e restiamo a quello che le parole del poeta latino apertamente dicono : 'Tu, Catone, dovresti particolarmente gradire e favorire il transito di Dante che è in cammino

---

<sup>2</sup> *Dialogo di Donato Giannotti de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*. Edizione critica a cura di Deoclecio Redig de Campos, Firenze, Sansoni, 1939, p. 96: ma si veda l'intero dibattito che occupa l'ultima parte del dialogo (che risale al 1545-46), pp. 88-97. Vd. DONALD J. GORDON, *Giannotti, Michelangelo e il culto di Bruto*, in ID., *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento* (1975), a cura di Stephen Orgel. Prefazione di Eugenio Garin, Milano, Mondadori-Saggiatore, 1987, pp. 143-160. Non entro nella lunghissima vicenda degli opposti giudizi sull'uccisione di Cesare che vede ora esaltati ora vituperati i congiurati, cominciata il giorno stesso del fatto e rinvigoritasi in età umanistica e rinascimentale. Solo ricordo che fu il Giannotti a indurre Michelangelo a scolpire il busto di Bruto ora al Bargello di Firenze. S'è detto che tale busto riproduca le fattezze di Lorenzino de' Medici che nel 1537 aveva ucciso il cugino duca Alessandro e scritto una *Apologia* ch'è forse la più famosa esaltazione del tirannicidio (LORENZINO DE' MEDICI, *Apologia e lettere*, a cura di Francesco Erspamer, Roma, Salerno Editrice, 1991).

<sup>3</sup> Al proposito mi limito a rinviare a JOHN SCOTT, "Virgilio a cui per mia salute dièmi": alcune considerazioni sul Virgilio della "Commedia", in «Rivista internazionale di ricerche dantesche», I, 2020, pp. 13-30, che in larga parte combatte la tendenza a ridimensionare se non proprio a deprimere la figura e il ruolo di Virgilio, e che ha avuto un punto d'arrivo nel volume di LLOYD H. HOWARD, *Virgil the Blind Guide. Making the Way through the 'Divine Comedy*, Montreal-Kingston, McGill Queen's University Press, 2010.

alla ricerca di quella libertà che sa bene quanto sia cara proprio chi per lei ha rinunciato alla vita. E proprio tu sei quello che lo sa, dal momento che non ti è dispiaciuto darti in Utica la morte, abbandonando il corpo che il giorno del Giudizio risplenderà luminoso'. Non è possibile e non è neppure il caso di inseguire in questa sede il monte di discussioni che Dante ha suscitato,<sup>4</sup> mentre per contro importa quanto Canfora osserva a proposito della diversa nozione di libertà che sembrerebbe di dover ricavare da quei versi: «Qui siamo davanti a due libertà fra loro molto diverse. La libertà politica è il motivo per cui Catone si è ucciso. Dante si è messo in viaggio ed è guidato dall'alto perché va *cercando libertà*. Quando il viaggio termina, Beatrice lo ha *tratto a libertà* [Par. XXXI 85]. Ma quale libertà? Non certamente la libertà politica per la quale Catone si è tolto la vita».<sup>5</sup> Quale, allora? Canfora trova la chiave per rispondere all'altra estremità della cantica, là dove Virgilio dà per compiuta la ricerca del suo allievo e smette la funzione di guida :

Non aspettar mio dir più né mio cenno;

---

<sup>4</sup> Per quanto riguarda Catone rimando soprattutto alle belle pagine di JOHN SCOTT, *Cato. A Pagan Suicide in Purgatory*, in ID., *Dante's Political Purgatory*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996, pp. 69-84, e di EZIO RAIMONDI, *Rito e storia nel I canto del Purgatorio* (1968), in ID., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 65-94: in part. pp. 77-84. Ma si vd. anche MANLIO PASTORE STOCCHI, *Da Ulisse a Catone*, in *Cento canti per cento anni [Lectura Dantis Romana]. II. Purgatorio. 1. Canti I-XVII*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 27-47, e più recentemente LINO PERTILE, *Lettura e interpretazione del canto I*, in *Voci sul Purgatorio di Dante. Una nuova lettura delle seconda cantica*, a cura di Zygmunt Barański e Maria Antonietta Terzoli, Roma, Carocci, 2024, pp. 61-80. Infine, un esaustivo ottimo panorama sulla figura di Catone è quello di DELPHINE CARRON, *Le héros de la liberté. Les aventures philosophiques de Caton au Moyen Âge latin de Paul Diaque à Dante*, Thèse [...] Sous la direction de MM. Ruedi Imbach et Daniel Schultess, Neuchâtel, UNI-Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2010, in cui l'ampia parte finale, pp. 709-920: *La figure de Caton chez Dante Alighieri (1265-1321), image de la liberté politique, morale et spirituelle*, è appunto dedicata a una minuziosa analisi delle presenze di Catone in Dante. Qui, si tenga presente, in particolare, il § *Le concept de la liberté chez Dante*, pp. 789-800, dal quale si trarranno altre indicazioni.

<sup>5</sup> CANFORA, *Dante e la libertà*, cit., p. 23. Questa distinzione tra la libertà di Dante e quella, politica, di Catone è per la verità individuata da tutti i commentatori ed è sempre implicita anche in chi semplicemente sottolinea che quella di Dante ha carattere morale e comporta l'assenza del peccato. Più articolato e spesso ripreso il commento di Andreoli, che dichiara 'sorelle' e quindi intimamente connesse tutte le libertà. La Chiavacci Leonardi specifica che la libertà politica non è che «la figura storica» di quella morale, e Nicola Fosca rinvia ad Auerbach (ERICH AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1989, pp. 219-220), scrivendo che la vicenda terrena di Catone è figura e prefigurazione della vera libertà morale del cristiano: vere la loro parte, non mi sembrano però chiose sufficienti. Per i commenti mi sono avvalso dei testi disponibili in rete sul sito del *Darmouth Dante Project*.

libero, dritto e sano è tuo arbitrio,  
e fallo fora non fare a suo senno:  
per ch'io te sovra te corono e mitrio  
(*Purg.* XXVII 139-142).

La libertà che Dante s'è meritata è dunque quella affatto morale di chi per via ha cancellato dalla sua fronte le sette P del peccato e può o, meglio, deve affidarsi al proprio libero arbitrio che solo ora può essere detto tale perché s'identifica con la libertà medesima di una volontà 'assennata', fattasi interprete della ragione che la governa. Nulla quindi che abbia a che fare in senso proprio con la libertà politica. Ma questa nozione di libertà come 'libero arbitrio', e cioè come dimensione propria della libertà di coscienza, suggerisce a Canfora uno spunto che apre alla possibilità di oltrepassare la dicotomia che a tutta prima divide la libertà di Dante da quella di Catone, illuminandola della stessa luce. Scrive lo studioso che l'idea di libertà connessa a quella di 'arbitrio' contiene «dentro di sé anche un'idea più ampia che potrebbe ricomprendere la libertà per cui Catone si è dato la morte».<sup>6</sup> Credo che sia così, ma il discorso sul libero arbitrio che a questo punto si apre deve essere più articolato, data l'importanza che Dante attribuisce all'argomento. Qui basti puntualizzare, in forma largamente riassuntiva e in via preliminare, alcuni elementi centrali.<sup>7</sup>

Innanzitutto, entrando immediatamente nel merito, occorre passare per il libro quinto e ultimo della *Consolatio* di Boezio, che affronta la questione delicata e complessa del libero arbitrio considerato in rapporto a una prescienza divina che parrebbe di per sé 'necessitante', inchiodando le scelte e i destini individuali a quanto è conosciuto *ab aeterno* dalla mente divina, che non può certo essere smentita da una sopraggiunta e inattesa

---

<sup>6</sup> CANFORA, *Dante e la libertà*, cit., p. 26.

<sup>7</sup> I rimandi bibliografici saranno, in questa sede, ridotti all'essenziale, e molti aspetti saranno tralasciati: per esempio, a parte qualche occasionale citazione, la straordinaria affinità che lega le soluzioni dantesche a quelle esposte da Natura nel suo lungo discorso nel *Roman de la Rose*, vv. 17059-17874 (ed. Langlois, dalla quale cito; 17029-17849 ed. Lecoy). Per una minuziosa esposizione sul vero e proprio trattato sul libero arbitrio che è nella *Rose* vd. GERARD PARE, *Les idées et les lettres au XIII<sup>e</sup> siècle. Le Roman de la Rose*, Montréal, Éditions Le Centre de Psychologie [Publ. De l'Institut d'Études Médiévales Albert le Grand], 1947, pp. 231-252. Sul punto, rimando a quanto ne ho detto in *Dante e il Roman de la Rose: alcune note sulla candida rosa e sul libero arbitrio* (2016), ora in ENRICO FENZI, *Saggi danteschi*, Roma, Aracne, 2026, tomo I, pp. 407-443, con più ampie citazioni di testi. Un buon capitolo (il VII°) di ciò che Dante deve a Boezio (e a Tommaso), con i fondamentali raffronti poi prolungatisi in tutta la tradizione critica, è ancora quello di ROCCO MURARI, *Dante e Boezio (contributo allo studio delle fonti dantesche)*, Bologna, Zanichelli, 1905, pp. 299-329.

iniziativa umana.<sup>8</sup> Boezio risolve questa difficoltà, che pone in dubbio l'esistenza stessa del libero arbitrio, alla luce del concetto di eternità quale *punto* nel quale le categorie temporali si annullano in un presente assoluto. Onde sarebbe assurdo immaginare che Dio conosca nel tempo, come noi, guardando ora indietro alle cose passate e ora avanti, alle future, previste nei modi e nei tempi del loro accadere. In verità, Egli non 'pre-conosce' ma semplicemente conosce ogni cosa nell'infinita simultaneità del suo eterno presente, sì che la grande metafora è quella del Dio-spettatore, o del Dio-specchio, che 'vede' tutto (*Par. IX 73* : «Dio vede tutto») e però non vincola l'agire umano alle leggi ferree di una necessità

---

<sup>8</sup> Ecco come Jean de Meun espone tale tesi in *Rose 17745-17754*: «il meïsmes souvent seaut dire / qu'il n'a pas franc vouleir d'eslire, / *car Deus par sa prevision / si le tient en subjeccion / que tout par destinee meine / e l'euve e la pensee humaine, / si que, s'il veaut a vertu traire, / ce li fait Deus a force faire, / e s'il de mal faire s'efforce, / ce li refait Deus faire a force*» (corsivo mio). Vd. BOEZIO, *Cons. V 3, 4-5*: «se Dio vede tutte le cose e non può in alcun modo sbagliarsi, allora è necessario che accada ciò che la provvidenza ha previsto che sarebbe accaduto. Perciò, se dall'eternità pre-conosce non soltanto le azioni degli esseri umani ma anche le loro intenzioni e volontà, non ci sarà alcun libero arbitrio, e non potrà esistere alcun fatto né alcuna volontà se non quella che l'infalibile provvidenza divina aveva presagito» («si cuncta prospicit deus neque falli ullo modo potest, evenire necesse est quod providentia futurum esse praeviderit. Quare si ab aeterno non facta hominum modo, sed etiam consilia voluntatesque praenoscit, nulla erit arbitrii libertas; neque enim vel factum aliud ullum vel quaelibet existere poterit voluntas, nisi quam nescia falli providentia divina praesenserit»). E vd. poi ANSELMO, *De concordia praescientiae et praedestinationis et gratiae Dei cum libero arbitrio*, in *PL 158*, ripett. 507 e 512, nel principio: «Alcuni pensano che la prescienza di Dio sia in contraddizione con il libero arbitrio, poiché le cose che Dio pre-conosce necessariamente si realizzeranno, mentre ciò che è dovuto a un libero arbitrio non è condizionato da alcuna necessità. Se è così, è impossibile che esistano insieme la pre-scienza di Dio che tutto ha già previsto, e qualcosa che invece avvenga per libera volontà» («Videntur quidem praescientia Dei et liberum arbitrium repugnare; quoniam ea quae Deus praescit necesse est esse futura, et quae per liberum arbitrium fiunt nulla necessitate proveniunt; sed si repugnat, impossibile est simul et praescientiam Dei esse, quae omnia praevidet, et aliquid per libertatem arbitrii fieri»), e ancora l'intitolazione del cap. VI: «Se la prescienza di Dio introduce il principio della necessità in ciò che conosce, egli stesso non fa nulla liberamente ma tutto per necessità» («Si praescientia Dei necessitatem ingerit rebus quas praescit, ipse nihil facit ex libertate sed omnia ex necessitate»). In questo medesimo testo, col. 515, parte importante della soluzione è l'argomento della *vis aeternitatis*, intimamente associata alla prescienza divina, come faceva Boezio. Sul punto, vd. LEON BAUDRY, *La prescience divine chez S. Anselme*, «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge», 13, 1940-1942, pp. 223-237. Si può infine ricordare anche la valenza paradossale del quesito denunciata da Montesquieu, *Lettres persanes LXIX*: «Dieu met Adam dans le paradis terrestre, à condition qu'il ne mangera point d'un certain fruit: précepte absurde dans un être qui connaîtrait les déterminations futures des âmes: car enfin un tel être put-il mettre des conditions à ses grâces, sans les rendre dérisoires?».

creata dalla sua stessa onniscienza. Non cancella perciò la libera determinazione della volontà, e con essa la responsabilità sempre insita nella scelta tra il bene e il male, e il premio o la punizione che ne consegue:

Lo sguardo divino, infatti, precede ogni evento futuro, e lo volge e lo richiama alla presentità della sua conoscenza, e non alterna una cosa o l'altra, come ti sembra, pre-conoscendole una alla volta, ma in un singolo impulso previene e abbraccia tutti i tuoi cambiamenti rimanendo stabile [...] Dio permane nella sua prescienza come colui che osserva tutte le cose dall'alto, e l'eternità presente della sua visione converge con la qualità futura delle nostre azioni, distribuendo ai buoni i premi, ai malvagi le pene.<sup>9</sup>

Il discorso, com'è facile immaginare, è più complesso e dovrebbe articolarsi in direzioni diverse, per esempio inseguendo la distinzione tra i futuri necessari e i futuri contingenti, oppure tra l'eternità, che spetta a Dio, e la 'perpetuità' di un mondo che vive senza fine nel tempo.<sup>10</sup> Ma restiamo all'essenziale, e osserviamo piuttosto che a Boezio si rifà anche Tommaso,<sup>11</sup> e che Jean de Meun, che ha tradotto la *Consolatio*, di Boezio, segue perfettamente la sua linea di ragionamento, come Langlois ha puntualmente indicato,<sup>12</sup> e

---

<sup>9</sup> *Cons.* V 6, 40-45: « Omne namque futurum divinus praecurrit intuitus et ad praesentiam propriae cognitionis retorquet ac revocat, nec alternat, ut aestimas, nunc hoc, nunc aliud praenoscenti vice, sed uno ictu mutationes tuas manens praevenit atque complectitur [...] Manet etiam spectator desuper cunctorum praescius deus visionisque eius praesens semper aeternitas cum nostrorum actuum futura qualitate concurrat, bonis praemia, malis supplicia dispensans».

<sup>10</sup> Per un'esposizione assai chiara e minuziosa del pensiero di Boezio rimando a LUCA OBERTELLO, *Severino Boezio*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 1974, I, pp. 519-521; pp. 536-544, e soprattutto al capitolo sesto della quarta parte, pp. 700-734. Per le fonti, tra le quali spicca in particolare Ammonio, vd. soprattutto PIERRE COURCELLE, *La consolation de Philosophie dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, Paris, Études Augustiniennes, 1967, in part. pp. 208-221.

<sup>11</sup> Come ripetutamente afferma da ultimo PASQUALE PORRO, *Tommaso d'Aquino. Un profilo storico-filosofico*, Roma, Carocci, 2010: vd. per es. pp. 458 ss. Vd. al proposito *Summa* I q. 14 a. 3; *Summa* I q. 57 a. 3, e q. 86 a. 4; *Exp. libri Peryermenias*, I 14 n. 19, e nell'ultimo suo scritto, del febbraio 1274 e dunque poco prima della morte nel marzo, la breve *Epistola ad Bernardum abatem Casinensem*. Si veda anche ALBERTO MAGNO, *Commentarii in I Sententiarum: Dist. XXXV C-D*, ed. Borgnet, XXVI pp. 187-188: «ciò che Dio sa, lo sa del tutto fuori dal tempo» («scitum a Deo omnino intemporale est»), ecc.

<sup>12</sup> LANGLOIS, *Origines et sources du Roman de la Rose*, Paris, Champion, 1891, pp. 136-138, e vd. le note che nella sua edizione via via accompagnano i versi dedicati al libero arbitrio (IV, pp. 307-312).

con una metafora della quale pare sia da attribuirgli la paternità,<sup>13</sup> enfatizza la nozione di Dio quale ‘specchio’ che nel suo eterno presente vede ogni cosa:

ausinc con s’el fust avenue ;  
e de toujourz l’a il veüe  
par demontrance veritable  
a son miroer pardurable,  
que nus, fors lui, ne set polir,  
senz riens a franc vouleir tolir.  
Cil miroers c’est il meïsmes [...]  
17465-71.

E Dante, per parte sua, in *Par.* XVII 37-42, attraverso le parole di Cacciaguida, riprende proprio l’originale e felice metafora proposta da Jean del Dio-specchio che ‘vede’ ma non per questo limita il ‘libero volere’ («senz riens a franc vouleir tolir»), e proprio ad essa affida la soluzione del problema:

La contingenza, che fuor del quaderno  
de la vostra matera non si stende,  
tutta è dipinta nel cospetto eterno ;  
necessità però quindi non prende  
se non come dal viso in che si specchia  
nave che per corrente giù discende.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Vd. DANIEL HELLER-ROAZEN, «*Li mirouers pardurables*». *La question du Roman de la Rose*, «Romania», 487-488, 3/4, 2004, pp. 341-370, che sottolinea all’inizio come la parte della *Rose* dedicata al problema del libero arbitrio e all’immagine dello ‘specchio’ non fosse ancora stata presa in considerazione dagli studiosi, salvo Paré (p. 346: vd. sopra la nota n. 7). Circa lo specchio, scrive, p. 363: «La figure qui se voit introduite ici ne se retrouve, à proprement parler, dans aucune des œuvres classiques sur la contingence dont Jean de Meun s’est servi, telles que le *De Consolatione Philosophiae*; on ne la compte pas non plus, en tant que telle, parmi les images employées par les théologiens et les philosophes qui ont traité la question au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècle», e ne fa un analogo della metafora classica che è, per esempio, anche in Tommaso, secondo la quale la relazione tra l’eternità divina e la temporalità umana corrisponderebbe a quella che esiste tra centro (eternità) e circonferenza (tempo).

<sup>14</sup> Il tipo logico è lo stesso, relativo alla necessità assoluta, opposta alla condizionata della quale è questione, già di Tommaso nella citata *Episola ad Bernardum* attraverso l’esempio riferito da PORRO, *Tommaso d’Aquino*, cit., p. 459: «se vedo Pietro mentre è seduto, è per me necessario vederlo seduto, ma il fatto che Pietro sia seduto non dipende certo dal fatto che io lo stia vedendo» («Manifestum est autem, quod ex hoc, quod video aliquem sedere, nulla ingeritur ei necessitas sessionis»). Un esempio diverso era in

Di là dal molto che si potrebbe ancora citare e sul quale si dovrebbe sottilizzare, diciamo infine e del tutto preliminarmente che il libero arbitrio esiste: Dio ‘vede tutto’, è vero, ma questo suo vedere, proprio perché tale, non lo intacca.

Insieme a questo primo passo, indispensabile per aprire un discorso più ampio, ne occorre un altro relativo non più alla pre-scienza divina ma all’influsso degli astri. Basterà dire che anche su questo punto la posizione di Dante è affatto analoga a quella testimoniata con particolare forza da Jean de Meun. Quando si legge che la forza del libero arbitrio è tale da ‘garantire’ l’uomo nei confronti di qualsivoglia dato di natura (i *meurs natureus*) o influsso dei cieli, che pure esistono e agiscono, oppure che l’uomo è superiore al suo destino (v.17725: «Il est sour toutes destinee»), e che per ciò non ha scuse per i suoi comportamenti (v. 17870: «n’est riens qui l’en puisse escuser»), è impossibile non andare all’ottimismo morale’ di *Purg.* XVI 73-78:

Voi che vivete ogne cagion recate  
pur suso al ciel, così come s’e’ tutto  
movesse seco di necessitate.

Se così fosse, in voi fora distrutto  
libero arbitrio, e non fora giustizia  
per ben letizia e per male aver lutto

Lo cielo i vostri movimenti inizia :  
non dico tutti, ma, posto ch’i’ l’ dica,  
lume v’è dato a bene e a malizia,  
e libero voler ; che, se fatica  
nele prime battaglie col ciel dura,  
poi vince tutto, se ben si notrica

---

BOEZIO, *Cons.* V 6, 27: «se sai che qualcuno cammina, è necessario che costui cammini. Ciò che si conosce essere non può essere diverso dal conosciuto, ma questa condizione non implica in alcun modo una necessità assoluta» («si aliquem ambulare scias, eum ambulare necesse est. Quod enim quisque novit, id esse aliter ac notum est nequit, sed haec condicio minime secum illam simplicem [...] trahit», e uno ancora diverso in ABELARDO, *Theologia scholarium* III 107, ed. Buytaert, p. 544: ‘vedo un uomo che scrive ...’, ecc. Questa casistica sottilmente è affrontata anche da JEAN, *Rose* 17201-17238, ov’è appunto questione della *necessité en regart*, cioè della ‘necessità di conseguenza’ che si dà quando una cosa o un fatto è necessariamente quello che è (negli esempi: se vedo qualcuno seduto, è necessario che sia seduto; se lo vedo camminare, è necessario che cammini, se lo vedo scrivere, che scriva ...), e che non può autorizzare alcun discorso che infici il principio del libero arbitrio (17237-17238: «Si ne put tel raison passer / pour franche volenté casser»). Vd. HELLER-ROAZEN, «*Li mirouers pardurables*», cit., pp. 354-358.

e soprattutto di *Purg.* XVIII 55-75:

Però, là onde vegna lo 'ntelletto  
dele prime notizie, omo non sape,  
e di primi appetibili l'affetto,  
che sono in voi sì come studio in ape  
di far lo mèle ; e questa prima voglia  
merto di lode o di biasmo non cape.

Or, perché a questa ogn'altra si raccoglie,  
innata v'è la virtù che consiglia,  
e del'assenso dè tener la soglia.

Quest'è il principio là onde si piglia  
ragion di meritare in voi, secondo  
che i buoni e' rei amori accoglie e viglia.<sup>15</sup>

Color che ragionando andaro al fondo  
s'accorser d'essa innata libertate:  
però moralità lasciaro al mondo.

Onde , poniam che di necessitate  
surga ogni amor che dentro a voi s'accende,  
di ritenerlo è in voi la podestate.

La nobile virtù Beatrice intende  
per lo libero arbitrio, e però guarda  
che l'abbi a mente, s'a parlar ten prende

I due passi sono decisivi per il nostro argomento e attorno ad essi si dovrà continuamente ricamare, e anche per questo meritano un tentativo di libera parafrasi. Il primo : 'Voi che vivete attribuite agli influssi celesti ogni causa del vostro agire, come se tutto dipendesse

---

<sup>15</sup> Il *viglia* del v. 66 è voce del verbo *vigliare*, che indica l'operazione con la quale, dopo la battitura del grano, con ramazze di frasche lo si ripuliva dalle impurità rimaste, come spighe e semi non commestibili (vd. l'anonima 'voce' *vigliare* in *ED V*, 1976, p. 1008). SINGLETON, *ad vv.* 62-63, cita TOMMASO, *Summa contra Gentiles* III 10, 4, e, per l'immagine, GREGORIO MAGNO, *Moralia in Iob* I 35, 50. In particolare vd. PAOLO FALZONE, *Psicologia dell'atto umano in Dante. Problemi di lessico e di dottrina*, in *Filosofia in volgare nel Medioevo*. Atti [...] a cura di Nadia Bray e Loris Sturlese, Louvain-la-Neuve, Féd. Intern. des Instituts d'Études Médiévales, 2003, pp. 331-366: pp. 350-352; LUCA AZZETTA, «Fervore aguto», «buon volere» e «giusto amor». *Lettura di Purgatorio XVIII*, «Rivista di studi danteschi», VI, 2, 2006, pp. 241-279: p. 255 nota 32.

necessariamente da loro. Se così fosse, il vostro libero arbitrio sarebbe distrutto, e non sarebbe giusto essere premiati per il bene ed essere puniti per il male fatto. Il cielo, è vero, dà l'impulso iniziale alle vostre azioni, non dico però a tutte: posto pure ch'io lo dica, vi è data in ogni caso la capacità di comprendere la differenza tra il bene e il male, e una volontà libera la quale, anche se a tutta prima prova fatica a combattere con gli influssi celesti, alla fine se ben alimentata riporta una completa vittoria'. Il secondo: 'l'uomo non sa donde gli provengano le verità prime della ragione e l'impulso a soddisfare gli immediati desideri ch'egli porta in sé, com'è quello dell'ape di fare il miele, e questi desideri naturali non gli meritano né lode né biasimo. Ora, affinché ogni altro desiderio si armonizzi con quei primi affatto naturali e di per sé innocenti, in voi uomini è innata la *virtù che consiglia*, cioè la capacità discrezionale che deve aprire o no la porta al consenso. Questa virtù costituisce il principio in base al quale si giudica del vostro merito, secondo che accolga i buoni amori e rifiuti i cattivi. Gli antichi filosofi che illuminati dalla loro ragione andarono al fondo delle cose percepirono l'esistenza di questa innata libertà e donarono al mondo i fondamenti dell'etica. Sicché, pur ammettendo che ogni desiderio che sorga in voi sia inevitabile, sta a voi la facoltà di coltivarlo o di rifiutarlo. Beatrice intende che questa nobile virtù sia, appunto, il libero arbitrio: tienilo a mente, se ne dovrai parlare'.<sup>16</sup>

Ripeto, in questi versi sta l'essenziale della posizione di Dante, e su di essi si deve basare ogni ulteriore argomentazione. Ma subito un semplice fatto s'impone: la centralità del libero arbitrio quale necessario presupposto del giudizio nell'architettura complessiva della *Commedia*. Altri l'hanno già osservato. Falzone, per esempio, ben sintetizza : i due canti [*Purg. XVI e XVIII*] «considerati unitariamente, ci consegnano una riflessione organica, scandita in due tempi, sulla piena responsabilità morale dell'uomo dinanzi al male. A porre questa verità il Poeta giunge essenzialmente attraverso una serrata confutazione del determinismo nelle sue due forme più temibili, quella 'astrale' –contro cui argomenta Marco Lombardo nel XVI- e quella psicologica (la 'tirannia delle passioni'), recusata per falsa da Virgilio nel XVIII. Il tema del libero arbitrio è posto così al centro ideale e materiale

---

<sup>16</sup> Circa quelle prime verità della ragione PAOLO FALZONE, *Purgatorio XVIII, o del buon uso degli affetti*, in «Bollettino di Italianistica», XIV/1, 2017, pp. 46-70: p. 60, parla della «conoscenza di quelle verità evidenti di per sé che servono da premesse prime dell'intelletto speculativo (ad esempio: il tutto è maggiore della parte, o il principio di non contraddizione)». A questo saggio di Falzone rimando come alla migliore analisi della materia dottrinale del canto, insieme alla 'lettura' di Pasquale Porro in seguito citata nella nota che segue.

del poema, nel cuore della seconda cantica». <sup>17</sup> Ed è Dante medesimo a sottolinearlo. In *Par.* V 19-24 :

Lo maggior don che Dio per sua larghezza  
fesse creando, e a la sua bontate  
più conformato, e quel ch'è più apprezza,  
fu de la volontà la libertate ;  
di che le creature intelligenti,  
e tutte e sole, fuoro e son dotate,

ripete che l'uomo è l'unica creatura dotata da Dio di una ragione di per sé libera da condizionamenti e dunque *sempre* in grado di tenere sotto controllo i propri istinti e desideri così come di volgersi al bene invece che al male, a dispetto di tutti gli stimoli che possa avere in contrario e di qualsivoglia influenza celeste. Nell'*Epist.* XIII a Cangrande, 25, applica questa verità direttamente alla *Commedia*: «se si intende l'opera in modo allegorico, il soggetto è l'uomo in quanto meritando e demeritando attraverso la libertà dell'arbitrio, è sottoposto alla giustizia del premio e della punizione», e si ripete alla lettera poco avanti, 33, <sup>18</sup> e da ultimo e in via definitiva in *Monarchia* I 12, 1-6, nel passo che comprende la famosa e discussa citazione del quinto del *Paradiso*:

Il genere umano si trova nella migliore condizione quando è libero al massimo grado. Questo apparirà evidente se si chiarisce il principio della libertà. Bisogna sapere che il primo principio della nostra libertà è il libero arbitrio. Molti lo hanno sulla bocca, ma pochi lo capiscono bene; arrivano a dire che il libero arbitrio è il libero giudizio intorno al volere, e dicono il vero, ma il significato di quelle parole è molto lontano da loro [...] Dico pertanto che il giudizio è il termine medio fra l'apprensione e

---

<sup>17</sup> PAOLO FALZONE, *Purgatorio XVIII*, cit., p. 47. Falzone osserva pure, *ibid.*, p. 59, che «Tutto ciò che il lettore apprende nella *Commedia* in materia di libertà umana, lo apprende unicamente o quasi, da questo canto (che a sua volta integra e completa, come sappiamo, il XVI)». Anche PASQUALE PORRO, *Canto XVIII. Amore e libero arbitrio in Dante*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio · 2. Canti XVIII-XXXIII*, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 523-560: pp. 559-560, conclude parlando del canto come della «chiave di volta di tutta la costruzione» della *Commedia*, offrendo il «*principio* che permette di leggerne la struttura, qualora naturalmente s'intenda la *Commedia* non solo come un percorso di liberazione individuale [...] ma anche, più in generale (e su questo i primi commentatori non avevano forse del tutto torto), come una grandiosa illustrazione delle potenzialità e delle conseguenze del libero arbitrio umano».

<sup>18</sup> «Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est [...] totius operis allegorice sumpti subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem est iustitie premiandi et puniendi obnoxius».

l'appetito : infatti una cosa prima viene appresa ; una volta appresa viene giudicata buona o cattiva; infine chi l'ha giudicata la sceglie o la rifiuta. Quando il giudizio da solo muove l'appetito, e non è in alcun modo anticipato da esso, è dunque libero ; se invece è in qualsiasi modo mosso dall'appetito che interviene troppo presto, il giudizio non può essere libero perché è spinto non da se stesso ma da un altro elemento, come fosse prigioniero. Ecco perché i bruti non possono avere un giudizio libero : i loro giudizi sono sempre anticipati dall'appetito [...] Assodato questo, può risultare anche evidente che questa libertà, o questo principio della nostra intera libertà, è il dono più grande che Dio abbia dato alla natura umana, come ho già detto nel *Paradiso* della *Commedia*, perché è grazie ad esso che noi raggiungiamo qui la felicità come uomini, e là come dei. Se è così, chi mai potrà negare che il genere umano raggiunge la sua condizione migliore quando in massimo grado può giovare di questo principio?<sup>19</sup>

Ora, stabilito che il libero arbitrio esiste, e che su di esso riposa la responsabilità insieme conoscitiva e morale che l'uomo porta per le sue proprie azioni, in che cosa precisamente esso consiste? Boezio era già chiaro al proposito:

---

<sup>19</sup> *Mon.* I 12, 1-6: «Et humanum genus potissime liberum optime se habet. Hoc erit manifestum si principium pateat libertatis. Propter quod sciendum quod principium nostre libertatis est libertas arbitrii, quam multi habent in ore, in intellectu vero pauci. Veniunt nanque usque ad hoc, ut dicant liberum arbitrium esse liberum de voluntate iudicium ; et verum dicunt, sed importatum per verba longe est ab eis, [...] Et ideo dico quod iudicium medium est apprehensionis et appetitus : nam primo res apprehenditur, deinde apprehensa bona vel mala iudicatur, et ultimo iudicans prosequitur sive fugit. Si ergo iudicium moveat omnino appetitum et nullo modo preveniatur ab eo, liberum est ; si vero ab appetitu quocunque modo preveniente iudicium moveatur, liberum esse non potest, quia non a se, sed ab alio captivum trahitur [...] Hoc viso, iterum manifestum esse potest quod hec libertas sive principium hoc totius nostre libertatis est maximum donum humane nature a Deo collatum, sicut in *Paradiso Comedie* iam dixi. Sed si ita est, quis erit qui humanum genus optime se habere non dicat, cum potissime hoc principio possit uti?». Stampo le ultime parole: «sicut ... dixi», senza particolari segni di stacco (gli ultimi editori, Chiesa e Tabarroni, dai quali traggio la traduzione, le pongono tra parentesi uncinata). Questo, perché proprio l'essermi accostato al tema del libero arbitrio e alla sua centralità nel poema mi ha ulteriormente rafforzato nella convinzione di ritenere che l'inciso sia autentico, come ho recentemente sostenuto nel saggio *Ancora sulla data della 'Monarchia'*, in «*Per beneficio e concordia di studio*». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di Andrea Mazzucchi, Cittadella (PD), Bertoncetto Artigrafiche, 2015, pp. 377-410, e che sia il tassello finale del discorso cominciato nel canto XVI del *Purgatorio*. Ma la precisazione mi dà soprattutto l'occasione di rimandare a un saggio recentissimo che, a mio parere, dovrebbe porre fine alla questione, per lo meno dal punto di vista editoriale: quello di PAOLO PELLEGRINI, *Il testo critico della «Monarchia» e le ragioni della filologia. Ancora su «sicut in Paradiso Comedie iam dixi» (I xii 6)*, «*Filologia italiana*», 12, 2015, pp. 61-78.

Esiste – disse. Non potrebbe infatti esistere alcuna natura razionale che non possedesse il libero arbitrio. Chi gode naturalmente dell'uso di ragione possiede anche la capacità di giudizio con la quale soppesare ogni cosa e decidere da sé quel che è da evitare e quel che è da desiderare. E cerca di ottenere ciò che giudica desiderabile, mentre rifugge da ciò che ritiene di dover evitare. Perciò chi è dotato di ragione è anche dotato della libertà di volere o di non volere.<sup>20</sup>

Da questa e dalle altre citazioni fatte risulta che, almeno secondo la linea sulla quale Dante si colloca, ciò che fonda il libero arbitrio non è la libertà della volontà, ma la libertà del giudizio, e insomma il dono divino della Ragione che si fa *consilium*, cioè consapevolezza e capacità deliberante, sì che il *liberum arbitrium* è in verità un *liberum de voluntate iudicium*, come, sulle orme di Boezio, Dante lo definisce nella *Monarchia*, come abbiamo appena visto.<sup>21</sup> Tant'è che le creature perfettamente naturali come sono gli animali, essendo

---

<sup>20</sup> *Cons.* V 2, 3-6: «Est -inquit; neque enim fuerit ulla rationalis natura, quin eidem libertas adsit arbitrii. Nam quod ratione uti naturaliter potest, id nabet iudicium quo quidque discernat; per se igitur fugienda optandave dinoscit. Quod vero quis optandum esse iudicat, petit; refugit vero quod aestimat esse fugiendum. Quare quibus in ipsis inest ratio, inest etiam volendi nolendique libertas».

<sup>21</sup> Essenziali indicazioni sono nella 'voce' *arbitrio* di SOFIA VANNI ROVIGHI, in *ED I*, 1970, pp. 345-348. Sintetizza la posizione di Dante ÉTIENNE GILSON, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1972, p. 178, attraverso un riassunto-parafraasi di *Monarchia* I 12, 1-6, già cit.: «On dit que ce fondement est le libre arbitre et que le libre arbitre est un libre jugement sur ce qu'il faut vouloir. Et l'on dit vrai; mais, ajoute Dante, les gens répètent ces formules sans plus comprendre ce qu'ils disent que ne font nos logiciens lorsqu'ils farcissent leur logique d'exemples mathématiques, par exemple, que les trois angles d'un triangle sont égaux à deux droits. Ce qu'il importe ici de comprendre, c'est qu'un jugement est libre dans la mesure où il est plus purement rationel, c'est à dire plus complètement affranchi de l'appétit et qui n'est aucunement mu par lui. Or, cette aptitude à nous déterminer par la raison, c'est le plus grand bien conféré par Dieu à la nature humaine, puisque c'est lui qui nous permet d'être heureux ici-bas comme des hommes et de l'être comme des dieux dans l'autre vie». La bibliografia è in ogni caso ampia, a partire dal sempre importante e 'seminale' saggio di BRUNO NARDI, *Il libero arbitrio e la storiella dell'asino di Buridano* (1942), in ID., *Nel mondo di Dante*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1944, pp. 287-303: vd. in particolare, per i contenuti di tipo speculativo, la 'voce' *volontà* di GIORGIO STABILE, *ED V*, 1976, pp. 1134-1140; PAOLO FALZONE, *Psicologia dell'atto umano*, cit.; ID., *Purgatorio XVIII*, cit., *passim*, e ora il denso quadro offerto da PORRO, *Canto XVIII*, cit., *passim*: a questi studi rimando come agli essenziali punti di riferimento sui quali si basa quanto cercherò di dire, ma una bella 'lettura' complessiva del canto XVIII che occorre tenere presente è anche quella di LUCA AZZETTA, «*Fervore aguto*», cit. Sempre utile, infine, la chiara esposizione di PATRICK BOYDE, *'Lo color del core'. Visione, passione e ragione in Dante* (orig. *Perception and passion in Dante's "Comedy"*, Cambridge Univ. Press, 1993), Napoli, Liguori, 2002, specialmente pp. 232-242, mentre preziose precisazioni sono nel più recente saggio di NICOLA FOSCA, *Il canto XX del Paradiso. Giustizia e predestinazione*, «Studi danteschi», LXXIX, 2014, pp. 209-266: in part. pp. 212-219. Per altri riferimenti bibliografici e per un allargamento dell'orizzonte ai catari e a Bonvesin

prive di ragione e di auto-consapevolezza, aderiscono senza margini di autonomia alla loro natura, e restano perciò estranee al mondo delle scelte morali e alla dimensione del castigo o del premio, a differenza dell'uomo che non ha alcuna scusa, perché può *sempre* seguire i dettami della ragione che soli garantiscono dell'esercizio del libero arbitrio. È questo un momento sul quale, nell'opuscolo *De libertate arbitrii*, Anselmo insisteva contrapponendo alla 'vera' libertà la servitù del peccato: «l'uomo quando possiede la rettitudine non è servo del peccato: e *sempre* ha la possibilità di conservare la rettitudine [...] l'uomo infatti ha il libero arbitrio e *sempre* e solo è servo del peccato quando lo perde» (corsivi miei), ecc.<sup>22</sup> Anche Dante parla, abbiamo visto, dell'irriflessa e affatto naturale tendenza verso i «primi appetibili» esemplificata con l'istinto che spinge le api a fare il miele. Ma appunto, questa dimensione naturale che, in quanto tale, non cade sotto la legge morale è esclusiva dell'animale<sup>23</sup> e non dell'uomo, al quale Dio ha conferito l'intelligenza che lo fa

---

della Riva, vd. ROBERTA BERTUZZI, *Il dibattito sul libero arbitrio tra XIII e XIV secolo: la 'nobile virtù' tra prescienza divina e problema del male*, in «*Il mondo errante*». *Dante fra letteratura, eresia e storia*, a cura di Marco Veglia, Lorenzo Paolini e Riccardo Parmeggiani, Spoleto, Centro it. di studi sull'alto medioevo, 2013, pp. 81-98.

<sup>22</sup> «quando habet rectitudinem illam non est servus peccati. Potestatem autem servandi rectitudinem *semper* habet [...] *semper* igitur homo habet arbitrii libertatem, sed non *semper* servus est peccati, sed quando non habet rectam libertatem» (miei i corsivi). La responsabilità individuale, insomma, non può patire eccezioni, dato che l'individuo «velle autem non potest invitus, quia velle non potest nolens velle», diremmo «per la contraddizione che no 'l consente» (PL 158, 496: per la citazione a testo, *ibid.* 504). Vd. anche le intitolazioni del cap. VI, *Quomodo sit nostra voluntas potens contra tentationes, licet videatur impotens*, e del cap. VII, *Quomodo voluntas fortior sit quam tentatio*. Sul punto, vd. JEAN DE MEUN, *Rose 17793-17795 e 17860-17870*.

<sup>23</sup> Circa l'assenza di libero arbitrio nelle cose e nelle creature irrazionali, vd. in particolare TOMMASO, *Summa contra Gentiles* II 48 n. 6: «Alcune creature mancano del libero arbitrio sia perché non hanno alcuna capacità di giudizio mancando di qualsiasi conoscenza, come le pietre e le piante, sia perché il loro giudizio è determinato secondo un unico scopo, com'è negli animali irrazionali. È per una forma di giudizio naturale, infatti, che la pecora sa che il lupo è suo nemico e per questo lo fugge, e così presso altri animali. Per contro, tutte le creature che possiedono il criterio del da farsi che non sia limitato dalla natura a un unico scopo, necessariamente possiedono il libero arbitrio» (« Iudicii libertate carent aliqua vel propter hoc quod nullum habent iudicium, sicut quae cognitione carent, ut lapides et plantae: vel quia habent iudicium a natura determinatum ad unum, sicut irrationalia animalia; naturali enim existimatione iudicat ovis lupum sibi nocivum, et ex hoc iudicio fugit ipsum; similiter autem in aliis. Quaecumque igitur habent iudicium de agendis non determinatum a natura ad unum, necesse est liberi arbitrii esse», ecc.). E vd. ancora *De veritate* q. 24 a. 2: *Secundo queritur utrum liberum arbitrium sit in brutis*, ove Tommaso svolge un ragionamento del tutto analogo concludendo: «Rispondo dicendo che i bruti non hanno libero arbitrio. A riprova, si deve sapere che alle nostre operazioni concorrono tre cose: la conoscenza, l'appetito

responsabile dei propri atti. Il punto soprattutto significativo, infatti, è l'identificazione del libero arbitrio con il dominio della Ragione che ci è donata direttamente da Dio quale potenza superiore alla potenza della natura anche là dove essa è più dispiegata, nei movimenti e negli influssi dei cieli, e che deve intervenire per frenare, correggere, impedire o indirizzare a miglior fine l'anarchia degli appetiti, che pretenderebbe d'essere affatto incolpevole appunto perché 'naturale'.

Fermiamoci ancora un poco sulle cose già dette, e a costo di qualche ripetizione vediamo di ripercorrere brevemente il corso dell'argomentazione dantesca. Nel canto XVIII del *Purgatorio* Dante chiede a Virgilio una definizione dell'amore, al quale sarebbe da ricondurre ogni azione buona o cattiva, secondo quanto affermato nel canto precedente, vv. 104-105: «amor sementa in voi d'ogne virtute / e d'ogne operazion che merta pene» (ma in verità andrebbe tenuta ben presente tutta l'ultima parte di questo canto, vv. 91-139). Virgilio, *Purg.* XVIII 16-39, risponde che l'animo umano possiede la naturale, originaria disposizione a muoversi verso ogni realtà esterna che gli si riveli fonte di piacere, e a farsene un'immagine mentale che conserva e dilata entro di sé (vv. 22-23: «Vostra apprensiva da esser verace / tragge intenzione, e dentro voi la spiega»). Se tale prima fase è confermata da una concentrazione particolare sul fantasma interiore, e se questa concentrazione determina un moto d'adesione che coinvolge l'animo tutto, ebbene, tale movimento è precisamente l'amore, attraverso il quale quella disposizione naturale «in voi si lega», cioè si radica concretamente nel soggetto che si muove assecondando la spinta verso il piacere.<sup>24</sup> A questo punto, rafforzando la sua dimostrazione con una similitudine con il fuoco,

---

e infine l'operazione medesima, sì che tutta la *ratio* della libertà deriva dalla conoscenza. L'appetito segue infatti alla conoscenza perché tende solo a quel bene che la forza cognitiva gli propone come tale» («Respondeo. Dicendum, quod bruta nullo modo sunt liberi arbitrii. Ad cuius evidentiam sciendum est, quod cum ad operationem nostram tria concurrant, scilicet cognitio, appetitus, et ipsa operatio, tota ratio libertatis ex modo cognitionis dependet. Appetitus enim cognitionem sequitur, cum appetitus non sit nisi boni, quod sibi per vim cognitivam proponitur»).

<sup>24</sup> Una precisa analisi interpretativa di questi versi è in FALZONE, *Psicologia dell'atto umano*, cit., pp. 340 ss. (è il par. *Appetito naturale e libero volere nei canti centrali del Purgatorio*). A proposito del v. 27: «che, per piacer di novo in voi si lega», si danno interpretazioni diverse. La Chiavacci Leonardi chiosa che *novo* «vale 'primamente», indicando il momento preciso nel quale l'animo passa all'atto di amare; Giorgio Inglese lo chiosa invece, con altri, con 'di volta in volta', 'daccapo', ponendo una virgola dopo *piacer*. Personalmente non vedo perché non si possa intendere *piacer di novo* come una promessa di 'nuovo piacere', che nel momento sorgivo dell'amore esercita un'attrattiva affatto particolare. Devo in ogni caso aggiungere che il commento di Inglese a questi canti del *Purgatorio* (Roma, Carocci, 2011) è eccellente per precisione e sintetica ricchezza di dati.

Virgilio definisce l'ultima fase dell'esperienza d'amore, che è e resta un *moto spiritale*, cioè generato e alimentato nella mente, come quella in cui, oltrepassata una certa soglia critica, l'animo è tutto preso dal proprio desiderio e non ha pace sino a che non lo soddisfa, «fin che la cosa amata il fa gioire» (v. 33).

L'esposizione parrebbe finita, ma prevede una decisiva coda polemica che serve a rilanciare il discorso e a portarlo entro la questione del libero arbitrio. Virgilio infatti aggiunge che Dante è ormai in grado di comprendere quanto sbagliano coloro che sostengono che qualsiasi amore è cosa buona, dal momento che è forse vero che la *matera*, cioè quella naturale inclinazione che è il sostrato dal quale nasce l'amore, è di per sé sempre buona, ma «non ciascun segno / è buono, ancor che buona sia la cera» (vv. 38-39). Ancora con le parole di Falzone, Virgilio denuncia la confusione di coloro ai quali «la verità dell'amore è rimasta inaccessibile: essi ritengono che ogni amore sia in sé *laudabil cosa*, scambiando l'amore per l'inclinazione naturale al bene, che è invece solo la potenza materiale che l'amore traduce in atto. Perché amore vi sia è necessario infatti [...] che la disposizione generica al piacere evolva, in conseguenza di un'apprensione intellettuale, in volontà di un certo appetibile, nella sua individuale concretezza».<sup>25</sup> Dante è sconcertato da queste parole, perché Virgilio, che pure ha già parlato nel canto XVII degli errori d'amore «per malo obietto», ha sin qui descritto una fenomenologia che va per linee interne, per dir così, e per contro non ha fornito alcuna indicazione circa la facoltà di discriminare tra amori buoni e cattivi. Qual è infatti il dubbio di Dante? Se l'analisi si limita a mettere sostanzialmente in gioco solo i meccanismi dell'appercezione sensibile che generano immagini mentali che provocano l'amore in un animo disposto a provarlo, ebbene, non troveremo mai il luogo

---

<sup>25</sup> FALZONE, *Purgatorio XVIII*, cit., p. 58 (*ibid.*, p. 55: «se sempre innocente è la disposizione materiale da cui l'amore si sviluppa, non è detto che altrettanto lo sia la *forma* di esso, vale a dire l'atto conoscitivo che determina quella disposizione di per sé generica, a mutarsi in desiderio consapevole, o volontà, di un appetibile particolare»). Su questi versi si sofferma anche PORRO, *Canto XVIII*, pp. 532-533, e anch'egli pensa che non tanto si tratti di denunciare un oggetto d'amore sbagliato, non conveniente (come, aggiungo, si potrebbe intendere tornando a *Purg.* XVII 91 ss., ov'è l'indubbio antefatto di questi versi, e ove si afferma che l'amore *naturale* «è sempre senza errore», mentre l'amore *d'animo*, cioè frutto di una scelta deliberata, «puote errar per malo obietto»), ma piuttosto un errore dell'intelletto che attraverso i meccanismi dell'apprensione per 'immagini intenzionali' imprime sulla cera della naturale inclinazione il sigillo di false informazioni: il processo medesimo dell'amore, insomma, pur se partito da una base naturale di per sé perfettamente incolpevole, può diventare colpevole nel corso del suo funzionamento, precisamente nel delicato momento in cui avviene la metamorfosi dell'oggetto appercepito in *intenzione*. È certamente così, anche perché tutto il discorso non riguarda gli oggetti d'amore nel loro «esser verace» (v. 22), ma i processi interni dell'attività immaginativa e mentale.

sul quale fondare una posizione ‘terza’ e giudicante in grado di introdurre un criterio di valore entro un meccanismo che alla fin fine corre su binari affatto naturali, e resta dunque tanto inevitabile quanto innocente:

Le tue parole e ‘l mio seguace ingegno,  
-rispuos’io lui- m’hanno amor scoperto,  
ma ciò m’ha fatto di dubbiar più pregno ;  
ché, s’amore è di fuori a noi offerto  
e l’anima non va con altro piede,  
se dritta o torta va, non è suo merto

(*Purg.* XVIII 40-45).<sup>26</sup>

La risposta di Virgilio s’articola in due momenti. Premesso che si entra in un campo rispetto al quale la ragione riconosce i suoi limiti e cede dinanzi alla fede, occorre ammettere che la ‘forma sostanziale’ dell’uomo, ovvero ciò che lo fa tale, è l’anima, separata dal corpo e però ad esso unita, e che a tale forma è connaturata una potenza che può essere conosciuta solo attraverso i suoi effetti, allo stesso modo in cui la potenza vegetativa di una pianta la si conosce attraverso le fronde. Per questo, l’uomo non sa da dove gli provenga «lo ‘ntelletto / de le *prime* notizie» e «de’ *primi* appetibili l’affetto» (vv. 55-57), cioè i principi innati dai quali muovono sia l’attività speculativa,<sup>27</sup> sia le scelte dell’intelletto pratico,<sup>28</sup> mosse inizialmente da una disposizione innata verso il *bene* quale è quella che si

---

<sup>26</sup> PORRO, *Canto XVIII*, p. 535, intende questi versi in maniera un poco diversa, riferendosi sempre (vd. la nota precedente) all’errore a cui l’intelletto può indurre. Ma la precisazione dantesca: «s’amore è *di fuori* a noi offerto» mi sembra indicare il processo completo, caratterizzato in ogni sua fase da una naturalità di cause ed effetti che di per sé si nega al giudizio. Estremizzando un poco, potremmo dire che l’unico criterio di scelta rinvenibile se l’anima cammina con un piede solo (quello appunto affatto naturale che muove dalla appercezione di qualcosa *fuori a noi* che diventa oggetto di desiderio) resta quello della comparazione quantitativa tra supposti e desiderati beni, e il risultato sarà sempre che il bene che ha l’apparenza d’essere maggiore inevitabilmente trionferà sugli altri. Vd. per ciò NARDI, *Il libero arbitrio*, pp. 299-300, con la citazione di TOMMASO, *Summa* II I q. 13 a. 6 arg. 3: «se ci si propongono due o più beni tra i quali uno appare maggiore degli altri, è impossibile scegliere uno degli altri» («si proponantur duo vel plura, inter quae unum maius appareat, impossibile est aliquod aliorum eligere»). Vd. anche AZZETTA, «*Fervore aguto*», pp. 250-251.

<sup>27</sup> Vd. sopra, nota 16.

<sup>28</sup> Vd. GIANFRANCO FIORAVANTI, *Intellectus practicus*, in *Mots médiévaux offerts à Ruedi Imbach*. Édité par Inigo Atucha *et alii*, Porto, Féd. Intern. des Instituts d’Études Médiévales, 2011, pp. 373-380, ‘voce’ per

rivela, aggiunge Dante, nell'esempio già sopra ripetutamente citato dell'ape. Nell'uomo, tuttavia (ecco finalmente il punto), quella disposizione innata verso i *primi appetibili* non sta da sé, ma è fornita di un sovrappiù, e cioè di una speciale funzione giudicante (con le parole di Dante, v. 62, di una «virtù che consiglia») che gli permette di valutare la conformità o meno di ogni bene particolare –di ogni *appetibile secondo*, diremmo- rispetto al bene in sé, e dunque di decidere in ultima istanza a che cosa debba dare il proprio assenso: in altre parole, che cosa egli debba volere, e cosa debba rifiutare. E proprio perché possiede questa «virtù che consiglia», l'uomo possiede il libero arbitrio che lo rende responsabile delle sue scelte e lo fanno degno di premio o di condanna.

La linea di discorso è chiara e conseguente. Il libero arbitrio non è cosa diversa dalla 'virtù che consiglia' e, come dice bene Porro, «consiste nel giudizio stesso della ragione sugli appetiti. Non c'è insomma in Dante nessun accenno né all'auto-movimento della volontà né all'autonomia di quest'ultima rispetto all'intelletto». Dante infatti «ritiene che l'intelletto sia già esso stesso libero: che l'*innata libertate* sia cioè soprattutto una prerogativa dell'intelletto e della ragione, non della volontà. È la ragione per Dante a liberare la volontà, e non viceversa».<sup>29</sup> E la «virtù che consiglia» è la potenza che *può sempre* negare il proprio assenso al male, proprio perché è esterna e indipendente nei confronti del meccanismo affatto naturale che lega i vari 'appetibili' alla volontà di conseguirli, ed è dunque sciolta dai loro condizionamenti (detto alla moderna, non patisce conflitto d'interessi). In altri termini ancora, potremmo riassumere che il libero arbitrio non ha la sua radice nella volontà, ma, per Dante, sta precisamente nell'esercizio della Ragione che controlla e quando è il caso reprime la volontà (facendoci così ricordare, per es., Spinoza, *Eth.* IV 67, per il quale «homo liber, hoc est qui ex solo rationis dictamine vivit»). Solo così, infatti, la decisione è libera, mentre quando l'uomo decide *contro* i dettami della Ragione, ebbene, lo fa perché la volontà è ostaggio (*captiva*, come abbiamo visto nella *Monarchia*) degli appetiti che l'anticipano e la condizionano.<sup>30</sup>

---

vari aspetti pertinente a questo discorso, specie dove illustra la definizione di 'intelletto pratico' in Alberto Magno (vd. anche avanti, nota 57, con la citazione dalla *Summa contra Gentiles* di TOMMASO).

<sup>29</sup> PORRO, *Canto XVIII*, cit., p. 558.

<sup>30</sup> Al proposito vd. TOMMASO, *Summa* I q. 62 a. 8, ove si afferma che gli angeli *non possono* peccare, e precisamente per questo il loro libero arbitrio è maggiore del nostro, che possiamo peccare. Il paradosso, per dire così, di un libero arbitrio che è tale precisamente quando non è libero e cessa per l'appunto di essere un mero 'arbitrio' spicca già, in Dante, in *Conv.* IV 26, 5-6, anche se ancora non si dice in cosa consista la sua eventuale libertà né lo si definisce in quanto 'libero' ma «quanto ch'ello sia nobile»: «Veramente questo appetito conviene essere cavalcato dalla ragione; ché sì come uno sciolto cavallo,

Per concludere sul punto, diremo con Porro che «sarebbe straordinariamente prezioso poter disporre di qualche indicazione in più su come Dante sia pervenuto, nella sua biografia intellettuale, a questa posizione così peculiare – se egli abbia ad esempio mai avuto tra le mani i testi degli ‘intellettualisti’; se abbia mai effettivamente letto Sigieri; se abbia mai avuto qualche eco delle posizioni di un teologo comunque di grandissima importanza e influenza tra la fine del XIII secolo e il primo decennio del XIV come Goffredo di Fontaines; se abbia avuto la possibilità di frequentare o ascoltare dei *lectores* domenicani più propensi ad accentuare, in risposta agli attacchi dei francescani, l’intellettualismo di Tommaso, avvicinandolo maggiormente allo stesso Goffredo. E ancora, sarebbe interessante verificare se abbia mai conosciuto, oltre alla *secunda pars* della *Summa*, anche le *Questiones disputatae de malo*, in cui il *consilium* svolge un ruolo non secondario e in cui soprattutto il primo movimento della volontà è riportato –non solo teologicamente, ma per precise ragioni filosofiche- a un impulso divino (così come Beatrice, in *Par.* V 19 sgg., fa del libero arbitrio un dono divino)».<sup>31</sup>

Con ciò, lasciando il discorso sulle possibili ‘fonti’ dottrinali di Dante, restiamo al fatto che Dante non dica nulla di sostanzialmente diverso rispetto a Jean de Meun, e come la posizione fortemente difesa da entrambi, schierati in difesa della ragione sulla volontà, entri nel dibattito che da Anselmo in poi s’era aperto tra le posizioni che, per semplificare probabilmente troppo, diremmo dei filosofi ‘intellettualisti’, tra i quali si colloca Dante, e

---

quando ch’ello sia di natura nobile, per sé, senza lo buono cavaliere, bene non si conduce, così questo appetito, che irascibile e concupiscibile si chiama, quanto ch’ello sia nobile, alla ragione obedire conviene, la quale guida quello con freno e con isproni, come buono cavaliere».

<sup>31</sup> PORRO, *Canto XVIII*, cit., p. 558-559. Una sintesi del dibattito, ampie citazioni di testi e adeguati rimandi bibliografici sono in CARRON, *Le héros de la liberté*, cit., pp. 63-70, e nel citato § *Le concept de la liberté chez Dante*, pp. 789-800, al quale rimando. Qui, pp. 798-799, l’osservazione che solo un ‘intellettuale radicale’ come Dante poteva osare una definizione come la sua dopo il ‘sillabo’ di Tempier del 1277 che all’art. 130 condannava la proposizione: «Se la ragione è retta, anche la volontà è retta». Se così fosse, infatti: «secondo questo principio la grazia non sarebbe necessaria alla rettitudine della volontà, ma solo la scienza, e questo fu l’errore di Pelagio» («quod si ratio recta, et voluntas recta [...] secundum hoc, ad rectitudinem voluntatis non esset necessaria gratia, sed solum scientia, quod fuit error Pelagii»). Vd. ROLAND HISSETTE, *Enquête sur les 219 articles condamnés à Paris le 7 mars 1277*, Louvain-Paris, Publ. Universitaires-Vander Oyez S.A., 1977, n° 166, pp. 257-260 (ma si veda anche, tra molto altro, n° 157, pp. 241-250); *La condamnation parisienne de 1277*. Nouvelle édition du texte latin, traduction, introduction et commentaire par David Piché, avec la collaboration de Claude Lafleur, Paris, Vrin, 1999, n° 130, p. 118, al quale rimanda la Carron.

dei teologi ‘volontaristi’. Certo, sarebbe ingenuo pensare che su un tema siffatto Jean sia il modello di Dante, come potrebbe invece esserlo una specifica *auctoritas* filosofica, alla stregua di Aristotele, Boezio o Tommaso. Ciò non toglie importanza al fatto che una questione così delicata, sulla quale l’impronta dantesca continua ad apparire fortemente impressa, sia risolta allo stesso modo nei due maggiori poemi del medioevo, aprendo all’idea che Dante, che conosceva benissimo la *Rose*, vi abbia quanto meno trovato qualcosa di cui andava in cerca e con cui si sia trovato in sintonia, e ne abbia sviluppato le premesse dottrinali. Intanto, si potrà dire che questo forte nodo che lega la *Commedia* alla *Rose* ci segnala che anche a Jean e alla sua cultura potranno applicarsi le stesse domande, o meglio la domanda che Porro lascia in sospeso : per quale via deriva ai due autori una soluzione così lineare e così radicale insieme al problema del libero arbitrio ? Detto questo, e per concludere brevemente, è però anche indispensabile dire che Dante porta a compimento con perfetta coerenza un percorso ch’è sempre stato il suo, sin dall’inizio : sin da quando ha scritto, nella *Vita nova*, 1, 10, che l’immagine di Beatrice «era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio della Ragione» (il medesimo «conseil Raison» di *Rose* 4150). E sin da quando, soprattutto, ha fortissimamente marcato il suo ingresso nella età adulta attraverso la crisi vissuta al tempo della ‘donna gentile’, dopo la morte di Beatrice. Allora, infatti, a stare alla ricostruzione di quel nodo decisivo della propria esperienza così suggestivamente argomentato nelle canzoni *Voi che ‘ntendendo e Amor che nella mente* e nei libri II e III del *Convivio*, la Ragione ha combattuto e trionfato, aprendo a Dante la via maestra della maturità filosofica che egli non avrebbe più abbandonato, segnata da momenti che si sono esemplarmente incisi nella nostra memoria, come quello che contempla la condanna dei «peccator carnali, / che la ragion sommettono al talento» in *Inf.* V 38-39.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Il *coté* polemico della posizione dantesca verso le tradizionali categorie dell’amor cortese è stato naturalmente già osservato (ancora PORRO, *Canto XVIII*, cit., p. 558, parla del prezzo pagato da Dante per «distaccarsi dalle tesi dei poeti d’amore e da un episodio del proprio passato»), ed è ripetutamente sottolineato da AZZETTA, «*Fervore aguto*», cit., pp. 245 e 246, dove giustamente si rimanda a *Donna me prega* 33: «la ‘ntenzione per ragione vale» (specialmente pregnante, direi, stante il ruolo dell’*intenzione* nel processo dell’innamoramento), e a un cardine dell’erotica cortese come: «Amor, ch’a nullo amato amar perdona» (*Inf.* V 103), ora messo ovviamente fuori corso. Molto altro, sul punto, si ricava da NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d’amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Ed. del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, in particolare pp. 89-100, ov’è l’affermazione, tutta da rimeditare, che proprio l’abbandono polemicamente motivato di una concezione dell’amore quale fenomeno invincibile e fatale «rappresenta uno snodo fondamentale nell’evoluzione della poetica dantesca che di fatto segna e individua il passaggio dal ‘Dante minore’ al ‘Dante maggiore’

2. Sin qui abbiamo inseguito il discorso di Dante ricavandone la concezione che egli ha del libero arbitrio, e come tale concezione sembri risolvere in sé quella della 'libertà'. Non si tratta tuttavia della stessa cosa, almeno per noi, e ciò ci riporta alla questione dalla quale abbiamo preso le mosse. Le parole di Canfora, infatti, segnavano un netto discrimine tra la libertà politica quale sarebbe sommamente rappresentata in Catone, e quella che per il momento ci accontentiamo di definire la libertà dal peccato quale è rappresentata in prima istanza da Dante medesimo che, secondo le parole di Virgilio, la pone come meta del suo viaggio ultraterreno. Per capire meglio un tale intreccio e cosa comporti quanto abbiamo detto sin qui, facciamo ora un salto sino al canto terzo del *Paradiso*, all'incontro di Dante con Piccarda Donati, sorella di Forese, della quale Dante ha già chiesto al fratello in *Purg.* XXIV,<sup>33</sup> e di Corso, che l'aveva tratta con forza dal monastero di santa Chiara per darla sposa a un altro capo della parte Nera, Rossellino della Tosa. Durante il colloquio Piccarda, pur non mancando di sottolineare la sua condizione di anima beata, conferma le ragioni della sua collocazione ribadendo di essere situata, insieme alle altre anime che la circondano, «in la spera più tarda» e addirittura «pur giù cotanto» (v. 55) perché «fuor negletti / li nostri voti, e vòti in alcun canto» ('i nostri voti sono rimasti irrealizzati, anche se non nelle nostre intenzioni'). Una volta soddisfatto il dubbio per dir così teologico, o dottrinale, alla luce del fatto che la più alta felicità possibile consiste nell'intima e perfetta adesione alla volontà divina e dunque a ciò che è sommamente giusto, e dopo che con sublime laconicità ha rievocato la sua vicenda terrena, Piccarda parla dell'anima che le sta vicina. Si tratta della "luce de la gran Costanza", cioè Costanza d'Altavilla, ultima erede normanna del regno di Sicilia, sposa di Enrico VI figlio del Barbarossa, e dunque «del secondo vento di Soave [*Svevia*]», e madre di Federico II, che secondo una falsa versione della sua storia (alla quale anche Dante ha creduto) sarebbe stata tratta a cinquant'anni da un convento palermitano ov'era monaca per darla in moglie all'imperatore. Il canto III finisce con pochi versi, nei quali Dante torna a volgersi a Beatrice che lo folgora con il suo sguardo, sì da ritardare le domande che gli urgono dentro, alle quali sarà data risposta nel canto successivo, il IV, ch'è una sorta di grande chiosa del precedente e ne mostra tutta l'importanza e le possibili articolazioni.

---

della *Commedia*» (pp. 91-92), come pure da GENNARO SASSO, *Dante, Guido e Francesca*, Roma, Viella, 2008, in particolare il cap. 6, *Dante contro Cavalcanti*, pp. 141-171.

<sup>33</sup> *Purg.* XXIV 10-15: «Ma dimmi, se tu sai, dov'è Piccarda [...] La mia sorella, che tra bella e buona / non so qual fosse più, triunfa lieta / ne l'alto Olimpo già di sua corona».

Nei primi versi del nuovo canto Dante resta silenzioso, incerto tra le diverse domande che vorrebbe fare: ma belle sono le similitudini relative all'uomo libero di scegliere tra due cibi «distanti e moventi», e dell'agnello tra due lupi e del cane tra due cerbiatti, che investono la dimensione delle scelte e quindi, anche se non esplicitamente, ci riportano al tema del libero arbitrio. Ma Beatrice capisce benissimo e le formula al suo posto (vv. 19 ss.). La prima: se il *buon volere*, cioè l'intenzione, rimane intatta, perché il merito diminuisce? La seconda: potrebbe sembrare che le anime beate tornino alle stelle dalle quali sarebbero discese «secondo la sentenza di Platone» (v. 24). Lasciamo questa seconda questione che pure Dante affronta per prima per essere la più pericolosa per la fede, e andiamo all'altro dubbio, sul perché queste anime, sottoposte a violenza, debbano meritare meno di altre. La cosa riesce abbastanza facile:

Se violenza è quando quel che pate  
niente conferisce a quel che sforza,  
non fuor' quest'alme per essa scusate:  
ché volontà, se non vuol, non s'ammorza,  
ma fa come natura face in foco  
se mille volte violenza il torza.  
Per che, s'ella si piega assai o poco,  
segue la forza : e così queste féro  
possendo rifuggir nel santo loco  
(Par. IV 73-81).

Se il loro volere fosse stato *intero*, mostrando la virtù eroica di san Lorenzo e di Muzio Scevola, sia Piccarda che Costanza sarebbero rimaste o tornate al convento a qualsiasi prezzo, anche della vita. Ma una simile volontà eroica è davvero rara, e non è stata la loro. A partire di qui, appare conseguente il supplemento di spiegazione che immediatamente segue. Piccarda ha affermato che Costanza ha mantenuto in cuor suo la fedeltà al voto, ma in verità il suo caso mostra che «Per fuggir periglio, contra grato / si fé di quel che far non si convenne», sì che di fatto, seppur in piccola parte, ha mischiato «la forza al voler», ed ha cioè sottomesso la sua volontà alla forza che la minacciava. Così, anche se è vero che: «Voglia assoluta non consente al danno» (v. 109), cioè la volontà di per sé considerata rimane uguale a se stessa, in concreto «consentevi» ovvero «conferisce a quel che sforza» nel momento in cui si ritrae per timore e cede alla violenza.<sup>34</sup> A questo punto Dante ha una

---

<sup>34</sup> Per quel *conferisce* vd. ARISTOTELE, *Eth.* III 2, 10a 1-2, trad. Grossatesta: «Violentum autem est cuius principium extra tale existens in quo nihil confert operans vel patiens».

nuova domanda (vv. 136-138) che riguarda la possibilità di compensare il venir meno ai voti «con altri beni», cioè con altri atti e comportamenti di altrettali peso ed efficacia, e Beatrice risponderà negativamente nella prima parte del canto seguente, il V, sulla base di una sorta di sillogismo: a) il dono maggiore che Dio ha fatto all'uomo è quello del libero arbitrio (si tratta dei vv. 19-24, che già sopra si sono dovuti citare: «Lo maggior don ...», ecc.); b) con i voti fatti a Dio monacandosi le due donne hanno usato del loro libero arbitrio precisamente per rinunciarvi, quasi restituendolo a Chi l'ha loro donato; c) in conclusione, non esiste nulla d'altrettanto valore con il quale esse possano compensare il libero arbitrio nel momento in cui, scegliendo in concreto se non nelle intenzioni di cedere alla violenza, se lo riprendono e l'esercitano dopo essersi impegnate a rinunciarvi, cioè dopo aver fatto della decisione di monacarsi quella che avrebbe dovuto essere la loro ultima e imm modificabile scelta. Ove s'osservi il forte e quasi provocatorio rovesciamento in base al quale Piccarda e Costanza da vittime della violenza altrui tornano a essere responsabili delle loro scelte, e dunque della loro ribassata collocazione paradisiaca.<sup>35</sup>

Anche senza l'esplicito aggancio costituito dalla rinnovata esaltazione del libero arbitrio quale «maggior don» fatto da Dio all'uomo, direi evidente che tutto l'episodio paradisiaco sia l'esemplare prosecuzione e conferma dei principi enunciati nella cantica precedente. Con tutte le attenuazioni e le particolarità del caso, Piccarda e Costanza (che, va detto, sono pur sempre anime beate) sono certamente non colpevoli, ma altrettanto certamente 'imperfette' o, se si preferisce, 'meno perfette'. Non sono state fedeli sino in fondo a se stesse come avrebbero dovuto e soprattutto *potuto* fare, se è vero che *sempre* l'uomo può avere l'ultima parola in ciò che riguarda le sue scelte. Ma alla loro ultima parola esse hanno rinunciato sì da rinunciare contemporaneamente al dono divino della libertà. La violenza subita merita loro molte attenuanti e infatti le salva, ma in ultima analisi, alla stretta finale, le circostanze esterne, quali che siano, non avrebbero dovuto contare nulla dinanzi alla pura cellula di valore rappresentata dalla rettitudine e dall'integrità personale della quale l'essere umano ha sempre la possibilità di dare testimonianza. Catone -torniamo a lui- nel giorno del Giudizio sarà tra i beati del Paradiso, non sappiamo entro quale schiera e non è il caso di specularci sopra. Possiamo tuttavia dire che in lui Dante esalta precisamente quel

---

<sup>35</sup> In modi diversi, affronta con ampiezza la questione dei voti, del loro possibile scioglimento o commutazione TOMMASO, *Summa* II II<sup>ae</sup> q. 88, ove si potrà almeno osservare che, all'art. 11, si dice che il voto di castità può essere disatteso quando impedisca il bene della collettività, per esempio quando «per mezzo di un contratto matrimoniale di chi ha fatto voto di castità si possa procurare la pace alla patria» («per contractum matrimonii aliquarum personarum quae continentiam voverunt, posset pax patriae procurari»).

trascendente principio di assoluta integrità al quale Piccarda e Costanza (va ripetuto *ad abundantiam*, non per loro colpa) sono venute meno. E forse possiamo capire meglio, a ritroso, il senso della *captatio benevolentiae* di Virgilio nei suoi confronti, che non istituisce una mera opposizione tra la libertà politica e la libertà dal peccato, come comunemente si chiosa, ma piuttosto istituisce un rapporto profondo tra la sovrumana capacità di Catone di essere libero, e cioè di aver accolto e aver perfettamente usato il massimo dono che Dio abbia fatto all'uomo rendendolo capace di dominare la propria naturalità, e la tensione del personaggio Dante che a una tale perfezione di libertà aspira e della quale proprio Catone è il sublime modello terreno. Solo in questa chiave, credo, si può comprendere lo straordinario giudizio su Catone che è in *Conv.* IV 28, 15 : «E quale uomo terreno più degno fu di significare Dio che Catone ? Certo nullo». <sup>36</sup> In questi termini, certo, Dante accoglie in pieno la lezione morale degli Stoici che proprio in Catone ha il suo eroe esemplare, come ancora il *Convivio*, IV 6, 9-10 (che tra l'altro suona come perfetta illustrazione di *Purg.* XVIII 67-69, sopra citato), proclama:

Furono filosofi molto antichi, delli quali primo e precipe fu Zenone, che videro e credettero questo fine della vita umana essere solamente la rigida onestade : cioè rigidamente senza rispetto alcuno la verità e la giustizia seguire, di nulla mostrare dolore, di nulla mostrare allegrezza, di nulla passione avere sentire. E diffiniro così questo 'onesto' : quello che senza utilitate e senza frutto per sé di ragione è da laudare. E costoro e la loro setta chiamati furono Stoici, e fu di loro quello glorioso Catone di cui non fui di sopra [*Conv.* IV 5, 16] oso di parlare.

---

<sup>36</sup> Questa affermazione va letta nel contesto di una lettura in chiave allegorica del secondo libro della *Farsalia* di Lucano, là dove si racconta di Marzia, moglie di Catone, che lo lasciò e però in tarda età tornò a lui. Dante fa di Marzia la figura dell'anima umana che dopo il percorso attraverso le varie età alla fine torna a Dio. A quanto Dante dice di Catone nei passi del *Convivio* che qui si citano s'aggiunga *Mon.* II 5, 15: «Si aggiungano quelle santissime vittime dei Deci che per la salvezza della patria offrirono in sacrificio la vita, come racconta Livio glorificandoli non secondo quanto effettivamente meritavano ma secondo quanto riuscì a fare. S'aggiunga l'inenarrabile sacrificio di Catone, inflessibile difensore della libertà. Quelli per la salvezza della patria non si lasciarono terrorizzare dalle tenebre della morte; questo, per accendere nel mondo l'amore per la libertà, mostrò quanto valesse quando preferì uscire spontaneamente dalla vita piuttosto che senza libertà restarvi» («Accedunt nunc ille sacratissime victimae Deciorum, qui pro salute publica devotas animas posuerunt, ut Livius, non quantum est dignum sed quantum potest glorificando renarrat; accedit et illud inenarrabile sacrificium severissimi libertatis tutoris Marci Catonis. Quorum alteri pro salute patrie mortis tenebras non horruerunt; alter, ut mundo libertatis amores accenderet, quanti libertas esset ostendit dum e vita liber decedere maluit quam sine libertate manere in illa»).

Si tratta di una lezione nella quale Virgilio non può che riconoscersi e che per parte sua concepisce come la definitiva meta alla quale Dante possa approdare e della quale considera forma compiuta il libero arbitrio, come dichiara nei versi già citati all'inizio :

Non aspettar mio dir più né mio cenno ;  
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,  
e fallo fora non fare a suo senno :  
per ch'io te sovra te corono e mitrio  
(*Purg.* XXVII 139-142).

Dante giunto alla sommità del Purgatorio realizza l'implicita promessa che Virgilio fa a Catone quando a lui associa l'allievo in nome della libertà, e della libertà incarna la sovrana perfezione che lo rende infine degno di salire al Paradiso. E una volta in Paradiso, fuori dalla dimensione terrena delle obbligate scelte morali, Dante fa il passo successivo, e dopo aver forzato, per dir così, la morale stoica entro l'orizzonte cristiano, risolve l'ultimo nodo. Proprio nei versi finali del *Paradiso*, infatti, la dialettica sempre viva tra desiderio e volontà che nell'esperienza terrena tocca alla Ragione comporre, si risolve e propriamente scompare nella miracolosa *reductio ad unum* operata dall'amore divino:

... già volgeva il mio disio e 'l velle,  
sì come rota che igualmente è mossa,  
l'amor che move il sole e l'altre stelle  
(*Par.* XXXIII 143-145).

Sul *disio* e sul *velle* si è molto discusso, ed esiste però un diffuso accordo nell'intendere il *disio* come 'desiderio di conoscere', e il *velle* come 'volontà che tende al bene'. È senz'altro giusto e per qualche aspetto addirittura ovvio (a quel punto, cos'altro potrebbe desiderare Dante, e cos'altro volere?), ma un'interpretazione troppo puntigliosa rischia di velare il valore assoluto dei termini e il senso proprio dell'immagine che nella dimensione del trascendente è la sublimata traduzione dell'esortazione di Virgilio: «fallo fora non fare a suo senno» (cioè: 'sarebbe un errore non seguire i dettami del tuo libero arbitrio' ormai tanto compenetrato con la Ragione che lo guida da apparire, fattosi *senno*, come la sua stessa dimensione operativa). È dunque qui, in Paradiso, che il discorso sul libero arbitrio tocca il suo esito finale, e la *reductio ad unum* alla quale Virgilio si era avvicinato tanto quanto l'etica stoica lo permetteva, è totale e totalmente in atto: lo spontaneo impulso

desiderante nei confronti del bene non è più cosa diversa dalla volontà di ottenerlo, che a sua volta è forma immediata e necessaria dell'amore di Colui che tutto muove.<sup>37</sup>

3. Finalmente, cerchiamo di ricavare qualche risultato dal sommario percorso appena fatto. Per prima cosa, direi che vada sciolta la speciale difficoltà di noi moderni nell'interpretare il concetto di 'libertà' così come è inteso da Dante. Con le inevitabili semplificazioni della formula, la libertà così come noi l'intendiamo definisce una determinata condizione di vita della quale si gode o meno ma che per lo più non dipende da noi, mentre per Dante la libertà è una virtù: la più grande delle virtù che Dio ci ha donato e che sta a ognuno di esercitare come sa e come può. Con la parola 'libertà' in prima istanza Dante non rimanda dunque a una realtà data di tipo sociale o politico ma alla specifica qualità dell'essere umano che lo rende, appunto, tale e lo distingue dal mondo animale: cioè una creatura morale sempre in grado di scegliere secondo ragione e sempre responsabile dei suoi atti dinanzi al tribunale che la trascende. Con ciò, tra i due diversi campi di significato non esiste opposizione, ma corrispondenza. Il libero arbitrio è davvero libero, abbiamo visto, quando non lo è, cioè quando è soggetto al dominio della Ragione, così come il singolo è libero nella dimensione sociale e pubblica solo quando obbedisce alla legge della quale l'autorità imperiale è forma vivente e operante. Da questo punto di vista, per Dante teorico dell'Impero universale Bruto e Cassio non sono affatto degli eroi della libertà ma, con completo rovesciamento di termini, dei liberticidi che in Cesare ormai divenuto figura dell'Impero hanno colpito la «*legem animatam*» che Iddio ha fatto tempio vivente della giustizia divina che è scesa in lui e lo possiede.<sup>38</sup> Tutto ciò raccomanda un breve ma obbligato rimando a Kantorovicz, al quale si deve la ricostruzione del percorso che, partendo da Giustiniano, ha portato sino a Dante la concezione del monarca quale incarnazione del principio divino della Giustizia e figura di Cristo medesimo (*pour cause* Bruto e Cassio sono maciullati da Lucifero insieme a Giuda). Non posso non ricordare, infatti, le sue pagine ampiamente documentate che illustrano l'applicazione di quel

---

<sup>37</sup> Vd. LINO PERTILE, *Poesia e scienza nell'ultimo canto del "Paradiso"*, in *Dante e la scienza*, a cura di Patrik Boyde e Vittorio Russo, Ravenna, Longo, 1995, pp. 133-148, e soprattutto PAOLO FALZONE, *Visione beatifica e circolazione celeste negli ultimi versi del Paradiso*, in «*Bollettino di Italianistica*», VII/2, 2010, pp. 46-77 (in part., p. 58). Ma pure ENRICO FENZI, *Dio e uomo nel cerchio della Trinità. Qualche nota ai versi finali della Commedia*, in ID., *Saggi su Dante*, cit., tomo II, pp. 767-809: in part. pp. 786-788.

<sup>38</sup> Con le parole di GIUSTINIANO, *Nov.* 105, 2, 4: «*ipsas Deus leges subiecit, legem animatam eum mittens hominibus*».

concetto, da Goffredo di Viterbo che si rivolge al Barbarossa come *lex viva e lex animata*, alla *Glossa ordinaria*, a Federico II, ad Albergo Magno, a Giovanni di Parigi, a Egidio Romano, ad Alberico da Rosate, a Cino da Pistoia ...<sup>39</sup> Di qui, si può tornare a percepire la speciale gravidanza della «viva giustizia» di Dio che «spira» in Giustiniano e si spande e si realizza in lui come *ius humanum* (Par. VI 88). Essere Imperatore è appunto questo: «come la Chiesa ha il proprio fondamento, così anche l'Impero ha il suo. Fondamento della Chiesa è Cristo; fondamento dell'Impero è lo *ius umano*».<sup>40</sup>

Il discorso si sta pericolosamente allargando, ma è pur necessario tracciare almeno l'orizzonte entro il quale il discorso di Dante sul libero arbitrio e *tout court* sulla libertà prende il suo possibile senso politico. Per questo, mutando in parte la direzione del discorso, torniamo a un passo di Cicerone che non ha mai smesso di agire e che, in particolare, ci indirizza all'altra faccia di quanto appena detto. Scrive dunque Cicerone: «la mente e l'anima, e la capacità deliberativa e le decisioni della città sono riposte nella legge. Come i nostri corpi senza la mente, senza la legge neppure la città può usare dei nervi, del sangue e delle membra che ne costituiscono le parti. Ministri delle leggi sono i magistrati; interpreti delle leggi sono i giudici; servi delle leggi siamo tutti noi, se vogliamo essere liberi».<sup>41</sup> Queste ultime parole ci rimandano a quanto Cassiodoro dice a proposito dell'organizzazione sociale delle gru che diventano modello della società umana proprio perché «Voluntarie serviendo liberae sunt»,<sup>42</sup> e infine a Dante, nell'epistola agli

---

<sup>39</sup> ERNST H. KANTOROWICZ, *I due corpi di Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale* (1957), Torino, Einaudi, 1989, in part. pp. 109 ss.

<sup>40</sup> *Mon.* III 10, 7: «sicut Ecclesia suum habet fundamentum, sic et Imperium suum. Nam Ecclesie fundamentum Christus est [...] Imperii vero fundamentum ius humanum est».

<sup>41</sup> *Pro Cluentio* 53, 146: «mens et animus et consilium et sententia civitatis posita est in legibus. Ut corpora nostra sine mente, sic civitas sine lege suis partibus ut nervis et sanguine et membris, uti non potest. Legum ministri magistratus. Legum interpretes iudices, legum denique idcirco omnes servi sumus ut liberi esse possimus». Sulla centralità del modello ciceroniano, fondamentale per Brunetto, basti il rinvio a CARY. J. NEDERMAN, *Nature, Sin and the Origins of Society: the Ciceronian Tradition in Medieval Political Thought*, «Journal of the History of Ideas», 49, 1988, pp. 3-26; ID., *The union of wisdom and eloquence before the Renaissance: the Ciceronian orator in medieval thought*, «The Journal of Medieval History», 18, 1992, pp. 75-95 (cito entrambi i saggi da ID., *Medieval Aristotelianism and its limits. Classical Traditions in Moral and Political Philosophy, 12th-15th Centuries*, Aldershot, Variorum, 1997, nn. 11 e 12, ov'è conservata la numerazione originale delle pagine). Ma il rimando a Cicerone è costante anche oltre Brunetto: vd. per esempio QUENTIN SKINNER, *Ambrogio Lorenzetti e la raffigurazione del governo virtuoso*, in ID., *Virtù rinascimentali* (2002), Bologna, il Mulino, 2006, pp. 53-121.

<sup>42</sup> CASSIODORO, Var. IX 2, 5, ed. Fridh, 1973 (CCSL 96), pp. 347-348. Sul tema delle società animali rimando per maggiori indicazioni a ENRICO FENZI, *Api, gru, formiche: natura e società in Brunetto Latini*,

‘scelleratissimi fiorentini’: «liberi sono solo quelli che obbediscono volontariamente alle leggi».<sup>43</sup> Tutte insieme queste affermazioni finiscono per ruotare attorno a qualcosa che Dante sublima in chiave imperiale e universale, ma che è costitutivo anche del nucleo ideologico del libero comune. Si tratta del principio secondo il quale l’uomo è per natura un essere sociale, un «compagnevole animale», per dirla con Dante medesimo, e tale resta ci sia o no un impero che accoglie e dilata al mondo intero la sua affatto naturale spinta ad organizzarsi in comunità che devono il loro stesso essere alle leggi, istituzioni, gerarchie che le fanno esistere come tali. Alla base di una siffatta concezione sta il celebre passo paolino, nell’*Epistola ai Romani* 2, 14-15, a proposito della legge naturale che dà spontanea testimonianza di sé anche presso i non credenti: «Quando i pagani che non conoscono la legge agiscono naturalmente secondo la legge, essi, pur non avendo la legge, sono legge a se stessi. Dimostrano così che quanto la legge esige è scritto nei loro cuori, e ne danno testimonianza la loro coscienza e gli stessi ragionamenti di coloro che accusano o che difendono».<sup>44</sup> Attorno a un nucleo di pensiero come questo e come quello di Cicerone ha preso corpo l’idea che la condizione naturale dell’uomo sia quella di vivere in società, e che la società è tale perché è espressione della legge che la natura ha scritto nel cuore di ognuno e alla quale ognuno è tenuto a obbedire se vuole recare in atto le potenze del proprio essere e godere del divino dono della libertà. Ripeto ancora una volta, e me ne scuso, che il discorso sarebbe lungo. Ma qui mi basta sottolineare come un principio simile sia moneta corrente in Guittone e in Brunetto (che si rifà direttamente a Cicerone, come ben si sa), e costituisca il cuore della loro visione politica. Scrive infatti Guittone, *Lett.* XIV, ai

---

in *Cultura giuridica e cultura letteraria negli ultimi secoli del Medioevo. Atti del XXIX Convegno Internazionale di Studi (Pistoia, 10-12 novembre 2023)*, Roma, Viella, 2025, pp. 111-136.

<sup>43</sup> *Epist.* VI 23: «solis existentibus liberis qui voluntarie legi oboediunt». Ma si leggano per intero i §§ 22-23. La formula è ripresa da Dante e trasportata dal contesto politico: l’organizzazione della città, a quello relativo al libero arbitrio in *Purg.* XVI 79-80: «A maggior forza e a miglior natura / liberi soggiacete», ove s’aggiunge la precisazione che ciò è possibile perché l’uomo ha in dono un’anima razionale (una *mente*) «che ‘l ciel non ha in sua cura», non eterodiretta, dunque, ma affidata alla sua propria capacità di autogoverno. Un appunto. Non trovo esatta la parafrasi della Chiavacci Leonardi: «che il cielo non ha in suo potere», visto che il cielo è qui Dio medesimo che, nel caso, *non esercita* il potere che pure ha, lasciando all’anima tutta la sua libertà.

<sup>44</sup> *Rom* 2, 14-15: «Cum enim gentes quae legem non habent naturaliter quae legi sunt faciunt, eiusmodi legem non habentes ipsi sibi sunt lex, qui ostendunt opus legis scriptum in cordibus suis testimonium reddentes illis conscientiam ipsorum et inter se invicem cogitationum accusantium aut etiam defendentium».

fiorentini : «E dovete sàvere che non cità fa già palagi né rughe belle, né omo persona bella né drappi ricchi, ma legge naturale, ordinata giustizia e pace». E Brunetto, *Rettorica* I 2, 1 : «prima si raunarono gli uomini a vivere ad una ragione», cioè secondo una medesima legge ; *Tresor* III 73, 3 : «des lors commencerent a establir ses costumes et sa loi et les drois qui estoient comuns por trestoz les borjois de la ville. Por ce dit Tullies que citez est un essemblement de genz a habiter en un luec et vivre a une loi», mentre è in nome della natura medesima che può affermare che l'uomo non è nato per essere solo, ma quale parte organica della propria comunità:

Ed io ponendo cura,  
tornai alla *natura*,  
ch'audivi dir che tene  
ogn'om è :ch'al mondo vene :  
nasce primeramente  
al padre e a' parenti,  
e poi al suo Comune ...

(*Tesoretto* 163-1689 : corsivo mio).

Con ciò possiamo dire, per concludere, che nella sfera politica, sia in chiave universalistica e imperiale come in chiave democratica e repubblicana, la parola che per eccellenza ne compendia il modo d'essere, per Dante è : Legge. All'altro polo, diremmo *a parte subiecti*, Libertà è la parola che suona come compendio del valore strettamente individuale del singolo, suddito o cittadino che sia, depositario e testimone della *dignitas et excellentia hominis* che nella volontaria obbedienza alla Legge compiutamente si realizza.

