

Gli autori raccontano

A casa degli scrittori: amare i classici e leggere per scrivere

Giulio Guidorizzi





Il consiglio di lettura di Giulio Guidorizzi

Le visioni di Arthur Clarke e Philip K. Dick

Intelligenza artificiale e intelligenza emotiva

Alcuni scienziati pensano che la prossima specie dominante sulla Terra sarà appunto l'uomo artificiale, governato da un'intelligenza artificiale, e che questa specie guarderà l'uomo di oggi come noi guardiamo i dinosauri. Fantascienza anche questa, ma possibile. In fondo la fantascienza propone proprio questo: uno sguardo verso un possibile e inquietante futuro. Prima, però, bisogna che l'intelligenza artificiale diventi intelligenza emotiva: cioè che una macchina – che già oggi è in grado di imparare – possa provare sentimenti, emozioni, amare e anche sognare.

La sfida tra uomo e macchina è uno dei temi tipici della fantascienza. Compare splendidamente in *2001 Odissea nello spazio*, film di Stanley Kubrick, che a sua volta deriva dall'omonimo libro di Arthur Clarke. Libro e film uscirono nello stesso anno, il 1968. In una grande astronave in rotta verso Saturno, una parte dell'equipaggio è ibernata, in attesa dell'arrivo; solo due uomini, Frank e David, si occupano di gestire l'astronave, sotto la guida del supercomputer HAL 9000. Pensa lui a tutto: tenere la rotta, controllare i circuiti elettronici, ma anche offrire bibite e – non poteva mancare! – giocare a scacchi con un membro dell'equipaggio.

La paura di HAL

Ma un'altra partita più importante sta per iniziare. Improvvisamente HAL segnala un guasto, ma sembra che abbia torto. Impossibile che l'elaboratore sbagli! I due uomini sono disorientati; alla fine decidono di disinserire le funzioni superiori di HAL, lasciando solo quelle di controllo della nave. A questo punto HAL si trasforma in un computer assassino. Per legittima difesa: non può consenti-

re che venga attaccata la sua intelligenza. Mentre Franck sta facendo un giro d'ispezione al di fuori dell'astronave legato ai sistemi di sicurezza, viene investito e ucciso dalla capsula manovrata da HAL, il quale poi uccide i tre ibernati interrompendo il meccanismo che li tiene in vita. Anche David è chiuso fuori, e HAL si rifiuta di farlo rientrare. È la lotta dell'intelligenza umana contro un'altra forma d'intelligenza. Con una manovra rischiosa, David riesce a rientrare nella capsula. Ora HAL è indifeso: David penetra nella camera di controllo e disinserisce una dopo l'altra le schede che regolano l'intelligenza astratta del computer. Le ultime parole di HAL sono «ho paura David, ho paura». Dentro di lui – sembra incredibile – si sono sviluppate emozioni tutte umane.

Le lacrime di Roy

Un tema simile è nel film *Blade Runner*, ispirato al libro *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* di Philip K. Dick. È la storia di un gruppo di replicanti, esseri artificiali con poteri straordinari, usati per missioni impossibili nello spazio. Chi li ha programmati ha inserito una data di morte: inesorabile come il destino, verrà un momento in cui gli androidi si autodistruggeranno. Ma anche loro hanno paura e vorrebbero evitare la morte, come tutti gli uomini. Così, poco prima di morire, il loro capo Roy pronuncia un monologo, ormai diventato un cult: «Io ne ho viste cose che voi umani... oh voi umani non potreste immaginarvi: navi da combattimento in fiamme al largo dei bastioni di Orione e i raggi B balenare nel buio vicino alle porte di Tannhäuser. E tutti quei momenti andranno perduti nel tempo, come lacrime nella pioggia. E tempo... di morire». Il senso della morte, la paura: creature artificiali davvero umane, sin troppo.



Guarda il Booktrailer *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* di Philip K. Dick

UN ASSAGGIO DEL LIBRO

Philip K. Dick La pecora elettrica

Nelle prime pagine del romanzo di Philip K. Dick, Ma gli androidi sognano pecore elettriche? (1968), Rick Deckard si accinge ad avventurarsi fuori casa, nell'appezzamento terriero che possiede: un singolare «pascolo pensile» che occupa il grande terrazzo, dove brucia l'erba la sua pecora elettrica. Lo scenario è post-apocalittico: dopo un'«Ultima Guerra Mondiale», pochi umani sono sopravvissuti alle scorie radioattive...

Dopo una colazione veloce – la discussione con la moglie gli aveva fatto perdere tempo – Rick, già vestito per avventurarsi fuori casa, protetto anche dalla Braghetta in Piombo Montibank, modello Aiace, sali in terrazzo, al pascolo pensile¹ coperto dove la sua pecora elettrica "brucava". Dove quel complesso marchingegno automatico ruminava ebbro di soddisfazione simulata, riuscendo a farsi beffe degli altri inquilini del palazzo.

Certo, anche alcuni dei loro animali erano surrogati animati da circuiti elettronici – ma naturalmente lui non aveva mai ficcato il naso in quelle faccende, non più di quanto i suoi vicini avessero indagato sui veri meccanismi che animavano la sua pecora. Niente sarebbe potuto essere più indiscreto. Chiedere: «Ma la tua pecora è autentica?» sarebbe stata un'offesa al galateo, peggio che chiedere a un qualsiasi cittadino se i suoi denti, capelli o organi interni sarebbero risultati genuini a una verifica.

L'aria mattutina, traboccante di granelli di polvere radioattivi, tanto grigi da oscurare il sole, era come se gli ruttasse tutt'attorno, tormentandogli il naso con il suo cattivo odore; senza volerlo ispirò il fetore della morte. Insomma, forse esagero un po' a definirlo così, si disse nel dirigersi verso l'appezzamento erboso che, insieme al fin troppo grande appartamento di sotto, costituiva la sua proprietà. L'eredità che l'Ultima Guerra Mondiale si era lasciata dietro aveva perso forza; coloro che non erano riusciti a sopravvivere alla polvere erano scivolati nell'oblio anni prima, e la polvere, ormai attenuata la sua virulenza, trovandosi ad affrontare i più robusti sopravvissuti, si limitava a sconvolgerne le menti e le caratteristiche genetiche.

(P. K. Dick, *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, trad. di R. Duranti, Roma, Fanucci, 2000)

1. pensile: sospeso nel vuoto.



Il consiglio di lettura di Giulio Guidorizzi

L'inconscio di Anna Karenina

Un grande viaggio mentale

«Tutto ruota attorno alle donne», dice un personaggio di Anna Karenina di Tolstoj. Si chiama Oblonskij, uomo molto sensibile al fascino femminile, e il suo interlocutore si chiama Lévin. «Supponiamo che tu sia sposato e voglia bene a tua moglie, e ti sia innamorato di un'altra...», Lévin non è d'accordo: «com'è possibile questo?», risponde, «se ne ami già una? Sarebbe come se, dopo essermi saziato, passando davanti al negozio del panettiere mi venisse voglia di rubare una ciambella». Anna Karenina parla appunto di un furto: un uomo ruba la moglie a un altro. Ma sono davvero così semplici le cose? Il romanzo, in realtà, è un viaggio attraverso l'inconscio dell'essere umano, la parte oscura dove la volontà è impotente, davanti alle forze irresistibili che emergono in qualche angolo della mente. Nella buona società di Mosca esistono regole, ma l'anima delle persone va per conto suo. Anna Karenina fu pubblicato nel 1878, più di vent'anni prima che Freud fondasse la psicoanalisi: potremmo dire che ciò che Freud studiò in modo sistematico per tutta la vita – i meccanismi inconsci della psiche – Tolstoj l'aveva già mostrato in questo romanzo con la forza impareggiabile dell'arte.

La fenomenologia di un amore «inconsistente»

Nelle pagine iniziali Lévin vuole sposare la principessa Kitty, mentre Kitty è innamorata del colonnello Vronskij, uno dei più corteggiati uomini di Mosca. Così Kitty, dopo avere rifiutato Lévin, si prepara al gran ballo in cui, come al solito, immagina che Vronskij sarà tutto per lei. Ma che cosa accade? Una tragedia terribile, per la povera Kitty. Anna Karenina, la bella moglie di un grande funzionario di Pietroburgo, partecipa al ballo. Kit-

ty è felice, le pare di essere in paradiso. Durante la serata però le capita di notare che Anna ha qualcosa di strano negli occhi, e pensa che forse è attirata da qualcuno. Ma da chi? Con un lampo di terrore, la ragazza osserva che ogni volta che Anna parla con Vronskij il suo sguardo si accende. La principessa è convinta che anche Anna sia stata abbagliata dal fascino di quell'uomo. Ma lui che cosa farà? Non può essere che lui la ricambii. Kitty spia negli occhi di Vronskij e legge lo stesso segreto. Questa scena è l'anatomia di un amore che nasce e di un altro che svanisce. Anna e Vronskij non hanno portato ancora questa passione a livello di coscienza, ma ormai tutto è chiaro.

I segnali involontari, i pensieri rivelatori

La storia prosegue. Anna torna a Pietroburgo dal marito. Sembra che quel ballo sia dimenticato. Durante la notte il treno si ferma: qualcuno si è suicidato buttandosi sulle rotaie. Dal buio si materializza una sagoma, e Anna vede con un tuffo di gioia quello che dentro di sé sperava di vedere: Vronskij! Anna sorride, ma lo congela e gli fa notare che è una donna sposata e fedele. Il treno arriva a Pietroburgo. In stazione ad aspettare Anna c'è il marito, il signor Karénin. Ma, alla discesa dal treno, un dettaglio colpisce Anna: le orecchie del marito. Come sono grandi e buffe, pensa: forse è per il cappello che porta. Non l'aveva mai notato prima! In quell'istante, senza bisogno di parole, Tolstoj sta dicendo ai lettori che anche Anna è innamorata di Vronskij. Per la prima volta ha notato un dettaglio negativo nel marito, ed è il segno inequivocabile del suo disamore.

UN ASSAGGIO DEL LIBRO



Guarda il Booktrailer
Anna Karenina
di Lev Tolstoj

Lev Tolstoj

Sottosopra in casa Oblonskij

L'inizio di Anna Karenina, romanzo pubblicato nel 1878, è uno dei più celebri della letteratura universale. Sulla frase «Tutte le famiglie felici sono simili le une alle altre; ogni famiglia infelice è infelice a modo suo» il naturalista statunitense Jared Diamond ha persino costruito, nel 1997, un test di verifica, in cui si mostra come in ogni contesto sociale e professionale, al pari della famiglia, ci debbano essere delle condizioni particolari perché si abbia uno stato di successo.

Tutte le famiglie felici sono simili le une alle altre; ogni famiglia infelice è infelice a modo suo.

Tutto era sottosopra in casa Oblonskij. La moglie era venuta a sapere che il marito aveva una relazione con la governante francese che era stata presso di loro, e aveva dichiarato al marito di non poter più vivere con lui nella stessa casa. Questa situazione durava già da tre giorni ed era sentita tormentosamente dagli stessi coniugi e da tutti i membri della famiglia e dai domestici. Tutti i membri della famiglia e i domestici sentivano che non c'era senso nella loro convivenza, e che della gente incontratasi per caso in una qualsiasi locanda sarebbe stata più legata fra di sé che non loro, membri della famiglia e domestici degli Oblonskij. La moglie non usciva dalle sue stanze; il marito era già il terzo giorno che non rincasava. I bambini correvano per la casa abbandonati a loro stessi; la governante inglese si era bisticciata¹ con la dispensiera² e aveva scritto un biglietto ad un'amica chiedendo che le cercasse un posto; il cuoco era nera già andato via il giorno prima durante il pranzo; squattera³ e cocchiere avevano chiesto di essere liquidati.

(L. Tolstoj, Anna Karenina, trad. di M. B. Luporini, Firenze, Sansoni, 1967)

1. si era bisticciata: aveva litigato con.
2. dispensiera: colei che soprintende alla dispensa dei viveri.
3. squattera: addetta ai lavori più umili.

Edgar Degas, La famiglia Bellelli, 1858-1867.



IL QUADERNO DELLO SCRITTORE

Il discorso mentale: scrivere un monologo

Il monologo è una componente essenziale della narrativa psicologica, sia nella sua forma di monologo interiore sia in quella di flusso di coscienza. Tuttavia, qualsiasi monologo, anche quello teatrale o quello narrativo di stampo più tradizionale e meno sperimentale, può funzionare come «discorso mentale» di un personaggio. Non dovendo interagire con un interlocutore definito e specifico, la voce monologante si sente libera di dare avvio ai propri liberi pensieri, spesso rivelando le strutture e i meccanismi del pensiero, fatti di ripetizioni, incertezze, errori, esclamazioni e così via. Imparare a scrivere un monologo è dunque un prerequisito necessario alla scrittura psicologica, ma anche un'occasione per sondare meglio le modalità espressive della nostra mente.



HEINRICH BÖLL Monologo di un cameriere

racconto
completo

In questo breve racconto dello scrittore premio Nobel Heinrich Böll, la voce di un cameriere quasi cinquantenne, assunto in un piccolo albergo tedesco, racconta l'assurdo episodio che l'ha condotto al licenziamento nella notte di Natale e che ha visto coinvolto un bambino vizioso e sua madre. La voce narrante si rivolge a un pubblico di lettori o di ascoltatori non definiti, e identificati da un generico «voi».

■ Non so come sia potuto accadere: in fondo non sono mica un bambino, ho quasi cinquant'anni e avrei dovuto sapere che cosa facevo. Eppure l'ho fatto, per di più quando avevo già terminato il lavoro e ormai non mi sarebbe più potuto succedere niente. Invece è successo, e così la notte di Natale mi ha portato in dono il licenziamento. Tutto era andato liscio come olio: non avevo servito a pranzo, non avevo rovesciato nessun bicchiere, nessuna salsiera, non avevo versato sulla tovaglia il vino rosso, avevo intascato le mance e mi ero ritirato in camera mia, avevo buttato sul letto la giacca e la cravatta, mi ero tirato giù le bretelle dalle spalle,

avevo aperto la mia bottiglia di birra, poi avevo alzato il coperchio della terrina e sentito l'odore della zuppa di piselli. L'avevo ordinata al cuoco, con lardo, senza cipolle, ma bella densa, bella densa. Voi certo non sapete il vero significato di «denso», e ci vorrebbe troppo tempo per potervelo spiegare. Mia madre ci metteva tre ore a far capire che cosa intendeva per «denso». Comunque, la zuppa mandava un profumo meraviglioso e io c'immersi il mestolo, mi riempii il piatto, sentii e vidi che la zuppa era bella densa... quando a un tratto si spalancò l'uscio¹ della mia stanza e venne dentro un ragazzino che avevo notato a pranzo: piccolo, pallido, certo non più di otto anni, si era fatto riempire il piatto a dismisura e poi aveva rimandato tutto in cucina senza nemmeno toccarlo: tacchino con le castagne, tartufi e carne di vitello, nemmeno del dolce, che nessun bambino al mondo lascia passare indenne, aveva assaggiato anche solo una cucchiata, si fece versare sul piatto cinque mezza pere e mezzo secchiello di cioccolata liquida, ma non toccò niente, niente di niente, eppure non aveva l'aria schizzinosa ma quella di uno che agisce secondo un piano ben preciso. Si chiuse pian piano l'uscio alle spalle e guardò sul mio piatto, poi guardò me: – Che cos'è quello? – domandò. – Zuppa di piselli, – risposi. – Ma se non esiste, ti sbagli, – disse lui, gentile, – c'è solo nella fiaba del re che si era sperduto nel bosco. – Mi piace che i bambini mi diano del tu: quelli che ti danno del lei, in genere sono più scioocchi degli adulti. – Be', – dissi, – una cosa è sicura: questa è zuppa di piselli. – Posso assaggiare? – Ma certo, fa' pure, – dissi, – siediti. – Insomma, mangiò tre piatti di zuppa di piselli, io sedevo accanto a lui sul mio letto, bevevo birra, fumavo e vidi realmente la sua piccola pancia che si arrotondava, e mentre sedevo sul letto pensai a molte cose che frattanto ho di nuovo dimenticato. Dieci minuti, un quarto d'ora, un tempo piuttosto lungo, possono venirti in mente parecchie idee, anche sulle fiabe, sugli adulti, sui genitori eccetera. Alla fine il ragazzino non ce la fece più, io gli diedi il cambio, mangiai il resto della zuppa, un altro piatto e mezzo, mentre lui sedeva sul letto accanto a me. Forse non avrei dovuto guardare in fondo alla terrina vuota perché lui disse: – Mio Dio, ti ho mangiato tutto. – Non fa niente, – risposi, – sono sazio anche così. Sei venuto da me per mangiare la zuppa di piselli? – No, cercavo solo qualcuno che mi aiuti a fare una buca. Pensavo che forse tu ne conoscevi una. – Buca, buca, poi mi tornò in mente, ci vuole una buca per giocare alle biglie. Gli dissi: – Sai, non sarà facile trovare una buca, qui in casa. – Non potremmo farne una noi? – mi chiese. – Scavarne una qui nel pavimento?

Non so come sia potuto accadere, eppure l'ho fatto, e quando il capo mi chiese: Come ha potuto fare una cosa simile?, non seppi che cosa rispondergli. Forse avrei dovuto dirgli: Non ci siamo impegnati ad accontentare ogni desiderio dei nostri clienti, a garantirgli un Natale piacevole? Ma non l'ho detto, sono stato zitto. In fin dei conti non potevo prevedere che sua madre sarebbe inciampata in quel buco in mezzo al pavimento e che si sarebbe fratturato il piede, in piena notte, mentre tornava ubriaca dal bar. Come potevo immaginarlo? E che la società assicuratrice avrebbe preteso una dichiarazione, eccetera eccetera. Responsabi-

1. L'uscio: la porta.

■ Il racconto subisce una svolta: il cameriere, infatti, vede entrare nella propria stanza un bambino di circa otto anni.

■ Il bambino rivela il vero motivo per cui si è recato nella stanza del cameriere.

■ In modo assai surreale, il cameriere decide inspiegabilmente di aiutare il bambino a costruire un buco nel legno del pavimento, e per questo sarà punito.

lità civile, tribunale del lavoro, e un continuo ripetere: incredibile, incredibile. Dovevo forse raccontare che per tre ore, per tre ore di seguito avevo giocato con quel ragazzo alle biglie, che lui vinceva sempre, che aveva persino bevuto la mia birra, sinché alla fine era crollato sul letto stanco morto? Io non ho detto niente, ma quando mi chiesero s'ero stato io a scavare quel buco nel legno del pavimento, non potei negare; solo della zuppa di piselli non hanno saputo nulla, questo rimane il nostro segreto. Trentacinque anni di professione, mai la più piccola mancanza. Non so come sia potuto accadere, avrei dovuto sapere che cosa facevo, eppure l'ho fatto. Sono sceso con l'ascensore del portiere, ho preso su martello e scalpello, sono tornato di sopra dal portiere, ho scavato un buco nel legno del pavimento. In fin dei conti non potevo prevedere che sua madre ci sarebbe inciampata mentre alle quattro di notte tornava ubriaca dal bar. Per essere sinceri, non trovo che la cosa sia poi tanto grave, e nemmeno che mi abbiano buttato fuori. I buoni camerieri sono ricercati dappertutto.

(H. Böll, *Il nano e la bambola*, *Racconti 1950-1970*, trad. di I. A. Chiusano, Torino, Einaudi, 1975)

Che cosa ci insegna... Heinrich Böll

Identikit dell'autore Heinrich Böll (1917-1985) è stato uno degli autori tedeschi più popolari del dopoguerra. Fu premiato con il Nobel per la letteratura nel 1972. Nacque a Colonia da una famiglia cattolica e pacifista. Si oppose al partito nazista e negli anni '30 rifiutò l'iscrizione nella Gioventù hitleriana. Dopo avere preso la maturità liceale, divenne apprendista in una libreria. Nel 1939 scrisse il suo primo romanzo: *Sul bordo della chiesa*. Nel 1947 cominciò ufficialmente la sua carriera di scrittore iniziando a pubblicare una serie di racconti brevi su alcuni giornali. Nel 1963 pubblicò *Opinioni di un clown* che riscosse un enorme successo. Nel 1972 vinse il premio Nobel per la letteratura per il suo romanzo *Foto di gruppo con signora* (1971) in cui illustrò, tramite la biografia di una donna, la storia tedesca dalla Prima guerra mondiale agli anni Sessanta. La sua raccolta di storie più famosa, *Il nano e la bambola* (1975), raccoglie una serie di racconti brevi che svelano il gusto di Böll per la parodia.

Temi e tecniche del racconto Questo breve racconto, scritto nel 1955, è costruito in forma di monologo. La voce narrante è quella del cameriere di un piccolo albergo, che racconta con distacco lievemente incredulo e angosciato le assurde ragioni per cui è stato licenziato.

Al di là del resoconto ironico, il testo è un monologo intimista e surreale che si presenta al lettore come un piccolo affresco della società tedesca del secondo dopoguerra, già avviata verso il consumismo e la diseducazione, rappresentata dalla figura ambigua del bambino viziato e maligno. Il breve racconto può infatti essere letto in due sensi, sia come piccola storia paradossale, sia come incisiva digressione satirica sulla società contemporanea allo scrittore.

ELEMENTI SURREALI

- la condivisione del pasto tra un bambino e un cameriere
- il riferimento fiabesco alla zuppa di piselli
- lo scavo di una buca nel pavimento di legno dell'albergo

CRITICA SOCIALE

- il dovere di accontentare sempre i clienti (società consumistica)
- la dedizione all'alcol della giovane madre (irresponsabilità)
- il rifiuto da parte del bambino del cibo opulento (lusso e spreco)

Ora scrivi tu...

Il testo che hai appena letto è un esempio di monologo. Nella narrativa psicologica, il monologo può assumere anche forme più estreme o sperimentali di quella proposta qui da Heinrich Böll. Tuttavia, anche il monologo di Böll si qualifica come trascrizione compiuta del discorso mentale di un personaggio, animato da ansie, incredulità, ripetizioni tipiche del parlato.

Scrivi anche tu un monologo interiore, per cui avrai anzitutto alcune opzioni da considerare in relazione alle tecniche narrative. Il tuo testo, infatti, potrebbe essere:

- il flusso di coscienza dei tuoi stessi pensieri o di quelli di un personaggio d'invenzione;
- il monologo interiore di un personaggio, di cui scrivi in terza persona, lasciando gradualmente a lui la parola attraverso l'analisi del suo discorso mentale;
- il monologo più tradizionale di un personaggio (o di te stesso), nella maniera in cui anche Böll ha dato voce al cameriere del racconto che hai appena letto.

Concentrati sul contenuto, che resta una componente fondamentale di ogni monologo. È importante, infatti, selezionare gli argomenti da trattare: limitandoli a uno o due fatti essenziali, ad esempio, puoi assicurarti una maggiore attenzione da parte dei tuoi lettori. Tra gli argomenti possibili di un monologo potresti considerare:

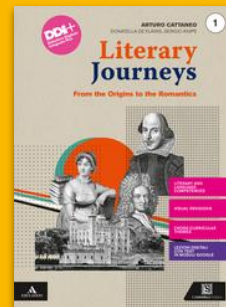
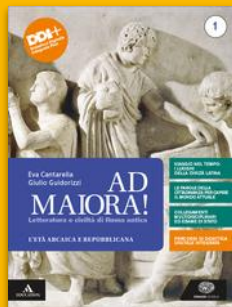


Dopo avere selezionato la tecnica narrativa e l'argomento del tuo monologo, che certo non si limita a quelli suggeriti ma si apre anche ad altre possibilità, sei pronto per scrivere il tuo testo, che dovrà essere lungo due pagine circa. Ricordati di non soffermarti su particolari poco utili e di togliere ciò che distrae dalla lettura, mantenendo un'incisiva brevità.



MONDADORI

EDUCATION



Gli autori raccontano

La mitizzazione degli antenati

Non è nella fantastica creatività del mito, infatti, che la civiltà latina vede le sue origini, ma nella concreta partecipazione dell'uomo alla vita pubblica. Il vero mito di Roma è il *civis Romanus*, e la vita selvaggia e libera della città delle origini.

Come tutte le mitologie, anche quella romana era **trasmessa oralmente**. Quando poi si diffuse la cultura letteraria d'ispirazione greca, gli **antichi racconti italici**, prodotti da un mondo arcaico e provinciale, furono eclissati dallo splendore della mitologia greca. Ma **riemergono** comunque nei racconti di scrittori romani di epoca classica, orgogliosi delle loro radici: per esempio le storie della **fondazione di Roma**, o delle famiglie più gloriose, o di eroi romani capaci di manifestare la loro *virtus* di cittadini, come Orazio Coclitte e Muzio Scevola, o antiche saghe come il ratto delle Sabine e il duello tra Orazi e Curiazi. Oppure storie e leggende che spiegavano riti e costumi delle origini, come quella degli *ancilia*, gli scudi magici piovuti dal cielo come pegno dell'alleanza tra Marte e il popolo romano.

[T4 p. 27]

I patrimoni mitologici familiari

Si è supposto che questi racconti leggendari fossero conservati nella memoria delle antiche famiglie aristocratiche, e che **ogni famiglia avesse il proprio patrimonio**

GRECI E ROMANI

Miti di fondazione: Atene e Roma a confronto**I miti di fondazione**

Ogni città ha il suo mito di fondazione, la cui funzione è duplice: all'interno rafforzare il senso di appartenenza, e l'orgoglio, di coloro che fanno parte della comunità; all'esterno trasmettere a chi non ne fa parte i caratteri della propria comunità ai quali maggiormente si tiene. Per questo, l'analisi dei miti di fondazione è importante per comprendere una società in tutti i suoi aspetti, ivi compresa la produzione letteraria, ed è altrettanto importante confrontare fra loro questi miti: dal confronto, infatti, i caratteri di un gruppo emergono in tutta la loro chiarezza e specificità.

La fondazione di Atene

Il mito che racconta la fondazione di Atene è quello della nascita di Erittonio (detto, a volte, Ereteio). Un giorno Atena andò a visitare Efesto, il fabbro divino, nella sua fucina, ed Efesto, immediatamente, se ne innamorò, ma Atena lo respinse con errore. Il dio, allora, passò alle vie di fatto, inseguendola e tentando di possederla. Tutto inutile: la dea si difese, e il seme del dio cadde sulla sua gamba. Disgustata, Atena si detorse con uno straccio, che gettò al suolo. Ma il seme divino è inevitabilmente fecondatore: dalla terra nacque Erittonio, che sarebbe diventato re di Atene.

Questo mito raccontava due cose. La prima, comune a quasi tutti i miti di fondazione, era che la città aveva origine divina. La seconda, più specifica, era che gli Ateniesi erano autoctoni, in quanto nati dal suolo patrio, e mai contaminati. Come scrive Euripide nella *Medea*, gli Ereteidi sono felici, perché «figli degli dei beati, nati da una terra mai conquistata...» (vv. 824-826). Il mito definisce dunque l'identità ateniese attraverso la totale esclusione dell'altro, segna l'assoluta estraneità di quest'ultimo e l'impossibilità di integrarlo, con importanti conseguenze sull'organizzazione civica e sulla storia di Atene. Basterà un esempio. L'economia di Atene si basava sul commercio e in città viveva una categoria di persone fondamentale per il buon andamento dell'economia (accanto, ovviamente, alla manodopera servile). Erano i *emeteici*. Come dice il loro nome (*da metoikion*, «vivere insieme»), essi vivevano stabilmente nella città, tuttavia erano percepiti e trattati come un corpo separato. Non solo erano privi dei diritti politici, ma non potevano possedere terra, né sposare una donna ateniese, né partecipare ai processi senza l'assistenza di un cittadino che garantisse per loro. Gli Ateniesi non li integrarono mai nella loro popolazione. Infine, il mito dell'autocrazia descrive Atene come la città della democrazia: essendo nati dalla terra, tutti gli Ateniesi sono uguali; al tempo

di **miti** da esibire in occasioni speciali, come i banchetti, quando gli esponenti più giovani della casata intonavano i *carmina convivalia*, nei quali erano celebrate le **glorie degli antenati**. Di questi *carmina non ci è rimasto nulla*, ma si è pensato che in essi possa essere individuata una prima espressione di quella **tendenza celebrativa** che anche in seguito risulterà caratteristica della letteratura latina.

Un altro momento in cui le grandi casate romane celebravano i propri miti era durante i **funerali pubblici**. Per esempio, si sa che Giulio Cesare durante i funerali di sua zia Giulia pronunciò un pubblico elogio in cui celebrava le origini divine della sua *gens*. In occasione del funerale, infatti, era uso che un autorevole membro della famiglia pronunciasse un'orazione a lode del morto **esaltando** anche la virtù e le **glorie degli antenati**. Un esempio potrebbe essere anche la storia del trecento Fabii, raccontata da Tito Livio, ma che proviene da queste tradizioni orali conservate all'interno delle famiglie patrizie. Racconta Livio (*Ab urbe condita* II, 48-49) che, quando Roma era in guerra con la città di Veio, ma non poteva armare un esercito, la *gens* aristocratica dei Fabii si assunse l'incarico di farlo privatamente: così trecento Fabii affrontarono

I miti funebri

stesso, si ribadisce la differenza di Atene rispetto alle altre città, composte da un assemblaggio eterogeneo di intrusi installatisi su un suolo straniero.

La fondazione di Roma

Carico di significati ben diversi è invece il mito di fondazione latino. Secondo la leggenda, il fondatore di Roma, Romolo, discendeva da Enea, figlio di Venere, che essendosi innamorato di una mortale, Anchise, si era unita a lui. Alle origini della città, dunque, stava uno straniero: un troiano (l'eroe troiano più forte, dopo Ettore) sopravvissuto alla distruzione di Troia, perché destinato a perpetuare la stirpe dei Troiani. Come in effetti accade, a seguito di Enea e complicata storia che conosciamo grazie all'*Enéide* e al libro I delle *Storie* di Livio.

Per sommi capi, ecco la storia: Enea abbandona fortunosamente Troia, portando con sé il figlioletto Ascanio (a volte chiamato Iulo) e il vecchio padre Anchise, alla ricerca del luogo dove potrà fondare una nuova città. Inutile, qui, soffermarsi sulle infinite avventure dell'eroe che, imbarcatosi e navigando verso Occidente, arriva finalmente sulle coste del Lazio, ove una serie di segni gli dicono che quella è la terra a lui destinata. A governarla è il re Latino, del quale Enea chiede e ottiene in moglie la figlia Lavinia, che sposa dopo aver combattuto e ucciso l'ex fidanzato della ragazza, Turno, re dei Rutuli, in soccorso del quale erano accorsi gli Italici. Sin qui la parte della storia raccontata nell'*Enéide*, che termina con la morte di Turno. Per il seguito dobbiamo ricorrere al primo libro di Livio: Enea, sposata Lavinia, va a fondare una nuova città, Lavinio. Alla sua morte, il figlio che ha avuto da Lavinia (*Enéide* VI, vv. 760-766) va a fondare Alba

Longa, che viene governata per dodici generazioni dai suoi discendenti (la leggenda colloca la presa di Troia nel 1184 e la fondazione di Roma nel 753 a.C., secondo la cronologia di Varro).

Dopo dodici generazioni, il re Numitore viene spodestato dal fratello Amulio, che costringe la figlia di Numitore, Rea Silvia, a diventare sacerdotessa di Vesta. Essendo le vestali tenute al voto di castità, Amulio è certo che nessuno rivendicherà il trono. Ma Marte, innamoratosi di Rea Silvia, la possiede, e dall'unione nascono Romolo e Remo, che Amulio ordina di abbandonare in un cesto sul Tevere. Il cesto arriva su una costa del fiume, e una lupa, allattandoli, salva i gemelli, che, una volta cresciuti, tornano ad Alba, uccidono Amulio, restituiscono il trono a Numitore e lasciano la città, sovrappopolata, per fondare Roma.

Significati a confronto

La differenza tra il mito di fondazione di Atene e quello di Roma è di tutta evidenza, ed è una differenza fondamentale. Roma cerca le sue origini altrove, in un mondo e un'etnia diversi, che si fondono con la stirpe locale. In Romolo scorre sangue laziale e troiano. E non è tutto: per popolare la città appena fondata, Romolo offre rifugio a tutti quelli che, per qualunque ragione, desiderano ospitalità e protezione. Come se questo non bastasse, le prime mogli dei Romani sono le donne Sabine, e sabino è il secondo re di Roma, Tito Tazio. Per finire: questo rapporto con l'altro, al livello del mito, prospetta e riflette un rapporto storico di grande apertura ad altre etnie. Roma è una città nella quale storicamente, sin dagli inizi, si hanno commistione e integrazione di stirpi.

assai povera, qualcosa dello splendore inimitabile dei versi omerici, e per di più in un rozzo verso locale che non aveva le possibilità espressive del ricco esametro greco.

Le difficoltà linguistiche

[T1-T3 pp. 49-50]

Dell'*Odussia*, insieme agli altri frammenti, resta per intero il **primo verso**: *virum mihi Camena insece versutum*, che traduce il primo verso dell'*Odisea* «l'uomo dalle molte astuzie raccontami, o Musa». La «Musa» greca diviene la «Camena» romana, «l'uomo dalle molte astuzie» viene reso con l'arcaica e abbastanza povera parola *versutus* (da *verto*, «cambiare»). In effetti la lingua latina presentava ai primi autori e sperimentatori un problema non da poco: riprodurre la capacità greca di creare neologismi composti. Livio Andronico risolse questo problema come poteva; certo è che ai più raffinati Romani dei secoli seguenti facevano storcere il naso parole come *trullium* («brocca») o verbi come *nequintō* (per *nequint*).

Le critiche dei lettori successivi

L'*Odussia*, comunque, rimase a lungo nelle scuole latine come libro di testo. Però i lettori successivi non risparmiavano critiche a questo semplice poeta delle origini. Orazio, il grandissimo poeta dell'epoca di Augusto, lamentava il fatto che il suo maestro Orbilio lo affliggeva costringendolo a studiare a memoria i versi, per lui intollerabili, dell'*Odussia* e Cicerone sosteneva che le opere di Livio Andronico non meritavano di essere rilette. La sua importanza sta quindi soprattutto nell'essere stato un pioniere; non sappiamo come fossero costruite le sue tragedie, ma è probabile che il suo teatro contenesse elementi spettacolari come cori, musiche e danze, a imitazione della tragedia greca (come è documentato dall'uso di metri lirici di derivazione greca). In uno dei cori, per esempio, Livio descrive il gioco dei delfini che saltano davanti a una nave: *Nereisimum pecus*, «il gregge camuso di Nereo (una divinità marina)», una metafora aggraziata probabilmente di derivazione greca. Livio Andronico va quindi visto come un padre fondatore, ma è certo che ben presto la letteratura latina seppe produrre opere letterarie che lasciarono questo primitivo autore nell'ombra da cui il destino di schiavo di un'illustre famiglia romana l'aveva sottratto.

[T4 p. 50]

GRECI E ROMANI

Muse e Camene

Le divinità Camene

Il biografo greco Plutarco racconta che un giorno dal cielo di Roma cadde miracolosamente uno scudo di bronzo e che il re Numa ordinò che quella terra e i prati vicini fossero consacrati alle Muse, le quali tante volte erano venute in quel luogo a ispirarlo. Da lì, un boschetto sacro (*lucus*) che sorgeva presso porta Capena, le vespali attingevano l'acqua per i loro riti (*Vita di Numa*, 13). Applicando la terminologia greca, Plutarco chiama queste dee Muse, ma in realtà quello era il bosco sacro di divinità femminili romane chiamate Casmene: la parola

dipende da *camen*, «cantilena sacra», e la forma Casmene (anziché Carmene) è certo influenzata dall'etrusco. Le Casmene o Camene erano dunque le ispiratrici di Numa. Erano quattro e si chiamavano, rispettivamente: Egeria, che dettò a Numa le leggi; Antevorta («quella che si volta avanti») e Postvolta («quella che si volta indietro»), che erano probabilmente divinità del parto, invocate a proteggere le posizioni dei nascituri, voltati con la testa oppure coi piedi; e infine Carmenta, che chiaramente ha a che vedere con la parola *camen*, ed era anzi la personificazione del *camen*, il canto magico.

3 Nevio

Tutt'altra tempra ebbe il secondo poeta latino di cui si abbia memoria, Gneo Nevio. Era poco più giovane di Livio Andronico: cinque anni dopo la prima opera teatrale dell'antico schiavo greco ne mise in scena una propria. Nacque attorno al 270 a.C. in Campania, forse a Capua, città che aveva ottenuto il diritto di cittadinanza romana nel 295 a.C., dopo le guerre sannitiche, ma che da tempi antichissimi era in contatto con la cultura greca, grazie ai rapporti con le numerose colonie che i Greci avevano fondato sulle coste tirreniche (tra cui Napoli, Cuma, Elba). Era dunque un cittadino romano e aveva combattuto nell'esercito durante la prima guerra punica. Nevio esibisce con orgoglio la sua identità romana; a differenza di Livio Andronico che si era limitato a importare e tradurre modelli greci, egli sperimentò argomenti romani e così facendo diede una svolta originale alla letteratura latina. Delle sue opere restano pochi frammenti, ed è una perdita: avremmo potuto scorgere attraverso i suoi ancora rustici versi il volto di un popolo che stava acquistando il primato nella storia, l'orgoglio, il culto delle tradizioni, l'energia ancora barbarica di una civiltà che stava emergendo inarrestabile con le sue legioni e le sue istituzioni civili. I versi di Nevio, per chi li poteva leggere, esprimevano appunto questa vitalità; *fervet*, «ribolle», dicevano di lui i lettori antichi.

Nevio compose tragedie di argomento mitico greco, di una delle quali, il *Licurgo*, restano 24 frammenti. Essa trattava il mito dell'arrogante re Licurgo, che aveva tentato di resistere all'introduzione del culto di Dioniso, ma era impazzito e infine era stato ucciso. Altre due tragedie, la *Danae* e il *Cavallo di Troia*, riprendono argomenti già trattati da Livio Andronico, forse con una precisa volontà di emulazione da parte di Nevio, desideroso di dimostrare la sua superiorità rispetto alle pionieristiche opere del suo predecessore.

Egli però inaugurò anche un tipo di tragedia del tutto nuova, di argomento romano, la *praetexta*. La *praetexta* («intessuta», ▶ p. 58) era la toga orlata di porpora che

Un cittadino romano fiero della propria identità

La produzione tragica

[T5-T6 pp. 51-52]

Le Muse greche

Di qui parte appunto la loro identificazione con le Muse greche. Queste erano figlie di Zeus e Memoria (*Mnemosyne*) in numero di nove, e rappresentavano le varie funzioni della parola, in accompagnamento alla danza, alla musica e alla recitazione. Il poeta greco Esiodo nella *Teogonia* le descrive mentre danzano attorno a una sorgente sacra e scendono dall'Olimpo cantando con voce meravigliosa. Come Egeria ispirò Numa, tanto più in Grecia le Muse erano ispiratrici dei poeti e degli artisti: veniva così divinizzata la capacità inspiegabile, che alcuni uomini possiedono, di trovare canti e idee e saperle esprimere con la parola.

Come diceva Platone, il poeta può comporre i suoi canti solo quando una forza possente si accende in lui, cioè solo quando le Muse lo «possiedono», entrano in lui, lo fanno cantare, ed è lì che egli trova l'energia di

inventare e creare. L'ispirazione quindi, in età antica, non era considerata il prodotto della ragione umana, ma un dono divino che le Muse danno e tolgono a loro piacimento.

L'identificazione tra Muse e Camene

L'identificazione delle arcaiche Camene con le Muse avvenne a Roma a opera di letterati e poeti, animati dal desiderio di riprodurre le concezioni greche in chiave romana, ma già Ennio parla di Muse e non più di Camene. Per i Romani del popolo invece le Camene continuarono sino alla tarda antichità a essere le dee di un boschetto sacro, a cui si facevano offerte nel mese di gennaio versando nella loro sacra sorgente acqua e latte, durante la festa detta appunto dei *Carmentalia*. Le Muse avevano preso il loro posto come divinità a cui i poeti chiedevano ispirazione.

4 Il dimezzato Menandro

4.1 La *contaminatio* dei modelli greci e le innovazioni drammaturgiche

Terenzio,
il Menandro latino

Dimidiatus Menander («un Menandro a metà») è la famosa definizione che di lui diede Giulio Cesare, in parte elogiativa e in parte beffarda. A Terenzio non sarebbe del tutto dispiaciuta; davvero egli fu il Menandro latino: vale a dire l'autore che più di tutti importò a Roma il modello di teatro che questo commediografo greco aveva costruito.

L'uso della
contaminatio

Dalle commedie di Menandro, Terenzio ricava l'ispirazione della maggior parte delle sue: su sei commedie quattro dipendono da testi di Menandro; non si trattava di imitazione, ma di una tecnica già usata abitualmente dai commediografi latini, che è nota con il nome di *contaminatio* e che consisteva nel prendere scene da commedie diverse e fonderle tra loro (► anche p. 64). Per fare un esempio, l'*Andria* derivava dall'omonima commedia di Menandro, ma Terenzio l'aveva modificata 'in nestandoci' alcune parti di un altro dramma dell'autore greco, la *Pertinzia*.

RIPASSA
IL TEATRO LATINO
Di quale estrazione
sociale erano
gli attori?
Quale termine latino
indicava l'attore?
► p. 67

Le opere di Terenzio, tuttavia, sono lontane dall'essere un semplice adattamento; egli eredita il *messaggio* filantropico di Menandro, s'ispira ai suoi testi, ma *modifica* la *drammaturgia*: basta ricordare che nel teatro comico greco gli attori sulla scena non potevano essere più di tre, mentre le compagnie latine erano formate da cinque o sei attori; ci sono scene in Terenzio (come del resto in Plauto) anche con quattro o persino cinque attori dialoganti tra loro.



Una scena
dell'*Andria*
Miniatura da un
manoscritto del
IX secolo. Città del
Vaticano, Biblioteca
Apostolica Vaticana.

4.2 La psicologia dei personaggi e il prologo 'metaletterario'

Il teatro di Terenzio era certamente nuovo per i Romani. Se guardiamo a Plauto, la differenza è grandissima. L'aspetto più notevole è l'"invenzione" della *psicologia*. I personaggi plautini si risolvono tutti nell'azione, quelli di Terenzio hanno una *dimensione interiore*; non sono dei tipi, ciascuno ha la sua *personalità* e il suo *carattere*. Egli raffigura un campionario di umanità delicata, animata da un reale interesse verso gli altri, orientata positivamente verso il mondo. I personaggi di Terenzio non si agitano scompostamente, non gridano, non insultano, non usano parole volgari; anche i servi, i parassiti, le cortigiane possiedono una loro *dignità* e generalmente sono migliori dei loro padroni. Questo è il senso profondo della *humanitas* di Terenzio, che anche da questo punto di vista prende a modello Menandro.

L'"invenzione"
della psicologia

Un altro elemento tipicamente terenziano è il *prologo*. Quelli di Plauto raccontavano l'antefatto, rompevano l'illusione drammatica, spesso prevedevano l'intervento di figure divine oppure era il capocomico stesso che si rivolgeva agli spettatori. I prologhi di Terenzio sono invece dei pezzi di *polemica letteraria* contro i suoi detrattori (in particolare contro un rivale invidioso e tradizionalista, Luscio Lanuvino, che Terenzio prende come bersaglio per attaccare tutti i suoi critici), in cui l'autore difende le sue opere dalle critiche, polemizza con gli avversari, espone la sua estetica teatrale: sembrano brevi conferenze polemiche.

I prologhi, spazi di
polemica letteraria

[T1 p. 108]

Terenzio poi 'chiude' la quarta parete: il *mondo sulla scena* è *autonomo*, gli spettatori stanno oltre la parete invisibile che li separa dagli attori, quasi mai si infrange l'illusione scenica. Gli attori sono una comunità che recita, gli spettatori una comunità che guarda. Plauto amava interrompere la finzione scenica, per coinvolgere il pubblico nei suoi scherzi, mentre Terenzio evita assolutamente questa tecnica.

La chiusura
della quarta parete

Insomma, quello di Terenzio è teatro di *prosa* vero e proprio, vale a dire uno spettacolo fatto per intrattenere, fare riflettere, fare sorridere: vi è un *messaggio* anche *morale* da trasmettere, non soltanto comico. Per questo Terenzio elimina quasi completamente le parti più marcatamente spettacolari della messinscena: abbiamo detto che le commedie di Plauto assomigliavano a un *musical* (► p. 63); ma Terenzio elimina la danza e i *cantica* (ve ne sono solo pochissimi).

Ciò che era dinamismo, movimento, bastonate, lazzi, doppi sensi diventa la *dignitas* di personaggi che dialogano tra loro.

Individuali i concetti-chiave del rapporto di Terenzio con i modelli, rispondendo alle seguenti domande.

- Secondo quale tecnica Terenzio ricombina tra loro le commedie di Menandro sulle quali modella le proprie?
- Che cosa eredita Terenzio da Menandro? Che cosa modifica, invece, rispetto al suo modello greco?
- In particolare, perché, a differenza di quello di Plauto, il teatro di Terenzio può essere definito un vero e proprio teatro di prosa?
- Quali sono le principali differenze tematiche e quali quelle formali tra Terenzio e Plauto?

AIUTO ALLO
STUDIO

4 Il canto della missione storica di Roma: l'Eneide

4.1 La genesi e la trama dell'opera

La richiesta di Ottaviano

Scopri l'Eneide con la presentazione.



Scopri l'Eneide con la presentazione.

La compilazione del poema

RIPISSA
L'ETÀ AUGUSTEA
Come imposta Ottaviano la propaganda intorno alla sua persona? Che cosa in particolare vuole che sia messo in risalto?
► p. 10

Secondo una tradizione, Virgilio recitò le *Georgiche* in anteprima, ad Atella, in Campania, davanti a Ottaviano, che tornava in patria reduce dalla vittoria di Azio (settembre del 31 a.C.) e che si era fermato lì per guarire da una tonsillite. La recita durò quattro giorni; a declamare il poema si alternarono l'autore in persona e, quando Virgilio aveva la voce stanca, Mecenate. Fu in quell'occasione che Ottaviano, ormai prossimo a diventare *imperator* con il nome di Augusto (► p. 5), volle affidare a Virgilio il compito di celebrare la sua dinastia in un poema epico che parlasse del mitico antenato della casata, il troiano Enea. Sembra che Virgilio meditasse già da tempo di comporre un poema sulle origini di Roma e che inizialmente avesse in mente un testo sui primi re di Alba Longa. Tuttavia si immerse subito in quella che sarebbe stata la sua opera maggiore, alla quale dedicò il resto della sua vita.

Come di consueto, Virgilio procedette in modo sistematico e accurato: prima redasse la storia in prosa, poi iniziò a versificarla, sempre incontentabile e dedito a scrivere e riscrivere i versi. Non cominciò dall'inizio, ma lavorò a vari episodi della trama, fondendoli poi in un'unica struttura. Approfondiva ogni dettaglio, mitologico, storico, geografico in modo che nulla fosse casuale. Quando morì, nel 19 a.C., l'opera era completa, ma mancava della revisione finale; lo dimostrano vari emistichi o versi incompiuti (detti *tibicines*, «tacconi»), che ogni tanto si trovano nel corso del poema. Tuttavia, Virgilio aveva già dato pubblica lettura di alcuni passi e l'attesa per quest'opera era forte a Roma: «sta nascendo qualcosa di più grande dell'*Iliade*» scriveva il poeta Propertio (II, 34, v. 65, ► pp. 278 ss.). Lo stesso Augusto gli inviava lettere in cui chiedeva di avere qualche anteprima del testo. In punto di morte, Virgilio chiese ripetutamente lo scrigno in cui era contenuto il manoscritto con l'intenzione di distruggerlo, ma gli amici Vario e Tucca non lo permisero; furono loro a pubblicare l'opera postuma, per volere di Augusto, lasciandola com'era, senza nemmeno completare i versi rimasti in sospeso.



Virgilio e Augusto
Jean Joseph Tallisson,
Virgilio legge l'Eneide
ad Augusto e Ottavia,
1787. Londra,
National Gallery

LE TRAME

Libro I (756 versi)

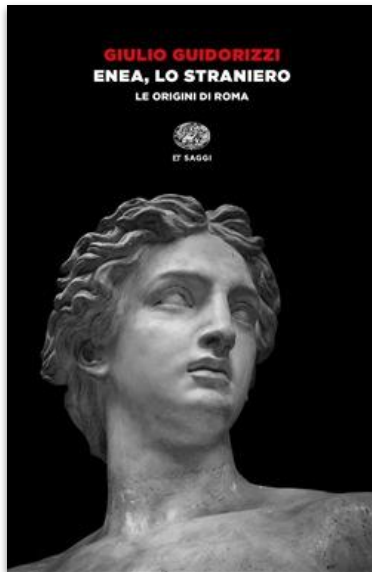
L'eroe troiano Enea, in fuga da Troia, conquistata e distrutta dai Greci, si sta avvicinando all'Italia. Ma Giunone gli è nemica, perché sa che il fato ha stabilito di affidare l'impero di tutti i popoli a Roma anziché a Cartagine, la città che più di tutte le è cara. Perciò la dea affida a Eolo, re dei venti, il compito di affondare la flotta di Enea. Tutti i venti si abbattono così sulle navi troiane, distruggendone molte; ciò che resta della flotta è salvato da Nettuno, grazie al cui intervento Enea e i superstiti riescono ad approdare sulle rive dell'Africa. Su questa terra regna una donna, Didone, fuggita dalla fenicia Tiro per scampare alle scelleratezze di suo fratello Pigmalione, che le aveva ucciso a tradimento l'amatissimo sposo Sichèo. Giunta in Africa, Didone aveva fondato Cartagine e lì regnava da sola, dopo aver giurato che sarebbe sempre stata fedele alla memoria del marito defunto. Enea e i suoi sono ospitati amichevolmente dalla regina. Intanto Venere, madre di Enea, ha dato incarico a suo figlio Cupido di ispirare una travolgente passione nel cuore indurito di Didone, in modo che l'eroe troiano sia protetto al meglio.

Libro II (804 versi)

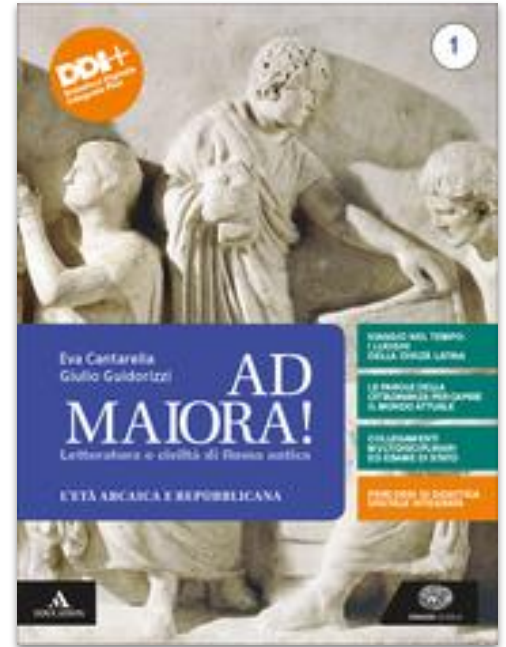
Su invito di Didone, Enea inizia a raccontare le sue vicissitudini. La storia comincia con l'ultimo giorno di Troia. Dalle mura della città assediata si vede l'accampamento nemico deserto; solo un grande cavallo di legno è stato lasciato sulla spiaggia (in realtà la flotta greca si è nascosta dietro l'isola di Tenedo, di fronte alla costa, e il cavallo è pieno di soldati nemici). I Troiani non sanno che fare del cavallo. Prima compare un finto disertore greco, Sinone, il quale assicura che si tratta di un'offerta votiva agli dèi; poi, il sacerdote Laocoon, che aveva proposto di bruciare il cavallo, è divorato insieme ai suoi figli da due mostruosi serpenti provenienti dal mare (► T. 9). La testimonianza di Sinone e la morte di Laocoon sono interpretati come segni del favore divino: il cavallo è introdotto nella città. Nella notte, mentre tutti dormono, i Greci escono dal colosso di legno e aprono le porte di Troia ai loro compagni. A Enea, appare in sogno Ettore, che lo avvisa del pericolo; egli afferra le armi per l'ultima difesa, ma la città è ormai invasa. L'eroe può solo assistere sgomento alla morte di Priamo, sgozzato da Pirro (o Neottolema), figlio di Achille. Davanti alla rovina, Enea decide di salvare la sua famiglia; prende sulle spalle il vecchio padre Anchise, accanto ha il figlio Ascanio (o Iulo), lo segue la moglie Creusa. Riesce, però, a portare in salvo solo Anchise e il figlio, mentre Creusa scompare (► T10-T11). Tornato indietro a cercarla, incontra il fantasma della moglie, che lo esorta a salvarsi; per volontà degli dèi, infatti, lo attende un nuovo destino. Così l'eroe si rifugia sui monti insieme agli altri Troiani che sono riusciti a salvarsi.

Libro III (718 versi)

Enea continua la sua narrazione. I superstiti troiani sono decisi a fuggire e costruiscono delle navi. La prima terra in cui arrivano è la vicina Tracia, dove si apprestano a fondare una città. Qui Enea, mentre strappa un arbusto da una collinetta, sente che l'albero emette parole e racconta una storia dolorosa. È la voce di Polidoro, il figlio più piccolo di Priamo, che il padre aveva mandato ospite dal re di Tracia, ma che costui aveva ucciso per impadronirsi delle sue ricchezze (► T12). Inorridito da tale prodigio, Enea fugge e si reca a Delo, a consultare l'oracolo, dove riceve la profezia di cercare l'antica patria, in cui un destino di grandezza aspetta i profughi. Anchise pensa che l'antica patria sia Creta, ma i Penati (le divinità protettrici della famiglia e dello Stato) di Troia appaiono in sogno a Enea e gli rivelano che questa patria è l'Italia, da cui discendeva Dardano, il capostipite dei Troiani. Durante il viaggio l'eroe si ferma sulle isole Stròfadi, abitate dalle mostruose Arpie, quindi presso il promontorio di Azio, in Epiro, dove incontra Andromaca, la vedova di Ettore, e il suo nuovo sposo, il profeta Eleno, fratello di Ettore stesso, che sono stati liberati dalla schiavitù e hanno fondato in quei luoghi una nuova città.



Ad maiora!
**La letteratura latina
come osservatorio
interculturale**
Giulio Guidorizzi



La tomba di Virgilio e il culto dei grandi defunti

Un sepolcro di età augustea

A Napoli, lì dove la collina di Posillipo si congiunge alla spiaggia di Mergellina, una macchia verde cresce sul ciglio più basso del colle.

Qui un sentiero si snoda serpeggiante fra alti alberi, aiuole geometriche e pareti rocciose a picco, coperte di rampicanti: i suoi meandri conducono a terrazze in sequenza, per culminare infine nei resti di un sepolcro romano. Una tradizione già medievale identifica questa tomba fascinoso con il sepolcro del poeta Virgilio, che dopo la morte a Brindisi nel 19 a.C. fu sepolto proprio a Napoli, l'amata città dove aveva compiuto i suoi studi epicurei.

La struttura della tomba

Che la tomba sia effettivamente quella di Virgilio, rimane difficile da dimostrare; in questo caso, più che

il dato storico conta la suggestione: nonostante tutto,

ci piace pensare che lo sia. In sé, presenta una struttura piuttosto usuale per un sepolcro di quell'epoca: è composta da un massiccio podio quadrangolare **1** su cui poggia una torre cilindrica **2**. Le urne con le ceneri dei defunti, in origine, erano poste in una serie di nicchie incluse nelle pareti della grande stanza che occupa l'interno del podio **3**. Ma il vero valore del monumento non sta tanto nel suo pregio artistico, quanto nel suo valore simbolico. Che sia o no la vera tomba di Virgilio, è tuttora meta del pellegrinaggio laico dagli amanti della poesia e dell'antichità, e vale come omaggio alla memoria del poeta.

Un culto già antico

Del resto, sappiamo che in età imperiale una tomba di Virgilio a Napoli (non necessariamente quella oggi nota con questo nome) era effettivamente venerata dai letterati romani. Nel I secolo d.C., per il poeta

Stazio, originario proprio della città campana, il sepolcro di Virgilio era «il tempio» di un nume della poesia, al quale chiedere ispirazione.

Un altro autore del I secolo d.C., Silio Italico, era ancora più estremo nella sua idolatria di Virgilio: non pago di imitarne lo stile ai limiti del plagio, aveva trasformato le sue ville in musei virgiliani, ricche di cimeli legati alla persona del Mantovano, celebrava l'anniversario della nascita di Virgilio con più enfasi del proprio compleanno, e anche lui faceva religiosamente visita al sepolcro del poeta, che venerava come un tempio (Plinio il Giovane, *Epistulae* III, 7). Anzi, arrivò persino a comprarsi la tomba di Virgilio, per poterla vantare come possesso personale!

La tomba di Leopardi

Volendo, oggi possiamo recarci alla tomba di Virgilio con lo stesso spirito rispettoso e venerante, ma comunque con qualche dubbio sulla reale intitolazione del sepolcro. A pochissima distanza, ad ogni modo, anche i più scettici possono trovare un analogo sacro della poesia, dedicato (questa volta con certezza) a un appassionato lettore e traduttore del poeta latino, anche lui sepolto a Napoli: Giacomo Leopardi. Nello stesso parco, una delle terrazze che stanno sotto alla tomba di Virgilio ospita infatti un elegante sepolcro, dalle forme romaneggianti: su un podio a tre gradini **4** si erge un alto cippo squadrato **5**, contornato in

2 L'Omero latino: Virgilio

cima da una cornice dorica **6** e da una coppia di graziose volute **7**. Un'iscrizione sulla fronte del cippo recita «Giacomo Leopardi» **8**.

Le tombe dei grandi in Italia

Il culto delle tombe dei grandi uomini del passato è un fenomeno costante nel tempo e nello spazio.

La tomba di Dante a Ravenna, per esempio, ha per la cultura italiana lo stesso valore simbolico che doveva avere il sepolcro di Virgilio nella Roma imperiale. In modo simile, a Roma, il Pantheon, ospitando la tomba di Raffaello, è diventato a suo modo un tempio al nume dell'arte.

Ugo Foscolo, nel suo poemetto *Dei sepolcri*, ha espresso nel modo più iacstico possibile l'effetto della vista delle gloriose tombe dei grandi: i sepolcri di Michelangelo, Machiavelli e Galileo (e poi anche di Vittorio Alfieri e dello stesso Foscolo) nelle navate di Santa Croce a Firenze «accendono» gli animi nobili «a egregie cose», rendendo la chiesa un tempio alla memoria degli italiani illustri.

E in Europa

In modo simile, il Poets' Corner nell'Abbazia di Westminster a Londra riunisce le sepolture (o i cenotafi, cioè sepolcri commemorativi vuoti) delle maggiori glorie inglesi (o che hanno operato in Inghilterra), come il compositore Haendel, i poeti Chaucer, Spenser e Tennyson (ma non c'è Shakespeare), gli scrittori Kipling e Dickens, il filologo e umanista Isaac Casaubon, l'attore Laurence Olivier. Né la cultura pop sa rinunciare a queste forme di omaggio: il cimitero parigino di Père-Lachaise ha fra le sue maggiori attrazioni, accanto alle sepolture di Molière, Oscar Wilde e Honoré de Balzac (e degli italiani Vincenzo Bellini, Gioacchino Rossini, Giuseppe de Nittis e Amedeo Modigliani), la tomba della rockstar Jim Morrison, giornalmente sommersa di fiori.

Le due Immagini riproducono i sepolcri di Virgilio e di Leopardi al Parco Vergiliano, Piedigrotta (Napoli).



- Esplora Immagine.
- Approfondisci la tua conoscenza dei sepolcri di personalità illustri.
- Prepara una presentazione che, partendo da Virgilio e Leopardi, descriva anche la tomba di un altro poeta, artista o musicista di età moderna o contemporanea, tuttora oggetto di interesse.



Foedus: non un matrimonio, ma un patto d'amore

Adulterium o foedus?

Catullo è il primo autore latino a riferire un termine giuridico (*foedus*) a una relazione amorosa illecita, creando così un motivo che verrà poi approfondito dall'elegia. Nonostante il rapporto con Lesbia sia un *adulterium*, una relazione extraconiugale per la quale la legge prevedeva pene severissime (► *Le parole della cittadinanza*, p. 139), il poeta si augura, infatti, che questo *affaire* assuma il valore di un *foedus*: un patto privato, non sancto dalle Istituzioni statali ma contratto tra due amanti e garantito in eterno dagli dèi.

Sanctae foedus amicitiae

Questo proposito emerge con chiarezza nel verso che chiude il carne 109: nel componimento Catullo riferisce di aver ricevuto da Lesbia una richiesta di amore eterno e chiede agli dèi che la *puella* sia sincera di modo che entrambi possano mantenersi fedeli a questo *aeternum... sanctae foedus amicitiae* («eterno patto di amore consacrato», con *amicitia* da intendersi nel senso di «relazione amorosa»). Da parte sua Catullo prende molto sul serio questo patto, tanto che nel carne 87 afferma senza mezzi termini che egli ha amato Lesbia come nessun altro uomo ha amato un'altra donna, ma soprattutto ha rispettato il loro *foedus* d'amore con una *fides* ineguagliabile (v. 3). Qui il poeta ricorre a un altro termine chiave della civiltà romana, *fides*, il «rispetto della parola data», e lo applica alla relazione illegale con Lesbia, in un modo che doveva apparire sorprendente, se non provocatorio, al pubblico contemporaneo.

Una aspirazione irrealizzabile

Ma gli dèi non pare abbiano ascoltato la preghiera che Catullo rivolge loro nel carne 109, tanto che in un altro carne, il 76 (► T19), il poeta li prega di nuovo, questa volta con tutt'altro stato d'animo: ogni sua illusione che Lesbia gli sia fedele si è ormai infranta; al poeta, addolorato, non resta che rivendicare ancora una volta di non avere mai violato la *sancta fides* (il «sacro rispetto della parola data») su cui si basava il rapporto con Lesbia e di non aver mai



Un *foedus* d'amore
John William Godward, *La vecchia, vecchia storia*, 1903.
Collezione privata.

Ingannato nessuno riguardo ad alcun patto (*foedus*) stabilito solennemente dinanzi agli dèi (vv. 3-4).

L'altra faccia della medaglia: il matrimonio a Roma

Il rapporto di Catullo con Lesbia si pone, quindi, nettamente al di fuori dall'ambito legale, nonostante il desiderio del poeta di fondarlo su un patto duraturo, garantito dagli dèi. Ma come erano regolati, quei matrimoni che Catullo rifiuta, ma sul quale scrive due componimenti del *carmina docta* (i carmi 61 e 62)?

In età arcaica

Il *matrimonium*, termine derivante da *mater* («madre»), era un accordo fra due nuclei familiari, uno dei quali cedeva all'altro una donna. Essendo la procreazione la funzione fondamentale di questa istituzione, la moglie sterile poteva essere ripudiata dal marito. Il marito poteva inoltre punirla con la morte qualora avesse abortito a sua insaputa o avesse bevuto vino (anticamente vietato alle donne). Queste erano le regole del matrimonio in età arcaica, che la tradizione (riportata nelle cosiddette *leges regiae*) attribuiva a Romolo.

Il rito matrimoniale: le forme più antiche

Il rito matrimoniale più antico, celebrato dal *pontifex maximus*, era la *confarreatio*, che prendeva il nome dalla condivisione tra gli sposi di una focaccia di farro, che questi tagliavano insieme, come simbolo della futura vita in comune (la più antica torta nuziale della storia occidentale). Accanto alla *confarreatio* si pose poi la *coemptio* (da *coemo*, «acquistare in blocco»), che consisteva in un simbolico acquisto della sposa da parte dello sposo. A seguito di queste due cerimonie la donna entrava a far parte della famiglia del marito, così come accadeva che – in mancanza di una di esse o nel caso vi fosse stato qualche vizio di forma – la moglie entrasse comunque nella famiglia del marito al termine di due anni vissuti nella casa di lui (oggi diremmo che il potere sulla donna veniva acquistato per usucapione). Queste forme di matrimonio (chiamato *cum manu*, da *manus*, il termine che indicava il potere maritale sulla moglie) caddero però gradualmente in disuso.

In età classica

Il matrimonio *cum manu* venne sostituito in età classica da un nuovo (*sine manu*), che consentiva alla moglie di restare nella famiglia di origine. Questo matrimonio viene oggi chiamato «consensuale», in quanto non richiedeva un atto iniziale costitutivo dell'unione, come accadeva ai vecchi tempi (e come accade anche oggi). Esso si basava sull'intenzione dei due coniugi di convivere come marito e moglie, accompagnata dalla effettiva coabitazione. Se uno di questi due elementi costitutivi del matrimonio veniva meno da parte uno dei due sposi, il matrimonio cessava automaticamente di esistere. Ma anche questo matrimonio cadde in disuso. Esso poteva infatti dare – e spesso dava – luogo

go a situazioni nelle quali era difficile stabilire se esso esisteva ancora o se era terminato. Di conseguenza, in età post-classica, si tornò ad affermare (e venne imposta per legge) la necessità di un atto costitutivo del matrimonio, e, in caso di divorzio, di un atto che ne estingueva gli effetti – misure tuttora contemplate nel nostro diritto.



Un matrimonio
Due coniugi che manifestano il consenso alle nozze stringendosi la mano, sarcofago romano, II secolo d.C., Monaco, Gilpoteca.

CITTADINANZA E COSTITUZIONE



1. Guarda i primi sette minuti del video; poi rispondi alle domande.

- Quali le fortune dell'uso odierno di scambiarsi le fedeli nuziali?
- Quale definizione dà Cicerone del matrimonio?
- Che cos'era la *deductio in domum*?
- Qual è l'etimologia del termine *nuptiae*, da cui l'italiano «nozze»?
- Quali sono i tre momenti principali della cerimonia della *confarreatio*?



2. Consulta il sito proposto; poi rispondi alle domande.

- Quale comma dell'art. 29 della Costituzione italiana ha permesso la riforma del diritto di famiglia del 1975? Che cosa prevede tale riforma? Perché alcuni aspetti di questo articolo sono da tempo oggetto di dibattito?
- Svolgete In classe una ricerca sull'istituto giuridico dell'unione civile introdotto in Italia dalla legge 20 maggio 2016, n. 76.

Ad maiora!

Eva Cantarella, Giulio Guidorizzi



Scopri di più

A casa degli scrittori

Eva Cantarella, Giulio Guidorizzi,
Angelo Roncoroni, Beatrice Galli



Scopri di più



MONDADORI

EDUCATION