

Luigi Spina
Università degli Studi di Napoli Federico II

Il futuro della ricezione dell'antico

Abstract

Reception studies can be defined as «the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented». The ways in which the ancient world could be received in the future depend on the relationship between the three elements which compose the cultural communication, the authors, the texts, the public of readers and spectators, through the new media.

Who controls the past controls the future,
who controls the present controls the past.
G. Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (1949).

L'avviso, o conferma, di ricezione è il meccanismo grazie al quale si può essere sicuri che un invio sia andato a buon fine. Per stare tranquillo, il mittente si premura di chiedere al destinatario del suo invio un cenno di riscontro. L'uso si è conservato anche negli scambi di posta elettronica. Il peso della risposta e della rassicurazione spetta, dunque, al destinatario, anche se la sollecitazione parte dal mittente, cui interessa verificare, attraverso quella che potremmo chiamare una delle tante forme della funzione fatica, l'efficacia del contatto stabilito.

Ricevere qualcosa da un mondo scomparso da secoli, giunto fino a noi tramite canali e mezzi differenti, ma coerenti in qualche modo con le diverse epoche e culture, ha sollecitato, nel tempo, quelle che individuerei come le forme base dell'avviso di ricezione che un moderno può inviare a un antico, o un antico al "suo" antico¹.

¹ Riprendo una vecchia osservazione rielaborata da ultimo in Spina 2010 (con ulteriore bibliografia a p. 200, n. 8).

La prima forma è quella suggerita da Plutarco che, nella *Vita di Emilio Paolo*, parlando dei personaggi di cui scrive biografie comparate, crede che si possa «vivere a stretto contatto con loro, come degli ospiti ricevere ciascuno, a turno, nel corso della narrazione» (§ 1)²; la seconda si deve a Machiavelli che, nella lettera a Francesco Vettori del 10 dicembre 1513, segue un percorso inverso, ritenendo che si possa «entrare nelle antique corti degli antiqui uomini» e «parlare con loro, et domandarli della ragione delle loro actioni» (Machiavelli II: 297). Convocare un personaggio (o un testo) antico presso di sé o recarsi da lui, come si sa, sono anche metafore di movimento per sottolineare ed esplicitare le intenzioni di una traduzione, più aderente, rispettivamente, al pubblico che la riceve o all'autore che si traduce.

Il pubblico, il destinatario: ecco l'elemento chiave del fenomeno già antico della ricezione, quello che, in qualche modo condiziona la riconoscibilità – starei per dire l'esistenza – del mittente, dell'autore, di colui che trasmette un testo. Ne aveva colto perfettamente la funzione, a livello di comunicazione retorica, Aristotele, quando, nel definire la triade che compone lo scenario del discorso retorico, la individuava in colui che parla (l'oratore), quello di cui si parla (il discorso), colui a cui si parla (l'ascoltatore) (*Retorica*, I 1358a 35-1358b 2)³. Quest'ultimo (ascoltatore o lettore, aggiungerei) incarna lo scopo ultimo del discorso (del testo), quello che ne attesta funzionalità ed efficacia.

L'attenzione al fenomeno della ricezione, che nasce forse, già anticamente, in contemporanea con la pubblicazione, cioè con la messa a disposizione di un testo, scritto o orale qui non importa, per una cerchia di pubblico contigua all'autore, anche in connessione con i committenti – ispiratori e ricettori privilegiati, giunge fino alla proclamazione di una vera e propria estetica, che riformula lo stesso concetto di storia letteraria⁴.

La storia della ricezione della cultura antica e dei suoi Classici vanta dunque un lunghissimo stato di servizio, ma solo recentemente, a partire appunto dal Novecento, i *Reception Studies* hanno conquistato uno statuto forte, caratte-

² Traduzione mia.

³ Da questa dinamica nasce l'individuazione dei tre generi del discorso retorico, la cui storia e pratica giungono fino a noi: si veda l'approfondito saggio di Pepe.

⁴ Penso in particolare a Jauss, tradotto dal compianto Alberto Vàrvaro.

rizzando una nuova dimensione di quelli che una volta venivano, con orgogliosa coscienza *für ewig*, definiti semplicemente Studi Classici.

Non si tratta più, al di là delle etichette e delle definizioni più o meno tecniche, di seguire il fenomeno della trasmissione di un testo, che giunge sostanzialmente riconoscibile percorrendo, dal suo autore o dalla sua prima diffusione fino alle nostre biblioteche, un itinerario complicato, ma ricostruibile anche nelle sue lacune e nei suoi vuoti. No, si tratta, ora – anche se non credo si debba necessariamente stabilire un’alternativa, una gara a eliminazione fra le due “storie” –, di ricostruire la storia dei diversi “come” e “dove” quel testo ha generato altri testi, altre idee. E di rintracciare la cultura stessa di quei “come” e “dove”, le nuove e diverse forme comunicative, i canali di trasmissione, fino a giungere a usare quel testo non più per approfondirne la natura, le intenzioni dell’autore, il “messaggio” di partenza, ma facendone un reagente, una cartina di tornasole per verificarne l’impatto nei nuovi contesti. Insomma, una storia del ricevente, più che del – o accanto al – ricevuto.

Proviamo per un attimo a misurarci con possibili definizioni e tassonomie dei *Reception Studies*, in vista di un loro possibile futuro. In un volume della serie *Blackwell Companions to the Ancient World*, dedicato specificamente alla ricezione dell’antico, i curatori chiariscono cosa intendono per “receptions”: «[...] the ways in which Greek and Roman material has been transmitted, translated, excerpted, interpreted, rewritten, re-imaged and represented. These are complex activities in which each reception ‘event’ is also part of wider processes» (Hardwick and Stray 1).

Nella recensione di un volume dedicato al rapporto fra Ted Hughes, poeta inglese del secolo scorso, e i Classici, Goldhill (2009) sembra proporre un’utile tripartizione tipologica proprio di quelle *complex activities*:

There are at least three types of reception study in classics. The first takes a work of the ancient world – the *Aeneid*, say or the *Antigone* – and sees how it has been adapted by later artists. It derives its logic and its focus through a linear genealogy – a sequence of works descended from an original text, interrelating with each other. The second type takes a post-Classical author and sees how this particular artist works with a classical paradigm – Dante’s antiquity, Wagner’s Greeks. It derives its logic and focus in the vision of a single artist, reading antiquity. The third type takes a more general cultural model and explores how classical antiquity has provided models and inspiration in a time in history or in a genre or

an artistic movement: the Victorians and ancient Greece; modernism and the classical body. In this case, there is potentially a more diffuse focus and potentially a wider set of cultural questions. The specific problem for contemporary reception studies is how these three models fit together.

Se analizziamo le due prospettive, in realtà notiamo il sovrapporsi di due modi diversi di intendere la ricezione. Il primo (Hardwick e Stray) tenta di inglobare l'intero fenomeno della trasmissione dei classici (edizioni, traduzioni, riscritture ecc.) sotto l'unica etichetta della ricezione, facendo sostanzialmente della *Classical Tradition*, che pure vanta una presenza nella stessa serie delle *Blackwell Companions to the Ancient World*⁵, uno degli aspetti della ricezione, più ristretto e specialistico (così come specialistiche risultano essere la *Intellectual History* e la *Comparative Literature*).

Nella tripartizione di Goldhill, invece, che mira soprattutto a una tassonomia dei *Reception Studies*, protagonista sembra essere soprattutto il mondo moderno. La tripartizione, inoltre, corrisponde proprio alla triade che abbiamo richiamato all'inizio come costitutiva del processo comunicativo. Goldhill opera, infatti, la sua distinzione sulla base di testo, autore e pubblico (inteso come ricezione della cultura di un'epoca, *in context*, direbbero i colleghi anglosassoni), segnalando naturalmente come decisivi gli intrecci possibili fra le tre tipologie.

Mi sembra che la differenza fra le due impostazioni, leggera o sostanziale che sia, riguardi soprattutto due elementi che s'intersecano nel tracciare una storia della ricezione con le sue complesse caratteristiche: i canali – i luoghi, per così dire – della diffusione e ricezione, caratterizzati da una marcata discontinuità rispetto ai secoli precedenti; le riflessioni “disciplinari” sulla ricezione stessa, segnate da una sostanziale continuità. Come se, pur dovendo necessariamente tener conto dei nuovi mezzi di diffusione del Classico nelle culture moderne (carta stampata, radio, cinema, televisione, fumetti, canzoni

⁵ Kallendorf. Si veda anche il più recente Grafton, Most, and Settis. Cfr., inoltre, Parker and Matthews; Lindner.

d'autore, videogiochi, *social networks* ecc.)⁶, gli studiosi della ricezione dovessero per forza *reducere* a modelli ermeneutici e didattici consolidati le loro analisi.

Da questo punto di vista, allora, si rafforza la mia convinzione che i *Reception Studies* si prospettino più come storia dei riceventi che del ricevuto; del modo, cioè, in cui l'insieme dei rilevamenti circa la quantità e la qualità della presenza dell'antico si è tradotto in accumulazione di sapere accademico, accrescimenti disciplinari, nuovi specialismi. Due storie parallele, forse, il cui futuro tenteremo di prefigurare nelle pagine seguenti.

Cominciamo, dunque, con i nuovi mezzi di diffusione. Fino a quando la trasmissione del Classico è rimasta confinata principalmente all'interno dei canali della scuola e dell'accademia, delle biblioteche, dei musei, dei teatri, luoghi legati a una pertinenza tematica e funzionale, il pubblico si è in qualche modo selezionato in base a scelte preventive di adesione o di curiosità informata. La ricezione è stata fondata, tendenzialmente, su un filtro disciplinare prevalentemente filologico-eccdotico o storico-letterario. Testi che parlavano al posto degli uomini e donne che li avevano prodotti e/o recepiti in una società complessa e ancora da scoprire da un punto di vista pienamente antropologico. Lo stesso cinema, che nei primi anni del secolo scorso aveva trovato nella rappresentazione del mondo antico un filone da sfruttare a fondo, fra Italia e Stati Uniti, si offrì come *medium of salvation*, destinato a rafforzare gli studi classici e a entrare in una forma accettabile di ricezione. La suggestiva definizione era di George Depue Hadzists, un antichista dell'Università della Pennsylvania, autore di un saggio sull'influenza di Lucrezio ancora presente nelle bibliografie di letteratura latina.

L'articolo di Hadzists si intitolava *Media of Salvation* (1920). L'autore si rifaceva al linguaggio religioso: la *salvation*, la redenzione dell'anima, e i mezzi attraverso i quali la si può raggiungere. La *salvation* dell'articolo era, però, la redenzione dei Classici, o almeno il loro rafforzamento non solo nelle scuole ma anche fra il grande pubblico, il cui disinteresse rischia spesso di trasformarsi rapidamente in contrapposizione. Il grido di allarme di Hadzists rafforzava la più pacata presa di posizione in favore del cinema in rapporto ai Classici greci

⁶ Indico solo qualche titolo che corrisponde ai luoghi di questa nuova ricezione del Classico: Lowe and Shahabudin; Spina 2009; De Martino; Kovacs and Marshall.

e latini da parte dell'editore di *The Classical Weekly*, B.L. Ullmann, apparsa sulla stessa rivista cinque anni prima come lettera dell'editore (Ullmann 201-02). Il cinema stava diventando uno dei fattori sempre più importanti nel progresso culturale ed era quindi giusto che i cultori dei Classici ne approfittassero, per così dire. Ma Hadzsits era più pessimista e parlava di un'ignoranza incredibile e indescrivibile. Ecco, dunque, che le associazioni di classicisti avrebbero dovuto avere lo stesso ruolo delle prime comunità dei cristiani nel mantenere viva la fede dei Classici all'interno della comunità. Eppure, questa l'amara constatazione dell'autore, i classicisti erano così distanti dalla vita di ogni giorno da non cogliere la montante ignoranza sul ruolo e valore dei Classici. L'appello a una mobilitazione degli insegnanti, degli studenti e delle famiglie, attraverso la diffusione di appositi opuscoli, per un serio ritorno ai Classici, si rivolgeva, alla fine, *last but not least*, al cinema. Hadzsits propagandava, apprezzava e invitava a diffondere, come aveva fatto Ullmann, il *George Kleine Cycle of Film Classics*, che comprendeva *Quo Vadis*, *Spartacus*, *The Last Days of Pompeii*, *Antony and Cleopatra*, *Julius Caesar*, *Cabiria*, *Damon and Pythias*. Alcuni di questi titoli richiamano alla mente film molto più recenti. Si trattava, in quel caso, dei primi film sull'argomento, italiani per giunta, tranne *Damon and Pythias* (USA 1914)⁷ – *Cabiria* di Giovanni Pastrone (1912-1914) ne è il segno evidente – e tutti di ambientazione romana, distribuiti negli Stati Uniti da George Kleine (1864-1931)⁸.

La ricezione del mondo classico, già presente costitutivamente nella *Altertumswissenschaft* e nell'intreccio di storia e filologia, ha assunto, dunque, un nuovo statuto con l'avvento dei nuovi mezzi di comunicazione, con l'allargamento delle possibilità di diffusione del Classico non solo attraverso

⁷ Su questo film, vedi Berti.

⁸ George Kleine, il cui padre era un ottico, Charles, entrò ben presto, a fine Ottocento, attraverso l'attività paterna, nel campo delle attrezzature cinematografiche. Questa sua attività, grazie anche alla creazione della Motion Picture Patents Company, gli consentì di importare molti film europei, innanzitutto i film epici italiani prodotti ai primi del Novecento: *Quo Vadis* (1913); *Spartaco* (1913); de *Gli ultimi giorni di Pompei* era già stato diffuso negli Stati Uniti, nel 1909, quello di Luigi Maggi, prodotto nel 1908, del 1913 è quello diretto da E. Rodolfi; *Marcantonio e Cleopatra* (1913); *Giulio Cesare* (1914). Per i rapporti tra cinema e mondo antico mi permetto di rinviare ai molti articoli e alle segnalazioni bibliografiche presenti nella sezione Cinema, di cui sono responsabile, della rivista elettronica *Dionysus ex machina* (<www.dionysusexmachina.it>), giunta al n. 6 col 2015.

strumenti specializzati, stampa, editoria, riproduzione fotografica, ma anche e soprattutto grazie alla capacità di tali mezzi di non riprodurre soltanto, ma di modificare, di collegare, di mettere il mondo antico sotto gli occhi, come voleva la celebre definizione di metafora della retorica aristotelica (*Retorica*, III 1410b 31-35), anche in forme inedite, con la rapidità e l'ampiezza della nuova diffusione mediatica.

Ma al di là del cinema, che aveva avuto nel teatro (anche in quello antico) un solido e familiare precedente, e nella pittura storica un precedente ancora più solido, altri mezzi hanno cominciato a proporre forme non solo inedite, ma anche non tradizionali del Classico, che per molto tempo sono rimaste ai margini (e lo sono ancora in molti casi) della riflessione accademica, della saggistica e della didattica. I fumetti, i messaggi pubblicitari, la musica dei cantautori, i videogiochi, per non parlare della stampa quotidiana e del linguaggio politico, si sono riempiti non solo di nomi, quanto di sequenze di miti, di riscritture, di allusioni, di citazioni, segnalando una nuova frontiera della ricezione, proprio mentre gli studi specialistici sembrano attraversare momenti di crisi, che corrispondono, forse, a una nuova formulazione di canoni, a nuovi intrecci fra saperi, a nuovi rapporti fra antico e moderno, non solo in Italia e in Europa.

Il pubblico investito da questa nuova forma di ricezione è molto più vasto: ed è, dunque, su questo nuovo livello di ricezione che può ricostruirsi una diversa funzione del Classico. Inoltre, in queste forme che producono nuove scritture e immagini, non incontriamo solo miti, storie e personaggi antichi riproposti nella loro costitutiva identità o proiettati nella modernità con tutte le immaginabili conseguenze, ma con tratti riconoscibili. In entrambi questi casi ci sarebbe ancora la possibilità di operare una comparazione *per differentiam* ai vari livelli possibili.

Il fatto è che spesso il Classico perde oggi la distanza, un elemento molto importante dal punto di vista antropologico, e si confonde col moderno, attualizzandosi in forme disinvolute, o addirittura si “presentifica”, come nel fe-

nomeno dell'immersione multisensoriale analizzato da Filippo Carlà nel suo contributo in questa stessa raccolta⁹.

Se dunque potrà esserci un futuro multiforme per la ricezione dell'antico, e di questo futuro saremo in grado di determinare, in quanto presente (Orwell *docet*, con la famosa formulazione che ho posto in esergo), le coordinate, dovrà ancora funzionare un magico accordo fra le tre componenti della triade comunicativa, nelle nuove condizioni della comunicazione: il Locutore – Autore e Testo antico – non potrà che continuare a trasmettere il suo Messaggio, il suo Discorso Testuale, nelle forme che i nuovi editori e comunicatori, storici della cultura, nel senso più ampio del termine, e quindi storici e antropologi del mondo antico, avranno codificato nel modo migliore, spinti e positivamente condizionati anche dalla cultura del mondo nel quale vivono. Ma sarà il nuovo pubblico – formato contemporaneamente da: a) adeguati studiosi della ricezione; b) spettatori, lettori, utenti informatici; c) performer dell'Antico nei vari linguaggi – a determinare complessivamente il verso prevalente dell'Antico nei prossimi decenni, soprattutto sul terreno della “distanza” da recuperare. D'altra parte, anche oggi le nostre analisi preferiscono adottare un punto di vista “prevalente”, piuttosto che “dettagliarsi” nella minuzia dei comportamenti individuali o collettivi a piccole dimensioni.

Intendo affermare, cioè, che anche se non riusciamo ancora (o, almeno, non riesco) a definire un percorso prevedibile per le forme della ricezione dell'antico da parte delle future generazioni, possiamo almeno individuare i meccanismi e i passaggi che ne potrebbero stabilire il verso prevalente. Mi sembra, però, confortante immaginare che una ricezione continuerà, a dispetto di visioni catastrofiste che pure affiorano talvolta negli specialisti della cultura antica. Ritengo, infine, che anche le tensioni drammatiche che rimettono a confronto, oggi, aree geografiche e culturali, tese, pericolosamente, all'approfondimento della divaricazione e del conflitto, potrebbero consentire, invece, una nuova funzionalità di tale ricezione, non necessariamente edificante, ma positivamente critica.

⁹ Ringrazio, a questo proposito, Filippo Carlà e Domitilla Campanile per gli utili suggerimenti in sede di revisione del testo; le riflessioni di Domitilla Campanile, in questo stesso volume, sull'anacronismo necessario, nel campo del romanzo storico, spingono a domandarsi quali saranno la qualità e la dimensione dei nuovi anacronismi.

Perché l'analisi non rimanga solo teorica o ipotetica, mi propongo qui di riesaminare brevemente la ricezione antica e moderna di due figure/miti che ho studiato a fondo negli ultimi anni: Tersite e le Sirene¹⁰. Questo mi consentirà, scusandomi per la necessaria autocitazione, di fissare delle linee (spero) plausibili di prospettiva. C'è, però, un ulteriore motivo per la scelta di queste due figure: si tratta, potremmo dire, di due figure incompiute dell'epica omerica, forse perché a loro volta frutto di una ricezione precedente, di testi e modelli per noi persi. Eppure da questa incompiutezza la ricezione successiva ha determinato due soluzioni diverse, due percorsi differenti.

Tersite vive solo 67 versi nel II libro dell'*Iliade* (vv. 211-277), tra descrizione fisica del poeta e discorso polemico contro Agamennone, punito da Odisseo. Tale caratterizzazione – bruttezza e oratoria trascinate, ma sguaiata – rimarrà sostanzialmente inalterata nelle riscritture sia antiche che moderne – per le quali rinvio necessariamente al mio saggio. Cambierà soltanto la valutazione ideologica del suo ruolo: rappresentante (quasi come Demostene) della libertà di parola o demagogo pericoloso? Non si uscirà da questa forbice, che si è ripresentata negli ultimi anni del secolo scorso, a segnare una controversia politico-giornalistica innescata da Norberto Bobbio con la tranciante definizione di “tersitismo culturale” applicata agli intellettuali pronti a una critica a tutti i costi, ma poco costruttiva. Pur avendo attraversato momenti di ricezione più complessa, dall'elogio “paradossale” del retore Libanio (IV sec. d.C.) alla commistione con le vanterie del *miles* plautino sulla scena francese e inglese del Cinquecento¹¹, il personaggio Tersite potrà ancora godere, in futuro, di momenti di “gloria” soprattutto sulla stampa, e magari per la riscoperta di qualche antichista di ritorno, ma difficilmente riuscirà a superare i vincoli di quei 67 versi che gli hanno dato la vita. Naturalmente, ogni contesto politico-culturale segnato da polemiche verbali, da invettive, da scontro di poteri potrà offrire al ribelle Tersite l'occasione per tornare a far parlare di sé, e una digni-

¹⁰ I saggi che indico contengono tutti i riferimenti bibliografici e testuali necessari. Per Tersite: Spina 2001. Per le Sirene: Spina 2007; Spina 2014.

¹¹ Mi riferisco, in particolare, al *Thersites*, uno dei *Dialogi* latini di Ravisius Textor (Jean Tixier de Ravisi), pubblicati postumi nel 1530; all'interludio oxoniense *Thersites*, forse di John Heywood (1537) e, infine, al *Troilus and Cressida* shakespeariano del 1602. Per ulteriori notizie rinvio al mio volume segnalato alla nota precedente, 47-59.

tosa voce di *Wikipedia* servirà al giornalista di turno per dare i principali cenni sul personaggio. Penso, però, di poter affermare che difficilmente uno scrittore, un drammaturgo o un musicista del Duemila ripesccherà il personaggio omerico per farne il protagonista di una nuova avventura.

Discorso in parte diverso riguarda le Sirene, la cui fuggevole e misteriosa apparizione nel XII libro dell'*Odissea* (vv. 39-54; 158-200) ha aperto la strada a un'incessante rielaborazione del mito, che ha sia individualizzato (per es. con la figura della sirena Partenope o con le tante sirene letterarie a livello mondiale), sia moltiplicato le (forse) due sirene omeriche, delle quali continuiamo a non saper null'altro che l'ubicazione e il pericoloso canto che rivolgono a Odisseo.

Eppure fra Omero e i *Bestiari* medievali le sirene hanno trovato il modo di trasformarsi da donne-uccello (l'iconografia testimoniata dalle pitture vascolari dei secoli a ridosso della prima circolazione dell'epica omerica) in donne-pesce, senza un racconto che ne motivasse o spiegasse la metamorfosi, e vani sono stati, finora, i tentativi di trovare una soluzione convincente al problema di tale trasformazione; hanno offerto alla cultura cristiana dei primi secoli un modello allegorico per condannare le eresie e i piaceri del corpo; hanno ispirato scrittori e musicisti a creare figure di donne condannate a una doppia natura, un ibrido sentimentale e fisico allo stesso tempo; hanno, infine, tenuto a battesimo una fortunata metafora politica e giornalistica.

Non c'è giorno che sui quotidiani non si parli di una sirena/sirene "di" qualcosa o qualcuno. Gli esempi non si contano, ormai; ne ha raccolto un certo numero Innocenzo Mazzini, in un interessante volumetto che può essere utile per una breve rassegna della ricezione del mito nel lessico giornalistico (Mazzini 70)¹².

In genere si dà la qualifica di sirena a un qualche elemento o personaggio che sembra promettere qualcosa di positivo, tale da attirare e convincere della sua bontà, ma che invece va tenuto lontano, va evitato, perché da quella illusoria bontà nascerà sicuramente un pericolo, un danno esiziale. Per questo, i giornalisti si danno da fare per individuare, nelle diverse situazioni politiche,

¹² Ho affrontato questo tema anche in G. Spina, *Ma a quante cose servono le Sirene? Appunti per giornalisti (e per i loro direttori)*, nel blog *Nazione Indiana*: <http://www.nazioneindiana.com/2014/11/22/il-discount-delle-sirene/>. 22 aprile 2015.

nazionali e internazionali, chi fa da sirena e chi da incauto marinaio, al quale si consiglia di non cedere a quella sirena particolare (oppure si denuncia il fatto che ha già ceduto). Le sirene così definite attraversano tutti gli schieramenti politici, sociali, economici, senza differenza di genere, di etnia, di religione: insomma, sono figure assolutamente prive di ideologia e di connotazione fisse; le assumono solo quando un giornalista costruisce la scena su cui disegna una sirena e un incauto marinaio: di lì comincia la sfida.

Chi volesse studiare questo tipo di ricezione anche in futuro – ritengo, infatti, che anche in futuro la sirena rimarrà a disposizione come mito riconoscibile e popolare, se non altro per la Sirenetta di Andersen e l'edulcorato *cartoon* disneyano¹³ – dovrà però sottolineare che i miti sono sempre più complicati di quello a cui vengono ridotti¹⁴. Come quasi tutti ricordano, infatti, per superare l'ostacolo delle sirene, ma senza ignorarlo del tutto, Odisseo è costretto a ricorrere a un doppio stratagemma, rivelatogli da Circe, la maga che avrebbe voluto trattenerlo presso di sé (anche lei, come le sirene)¹⁵. I marinai avrebbero visto l'isola delle sirene, ma non udito il loro canto, perché Odisseo avrebbe ricoperto le loro orecchie di cera; Odisseo, a sua volta, avrebbe udito, ma non avrebbe potuto muoversi, perché i marinai lo avrebbero preventivamente legato all'albero della nave. Non è, dunque, così facile rifiutare il fascino delle sirene, che in fin dei conti promettono cose credibili e davvero allettanti: la conoscenza, secondo Omero, come giustamente notava Cicerone (*I termini estremi del bene e del male* 5.18.48-49), oppure il sesso e/o il pensiero eretico, se-

¹³ La fiaba di H. Ch. Andersen è del 1836; il *cartoon* di Ron Clements e John Musker (*The Little Mermaid*) è del 1989.

¹⁴ Rinvio, per un altro esempio, a Spina 2012: in genere si dà del re Mida a qualcuno capace di trasformare in ricchezza tutto ciò che tocca. E però la storia di Mida non è così lineare: intanto ce ne sono due, di storie legate a Mida. Una riguarda un giudizio non richiesto, quando Mida volle indicare come vincitore di una gara di canto fra Apollo e Pan quest'ultimo e non il dio. Il quale subito gli fece spuntare delle orecchie d'asino. Ma Anche il mitema del tocco d'oro, cioè della richiesta che Mida fece a un dio (o a Sileno) di ricevere in dono questa prerogativa, porta a conseguenze disastrose. Mida, infatti, non riuscì più a mangiare e a bere, perché qualsiasi cosa toccasse si trasformava in oro, Per questo, lo "sfortunato" re chiese al dio di perdere quello che gli era sembrato un potere perfetto. Complicazioni del mito, certo, ma da tenere presenti quando lo si vuole usare nella comunicazione quotidiana.

¹⁵ Su Circe e la sua ricezione, si veda il contributo di Irene Berti a questo stesso numero della rivista.

condo l'interpretazione cristiana. Bisogna avere le contromisure giuste, o i consiglieri giusti, per sconfiggere il loro fascino, che sembra partire da promesse realistiche.

La metafora delle sirene, in un mondo come il nostro e probabilmente come quello che aspetta i nostri figli e nipoti, in cui tutto è facilmente sperimentabile, verificabile, e senza molti sforzi, dovrebbe servire ad approfondire l'oggetto del loro fascino e delle loro promesse e i mezzi plausibili con cui evitarle. Servirebbe a tutti, a quelli che vogliono ignorarle e a quelli che, incuranti del pericolo, vorranno andare fino in fondo nella loro conoscenza.

Del resto, con tale metafora fecero i conti due scrittori che, pur a distanza di qualche secolo, avevano individuato una funzione originale per le sirene. Il primo, purtroppo, è solo un titolo (l'autore è anonimo), il *Liber monstrorum*, il libro delle mostruosità, dell'extra-umano, potremmo dire. Risale all'VIII-IX secolo¹⁶ ed è il primo testo che, nel descrivere le sirene, le definisca donne fino all'ombelico e pesci nella parte inferiore, mentre, come ho già fatto notare, fino ad allora, almeno a nostra conoscenza – e volendo essere sintetici – le sirene erano state descritte e raffigurate come donne con ali e corpo d'uccello. La configurazione di donna-pesce, del resto, è quella più riconoscibile e familiare, almeno dopo la favola di Andersen e la trasposizione cinematografica nel *cartoon* disneyano. Ebbene, questa configurazione sembra cominciare col *Liber monstrorum* e c'è chi studia ancora questo problema per capirne tutti gli aspetti. Ora, nel prologo di questa enciclopedia delle mostruosità, l'autore sfrutta la forma ibrida della sirena (che descriverà nella sesta sezione) per definire il carattere stesso della sua opera e della sua narrazione, quasi la stessa struttura del suo *liber*. Sa che alcuni dei suoi racconti potranno risultare incredibili e falsi; per questo, dice, inizierà dai racconti credibili, che rappresentano la parte superiore, la testa del suo volume (sto parafrasando), prima di addentrarsi nei meandri della parte seguente, quella più oscura, che, come la parte inferiore del corpo di una sirena, è costituita da zone ispide e piene di squame¹⁷.

¹⁶ Porsia 81-97, per le questioni relative a data, luogo di composizione e autore.

¹⁷ «Et de his primum eloquar quae sunt aliquo modo credenda et sequentem historiam sibi unus quisque discernat, quod per haec antra monstrorum marinae puellae quandam formulam sirenae depingam, ut sit capite rationabili quod tantae diversorum generum hispidae squamosaeque sequuntur fabulae» [«Inizierò così a parlare di quelli che sono in certa misura

La sirena, per l'anonimo del *Liber*, non è, dunque, solo uno dei *monstra* che descriverà, è la forma che assume un'indagine, un reportage sulla realtà complessa fatta di parti umane e parti mostruose: si comincia dalla superficie, dalla zona umana, per scendere fino negli abissi della vita che ci circonda.

Tre secoli più tardi, all'incirca, Eustazio, arcivescovo di Tessalonica (1115-1195/97), raffinato intellettuale e retore, lavorava a un monumentale commento erudito dei poemi omerici. Anche Eustazio non si accontentava di spiegare minuziosamente i versi del XII libro dell'*Odissea* nel quale appaiono le sirene, ma faceva di quelle creature dal misterioso fascino una metafora della sua impresa letteraria. In premessa al commento dell'*Iliade*, infatti, scriveva così:

Dalle Sirene di Omero sarebbe forse bene star lontani proprio dall'inizio, o ungendosi le orecchie di cera o scegliendo un'altra direzione per sfuggirne l'incantesimo. Se, invece, non si riesce a star lontani, anzi si vuole attraversare quel canto, allora penso che non ci si possa allontanare facilmente, neppure se protetti da molti legami, e d'altra parte, se anche si riuscisse ad allontanarsi, non sarebbe poi così piacevole¹⁸.

Il fascino di Omero è come quello delle sue sirene, accostarsi alla sua opera rappresenta un pericolo, quello di non potersene staccare più. Non serviranno allora cera o corde: anzi, ed è l'affermazione più forte di Eustazio, allontanarsene non sarà motivo di gioia.

Spero di aver mostrato, se non dimostrato, che il futuro della ricezione dell'antico dipenderà molto dal convergere virtuoso di due degli elementi della triade aristotelica: il trasmettitore e il pubblico. Il primo, professionale o divulgatore, preciso o superficiale che sia, dovrebbe tentare di porre all'antico che sta manipolando le domande giuste, unico strumento di un possibile dialogo "a distanza" fra culture diverse, lontane nel tempo. Il pubblico dovrebbe, con la sua curiosità, non accontentarsi di una comunicazione banale e ripetitiva. Dovrebbe, insomma, non imitare quegli studenti che, nel portare avanti la fa-

credibili; il resto della narrazione ciascuno lo interpreti come vuole, poiché descriverò nelle grotte di questi mostri quel tale aspetto da fanciulla marina della sirena, affinché abbia capo ragionevole ciò che è seguito da così numerose e disparate favole ispide e squamose»] (*Ibid.* 118-19).

¹⁸ Traduco così il testo greco di Eustazio, in Van der Valk I:1. Cfr. anche Cesaretti 224-26.

migerata “versione in classe”, fanno dire o fare agli antichi Greci e Romani cose assolutamente improbabili se non ridicole.

Per quanto distanti, antropologicamente distanti, erano uomini e donne che usavano la propria lingua con lo stesso scopo per il quale continuiamo a usare la nostra: per capire il mondo e per comunicare le conoscenze.