

“L’immagine riflessa”, 17, 2008, 27 - 64

Maurizio Bettini

(Università di Siena)

Il mito fra autorità e discredito

Una ricerca nel catalogo della Biblioteca centrale della University of California at Berkeley, compiuta solo qualche tempo fa, rivelava l’esistenza di 2484 titoli in cui ricorre la parola “myth”; 565 in cui ricorre “mythos”; 840 in cui ricorre “mito” (gli Italiani non si illudano, esiste anche la bibliografia di lingua spagnola); 553 in cui ricorre “mythe”; 903 in cui ricorre “mythology”; 570 in cui ricorre “mythologie”; 240 in cui ricorre “mitologia”: per un totale di 6155 pubblicazioni*.

Il dato è rozzamente quantitativo, e oltretutto è destinato a variare a seconda delle nazioni di cui si esplorano le biblioteche e del momento in cui lo si fa – se tornassi a rifare oggi quel sondaggio nella Biblioteca di Berkeley, per esempio, la cifra totale risulterebbe certamente maggiore. Questo dato contiene però una verità indiscutibile: la categoria “mito” è divenuta fondamentale nello “scholarly discourse” della nostra cultura, così come lo è divenuta nel discorso usuale o televisivo e persino nei linguaggi giovanili, dove le espressioni “mito” e “mitico”, generalmente in forma esclamativa, ricorrono con straordinaria frequenza. Una cosa è chiara, del mito non possiamo più fare a meno. Eppure, voci autorevoli ci ammoniscono da tempo che non dovremmo fidarci di lui.

1. Metamorfosi del mito

* Alcuni dei temi sviluppati in questa relazione – che mantiene il carattere dell’occasione per la quale è stata concepita - sono stati parzialmente affrontati da me anche altrove: «Mythos/Fabula» in *Il Romanzo*, a cura di Franco Moretti, vol. 3: *Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 93 sgg.; «Parole potenti, parole scredate. L’atto del fari nella cultura romana», in *La potenza della parola. Destinatari, funzioni, bersagli*, a cura di Simone Beta, I quaderni del ramo d’oro, 6, Firenze, Cadmo, 2004, 33 sgg.; «Mythos / Fabula: authoritative and discredited speech», *History of Religions* n. s. 45 (2006): 195 sgg. Ringrazio Adriana Romaldo per l’aiuto che mi ha prestato nella redazione di questo testo

“Fare appello, ancora oggi o domani, a ciò che tutti convengono di chiamare mito, significa professare una fedeltà più o meno ingenua, e comunque desueta, a un modello culturale sorto nel Settecento”. Così scriveva Marcel Detienne oltre venticinque anni fa¹, mentre, anche in anni recenti, Claude Calame ha più volte sottolineato la progressiva deformazione a cui il senso originario della parola greca *múthos* – “racconto” ovvero “discorso” – è stato sottoposto dai moderni. La storia di questa metamorfosi è abbastanza nota, ma forse vale la pena di ricordarla brevemente.

Il medioevo e il rinascimento non hanno mai parlato di *múthos* o meglio di *mythus*, in latino. Quando si volevano designare i racconti mitologici antichi, infatti, si usava la parola *fabula*, come farà ad esempio Giovanni Boccaccio nelle sue celebri *Genealogiae deorum gentilium*. A riportare in luce questo termine dimenticato furono Gianbattista Vico in Italia e Christian Gottlob Heyne in Germania, entrambi nella seconda metà del XVIII secolo². Da questo momento in poi, le vicende (ma anche le metamorfosi) del *mythus*, *mythos* o “mito” che dir si voglia, assumono un andamento turbinoso. Con questa parola, infatti, non si designò più semplicemente un racconto, ancorché favoloso. *Mythos* divenne capace di veicolare significati assai più complessi, raffinati, affascinanti. A partire dal Settecento, al mito venne infatti attribuito uno statuto di carattere iniziale, o meglio aurorale, che ne fece la manifestazione di una cultura pre-filosofica destinata ad essere superata dalla razionalità successiva (Vico, Heyne, Herder, Fontenelle) – se poi questo trionfo della ragione sul mito fosse da considerarsi un vantaggio o meno per l’umanità, era naturalmente un altro discorso: e su questo Herder e Fontenelle la pensavano sicuramente in modo diverso³.

In seguito a questa prima trasformazione, il mito ne subì una seconda, che la sviluppa e la completa. Esso perse infatti, definitivamente, il proprio valore originario di forma espressiva, di modalità del discorso, soprattutto *poetico*, per presentarsi come un vero e proprio “modo di pensare”: la manifestazione di una ragione arcaica, ovvero primitiva, e in ogni caso diversa da quella condivisa dai moderni, che esprimeva in maniera fascinosamente ‘mitica’ le proprie memorie storiche o le proprie nozioni

¹ Marcel Detienne, *L’invenzione della mitologia*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1983 (*L’invention de la mythologie*, Paris Gallimard 1981), p. 161.

² Graf in *Mythos*; Bietenholz

³ Glenn W. Most, «From Logos to Mythos», in *From Myth to Reason?*, a cura di Richard Buxton, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 25-47.

cosmologiche e filosofiche. Il mito, concetto descrittivo, assumeva così lo statuto di una realtà trascendente, era divenuto qualcosa che esiste per sé e, soprattutto, qualcosa di cui si può parlare. Anzi – e questa costituisce la terza tappa nella metamorfosi del mito – un qualcosa di cui si può fare la *scienza*⁴: siamo così arrivati alla mitologia, una disciplina per la quale si richiedono conoscenze specifiche, una specializzazione, una biblioteca. E soprattutto l'attività di innumerevoli scuole interpretative.

Nel corso di questa vicenda si è prodotta un'altra importante conseguenza. Fondandosi sulla – presunta – equivalenza fra antichi da un lato, cosiddetti primitivi dall'altro, il termine "mito" è stato usato anche per designare i racconti provenienti da culture lontane: dall'America precolombiana all'Africa, all'Oceania. L'auroralità di carattere temporale, insomma, è stata vista come intercambiabile con l'auroralità di carattere spaziale, e così gli esotici "primitivi" dell'antropologia ottocentesca hanno potuto prendere il posto degli antichi. La parola greca *mýthos* ha dunque finito per designare anche i racconti di culture che con quella greca non aveva nulla a che fare. Siamo così arrivati a quegli innumerevoli libri, presenti tanto nelle biblioteche universitarie che in quelle domestiche, i cui titoli suonano "Miti dell'Oceania" "Miti africani" "Miti dell'America precolombiana" e così via, di continente in continente.

Il fatto è che nella società contemporanea la parola "mito" funziona ormai come una categoria assoluta, alla stessa stregua di "tabu", "mana" e "totem". Un termine dedotto empiricamente da una certa cultura, quella greca – così come "tabu" deriva dalle culture della Polinesia, "mana" da quelle della Melanesia, "totem" da quelle dei nativi del Nord America, in particolare degli Algonchini - viene assunto come paradigma di una certa condizione e poi utilizzato in modo deduttivo: visto che la tal cosa fa questo e questo, ovvero ha questa e questa caratteristica, allora è "tabu", è "mana", è "totem", è "mito"⁵. Naturalmente così facendo si sono recise tutte le radici, di senso e di pratiche sociali, che legavano ciascuno di questi termini alla cultura che li aveva generati.

⁴ Si ricordi il titolo di una delle opere più rilevanti (forse la più rilevante) nel panorama ottocentesco degli studi dedicati al mito: Karl Otfried Müller, *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1825; in it. *Prolegomeni a una mitologia scientifica*, trad. di A. Garzya, Napoli, Guida, 1991. Ecco la nuova parola magica capace di svelare i misteri del mito: "wissenschaftlich"

⁵ Claude Calame, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette 2000, pp. 11 sgg

Ma che cosa significava propriamente per i Greci la parola *múthos* ? E qual è la vicenda che essa ha subito già all'interno della stessa cultura dei Greci? Dopo aver descritto, sia pure troppo velocemente, la straordinaria metamorfosi subita da questo termine nella cultura moderna, rispondere a queste domande non costituisce forse un compito inutile. Posso anticipare che mi occuperò sostanzialmente di quattro principali problemi connessi al *múthos* :

- il significato, a un tempo linguistico e di relazione, che la parola *múthos* aveva nella cultura greca arcaica e soprattutto in Omero
- i mutamenti che il significato di questo termine ha subito nella cultura greca successiva
- il problema della *autorità* del discorso definito come *múthos*
- infine, le strategie messe in campo dagli antichi (e non solo dagli antichi) per affrontare questo problema.

Cominciamo dunque con i primordi della parola *múthos* .

2. Il *múthos* dei Greci

Fin dagli inizi della tradizione greca – da Omero ad Esiodo – il termine *múthos* indica la “parola”, il “discorso”, il “racconto”⁶. Ma chi si aspettasse di veder definito come *múthos* esclusivamente il racconto favoloso, sacro, o semplicemente la storia a cui non si presta fede – tutti significati a cui ci ha abituati la fortuna posteriore di questa parola – sarebbe destinato a restare deluso⁷.

⁶ Quando Odisseo, nella reggia di Alcino, narra ai Feaci i propri vagabondaggi, la sua storia è chiamata *múthos* (*Odissea* 3, 94; 4, 234); così come *múthoi* sono spesso definiti i discorsi pronunciati dagli eroi omerici nel corso dei poemi

⁷ Gioia Rispoli, *Lo spazio del verisimile. Il racconto, la storia e il mito*, Napoli, D'Auria, 1988, pp. 29 sgg.; Gérard Naddaf, «Introduction», in Luc Brisson, *Plato the Myth Maker*, Chicago, University of Chicago Press 1998, translated, edited and with an introduction by Gerard Naddaf (= *Platon les mots et les mythes*, Paris, Maspero, 1982), pp. VII – LIII; Bruce Lincoln, *Theorizing Myth*, Chicago, Chicago University Press, 1998, pp. 3-18.

In Omero ed Esiodo, infatti, *múthos* indica sì discorsi o racconti - ma non quelli incredibili. Tant'è vero che, per bollare la falsità di un discorso, non basta definirlo *múthos*, bisogna aggiungere anche che esso è "ingannatore" (*skoliós*)⁸: l'inattendibilità del discorso sta nell'aggettivo che lo accompagna, non nel suo essere *múthos*. Al contrario, nell'epica arcaica sono definiti *múthoi* anche racconti o discorsi di carattere indiscutibilmente *autorevole*. E' *múthos*, infatti, il discorso che il falco predatore rivolge "con forza" all'usignolo, la sua preda⁹. Allo stesso modo, in Omero viene definito *múthos* il discorso pronunciato con veemenza da maschi guerrieri sul campo di battaglia: quando Posidone respinge l'ordine di Zeus di abbandonare la lotta, la sua risposta "dura e potente" è definita *múthos*¹⁰. Non diversamente sono definiti *múthoi* le orazioni pronunziate, in assemblea, da eroi che posseggono il prestigio necessario per farlo: come Agamennone quando caccia via Crise, minacciandolo; o Achille quando respinge gli ambasciatori di Agamennone¹¹. Il *múthos* dell'epica è un discorso assertivo, che chiede di essere 'eseguito'. In ogni caso, è un discorso autorevole¹². Si può dividerlo o meno, ma non perché esso è definito *múthos*. Questo vuol dire che, nell'epica arcaica, *múthos* non indica mai il discorso in cui credono *gli altri*.

Vediamo adesso più nel dettaglio qualche esempio tratto da Omero e da Esiodo. Quello che ci interessa, infatti, è stabilire più esattamente le modalità attraverso cui la "autorevolezza" del discorso definito come *múthos* si stabilisce nella cultura greca arcaica. Gli esempi sono innumerevoli, dovremo necessariamente fare una selezione. Per darci un criterio, sceglieremo tre "parole chiave", se possiamo dire così, a cui raccordare i singoli esempi. Sono le seguenti:

- il *múthos* e le donne
- il *múthos* e la giovinezza
- il *múthos* e la bruttezza

⁸ Esiodo, *Opere*, 190-194.

⁹ Esiodo, *Opere*, 206.

¹⁰ *Iliade* 15, 202.

¹¹ *Iliade* 1, 25; 9, 309.

¹² Lincoln, *Theorizing*, pp. 3-18.

Cominciamo dunque con il primo esempio e la prima parola chiave.

2. 1. Il *múthos* e le donne

La scena va trasportata a Itaca, nella reggia di Odisseo, nel momento in cui Penelope chiede a Femio di cambiare l'argomento del suo canto. L'aedo infatti sta narrando il ritorno dei Danai da Troia, e questo a Penelope provoca dolore e strazio¹³:

Femio, molti altri canti conosci, che ammaliano gli uomini:
imprese di dei, gesta di eroi, quelle che celebrano gli aedi.
A loro canta (*áeide*) una di queste, ed essi bevano il vino
in silenzio. Ma questo tristissimo canto interrompi (*apopáuei*)
che sempre mi strazia il cuore nel petto

...

A Telemaco però quest'uscita della madre non è piaciuta, e seppure dolcemente, la rimprovera¹⁴:

Perché madre mia non vuoi che l'aedo fedele
canti come gli detta il cuore? Non hanno colpa gli aedi,
è Zeus il responsabile, che distribuisce le sorti
agli uomini industriosi, a ciascuno, come vuole.
Non bisogna adirarsi con lui se canta il crudele destino
dei Danai ...

....

Torna dunque nelle tue stanze, bada alle tue cose,
al fuso e alla conocchia, e ordina (*kéleue*) alle ancelle
di badare al lavoro. Il discorso (*múthos*) è riservato agli uomini,
a tutti, ma soprattutto a me, perché ho il potere (*krátos*) in questa casa

¹³ *Odissea* 1, 337 sgg.

¹⁴ *Odissea*, 1, 346 sgg.

La situazione è abbastanza chiara. Penelope si è rivolta all'aedo dandogli dei comandi – “canta” “interrompi” – e Telemaco le fa notare, seppure gentilmente, che questo non è affar suo: il *múthos* infatti è riservato agli uomini, e in particolare a lui, che detiene il *krátos* nella casa. Per meglio introdurre la sua affermazione sul possesso esclusivamente maschile del *múthos*, Telemaco utilizza anzi le armi della “pragmatica”: richiama infatti Penelope al suo specifico status di locutore, alla sua specifica e femminile sfera di azione - il fuso, la conocchia, le ancelle che l'aiutano nella filatura. Da un lato sta dunque il *krátos*, dall'altra il fuso e la conocchia; da un lato sta il *múthos* dei maschi, dall'altro gli “ordini” che una donna può dare solo alle sue ancelle, nell'ambito del lavoro domestico. Una donna, anche se è la padrona di casa, non può esercitare il diritto del *múthos*, ossia del discorso che deve essere eseguito.

Dopo queste parole del figlio, Penelope si ritira¹⁵:

Tornò nelle sue stanze la donna, stupita,
serbando nel cuore le sagge parole (*múthos*) del figlio.

La madre è stupita per il fatto che suo figlio abbia parlato, diremmo noi, come un uomo. In effetti, dopo l'incontro con Mente figlio di Anchialo (in realtà Atena in sembianze umane)¹⁶, Telemaco ha assunto un piglio diverso: la dea infatti “gli aveva infuso nel petto forza ed audacia”¹⁷. Di conseguenza, le parole che ha rivolto alla madre hanno proprio il carattere di quelle che lei – come donna – non ha la possibilità di pronunciare: si tratta di un *múthos*, un discorso che deve essere eseguito (“torna nelle tue stanze ...”), e che è pieno di saggezza. Abbastanza curiosamente, si tratta anche di un discorso che – per una sorta di meccanismo circolare della significazione – si qualifica come autorevole proprio per il modo in cui parla di se stesso, il discorso. Le parole di Telemaco alla madre sono un *múthos* anche perché definiscono assennatamente che cosa è un *múthos* e chi ha il diritto di esercitarlo.

¹⁵ *Odissea* 1, 360 sgg.

¹⁶ *Odissea* 1, 96 sgg.

¹⁷ *Odissea* 1, 320 sg.

Appena la madre si è allontanata, Telemaco si rivolge ai principi, esortandoli a godere il banchetto – ma ammonendoli anche che domani si riuniranno tutti in assemblea¹⁸:

voglio rivolgervi apertamente un discorso (*múthos*),
che ve ne andiate dalla mia casa. Altrove cercatevi il cibo,
mangiate le vostre sostanze, invitandovi l'un l'altro!
Se invece vi sembra cosa migliore e più facile
distruggere impunemente gli averi di un solo uomo,
allora divorateli: io invocherò gli dei che vivono in eterno
perché Zeus ci conceda di ricambiare l'opera.
Morirete nella mia casa, e non ci sarà vendetta per voi.

Animato dalla forza e dall'audacia che Atena gli ha infuso, Telemaco rivolge "apertamente" un *múthos* ai Proci: devono andarsene da casa sua, debbono smetterla di mangiare le sue sostanze! E se non lo fanno, lui invocherà gli dei e loro moriranno. Il *múthos* di Telemaco è diretto, imperativo, addirittura minaccioso. Telemaco l'aveva già detto a Penelope, "il *múthos* è riservato agli uomini, a tutti, ma soprattutto a me, perché ho il potere (*krátos*) in questa casa". E adesso Telemaco si avvale del suo *krátos* per rivolgere *múthoi* ai pretendenti. I quali naturalmente non se lo aspettavano¹⁹: "tutti si mordevano le labbra, stupiti, perché Telemaco aveva parlato audacemente (*tharsaléos agóreue*)

Questo primo esempio di *múthos* ci ha insegna già molte cose: che si tratta di un tipo di discorso riservato ai maschi (non alle donne)²⁰, che presuppone *krátos* e che ha carattere imperativo. Questa presenza del *krátos*, come fondamento del *múthos*, non ci sorprende. Abbiamo già visto che, quando l'avvoltoio rivolge il suo *múthos*

¹⁸ *Odissea* 1, 368 sgg.

¹⁹ *Odissea* 1, 381 sg.

²⁰ Richard P. Martin, *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca, Cornell University Press, 1989, p. 87, indica due casi di donne omeriche che appaiono capace di pronunciare *múthoi*, Elena ed Ecuba. E' molto interessante, però, che ciò avvenga nel contesto della lamentazione funebre, ossia il luogo sociale in cui la donna svolge un ruolo centrale

all'usignolo, in Esiodo, lo fa *epikratéos*. Comunque non ci sono dubbi, il discorso / *múthos* dipende fortemente dallo status del locutore. Per poterlo esercitare, bisogna possedere determinati requisiti a carattere sociale. Questo ci introduce al secondo esempio, e alla seconda parola chiave, di cui dobbiamo occuparci.

2. 2. Il *múthos* e la giovinezza

Il muro che difendeva gli Achei sul campo di Troia – quello che essi “confidavamo fosse baluardo incrollabile per le navi e noi stessi” – è crollato²¹. Che faranno adesso i guerrieri greci, di fronte ai Troiani che impazzano fino al mare? Gli eroi sono stanchi e feriti, Agamennone stesso è scoraggiato, e per questo prende consiglio con Nestore. Ma anche il vecchio saggio sembra in difficoltà. Pensiamo! dice Nestore, vediamo se ci viene in mente qualcosa ... Di sicuro non possono gettarsi di nuovo nella mischia, feriti come sono.

Agamennone sarebbe addirittura dell'opinione di mettere in mare le navi, per sottrarle alla furia nemica - e magari per lasciare Troia? A questo punto Odisseo lo rimprovera aspramente²². Quale parola ti è uscita dalla chiostra dei denti? gli dice. Non avresti dovuto comandare su un esercito come il nostro, abituato a sopportare guerre dolorose, fino alla morte, ma su un esercito di noi più indegno. Che nessuno degli Achei, prosegue, oda questo tuo discorso (*múthos*), un discorso “che non dovrebbe neppure salire alle labbra di un uomo che sappia in cuor suo dire cose giuste, e che abbia in mano lo scettro, a cui obbediscono tanti eserciti quanti sono gli Argivi che obbediscono a te”. Agamennone insomma ha pronunciato un *múthos* indegno di un re scettrato, con chi crede di parlare? I rimproveri di Odisseo “toccano il cuore” di Agamennone, il re non intende più dare l'ordine di mettere in mare le navi²³. Adesso però ci vuole una buona idea, o meglio una buona *métis*, come dice il testo: una trovata astuta oltre che buona.

²¹ *Iliade* 14, 52 sgg.

²² *Iliade* 14, 90 sgg.

²³ *Iliade* 14, 104 sgg.

Agamennone è disposto ad accettare il consiglio di tutti, chi ha qualcosa da dire si faccia avanti, vecchio o giovane che sia. La precisazione è importante, perché si fa avanti proprio un giovane, “Diomede forte nel grido”. Queste le sue parole²⁴:

Ecco qua l’uomo, non dovremo cercarlo a lungo, se vorrete dargli ascolto, e non vorrete prenderlo a noia, tutti quanti, per il fatto che io tra voi sono il più giovane per età. Anch’io mi vanto di essere nato da padre valoroso, da Tideo, che ora un tumulo di terra a Tebe seppellisce. Nacquero a Porteo tre figli senza macchia, vivevano a Pleurone, a Calidone scoscesa, Agrio e Melas, terzo era Oineo cavaliere, il padre di mio padre; e per valore era il primo di loro. Ma egli restò là, mentre mio padre si stabilì ad Argo dopo esservi emigrato; così vollero Zeus e gli altri dei. Si sposò con una delle figlie di Adrasto, abitò una casa ricca, ebbe campi di grano in abbondanza, c’erano intorno numerosi giardini ed alberi, ed aveva molto bestiame; eccelleva fra tutti gli Achei nella lancia: potrete sentirlo dire, che è vero. Perciò non potreste, considerandomi vile di nascita e imbelles, disprezzare il discorso (*múthos*) che pronunzio, se lo dico a proposito. Su, torniamo alla guerra, benché feriti, è necessario! Una volta sul posto, noi asteniamoci dalla battaglia, al riparo dai dardi, per evitare che qualcuno aggiunga ferita a ferita; ma gli altri incitiamoli all’attacco, quanti finora, seguendo l’impulso dell’animo, stanno da parte e non combattono.

²⁴ *Iliade* 14, 109 sgg.

Il discorso di Diomede va ad effetto, Agamennone e gli altri “lo ascoltarono con attenzione e ne furono persuasi”. Così si avviarono di nuovo verso il campo di battaglia.

Come spesso accade nell'*Iliade*, l'azione prende in questo caso la forma di un confronto fra discorsi contrapposti: prima quello, invero abbastanza dubitativo, di Nestore; poi quello (sbagliato) di Agamennone; poi i rimproveri appassionati di Odisseo; infine il discorso del giovane Diomede, che provoca finalmente la decisione - gli eroi tornano a combattere. In due casi, questi discorsi pronunziati dagli eroi sono definiti *múthoi*: è *múthos* infatti il discorso (sbagliato) di Agamennone, quello che un re saggio, scettrato e che ha il potere su tanti uomini, *non* avrebbe mai dovuto pronunziare; ed è *múthos* il discorso che, nei timori di Diomede, i suoi uditori potrebbero non prendere sul serio, considerando chi lo pronunzia “vile di nascita e imbecille”. Concentriamoci un momento sul discorso di Diomede, ne vale la pena. Qual è infatti il problema di questo eroe?

Per l'appunto quello che gli procura la sua giovinezza. Diomede ha paura che i presenti non vogliano “prestargli ascolto” (*peíthestai*) dato che lui è il più giovane fra tutti loro per classe di età. Dunque una prima considerazione: l'autorevolezza – o meglio la capacità persuasiva – di un certo discorso si fonda sull'età di chi lo pronunzia, il discorso del giovane vale meno di quello del vecchio. Come reagisce Diomede a questo “handicap”, se possiamo chiamarlo così, causatogli dalla propria giovinezza?

Appellandosi alla propria genealogia, che descrive abbastanza minuziosamente. Una stirpe di nobili e di guerrieri, gente che aveva campi e giardini, ma anche uomini che eccellevano nelle armi. A questo punto Diomede può trarre la sua conclusione: non consideratemi vile di nascita (*génos ... kakós*), perché vengo da stirpe nobile e ricca, e non consideratemi imbecille (*ánalkis*), perché vengo da una stirpe di guerrieri, buon sangue non mente. Con un padre *agathós*, un nonno che era il primo dei suoi fratelli per la *areté*, e soprattutto “eccelleva fra tutti gli Achei nella lancia”, Diomede deve essere per forza un buon guerriero. In questo autoelogio di Diomede, una cosa però colpisce. Per compensare, in qualche modo, lo “handicap” della propria giovinezza, l'eroe fa appello ai meriti dei propri ascendenti paterni – e fin qui, in una cultura

eroica, nonché fortemente patrilinea, nessuna sorpresa. Solo che Diomede non sta evocando la nobiltà della sua stirpe e il valore di Oineo nella lancia per essere riconosciuto come *guerriero*, ma per essere riconosciuto come *oratore*. Ciò che è in palio è il suo *múthos*, non la sua spada. Questo per noi è abbastanza sorprendente.

Siamo nuovamente confermati nell'idea che, secondo la cultura omerica, l'autorevolezza di un *múthos* – il discorso pubblico, quello che si pronunzia sul campo di battaglia, nei momenti caldi, o in assemblea con lo scettro in mano – deriva in primo luogo dallo status del locutore²⁵. Se il locutore è troppo giovane, è imbecille, oppure di stirpe non nobile, oppure di stirpe non guerriera, il suo *múthos* rischia di non essere preso in considerazione. Il *múthos* dev'essere assennato, ovviamente, “pronunziato a proposito”, come dice Diomede, ovvero pronunziato da chi “sappia in cuor suo dire cose giuste”, come avrebbe dovuto fare Agamennone se avesse voluto pronunziare un *múthos* degno di lui. Resta però il fatto che, per essere ascoltati, parlare a proposito non basta: bisogna anche trovarsi nella posizione – *sociale* in primo luogo - per farlo. Agamennone, con il suo scettro di re, con la sua posizione di autorità su tanti popoli, si sarebbe trovato nella condizione ideale per pronunziare un *múthos* degno di questo nome: e invece, come abbiamo visto, non lo ha fatto. Diomede, che è giovane, è costretto a *costruirsi* questa posizione autorevole rievocando il proprio passato familiare e le virtù della sua stirpe. Solo a questo punto potrà sperare che il suo *múthos*, se pronunziato a proposito, possa anche essere preso in considerazione. Detto ciò, è chiaro che il nostro pensiero non può che correre a Tersite. Nel suo caso, infatti, i timori di Diomede si avverarono in pieno: il locutore pronunziò un *múthos* che non venne preso in alcuna considerazione da chi lo udì. E questo costituisce il terzo esempio, e la terza parola chiave, di cui vogliamo occuparci.

2. 3. Il *múthos* e la bruttezza

²⁵ Su questo aspetto del *múthos* omerico si veda in particolare Martin, *The Language*, pp. 8 sgg.; Lincoln, *Theorizing*, pp. 3 sgg.

Tersite era l'uomo più brutto che fosse venuto sotto le mura di Troia, si sa, era zoppo, gobbo, camuso ... Era odiato dai re ma, a quanto pare, la sua malignità aggressiva lo rendeva invisibile anche a tutti gli altri. Quando si alza a parlare in assemblea²⁶, il poeta omerico gli riconosce la virtù di "sapere molte parole nel cuore", però in modo "disordinato". E Tersite parla, non parla male, anzi, francamente parla bene, visto che rivolge ad Agamennone le stesse accuse – assai fondate – che gli aveva rivolto anche Achille²⁷. Che cos'è che non va, dunque, nel suo discorso? Odisseo glielo dice esplicitamente²⁸:

Tersite, dai *múthoi* confusi, sei un buon parlatore, è vero,
ma smettila di provocare i re. Io dico che mai un altro uomo
fu peggiore (*cheiróteros*) di te, di quanti con gli Atridi vennero ad Ilio.
Perciò non parlare avendo i re sulla bocca, non lanciare ingiurie,
non pensare al ritorno.

Il problema di Tersite, in definitiva, sta tutto in quel *cheiróteros* con cui Odisseo lo bolla. Lui è l'uomo "peggiore" che sia mai venuto a Troia: peggiore nel senso di più vile, ma anche in quello di socialmente inferiore, disprezzabile. Come può credere, un uomo così, di poter attaccare i re in assemblea ed essere ascoltato? I suoi *múthoi* non potranno che essere considerati "confusi", inaccettabili. La fine della scena è nota. Odisseo colpirà Tersite con lo scettro, un gesto molto simbolico se si vuole tagliare a qualcuno la parola in un'assemblea omerica!

Tersite è *cheiróteros*, il peggiore di tutti, è brutto, è zoppo, è camuso ... E' brutto in un mondo in cui tutti sono belli, giovani e perfetti²⁹. Per questo i suoi *múthoi* non possono essere accettati, anche se dice le stesse cose che Achille ha detto ad Agamennone davanti a tutti, le stesse cose che perfino l'ascoltatore/lettore del poema sa essere spiacevoli, ma vere. Purtroppo per Tersite, però, il suo status di *cheiróteros*

²⁶ *Iliade* 2, 211 sgg. Su questo episodio si veda in particolare Bruce Lincoln, *L'autorità*, tr. it. Torino, Einaudi, 2000, pp. 19 sgg.

²⁷ Cfr. *ibidem*; Luigi Spina, *L'oratore scriteriato. Per una storia letteraria e politica di Tersite*, Napoli, Loffredo, 2000.

²⁸ *Iliade* 2, 246 sgg.

²⁹ Pensiamo al celebre saggio di Giorgio Pasquali, «Omero il brutto e il ritratto», in Id., *Pagine stravaganti*, II, Firenze, Sansoni, 1994, pp. 99 sgg.

non lo mette in grado di pronunciare *múthoi* autorevoli. E proprio di questo aspetto il racconto, nelle sue reincarnazioni e nei suoi sviluppi posteriori, ci fornisce una riprova interessante. Vediamo.

Nel IV secolo dopo Cristo il retore Libanio, riprendendo però una tradizione mitografica più antica³⁰, cambierà radicalmente lo status sociale di Tersite. Ne farà infatti il rampollo di una nobile stirpe, il cui corpo sarebbe stato sfigurato dal male solo dopo il ritorno dalla caccia del cinghiale Calidonio: gloriosa impresa, a cui anche il nostro eroe avrebbe valorosamente partecipato³¹. Ma ecco le parole di Libanio:

“non si può dire che i suoi genitori [di Tersite] fossero da poco o sconosciuti. A meno che non ci sia chi giudichi da poco Agrio e suo padre e il padre di questi: ma certo nessuno che ragioni potrebbe farlo. Quindi, se veramente Tersite avesse voluto vantarsi fra i Greci dei suoi antenati, come il suo parente Diomede, non avrebbe avuto difficoltà, anzi avrebbe potuto dire anche lui:

Nacquero a Porteo tre figli senza macchia

Ora invece, neppure mentre veniva oltraggiato ingiustamente da Ulisse, fece menzione degli antenati, comportandosi dunque come chi pretenda che siano le proprie, personali azioni ad attribuire buona fama presso gli altri”.

Il retore continuava così:

“Allevato come poteva esserlo il discendente di tali antenati, perfettamente in grado di prendere parte ad imprese adatte agli eroi, partì poi per l'impresa del cinghiale, proprio quando Meleagro riuniva tutti quanto gli altri nobili contro quel flagello del paese. Quando, però, tornò dall'impresa, si ammalò e il male gli sfigurò il corpo. Ma non si può davvero dire che gli fiaccò l'anima: non ne cancellò né il

³⁰ Pseudo-Apollodoro, *Bibliotheca* 1, 6; Ovidio, *Epistulae ex Ponto* 3, 9, 7 sgg.; etc.

³¹ Libanio, *Pogymnasmata*, 8, 243 sgg. (Förster = *Elogio di Tersite*, 2 sgg., introduzione, testo e traduzione in Spina, *L'oratore*, pp. 90 sgg.)

coraggio né il desiderio di fama. Una prova? Quando gli Atridi radunarono la spedizione contro i barbari, se avesse voluto scansarsela, avrebbe avuto una giustificazione di tutta evidenza, il suo corpo disgraziato. Eppure non se la sentì di restare a casa ...”

Tersite dunque sarebbe appartenuto niente meno che alla stessa famiglia di Diomede, sarebbe stato nobile e forte come tutti quanti gli eroi e il suo corpo sarebbe divenuto brutto solo a seguito di un’impresa eroica. Il lettore avrà riconosciuto la citazione omerica (“nacquero a Porteo tre figli senza macchia ...”), le parole con cui Diomede, nell’episodio che abbiamo appena analizzato sopra, dà inizio al racconto della propria genealogia. Se anche Tersite avesse voluto vantare i propri antenati, come appunto aveva fatto Diomede, avrebbe potuto farlo usando le sue stesse parole. Ma in che circostanza questo Tersite - così schivo da credere che “siano le proprie, personali azioni ad attribuire buona fama presso gli altri” - avrebbe dovuto invocare i propri antenati? Evidentemente al momento in cui Odisseo, definendolo espressamente *cheiróteros* di tutti gli Achei, gli aveva negato il diritto di pronunciare *múthoi* in assemblea. Proprio come Diomede, il giovane, così anche Tersite, il brutto, avrebbe potuto invocare la nobiltà della propria stirpe e la sua passata bellezza eroica, per evitare che gli uditori, come dice Diomede, “disprezzassero il *múthos* che pronunzio”, considerandone l’autore “vile di nascita e imbellè”. Tersite avrebbe potuto farlo, era della stessa famiglia di Diomede, un figlio di Agrio fratello di Oineo, dunque un cugino paterno di Diomede! Invece non lo ha fatto.

Questo silenzio di Tersite contiene in realtà una dichiarazione di estrema importanza per noi. La tradizione mitica, facendo di Tersite un cugino dell’omerico Diomede, e autorizzandolo esplicitamente a pronunciare le stesse parole che Diomede pronunzia per sostenere il diritto del proprio *múthos* ad essere ascoltato, ci conferma nell’idea che Diomede e Tersite si trovarono nella medesima congiuntura: quella di locutori dallo status sociale insufficiente a pronunciare *múthoi* autorevoli, per quanto sensati, e dunque bisognosi di un sostegno non retorico, o linguistico, o di pensiero, ma di un sostegno, appunto, di carattere sociale. Diomede se ne avvale già nel testo

omerico: Tersite, più sfortunato, per ottenere il proprio riconoscimento di locutore autorevole dovrà aspettare che la tradizione posteriore gli faccia giustizia.

Dopo aver stabilito con maggior precisione il senso di *múthos* nella poesia greca arcaica, e soprattutto i requisiti che il locutore doveva possedere per pronunziarlo, possiamo continuare lungo il cammino che questa parola ha tracciato, o forse sarebbe meglio dire scavato, nella cultura greca.

3. Il *múthos* dopo Omero

Anche nei testi filosofici anteriori a Platone, *múthos* continua ad indicare un discorso attendibile, né vi è alcuna contrapposizione, in questo senso, con il termine *logos*. “Il sapere dei filosofi, da Senofane, verso il 530, fino ad Empedocle, intorno al 450, infligge continue smentite alla diceria dei nostri contemporanei, che attribuisce al ‘pensiero razionale’ il progetto di abolire un’altra forma di pensiero il cui strumento sarebbe il ‘mito’, nel senso di racconto sacro o discorso sugli dei”³². In Senofane³³ *múthoi* e *lógoi* sono nominati insieme, in modo quasi sinonimico, come discorsi portatori di sentimento devoto. E altri cosiddetti filosofi presocratici ricorrono a *múthos* con valenza assai positiva, come Parmenide, o comunque neutra³⁴.

Anche in questo caso, possiamo vedere qualche esempio un po’ più da vicino – seppure l’assenza di un contesto narrativo, di azione, come nel caso dei poemi omerici, rende l’analisi a un tempo più rapida e meno ricca. Lasciando da parte il testo dell’elegia di Senofane, la cui complessità porterebbe via troppo tempo, vediamo Parmenide. Quando il filosofo dichiara solennemente al suo interlocutore che gli dirà “quali sono le vie di ricerca che sole si possono pensare”³⁵, aggiunge questa esortazione: “tu ascolta e ricevi la mia parola (*múthos*)”. Il filosofo non esita a definire *múthos* ciò che lui stesso sta dicendo. E si tratta di un discorso estremamente rilevante,

³² Detienne, *L’invenzione*, p. 64.

³³ fr. 1 (Diels-Kranz).

³⁴ Detienne, *L’invenzione*, p. 64; Lincoln, *Theorizing*, pp. 25-32; Naddaf, «Introduction», p. VIII.

³⁵ fr. 2, 1 sgg. (Diels-Kranz).

autorevole, quello che contiene il cuore stesso del messaggio filosofico: la rivelazione dell'esistenza delle "due vie di ricerca", quella "che è" e quella "che non è e che è necessario che non sia". Ancora Parmenide³⁶: "resta solo un discorso (*múthos*) della via: che è". Di nuovo il discorso che descrive "le vie di ricerca" viene definito *múthos*. Più avanti nello stesso testo³⁷, il filosofo lo chiamerà "discorso fidato che si accompagna alla verità (*pistós lógos... amphís alethéies*)", e inviterà l'interlocutore ad ascoltare "l'ordine seducente delle mie parole (*kósmos hemón epeón apatelón*)". Aggettivi ed eleganti perifrasi connotano gli altri modi in cui Parmenide descrive il suo proprio discorso, ma quando lo chiama *múthos*, il filosofo non ha bisogno di aggiungere altro, l'importanza e l'autorevolezza del suo discorso sono già garantiti.

Anche Empedocle ripone molta fiducia nel *múthos*³⁸: "suvvia ascolta i miei *múthoi*" dichiara "perché l'apprenderli ti accrescerà il senno (*phrénes*)". Il filosofo di Agrigento non esita dunque a definire *múthoi* il suo proprio discorso – gli stessi *múthoi* di cui afferma di aver definito poco prima i *peiratá* - e attribuisce ad essi il potere di accrescere la saggezza di chi li ode e li apprende. Ancora Empedocle, dopo aver dichiarato in che cosa consiste la "fonte delle cose mortali"³⁹, conclude: "sappi chiaramente queste cose, avendo udito un discorso (*múthos*) che viene da un dio". Il *múthos* è per lui parola autorevole come quella divina, è parola di verità. Altrove⁴⁰ lo stesso Empedocle lo proclamerà chiaramente: "o amici, io so che la verità si accompagna alle parole (*múthoi*) che vi dirò".

Se dunque nei testi dei filosofi presocratici *múthos* sembra conservare la stessa forza che aveva nell'epica arcaica, diverso invece si presenta il caso di Pindaro, che usa l'espressione *múthos* tre sole volte: ma sempre con valenza negativa. Per denunciare la falsità della storia di Pelope, smembrato e servito alla mensa degli dei, il poeta dichiara: "a volte i discorsi (*phátis*) dei mortali vanno al di là del vero: i *múthoi*, intessuti di ambigue menzogne, ci ingannano"⁴¹. Un'altra volta invece la parola *múthoi* è impiegata per denunciare la seduzione della poesia omerica: "le menzogne e

³⁶ fr. 8, 1 sgg. (Diels-Kranz).

³⁷ fr. 8, 50 sgg. (Diels-Kranz).

³⁸ fr. 17, 13 sgg. (Diels-Kranz).

³⁹ fr. 23, 10 sgg. (Diels-Kranz).

⁴⁰ fr. 114 (Diels-Kranz).

⁴¹ *Olimpiche* 1, 45-47.

l'inganno dal volo sublime (cioè la poesia) hanno qualcosa di venerabile; l'arte (*sophía*) ci inganna, seducendoci con i suoi *múthoi*"⁴². Anche una terza volta i *múthoi* compaiono in un contesto negativo (pur se stavolta la parola è accompagnata dall'aggettivo *aimúloi* "ingannatori", e quindi si tratta di un caso diverso): "l'adulazione, compagna di *múthoi* ingannatori, creatrice di insidie, ripugnante e cattiva"⁴³. In Erodoto la parola *múthos* ricorre due sole volte, e anche lui sembra usarla per indicare il resoconto a cui non bisogna prestare fede. Dire che il Nilo scorre dall'Oceano, come faceva Omero, secondo Erodoto significa "portare il *múthos* nell'invisibile", e affermare una cosa che "non può neppure essere confutata" (*oúk échei élenchon*); e quando i Greci sostengono che gli Egiziani volevano sacrificare Eracle a Zeus, essi raccontano in realtà un *múthos* "sciocco", dimostrando di non aver nessuna conoscenza della natura e delle leggi degli Egiziani⁴⁴.

Per valutare questi due ultimi esempi, comunque, bisogna tener conto del fatto che, in Erodoto così come nei primi storici greci, non esiste un termine specifico per indicare i discorsi rifiutati come inattendibili; tantomeno si può affermare che, per indicare il discorso ritenuto vero o attendibile, venisse utilizzato il termine *logos*. Come se non bastasse, si sa bene che anche il "padre della storia" faceva ampiamente ricorso a racconti e notizie di carattere favoloso⁴⁵. Se dunque Erodoto, per due volte, usa l'espressione *múthos* per definire il discorso inattendibile – quello in cui credono gli altri – non possiamo per questo attribuirgli il progetto di liberare il suo discorso storico dai "miti"; tantomeno, possiamo affermare che, con la parola *múthos*, egli identificasse qualsiasi discorso da lui giudicato inattendibile. Quanto a Tucidide, egli contrappone esplicitamente la sua opera a quella dei poeti e dei *logógraphoi*, i quali si preoccupano non di raggiungere la verità, ma di compiacere il proprio uditorio. Essi diffondono fatti che non si possono neppure confutare (*anexélenkta*), fatti a cui l'antichità garantisce di ottenere un carattere mitico (*muthódes*) a dispetto della loro credibilità"⁴⁶. L'affermazione sembra abbastanza netta, il *muthódes* caratterizza il resoconto poco autorevole, quello

⁴² Némee 7, 32-34.

⁴³ Némee 8, 53-56.

⁴⁴ 2, 23; 45; Detienne, *L'invenzione*, pp. 67-70; Peter G. Bietenholz, *Historia and Fabula: Myths and Legends in Historical Thought from Antiquity to the Modern Age*, Leiden New York, Brill, 1994, pp. 26-27.

⁴⁵ Claude Calame, *Mythe et histoire dans l'antiquité grecque*, Lausanne, Editions Payot, 1996, p. 30.

⁴⁶ 1, 21, 1; Detienne, *L'invenzione*, pp. 71-82; Calame, *Mythe*, pp. 29-30; Bietenholz, *Historia*, pp. 23-33.

che puo' essere accettato solo *dagli altri*. Pur se Tucidide, nonostante la sua ostilita' verso il *muthódes*, si guardera' bene dal mettere in dubbio la 'storicità' di racconti come quello di Minosse o della guerra di Troia, che per noi rientrano ovviamente nel territorio del mitologico. Ma che non erano tali per lui⁴⁷.

Gli esempi che abbiamo appena finito di riportare sono interessanti: ma bisogna anche avvertire che si può facilmente correre il rischio di forzarli. Nella percezione moderna, infatti, l'individuazione di cio' che e' favoloso o incredibile, separato dal vero e dell'accertabile, corrisponde di fatto alla distinzione fra cio' che e' "mitico" e cio' che non lo e'. Ma come abbiamo già detto a proposito di Erodoto, la stessa cosa non e' vera per gli scrittori greci. I quali, quando si sforzavano di distinguere il vero dal falso, il sentito dire dall'accertato, lo storico dal favoloso, non solo lo facevano in un modo che solo in parte corrisponde al nostro; ma in particolare, non utilizzavano necessariamente la parola *múthos* per indicare l'elemento rifiutato. Un conto e' la storia *linguistica* della parola *múthos*, un altro la storia *intellettuale* delle categorie – vero/falso, storico/favoloso, diceria/documento, scritto/orale e cosi' via – a cui a un certo punto si ricollega anche la vicenda della parola *múthos*.

Fatta questa premessa, sembra comunque abbastanza chiaro che - nel passaggio dall'epica arcaica a Pindaro, Erodoto e Tucidide – il termine *múthos* si sposta in qualche modo sul terreno del racconto rifiutato o favoloso: un racconto, cioè, la cui credibilita' e' messa in dubbio da chi lo definisce con questa parola. A partire dal V secolo a. c., insomma, si afferma l'uso di presentare come *múthos* le cose dette dai rivali "per vantare la superiorità di un tipo di discorso su un altro"⁴⁸. E' interessante anzi che tanto Erodoto, quanto Tucidide, attribuiscano al *múthos* la caratteristica della "non confutabilità": esso non e' soggetto all'*élenchos*. In quanto discorso "oscuro", "incredibile", il *múthos* non puo' essere ne' accettato ne' respinto, esso appartiene ad un ordine estraneo alla normale procedura di esame. Anche Livio ripetera' che non si possono né "affermare" né "confutare" (*refellere*) le notizie, avvolte di *fabulae* poetiche, che si tramandano riguardo alla fondazione di Roma e alle vicende che l'hanno

⁴⁷ Arnold W. Gomme, *A Historical Commentary on Thucydides: the Ten Years' War*, Oxford, Clarendon Press, 1956-1970, p. 149; Calame, *Mythe*, pp. 38- 39.

⁴⁸ George E. R. Lloyd, *Smascherare la mentalità*, trad. it., Bari, Laterza, 1991, pp. 55-58.

preceduta⁴⁹. Se c'è qualcuno che vuol credere al *múthos* o alla *fabula* può farlo, visto che esso non è soggetto a confutazione: ma colui che definisce *múthos* o *fabula* il racconto che sta a sua volta narrando, implica il fatto che si tratta di un discorso a cui possono prestare fede *gli altri*, ma non certo lui.

I rapporti di Platone con il *múthos* – così complessi da aver dato luogo a una discussione notoriamente sterminata – possono difficilmente essere riassunti. In estrema sintesi⁵⁰, si può dire che, per Platone, *múthos* indica prima di tutto una pratica discorsiva, quella usata dai poeti, i quali riorganizzano nella forma della poesia alcuni contenuti di cui la comunità vuole conservare memoria. Il *múthos* è dunque uno strumento della tradizione. Quanto alle caratteristiche del *múthos*, per Platone esso è un discorso che parla di cose lontane, collocate in uno spazio remoto rispetto a quello occupato dal pubblico che ne ascolta il racconto. Proprio per questo, però, il *múthos* è criticabile. Il carattere remoto degli eventi narrati, in primo luogo, rende impossibile sottoporre i *múthoi* al vaglio della critica; mentre le vicende della loro trasmissione fanno sì che i *múthoi* siano pieni di incoerenze, spesso ridicole. Ancora, i *múthoi* restano prigionieri del mondo sensibile, sono troppo ispirati alle vicende umane, e per questo mancano di universalità. Ma soprattutto, i miti, in quanto racconti, non sviluppano un'argomentazione razionale, e fanno appello piuttosto alle emozioni: la loro pretesa educativa non va oltre la semplice imitazione, e per questo sono simili alla magia e all'incantesimo. Al *múthos* Platone contrappone dunque il *logos*, il discorso razionale, fondato sulle regole di un ragionamento deduttivo simile a quello proposto dai geometri del suo tempo. È il trionfo della filosofia. Salvo che, di fronte alla necessità di educare non solo i pochi che possono apprezzare il discorso razionale, ma anche tutti gli altri, il filosofo fa anch'egli ricorso al *múthos*, come potente strumento di persuasione⁵¹.

Con Platone, dunque, il *múthos* si è spostato sul terreno del "mitico" alla maniera in cui anche noi lo intendiamo: anche se, è bene ricordarlo, le distinzioni sono in realtà molto meno nette di come possono apparire⁵². Adesso, se si definisce *múthos* un discorso significa che se ne mette in dubbio la credibilità, che lo si tratta come poetico e

⁴⁹ Prefazione 6.

⁵⁰ Brisson, *Plato*, pp. 7–11; Rispoli, *Lo spazio*, pp. 43 sgg.

⁵¹ Ai temi svolti da Brisson ha dedicato ampio spazio il più recente K. A. Morgan, *Myth and Philosophy from the pre-Socratics to Plato*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁵² Calame, *Mythe*, pp. 27–28.

affascinante - un racconto di cose favolose, che però si ritiene incapace di soddisfare i requisiti della razionalità. Aristotele, nella *Poetica*⁵³, darà invece a *múthos* un significato più tecnico, e assai prezioso per la critica letteraria. Il termine è usato, infatti, per indicare “l’imitazione dell’azione” ovvero “la composizione dei fatti” nella tragedia, ciò che noi definiremmo la “trama” dell’opera. E’ in questo stesso contesto che la storia – l’opera dell’*historikós*, quella che narra “cose avvenute” – viene contrapposta alla poesia – l’opera del *poietés*, quella che narra invece “cose che possono avvenire”⁵⁴. Altre volte però Aristotele ricorrerà alla dimensione del *múthos* in modo (per noi) più consueto, ossia per indicare il discorso che non soddisfa ai requisiti della razionalità. Per esempio opponendo il procedere *muthikós* di Esiodo a quello che si avvale della dimostrazione, *di’apodeixéos*⁵⁵. Ancora una volta il *múthos* definisce dunque i racconti in cui credono *gli altri*, ma non colui che li definisce così. Va detto, però, che sarebbe sbagliato ridurre il problema del mito in Aristotele a una secca contrapposizione *múthos* / *lógos* (con il secondo elemento che prevale automaticamente sul primo). Nei confronti dei *múthoi* tradizionali, infatti, Aristotele si mostra in realtà assai più accomodante di quanto ci si potrebbe aspettare⁵⁶. Ciò avviene sia perché egli ritiene che racconti mitici e scienza nascano da uno stesso impulso esplicativo; sia perché, secondo le regole del metodo “endoxico”, la scienza può ricorrere anche ai racconti mitici per trarne dati su cui lavorare⁵⁷. Ma forse non si tratta solo di questo. In accordo con la sua visione ciclica della storia, infatti, Aristotele riteneva che arti e scienze fossero state scoperte e ri-scoperte innumerevoli volte dagli uomini, i quali hanno tramandato in forma di opinioni le acquisizioni del passato⁵⁸. In questo senso, i *múthoi* potrebbero dunque presentarsi come ‘relitti’ di antiche spiegazioni scientifiche, e dunque essere recuperati dal discorso razionale⁵⁹.

4. Il mito e la “suspension of disbelief”

⁵³ 50a, 4 sgg.: cfr. 47a, 9, sg.; 49b, 8 sg.

⁵⁴ *Poetica* 51a, 36 sgg.; Calame, *Mythe*, pp. 25-26, 44-45.

⁵⁵ *Metafisica* 1000a 5 sgg.; 1074b 1 sgg. etc.; Calame, *Mythe*, pp. 26-27.

⁵⁶ Rispoli, *Lo spazio*, pp. 49 sgg.

⁵⁷ Thomas K. Johansen, «Myth and Logos in Aristotle», in *From Myth to Reason?*, a cura di Richard Buxton, Oxford, Oxford University Press 1999, pp. 279-291.

⁵⁸ *Del cielo* 270b, 19-20; Myles Burnyeat, «Good Repute», *London Review of Books* (1986, Nov. 6), pp. 11-12.

⁵⁹ Johansen, *Myth*, pp. 279-291.

Dopo questo breve viaggio lungo il cammino di *múthos* , dall'epica arcaica ad Aristotele, vorremmo provare adesso ad affrontare il secondo problema che ci eravamo proposti: quello costituito dalla critica al racconto mitologico tradizionale, ossia dalle difficoltà che il racconto / *múthos* , il discorso / *múthos* , aveva posto alla cultura antica. Alcune pagine della *Città di Dio* di Agostino – con la sua critica della *theologia mythica* di Varrone - potrebbero offrirci un terreno di riflessione molto interessante, da questo punto di vista. Solo che esse sposterebbero troppo in avanti l'asse cronologico delle nostre riflessioni. Restiamo dunque nell'ambito della cultura greca, ricordando alcuni esempi molto noti, ma non per questo meno interessanti.

Il problema della credibilità del racconto mitologico, infatti, si era posto ai Greci stessi almeno a partire dal VI secolo a. c. Nel corso di una discesa agli Inferi, Pitagora avrebbe visto l'anima di Esiodo legata, urlante, a una colonna di bronzo, mentre quella di Omero, circondata da serpenti, stava sospesa ad un albero: questo supplizio sarebbe toccato ai due poeti come punizione “per ciò che avevano detto degli dei”⁶⁰. Più o meno nello stesso periodo, Senofane aveva espressamente biasimato Esiodo e Omero perché “avevano attribuito agli dei tutte le azioni che gli uomini considerano vergognose e biasimevoli, come il furto, l'adulterio e il reciproco inganno”⁶¹. Come per i moderni mitologi⁶² anche per gli antichi la riflessione sul mito nasce insomma da uno “scandalo”. Un discorso non dissimile valeva anche per i racconti mitologici che parlavano non degli dei, ma degli eroi, e delle varie creature fantastiche che si incontravano nelle loro storie. Esse erano piene di elementi incredibili o bizzarri. “Credi tu o Socrate che il *muthológema* di Borea e Orizia sia vero?” aveva chiesto Fedro in un celeberrimo passaggio dell'omonimo dialogo di Platone. “Se non ci credessi” aveva risposto il filosofo “così come non ci credono i sapienti, non farei nulla di strano”. Dopo di che, Socrate aveva proposto una sua interpretazione “da sapiente” (*sophizómenos*) del mito di Orizia rapita da Borea: forse era semplicemente caduta da una roccia spinta dal ‘vento di Borea’, e da

⁶⁰ Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* 8, 1, 21.

⁶¹ fr. 11-12 (Diels-Kranz); Jean Pépin, *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Aubier, Éditions Montaignes, 1958, pp. 93-94; Brisson, *Plato*, pp. 103-104.

⁶² Detienne, *L'invenzione*, pp. 12 sgg.

qui era nato il racconto del suo rapimento da parte del dio. Subito dopo, però, Socrate aveva dichiarato che lui non aveva alcuna intenzione di passare il suo tempo a “raddrizzare l’immagine degli Ippocentauri e della Chimera”, per non parlare della “profluvie” di Gorgoni, Pegasi e altri bizzarri mostri del genere⁶³. Il motivo era il seguente: chi, spinto dall’incredulità, si dedica a riportare questi racconti “al verisimile”, usando a questo scopo una qualche “grossolana saggezza”, finisce infatti per dedicare a questa attività tutto il proprio tempo. Socrate invece intendeva dedicarsi a riflettere su se stesso, ragion per cui, in questioni di mitologia, preferiva “attenersi alla tradizione”.

Dunque i racconti sugli dei apparivano “disdicevoli”, tanto quanto i racconti sugli eroi apparivano “incredibili”. Il mito si pone come problema al momento in cui le storie tradizionali – ovvero quelle che venivano composte sul loro modello – appaiono riconsiderate dal punto di vista della loro accettabilità o credibilità. In altre parole, quando ci si pone la domanda: posso credere *anche io* a questi racconti come fanno *altri*?

Per descrivere meglio questo momento di frattura fra il racconto mitologico e i suoi fruitori, potremmo ricorrere ad alcune considerazioni sulla poesia svolte da S. T. Coleridge nella sua *Biographia Literaria*. Il passo che ci interessa si colloca nel capitolo in cui l’autore rievoca l’esperienza di collaborazione con W. Wordsworth nella composizione delle *Lyrical Ballads*⁶⁴. I due “vicini di casa”, infatti, erano giunti alla conclusione che la poesia può essere essenzialmente di due tipi: uno in cui gli avvenimenti e le forze in azione sono, almeno in parte, di carattere soprannaturale; l’altro, in cui personaggi ed eventi sono invece di tipo quotidiano, quali si possono trovare in qualsiasi villaggio. Nel primo tipo di poesia, spiega Coleridge, “la particolare forma di perfezione perseguita” consiste “nel coinvolgimento degli affetti, mediante la verità drammatica di emozioni quali quelle che accompagnerebbero simili situazioni, se reali. E reali in *questo* senso esse sono state per ogni essere umano che, quale che fosse la fonte del suo autoinganno, si sia in qualche momento ritenuto sotto l’influsso di forze soprannaturali”. E’ a questo tipo di poesia – quello in cui le forze in azione sono almeno

⁶³ Fedro 229-230.

⁶⁴ Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria*, a cura di Paola Colaiacono, Roma, Editori Riuniti, 1991 (= 1817), pp. XIV, 235 sgg.

in parte soprannaturali – che Coleridge si sarebbe ovviamente dedicato, lasciando a Wordsworth il compito di occuparsi del quotidiano.

“I miei sforzi” continua dunque Coleridge “sarebbero stati rivolti a persone o caratteri soprannaturali ... ma in modo tale da proiettare su di loro, dalla nostra intima natura, un interesse umano e una parvenza di verità sufficienti a conferire a queste larve dell’immaginazione *quel momento di volontaria sospensione della incredulità nel quale consiste la fede poetica*”. Questa frase di Coleridge - tanto celebre quanto suggestiva – merita di essere approfondita. In primo luogo, occorre notare che Coleridge, pur avendo in mente la poesia romantica – e in particolare sue composizioni come *The Rime of the Ancient Mariner* o *Christabel* - circoscrive comunque un tipo di produzione letteraria che corrisponde anche ai *múthoi* dei Greci: si tratta infatti di testi *poetici* (come quelli di Omero e di Esiodo), in cui ricorrono persone o caratteri *soprannaturali* (tali erano per l’appunto le creature fantastiche, gli dei o gli eroi che agivano nel mito), i quali entrano in contatto con esseri *umani* (come accade appunto anche nel mito). Secondo Coleridge, nel realizzare opere di questo tipo, il poeta deve avere la capacità di suscitare nel fruitore ciò che viene definito “fede poetica”, ossia un atteggiamento di credenza e di disponibilità nei confronti del racconto che sfocia in una momentanea “sospensione dell’incredulità”. Coleridge sottolinea il fatto che, questa “fede poetica”, può essere ottenuta solo a patto di far emergere il racconto da un “interesse umano” interiore, autentico, e di circondarlo da una certa verosimiglianza. La ricetta letteraria enunciata da Coleridge è molto interessante, ma al di là di questo, ciò che colpisce è che, secondo lui, la “fede poetica” è qualcosa che *si produce*, che viene realizzato attraverso il ricorso a mezzi specifici. Dei mezzi che il poeta deve conoscere, se vuole riuscire nel suo intento. Coleridge insomma è convinto che, senza la *poesia* e le sue arti, il racconto di eventi soprannaturali non ha efficacia.

In questo senso, la prospettiva scelta da Coleridge è molto vicina a quella condivisa anche dai Greci, per i quali “l’attività di creazione ‘mitologica’ è indissolubilmente legata alla pratica poetica”⁶⁵: senza la poesia, non esisterebbe neppure il mito. Ma c’è un ulteriore aspetto della riflessione di Coleridge che merita di essere sottolineato: esso riguarda questa volta non il produttore del racconto, ma il suo fruitore. Secondo l’autore

⁶⁵ Calame, *Poétique*, pp. 38 sgg.

della *Biographia Literaria*, infatti, la condizione normale del fruitore è quella della *incredulità*, non quella della credulità: tant'è vero che lo spazio del racconto – la sua riuscita – si colloca proprio nella momentanea *sospensione* di questa incredulità. La fede poetica non corrisponde a una condizione costante, ma si guadagna di volta in volta facendo uscire il fruitore dalla sua (abituale) condizione di incredulità. Va detto comunque che, anche da questo punto di vista, Coleridge sembra piuttosto vicino al modo in cui i Greci stessi concepivano il proprio rapporto con la poesia e (se così si può dire) la fede poetica.

Cominciamo con una interessante osservazione di Diodoro Siculo⁶⁶: “a teatro” diceva “noi non crediamo all’esistenza dei centauri mezzi uomini e mezzi animali, né a quella di un Gerione con tre corpi; ma non per questo apprezziamo di meno le favole (*mythologíai*) di questo genere e nell’applaudirle rendiamo omaggio al dio”. Ecco dunque un modo interessante per unire incredulità e religione poetica. Dal nostro punto di vista, comunque, risultano di particolare interesse alcune riflessioni sul ruolo e la funzione della poesia svolte da Gorgia. Nell’*Encomio di Elena*, il sofista di Lentini esprimeva tutta la sua fiducia nei poteri della poesia. Questo *logos* fornito di *mêtron*, come egli lo definisce, è capace di produrre gli effetti più disparati sulla *psyché* degli uomini: spavento, compassione desiderio struggente ... I “divini incantesimi di parole” (*enthéoi diá lógon epodái*) agiscono su di noi con la stessa forza della “fascinazione” (*goetéia*) e della “magia” (*magéia*). “E quanti, a quanti, e quante cose fecero e fanno credere, plasmando un falso discorso!”⁶⁷ La poesia dunque crea falsità e ci spinge a prestarvi in fede in forza delle sue malie. Di fronte ai suoi poteri le difese razionali cedono – si *crede*, e basta. Altrove, comunque, il discorso di Gorgia si fa ancora più interessante, perché al problema della credenza poetica si associa, abbastanza inaspettatamente, quello della giustizia e della saggezza. Si tratta di un breve passaggio conservatoci da Plutarco⁶⁸. “La tragedia” ci viene detto “fiorì e divenne famosa ... offrendo con i suoi miti e le sue passioni (*múthois kái páthesi*) un inganno (*apáte*) in base al quale, come dice Gorgia, chi inganna è più giusto (*dikaióteros*) di chi non inganna, e chi è

⁶⁶ Diodoro Siculo, *Bibliotheca*, 4, 8; Paul Veyne, *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 66.

⁶⁷ Gorgia, *Helenaie encomium*, fr. 11, 9 sg. (Diels-Kranz).

⁶⁸ fr. 23 (Diels-Kranz); Plutarco, *De gloria Atheniensium* 5, 348 c; *Quomodo adulescens poetas audire debeat*, 15 d

ingannato è più saggio (*sophóteros*) di chi non è ingannato". Secondo Gorgia, insomma, la poesia tragica è un inganno non solo meritorio, ma anche spiritualmente vantaggioso: chi lo pratica è un ingannatore "giusto", chi ne è vittima un ingannato "più saggio" di chi si sottrae all'inganno. Ecco dunque un programma, invero originale, che permette di credere e non credere contemporaneamente, ovvero di comportarsi da creduli ottenendone, in cambio, un vantaggio morale. Di fronte alla poesia drammatica – quando "a teatro ... non crediamo all'esistenza dei centauri mezzi uomini e mezzi animali ... ma non per questo apprezziamo di meno le favole di questo genere e nell'applaudirle rendiamo omaggio al dio", come diceva Diodoro - noi prestiamo fede all'incredibile perché l'inganno di cui si è vittime è giusto e ci rende migliori. Sia detto per inciso, ma quante religioni – specie se messe di fronte alle contraddizioni del proprio credo - non sarebbero pronte a sottoscrivere un simile programma di verità.

Tenendo presenti queste riflessioni – così 'greche' - di Coleridge, possiamo dunque tornare al problema che ci interessa: ossia la frattura fra il "mito" e i suoi fruitori, e la sua conseguente relegazione fra i discorsi in cui credono *gli altri*. In definitiva, potremmo affermare che la critica di Senofane, di Pitagora o del Socrate di Platone nei confronti dei "miti", corrisponde proprio al venire meno della "sospensione dell'incredulità" nei loro confronti. E' come se il patto fra il poeta e il fruitore – un patto che, nella poesia greca arcaica, si fondava addirittura sulla garanzia della divinità, la Musa, di cui il cantore era solo un "collaboratore attivo"⁶⁹ – venisse in qualche modo a interrompersi. Il racconto poetico e il suo destinatario sono adesso separati da una frattura, con il conseguente venire meno della "fede poetica" che garantiva il funzionamento dei miti tradizionali. C'è un momento in cui il fruitore, posto di fronte ai *múthoi*, non riesce ad abbandonare la propria – peraltro normale – condizione di incredulità. "Credi tu o Socrate che il muthológema di Borea e Orizia sia *vero*?" Questa domanda segna la frattura della fede poetica, e trasforma automaticamente il mito in un racconto in cui possono credere soltanto *gli altri*.

5. Salvare il *múthos*

⁶⁹ Carlo Brillante, «Il cantore e la Musa nell'epica greca arcaica», *Rudiae* n. s. 4 (1993): 7- 37.

Questo problema si presentava piuttosto serio. Nel mondo classico, infatti, non era per nulla facile liberarsi del racconto mitologico, nonostante le critiche potevano essergli rivolte. E' inutile dire che la narrazione favolosa costituiva parte integrante dell'esperienza religiosa, così come era inseparabile dalle opere dei poeti, il cui fascino letterario era immenso. Per questo essa godeva inevitabilmente di grande *autorità*. Come si poteva fare per ridurre i miti, in tutta semplicità, a un discorso in cui credono semplicemente *gli altri*? Solo uno scettico come il Cotta di Cicerone poteva affermare che gli autori dei miti tradizionali erano degli *insani* "pazzi", i quali avevano dato vita a *fabulae commenticiae* "favole di finzione"⁷⁰. Per quanto inverosimili o imbarazzanti, *múthoi* e *fabulae* appartenevano pur sempre a *noi*. Si pone così un problema di estremo interesse, quello della *autorità* del mito a dispetto della sua scarsa attendibilità. Ed è di questo che vorremmo adesso parlare, soprattutto dal punto di vista della strategie messe in opera, nel mondo antico, per restituire credibilità a un discorso che spesso non sembrava meritarne alcuna.

A questo punto, lo spazio lasciato vuoto dalla *credenza*, ovvero dalla sospensione dell'incredulità, come abbiamo preferito definirla con Coleridge, deve essere riempito da qualche altra cosa. E questo "qualche altra cosa" è ovviamente l'attività che regolarmente si scatena allorché ci si trova di fronte al discorso dell'"altro": la scrittura. Il corpus dei miti antichi diventa un luogo tutto da scrivere, uno spazio da riempire con un insieme di principi, un progetto storico o filosofico. L'"altro" da solo non è ritenuto capace di articolare un discorso coerente – proprio come il selvaggio oggetto dell'indagine dell'etnografo o l'indemoniato divenuto oggetto delle interrogazioni dell'esorcista. O meglio, che è poi la stessa cosa, l'"altro" ha prodotto *volutamente* un discorso che, alla lettura, risulta essere insoddisfacente, inaccettabile, scandaloso ... Per essere ritenuto discorso accettabile, autorevole, adesso il mito deve essere direttamente riarticolato *da me*⁷¹.

In estrema sintesi, si può dire che, le strategie elaborate per affrontare questo difficile problema, si ispirarono fondamentalmente a tre indirizzi di pensiero: se i

⁷⁰ *Sulla natura degli dei*, III 62-63.

⁷¹ Questa riflessione è ovviamente ispirata all'opera di Michel De Certeau: vedi in particolare *La scrittura dell'altro*, tr. it., Milano, Cortina, 2005, pp.19 sgg., 72 sgg.

primi due appaiono strettamente imparentati, il terzo presenta invece caratteristiche molto diverse. Tutti e tre, però convergono nell'intenzione di conservare i miti nella loro *autorità*.

Il primo indirizzo fu ispirato a qualcosa che potremmo definire senso comune, o verosimiglianza. Ai racconti mitologici si chiedeva, in altre parole, di non contrastare troppo con l'esperienza comune. Nella tradizione greca che ci è documentata, questo atteggiamento data almeno dai tempi di Ecateo (fine del sesto secolo a.c.), il quale aveva fornito una sua spiegazione 'al verisimile' della storia di Cerbero: Eracle non avrebbe portato ad Euristeo il cane infernale, ma un serpente che, per la sua estrema pericolosità, era detto metaforicamente "il cane dell'Ade"⁷². Soprattutto gli storici antichi - da Erodoto a Dionigi di Alicarnasso, a Livio - presentano numerose tracce di questo atteggiamento. Per loro infatti i racconti 'favolosi' costituivano l'unica fonte di informazione disponibile sul passato, e dunque avrebbero difficilmente potuto ignorarli⁷³. Tito Livio, pur dichiarando di non poter né accettare né respingere i racconti delle origini, avvolti com'erano da poetiche *fabulae*⁷⁴, aveva comunque dedicato ad essi svariati capitoli del primo libro, limitandosi a far quadrare la cronologia e ad evitare affermazioni troppo nette⁷⁵. Ma anche fuori dalla storiografia, si è già visto che ai tempi di Platone vi era chi, spinto dall'incredulità (*á piston*), si dedicava a riportare i racconti mitologici "al verisimile" (*katá tón éikos*), usando a questo scopo una qualche "grossolana saggezza" (*agroikó tíni sophía*). Lo stesso Socrate del Fedro aveva fornito un piccolo scampolo di razionalizzazione mitica a proposito del mito di Borea e Orizia, pur se poi aveva dichiarato che non aveva alcuna intenzione di proseguire per quella via⁷⁶.

L'esempio più interessante di questo atteggiamento, perché contiene anche una dichiarazione di metodo, è costituito per noi da Plutarco. Nella sua opera *Sugli oracoli*

⁷² fr. 27 (Jacobi).

⁷³ Palephatus, *On unbelievable tales* = *Peri apiston*, a cura di Jacob Stern, Wauconda, Bolchazy-Carducci, 1996, pp. 10-16; cfr. Jacob Stern, «Rationalizing Myth: Methods and Motives in Palephatus» in *From Myth to Reason?*, a cura di Richard Buxton, Oxford, Oxford University Press 1999, pp. 215-222.

⁷⁴ Praefatio 6.

⁷⁵ 1, 3, 2.

⁷⁶ Fedro 229 – 230.

della Pizia⁷⁷, egli avanza una concezione di tipo 'illuminista', o perlomeno progressivo, del linguaggio oracolare. A suo modo di vedere, infatti, mentre gli oracoli piu' antichi venivano espressi in modo indiretto ed ambiguo, in seguito era stata preferita un'espressione piu' chiara e facile, senza enfasi o ricerca di stile. Allo stesso modo, l'espressione di carattere poetico o involuto era stata abbandonata anche nel linguaggio della storia e della filosofia: "la storia è discesa dalla poesia come da un carro ed e' soprattutto grazie alla prosa, e andando a piedi, che essa separa la verita' dal favoloso (*toú mythódes apekríthe tó alethés*). La filosofia, per parte sua, preferiva illuminare e istruire piuttosto che stupire, e non faceva piu' ricerche se non in prosa"⁷⁸. Dunque la storia, disciplina "prosastica", può districare la verita' dalle affabulazioni del mito. Questo significa, naturalmente, che mito e verita' si oppongono, e che la storia – come gia' sappiamo – e' la signora delle cose che sono "veramente" accadute. Ma come e' possibile, per la prosa, districare la verita' dal *mythódes*? Plutarco ce lo spiega allorché si accinge a raccontare la vita di Teseo. L'autore dichiara, infatti, che cerchera' di "purificare (*ekkathairómenon*) il *muthódes* con l'aiuto del *logos*, in modo da dargli almeno l'apparenza di una *historia*. Ma quando esso si rifiutera' caparbiamente di apparire credibile (*pithanós*), e non vorra' venire a patti con la verisimiglianza, allora chiederemo venia ai benevoli ascoltatori, perche' accolgano con indulgenza questi vecchi racconti"⁷⁹. Dunque lo strumento usato per purificare il "mitologico" per ridurlo alla storia, o almeno a un'apparenza di essa, e' costituito dal *logos*, dalla ragione. In questo lavoro di purificazione, il parametro usato è quello della verisimiglianza, del *pithanós*. Quando questo requisito non potrà essere raggiunto, all'autore non resterà che chiedere indulgenza per dei vecchi racconti che, caparbiamente, si ostinano a restare mitologici.

Come già per Tucidide, anche per Plutarco il *muthódes* caratterizza dunque il discorso inaccettabile, quello a cui lo storico deve guardarsi dal prestare fede. Salvo che Plutarco, invece di rifiutare semplicemente il racconto mitologico, preferisce *manipolarlo*: purificato dal filtro del *lógos*, e monitorato dalla verisimiglianza, il

⁷⁷ 24, 406 e-f; Jean Pépin, *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Aubier, Éditions Montaignes, 1958, pp. 178-179.

⁷⁸ Cfr. P. Butti de Lima, «Plutarco e a prosa dos Deuses», *Phaos*, (2001): 129 sgg.

⁷⁹ Teseo 1, 5; Detienne, *L'invenzione*, p. 72; Carmine Ampolo, «Introduzione», in Plutarco, *Le vite di Teseo e Romolo*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1999, pp. IX – XVII; Calame, *Mythe*, p. 45.

racconto mitologico può infatti diventare una specie di *historia*, e risultare così accettabile. In altre parole, il *lógos* purificatore e manipolatore può rendere di nuovo *nostro* il racconto in cui credono o hanno creduto *gli altri*.

Il secondo indirizzo di pensiero, a cui l'antichità si ispirò per affrontare gli aspetti inaccettabili del racconto mitologico, è certamente affine al precedente. Nell'affrontare il racconto mitologico, infatti, anch'esso ricorre allo strumento della verisimiglianza, e come scopo precipuo si propone quello di ridurre il mito a una specie di storia. La sua caratteristica specifica, però, risiede nel fatto che al centro della sua attenzione stanno i racconti relativi agli dei.

Questo indirizzo va per noi sotto il nome di "evemerismo". Il nome gli viene da Evemero da Messana (fine del quarto secolo a. c.), e di esso restano ampie tracce nella letteratura antica⁸⁰. La reputazione di Evemero fu grande, ed era dovuta a un'opera dal titolo *Storia sacra*. Di essa anzi il mondo romano conobbe ben presto una versione fatta da Ennio⁸¹. Nella sua opera, Evemero, con grande invenzione romanzesca, raccontava di aver visitato l'isola di Pancaia, nell'Oceano, e di avervi trovato un'iscrizione aurea che narrava il passato della comunità: re di Pancaia sarebbero stati Urano, Crono e Zeus, tutti governanti saggi e potenti, che in seguito ai loro benefici furono elevati dagli uomini al rango di divinità'. Come diceva Agostino⁸², "i devoti (degli dei pagani) dovrebbero ringraziare i poeti, che hanno creato molte favole (*multa finxerunt*) non per screditarli (*ad eos dehonestandos*), ma per nobilitarli (*ad exornandos*)". Di queste divinità', a Pancaia si mostravano persino le tombe – a riprova incontestabile della loro umanità originaria. La teoria soggiacente all'invenzione di Evemero, che deve forse il suo impulso allo stoicismo⁸³, era di carattere non solo romanzesco e teologico, ma anche politico. Probabilmente infatti essa intendeva offrire un sostegno al culto ellenistico dei sovrani: se Zeus, Posidone, Afrodite erano *diventati* degli dei,

⁸⁰ Bietenholz, *Historia*, pp. 39-41.

⁸¹ Ennio, 60-146 (Vahlen²).

⁸² Sul consenso degli Evangelisti, I 23, 32; Evemero fr. 13 (Marek Winiarczyk, *Euhemerii Messenii reliquiae*, Leipzig, Teubner 1991).

⁸³ Pépin, *Mythe*, pp. 146 e 148

potevano diventarlo anche altri sovrani piu' recenti, purché se lo fossero meritato⁸⁴. Questa dottrina stabiliva chiaramente il principio secondo cui, dietro le divinità e i racconti mitologici che li riguardavano, dovevano essere individuate delle vicende e dei personaggi puramente *umani*. Come diceva Plutarco, che di Evemero non aveva gradevole stima, "quelli che erano ritenuti dei li riportava a nomi di strateghi, comandanti navali e re del tempo antico"⁸⁵. Questo atteggiamento costò ad Evemero la fama di ateo: bisogna però considerare che, se riduceva il mitologico a dimensione umana, Evemero riusciva in questo modo a mantenerlo in vita, impedendo che esso fosse rifiutato in blocco.

In ogni caso, bisogna dire che, per raggiungere il suo scopo, Evemero aveva dispiegato una notevole fantasia narrativa. Se il cosmologico conflitto fra Urano, Crono e Saturno veniva infatti ridotto a una violenta faida fra parenti all'interno di una dinastia regale⁸⁶, il possesso delle acque attribuito a Posidone si rivelava essere il semplice riconoscimento, da parte di Zeus, del dominio regale del fratello sulle isole e sulle coste⁸⁷. Lattanzio, che ci tramanda questa interpretazione, commenterà compiaciuto: proprio come la *potestas totius orae maritumae* "l'autorità su tutte le coste marine" che il Senato aveva dato ad Antonio nella guerra contro i pirati! Quanto al ratto di Proserpina da parte di Plutone, si trattò solo dell'amore travolgente per una bella ragazza siciliana da parte di un "campagnolo benestante", che si chiamava Plutone proprio a motivo della sua ricchezza (*plóutos* in greco significa "ricchezza")⁸⁸. E certo farà piacere al lettore scoprire che Cadmo, il marito di Armonia e nonno di Dioniso, altri non era se non un cuoco del re di Sidone. Costui si sarebbe innamorato di una flautista, di nome Armonia, anche lei schiava del re, e sarebbe fuggito via con lei⁸⁹.

Non c'è dubbio che Evemero, per ridurre i racconti mitologici a misura umana, avesse a sua volta prodotto una serie di "miti" lui stesso. In altre parole, quel che

⁸⁴ Wolfgang Fauth, «Euhemeros», in *Der Kleine Pauly Lexicon der Antike*, a cura di Konrat Ziegler e Walther Sontheimer, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, vol. II, 1979, coll. 414-415; Winiarczyk, *Euhemeros von Messene*, partic. 182 - 187

⁸⁵ *De Iside et Osiride* 23, fr.15 (Winiarczyk).

⁸⁶ fr. 54 (Winiarczyk).

⁸⁷ fr. 70 (Winiarczyk).

⁸⁸ fr. 93 (Winiarczyk).

⁸⁹ fr. 77 (Winiarczyk).

Evemero ci ha dato e' una serie di ulteriori riscritture – ovvero “versioni evemeristiche” – di miti greci i quali, all'epoca, vantavano gia' una serie cospicua di altre versioni. Il grammatico Festo, che evidentemente non amava Evemero, sosteneva che i suoi *múthoi* fossero *inepti* “stupidi”⁹⁰. In realta', almeno a giudicare dalla faccenda del viaggio a Pancaia, l'isola favolosa con l'ancor piu' favolosa iscrizione, Euemero doveva invece essere un buon facitore di miti. Anche la sua versione del ratto di Proserpina – a dispetto del “ricco campagnolo” – si presenta come un racconto dotato di un certo fascino. In ogni caso, se dovessimo considerare “stupide” le riscritture mitologiche di Evemero, cosa dovremmo dire di quelle Palefato?

L'opera di costui rappresenta forse il caso piu' estremo di razionalismo mitico, e di riduzione al verisimile, che ci sia noto. Autore di un'opera detta *Apista*, Storie incredibili, Palefato visse **verisimilmente** nella seconda meta' del quarto secolo a. c.⁹¹. Palefato non si occupa praticamente mai degli dei, per i quali nutre una sorta di imbarazzato timore⁹². Egli si rivolge invece a quegli aspetti del mito “in cui non credono i sapienti”, come diceva il Socrate di Platone, ossia i racconti eroici e le creature favolose che spesso vi si incontrano. “Alcuni fra gli uomini, i più creduloni” egli spiega nell'Introduzione “prendono per buono quello che si racconta, in quanto non hanno mai avuto a che fare con la sapienza e con la conoscenza. Altri, di natura più acuti e indagatori, ritengono invece che proprio nulla sia avvenuto di quel che si racconta in tali storie incredibili”. Ma secondo Palefato, nessuno dei due atteggiamenti e' quello giusto. I miti infatti non sono un puro prodotto della fantasia. “Nomi senza racconti non sarebbero mai nati” argomenta “ma prima ci debbono essere stati dei fatti, poi i racconti”. Ma che genere di fatti? Non certo quelli narrati nei miti. “Le creature mostruose che si dice siano esistite nel passato, ma che ora non esistono piu'” continua “non esistettero neanche nel passato. Perche' tutto quello che e' esistito nel passato esiste anche nel presente ed esistera' per sempre” (il povero Palefato non poteva sospettare l'esistenza dei dinosauri e l'avvento della teoria dell'evoluzione).

⁹⁰ *De verborum significatu* 408 (Lindsay).

⁹¹ Stern, *Palephatus*, pp.1-25; Anna Santoni, *Palefato. Storie incredibili*, Pisa, ETS, 2000; Stern «Rationalizing» pp. 215-222; K. Brodersen, *Das aber ist eine Lüge!*, in Haehling, *Griechische Mythologie und frühes Christentum*, 35 - 47

⁹² *Palephatus* 9-10 (Stern).

Dunque, continuava, non può che essere andata così: i poeti e i primi storici hanno trasformato storie reali in eventi incredibili e meravigliosi, solo per il desiderio di stupire⁹³. Così, nel caso della Sfinge, non è credibile che essa avesse corpo di cane, testa e viso di ragazza, ali di uccello e voce umana. Come poteva essere poi che, dal monte Fichio, questa bizzarra creatura proponesse enigmi ai passanti, uccidendo chi non riusciva a dare la soluzione giusta? Dopo qualche tempo, i Tebani l'avrebbero abbattuta a colpi di freccia. La Sfinge era in realtà un'Amazzone, che faceva guerra al re Cadmo: mentre i suoi "enigmi" altro non erano se non la parola beotica che indica l'"agguato"⁹⁴. La Sfinge dunque tendeva (ragionevoli) agguati, non proponeva (incredibili) enigmi. Anche le Amazzoni peraltro, di cui la Sfinge sarebbe stata una rappresentante, non escono in miglior condizioni. Esse non erano infatti delle donne guerriere, ma solo dei barbari, maschi a tutti gli effetti, che portavano chitoni lunghi fino ai piedi, si radevano la barba e si legavano i capelli con i nastri. Per questo venivano presi per donne⁹⁵.

I risultati non erano esaltanti, come si vede. Il razionalismo di Palefato, se elimina ogni elemento 'contro natura' dalle storie mitiche, le trasforma in raccontini insulsi. E il suo modo di leggere il mito si risolve in una continua denigrazione della fantasia⁹⁶. Questo atteggiamento, però, non deve essere sottovalutato. Non solo perché "the history of the absurd is no doubt important"⁹⁷, ma perché la manipolazione razionalistica del mito – anche ai suoi estremi – svolgeva una funzione molto più importante dei prodotti che riusciva ad ottenere. Rendendoli umani e verisimili, essa permetteva infatti ai racconti mitologici di restare in qualche modo vivi, impedendo che gli uomini "di natura più acuti e indagatori" finissero per buttarli direttamente nel cestino. Manipolati e ridotti a misura dell'ovvia banalità di Palefato, i racconti mitologici sugli eroi potevano conservare almeno una parte della loro antica autorità'.

Il terzo indirizzo a cui l'antichità si ispirò per affrontare lo scandalo del mito, risultò di gran lunga più importante degli altri due. Esso faceva perno sull'allegoria.

⁹³ ivi, Introduzione (Stern).

⁹⁴ ivi, 4 (Stern).

⁹⁵ Ivi, 32 (Stern).

⁹⁶ Beye in Stern, *Palephatus*, p. 7.

⁹⁷ Stern, *Palephatus*, p. 8.

Questo procedimento esegetico, di grande importanza nella cultura antica, andava naturalmente ben al di là dell'interpretazione dei racconti mitologici. La sua potenza affascinò infatti i filosofi, soprattutto stoici e neoplatonici, così come innumerevoli commentatori di testi. E se questa pratica ebbe origine greca, essa era destinata però a diventare patrimonio comune di Romani, ebrei e cristiani, per svolgere un ruolo di primaria importanza nella cultura del medioevo⁹⁸. Per quello che riguarda l'interpretazione dei racconti mitologici, anche l'allegoria imboccò la via della *manipolazione* del mito: solo che invece di diluirne il senso, come facevano Evemero o Palefato, l'allegoria preferiva concentrarlo. L'orizzonte del mito non era più quello dell'umano, del verisimile o addirittura dell'ovvio, ma quello del sublime.

L'atteggiamento allegorico verso il mito era stato adottato come prassi almeno a partire da Teagene di Reggio (fine del VI secolo a. c.). A giudicare dall'unica testimonianza che possediamo, uno scolio di Porfirio all'*Iliade*⁹⁹, Teagene era un sostenitore dell'allegoria "fisica", secondo la quale gli dei costituivano figure degli elementi naturali; ma aveva inaugurato anche quella psicologica, attribuendo ad essi la capacità di rappresentare le diverse disposizioni dell'anima. Difficile dire quanto questo testo rifletta le idee originali di Teagene. In ogni caso essa mostra bene sia le motivazioni che spingono l'interprete ad applicare il metodo allegorico al racconto mitologico, sia il funzionamento di questo metodo: "(in Omero) il discorso (*lógos*) sugli dei si rivolge in generale a ciò che è inutile, se non a ciò che è sconveniente; [Socrate?] sostiene infatti che le storie (*múthoi*) sugli dei non sono decorose. Per respingere questa accusa, alcuni si appellano *alla maniera di parlare* (*léxis*). Pensano infatti che tutto sia detto "in forma di allegoria" e con riguardo alla natura degli elementi, come nel caso dei conflitti fra gli dei. E' in questo modo che, secondo loro, il secco combatte l'umido,

⁹⁸ Gli studi dedicati all'allegoria antica sono ovviamente innumerevoli. Ci limitiamo a segnalare due capisaldi in questo campo, entrambi dovuti a Jean Pépin, *Mythe* e *La tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1987, a cui facciamo ricorso in questo saggio. Un'utile raccolta di testi di allegoristi (in italiano) è stata recentemente pubblicata a cura di Ilaria Ramelli, *Allegoristi dell'età classica. Opere e frammenti*, Milano, Bompiani, 2007, purtroppo senza bibliografia; l'interesse per questo genere di produzione antica è testimoniato anche dal recente *Filone di Alessandria. Tutti i trattati del commentario allegorico alla Bibbia*, a cura di Roberto Radice, Milano, Bompiani, 2005 (un'utile bibliografia alle pp. 1857 sgg.)

⁹⁹ fr. 8, 2 (Diels-Kranz); Pépin, *Mythe*, pp. 97-98; soprattutto l'ampia analisi di Svenbro, 100 sgg. 1 178 sgg., che identifica Senofane come l'avversario polemico di Teagene. Svenbro inoltre ritiene che il soggetto del *phésin* che compare nella prima frase del testo, abbia Socrate come soggetto sottinteso

il caldo il freddo, il leggero il pesante; l'acqua spegne il fuoco, ma il fuoco prosciuga l'aria. Allo stesso modo anche gli altri elementi, dai quali deriva il tutto, sono sottoposti ai medesimi scontri, e nelle singole parti subiscono per una volta corruzione, ma il tutto dura in eterno. Sono questi gli scontri che Omero avrebbe messo in scena, dando al fuoco il nome di Apollo, di Elio, di Efesto, all'acqua quello di Posidone e di Scamandro, alla luna quello di Artemide, all'aria quello di Era, e così via. Allo stesso modo, può capitare che Omero dia il nome degli dei alle disposizioni dell'anima: alla ragione quello di Atena, alla follia quello di Ares, al desiderio quello di Afrodite, al discorso quello di Ermes, facoltà a cui queste divinità si associano. Questo tipo di difesa - che è molto antico, e risale a Teagene di Reggio, il quale fu il primo a scrivere su Omero - fa leva sulla maniera di parlare".

Dunque l'allegoria si presenta esplicitamente come una "difesa" de *múthoi*¹⁰⁰. Per eliminarne l'inutilità o la sconvenienza, è sufficiente che l'interprete focalizzi la sua attenzione sulla "maniera di parlare", manipolandola in modo tale da attribuire al racconto un significato - e addirittura degli attanti - completamente diversi da quelli visibili. Non più scontro fra divinità sul campo di battaglia, ma scontro fra elementi nell'eterna vicenda dell'universo. Se dunque per Evemero i conflitti fra divinità camufferanno ordinarie faide fra membri di una remota famiglia reale, per gli allegoristi questi conflitti adombravano nientemeno che la vita del cosmo. L'allegoria elabora una strategia estremamente efficace per evitare che il discorso mitologico si trasformi nel discorso in cui possono *credere soltanto gli altri*: essa ne fa infatti non un racconto ordinario che i poeti hanno deformato (come per Palefato), ovvero nobilitato (come per Evemero), ma un discorso che direttamente *parla di altro*. In questo modo, il racconto mitologico non solo viene giustificato, ma acquisisce una autorità addirittura maggiore.

6. Conclusioni

Giunti alla fine di queste riflessioni, forse già troppo lunghe, vorremmo provare a formulare conclusivamente un'ipotesi, la seguente: anche nel seguito della vicenda

¹⁰⁰ Sulla possibilità che nei poemi omerici esistessero già forme di allegoria intenzionale, cfr. Most 1993

culturale dell'occidente - attraverso il medioevo, il rinascimento, il settecento – anche negli studi dei “nuovi mitologi” che presero le mosse da Vico e Heyne, anche nella riflessione suscitata dal discorso mitico nel corso del novecento, noi ci troviamo di fronte allo stesso problema che si era già posto agli antichi.

Da un lato sta infatti un discorso definito *fabulosus* o “mitico”, che si presenta troppo bizzarro o inverosimile per essere accettato così com'è: i vagabondaggi di Demetra alla ricerca di Persefone, l'incesto e il patricidio di Edipo, le metamorfosi e le emissioni di sterco dello “snidatore di uccelli” (il racconto Bororo reso celebre dal Lévi-Strauss delle *Mythologies*), e via di questo passo; dall'altro stanno dei lettori che, in qualche modo, non vogliono o non possono rassegnarsi all'idea che il mito sia solo e soltanto *questo*. In altre parole, lettori che tendono a restituire una specifica *autorità* al discorso mitico, anche a dispetto del modo in cui esso si presenta, o forse proprio per questo. E così facendo, tornano paradossalmente, e certo inconsapevolmente, a restituire al discorso / *múthos* quel carattere autorevole, forte, che esso aveva nella cultura greca arcaica, quasi che l'antica forza del *múthos* – discorso autorevole, discorso che si impone e deve essere eseguito – tornasse a farsi sentire sotto la “scorza” dei miti antichi. Ma una cosa soprattutto colpisce: di fronte alla necessità, o al desiderio, di restituire autorità a un discorso mitico che non sembrerebbe meritarsela, almeno per come si presenta, i moderni hanno messo in campo strategie spesso analoghe a quelle già messe in opera dagli antichi¹⁰¹.

Non stupisce che Giovanni Boccaccio, nelle sue *Genealogiae*, abbia fatto ampio uso di allegoria ed evemerismo, riducendo le singole *fabulae* analizzate alla loro *historia*. Nel farlo, Boccaccio definì anzi le proprie strategie interpretative con le stesse parole usate dagli antichi. Sotto le finzioni, dichiarava infatti in apertura della sua opera, non si cela un senso solo, ma tanti (*polisenum*). Il primo senso è quello che si riceve dal “guscio” ed è chiamato “letterale”. L'immagine sottintesa a questa metafora di Boccaccio (il *cortex* “guscio” della *fabula*) e' quella di una *nux* “noce”, la cui *medulla* o il cui *nucleus* “polpa” corrisponde al senso riposto: mentre il *cortex* “guscio” corrisponde alla finzione narrativa. Si tratta di un'immagine tradizionale, comune sia all'esegesi cristiana (Alanus

¹⁰¹ Su questo cfr. Most, «From logos», pp. 25-47.

de Insulis, Petrus Comestor, Onorio di Autun, etc.) sia pagana (Fulgenzio Planciade)¹⁰². Che Boccaccio riprendesse le strategie allegoriche degli antichi, dicevamo, non può stupire. Più interessante però, dal nostro punto di vista, si presenta il fatto che un'analoga intenzione "allegorica" serpeggi anche nell'uso che del *múthos* fece **Christian** Gottlob Heyne: seppure egli ripudiasse con sdegno ogni allegoria. Questo padre della moderna mitologia, ovvero della mitologia "scientifica", sosteneva infatti che i miti, lungi dall'essere favole sciocche, come altri avevano ritenuto prima di lui, contenevano al contrario significati di grande interesse. E li distingueva in due categorie¹⁰³: da un lato i miti storici, che riducevano una quantità di fatti complessi a uno semplice: tipo la "fondazione di una città" rappresentata nel "mito dell'eroe eponimo"; dall'altro i miti filosofici, che esprimevano un filosofema in modo concreto. Tipo: gli "elementi" costitutivi dell'universo rappresentati sotto forma di "emergenza dell'universo dal chaos" ovvero di "lotta fra dei".

Come si vede, il modo in cui Heyne affrontava i miti consisteva, in pratica, nel riconoscere ad essi la capacità di significare *altro* rispetto a quello che apparentemente dicono. Nonostante le sue professioni di novità, dunque, anche lui si poneva sulla stessa via degli allegoristi antichi. Che cos'altro significa, infatti, se non allegoria, l'impresa di attribuire ai racconti mitici un significato – "storico" o "filosofico" che sia – comunque *diverso* da quello che risulta dalla lettera del testo? Naturalmente c'è una differenza. Se per gli allegoristi antichi, così come per Boccaccio, il velo allegorico era stato volutamente creato dai poeti, per nascondere le preziose verità racchiuse nel racconto, per Heyne e i suoi successori questo velo era piuttosto di carattere inconsapevole, collettivo: esso esprimeva il "modo" specifico del pensiero antico, che non sapeva pensare se non "miticamente" (se i miti sono allegorici, spiegava Heyne, lo sono inconsapevolmente). Il discorso del poeta, volutamente avvolto nelle nebbie del discorso allegorico, diventava inarticolato discorso dell'*altro*, incapace da solo di raggiungere il livello dell'articolazione razionale e, come tale, bisognoso della *scrittura*

¹⁰² Boccaccio, *Genealogiae*, I 3, 5 -10 (Cfr. Giovanni Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium*, a cura di Vittorio Zaccaria, Milano, Mondadori, 1998); Alanus De Insulis, *Sermo IV, De pascha*, 207a Migne; Petrus Comestor, *Sermo XXXII*, 1797 Migne; Honorius Augustodunensis, *Expositio in Cantica Canticorum*, 3, 7, 466b Migne; per Fulgenzio Planciade cfr. Pépin, *La tradition*, p. 290.

¹⁰³ Cfr. Valerio Verra, *Mito, rivelazione e filosofia in J. G. Herder e nel suo tempo*, Milano, Marzorati, 1965, pp. 24 sgg.; Bietenholz, *Historia*, pp. 282 sgg., 306 sgg.; in particolare, vedi adesso il ricchissimo saggio di Fornaro, *I Greci*.

del mitologo/interprete. Resta comunque il fatto che, anche in questo caso, si presume che la verità, ovvero l'autorità, del discorso mitico sia da collocarsi su un piano *altro* e *diverso* da quello manifestato nel testo, al di là della lettera.

Quanto agli storici moderni, che hanno spesso utilizzato il mito come "fonte" per raggiungere la conoscenza di periodi in cui la storia non era praticata, per giustificare le loro conclusioni essi hanno fatto spesso ricorso all'evemerismo (ovviamente senza dichiarare niente del genere): come Evemero riducendo a (presunti) fatti storici ed umani le figure del mito. Gli esempi sarebbero innumerevoli, scegliamone solo due, recenti, in base al criterio dell'equilibrio fra Greci e Romani. Claude Mossé, eccellente storica del mondo greco, in un suo recente volume ci mette di fronte alla seguente affermazione: "(A Creta) esisteva un solo re, come vuole la tradizione che si rifà a Minosse: il nome *minos* infatti sembra fosse un termine generico per indicare semplicemente «il re»"¹⁰⁴. Dunque Minosse, il mitico marito di Pasiphae, colui che aveva commissionato a Dedalo la costruzione del labirinto, altro non sarebbe che un personaggio comune, anzi, un nome comune: "il re". Un tipico caso di evemerismo linguistico, Minosse, mitico re di Creta, sta a *minos* "re", come *Plouton* "dio dei morti" sta, per Evemero, a *ploutos* "uomo ricco". Spostiamoci a Roma e parliamo dei *Quirites*, mitici abitanti della Roma primitiva. Di recente, Andrea Carandini ha suggerito l'ipotesi che, con questo nome, si indicassero i proprietari di terra indigeni, anteriori all'avvento del re straniero, Romolo, e del suo potere. Sulla base a quali motivazioni? In quanto (presunti) rappresentanti delle *curiae*, perché i *Quirites* altri non sarebbero che "quelli delle *curiae*", i rioni in cui era divisa l'antica popolazione. Eccoci di nuovo di fronte all'evemerismo linguistico praticato a scopo di ricostruzione storica¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Claude Mossé e Annie Schnapp Gourbeillon, *Storia dei Greci*, trad. it., Roma, Nuova Italia Scientifica, 1997, p. 68. In epoca moderna, questa prospettiva 'storica' del mito, tesa a distinguere l'"accaduto" ("geschehenes") dal "pensato" ("gedachtes") deve molto a Müller, *Prolegomena*, (cfr. in particolare p. 104 sgg., 108 etc.); Arnaldo Momigliano, K. O. Müller, *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie and the meaning of "Myth"*, in Settimo Contributo alla Storia degli Studi Classici e del Mondo Antico, Roma, Edizioni Storia e Letteratura, 1984, pp. 271-286; sull'opposizione "geschehenes" / "gedachtes" in Müller, *Prolegomeni*, cfr. Garzya, *Prolegomeni*, pp. 25 sgg.

¹⁰⁵ Andrea Carandini, *Archeologia del mito*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 162, 200 sg. L'etimologia in questione – *Quiris Quiritis* da *curia* – non è ovviamente nuova, ed è comunque insostenibile per motivi prosodici: cfr. Alfred Ernout e Antoine Meillet, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Paris, Klincksieck, 1967, s. v. *Quiris*.

Decisamente allegorico si presenta poi l'uso che del mito ha fatto la psicoanalisi a partire da Freud e Jung, utilizzando i miti classici come "figure" della psiche e delle sue costruzioni. Come ha scritto James Hillman, autorevole rappresentante della psicoanalisi di orientamento junghiano, «il comportamento patologico è una rappresentazione mitica, la *mimesis* di un modello archetipico». Per poi continuare: «dopo tutto, questo è ciò che ci disse Freud 'scoprendo' il complesso di Edipo: scopri che la psicopatologia è la messa in atto di un mito»¹⁰⁶. Coerentemente con questi presupposti, Hillman ha fatto di Pan, per esempio, l'archetipo dell'impulso allo stupro, di Persefone il paradigma della deflorazione, e così di seguito¹⁰⁷. Come abbiamo già visto, i Greci avevano già esplicitamente elaborato un tipo di allegoria che essi stessi definivano "allegoria psicologica", identificando determinate divinità con impulsi interiori: "... può capitare" dice lo scolio ad Omero che abbiamo già citato sopra "che Omero dia il nome degli dei alle disposizioni dell'anima: alla riflessione quello di Atena, alla follia quello di Ares, al desiderio quello di Afrodite, al discorso quello di Ermes, facoltà a cui queste divinità si associano". Proprio come ha fatto James Hillman.

L'elenco potrebbe continuare, naturalmente, ma sarebbe sempre troppo lungo e, insieme, irrimediabilmente insufficiente. Dovremmo infatti aggiungere, almeno, che lo stesso Claude Lévi-Strauss, uno studioso che sul mito ha dato contributi di enorme interesse, dà talora l'impressione di essere stato in qualche modo 'preceduto' dagli antichi allegoristi greci. Così per esempio nella sua interpretazione cosmologica del mito Bororo che abbiamo già menzionato sopra, quello dello snidatore di uccelli. In questo racconto, Baitogogo, il padre assassino (ha ucciso colui che ha violentato sua moglie, e poi ha strangolato anche la moglie) ha cercato di sviare il figlio, che cerca la madre, mandandolo su false piste. Il ragazzo si trasforma in uccello, per meglio cercare la madre, e lascia cadere il suo sterco sulla spalla di Baitogogo. Lo sterco germoglia in forma di grosso albero, e Baitogogo se ne va umiliato da questo fardello. Ma appena si ferma per riposarsi, l'eroe provoca l'apparizione di laghi e fiumi. Ed

¹⁰⁶ James Hillman, *Saggio su Pan*, tr. it., Milano, Adelphi, 1977, p. 88

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 95. Un argomentato panorama delle diverse e spesso contrastanti interpretazioni cui le varie scuole di esegesi hanno sottoposto alcuni fra i miti greci più celebri, in Calame, *Poétique*, 16 sgg. (vedi in particolare 16 sgg, il ratto di Proserpina)

ecco il commento del mitologo: “questa tripartizione corrisponde *manifestamente* a quella dei tre elementi: cielo, terra, acqua”¹⁰⁸.

Questo richiamo agli “elementi” costitutivi dell’universo, non può che provocare un sussulto in chi ricordi – lo abbiamo visto sopra – che la nascita stessa dell’esegesi allegorica, con Teagene di Reggio, puntava proprio su questo: individuare dietro i miti (quelli di Omero, non quelli americani) la presenza di un’allusione agli “elementi” - cosa che peraltro, come si ricorderà, proponeva anche Heyne. Vediamo più in dettaglio. Ecco come lo pseudo-Eraclito – anche lui un commentatore allegorico di Omero – spiegava un celebre mito presente nell’Iliade. Si tratta dell’episodio in cui Zeus rammenta ad Era la volta in cui la sottopose ad una punizione piuttosto crudele¹⁰⁹:

Non ti ricordi di quando pendevi dall’alto, e ti attaccai
due incudini ai piedi, e ti misi ai polsi una catena
di oro infrangibile? E tu te ne stavi appesa nell’aria e nelle nuvole
....

Queste le parole del commentatore: “ad essi (i detrattori di Omero) è sfuggito che questi versi sono un’esposizione teologica della genesi dell’universo. L’ordine dei quattro elementi, di cui tanto si parla, è indicato perfettamente in questi versi”. Dopo di che il commentatore indica in Zeus l’*aithèr*, il primo elemento, il quale tiene sospesa l’“aria”, il secondo, che da lui dipende; mentre le due incudini altro non sarebbero se non l’“acqua” e la “terra”. L’esegesi prosegue con ulteriori, ancor più sottili allegorizzazioni, ma quanto abbiamo visto ci è già sufficiente. La comparazione – senz’altro ardita, siamo pronti a riconoscerlo – fra le *Mythologiques* da un lato e questo episodio dell’allegoria omerica dall’altro, è in grado di mostrare almeno una cosa: che da testi mitici, *enigmatici* ma ritenuti comunque *fondanti* di una cultura, si può finire per estrarre uno stesso ed identico significato (anche se essi provengono da società immensamente lontane nel tempo e nello spazio). Il procedimento esegetico è

¹⁰⁸ Claude Lévi-Strauss, *Il crudo e il Cotto*, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1967, pp. 87 sgg. (corsivo nostro)

¹⁰⁹ *Iliade*, 15, 18- 31.

sostanzialmente lo stesso: in entrambi i casi l'interprete generalizza a tal punto elementi concreti, ovvero "oggetti", menzionati nel racconto mitico, da trasformarli in "elementi" costitutivi dell'universo¹¹⁰.

Il discorso, dicevamo, potrebbe continuare ancora. Non potremmo tacere infatti delle "razionalizzazioni" e "purificazioni" del mito – nello stile di Plutarco, il mito purificato dal ricorso al *lógos* - che le innumerevoli riscritture letterarie dei racconti antichi, o la loro riduzione a manuali per l'uso scolastico, hanno consumato nel tempo¹¹¹. Troppo per questa relazione già lunga. Di una cosa siamo comunque persuasi. In ciascuno dei singoli casi che potremmo ancora analizzare, ci troveremmo sempre alle prese con il desiderio di restituire ai miti una *autorità* che essi continuano, nonostante tutto, a pretendere. E che dunque si meritano?

Bibliografia

- Ampolo Carmine, «Introduzione», in Plutarco, *Le vite di Teseo e Romolo*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1999, pp. IX – XVII.
- Bettini Maurizio, «Mythos / Fabula: authoritative and discredited speech», in *History of Religions* n. s. 45 (2006): 195 sgg.
- Bettini Maurizio, «Mythos / Fabula» in *Il Romanzo*, a cura di Franco Moretti vol. 3: *Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 93 sgg.
- Bettini Maurizio, «Parole potenti, parole scredate. L'atto del fari nella cultura romana», in *La potenza della parola. Destinatari, funzioni, bersagli*, a cura di Simone Beta, I quaderni del ramo d'oro, 6, Firenze, Cadmo, 2004, 33 sgg.
- Bietenholz Peter G., *Historia and Fabula: Myths and Legends in Historical Thought from Antiquity to the Modern Age*, Leiden New York, Brill, 1994.
- Brillante Carlo, «Il cantore e la Musa nell'epica greca arcaica», *Rudiae* n. s. 4 (1993): 7 – 37.

¹¹⁰ Felix Buffière, *Héraclite. Allegories d'Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1989, pp. 40, 48 sgg. e 113.

¹¹¹ Con questo non intendiamo affermare che, nelle riscritture del mito, quello 'sanitario' sia il solo criterio cui si fa ricorso: molto spesso, però, si nota che il nuovo amalgama, in modo più o meno consapevole o voluto, finisce per eliminare proprio dell'elemento meraviglioso, soprannaturale o incredibile, in sintonia con i gusti di un pubblico differente da quello originario. Una prospettiva 'comparativa' nell'analisi delle riscritture del mito, antiche e moderne, è stata sviluppata in modo affascinante da Ute Heidmann, «(Ré)écritures anciennes et modernes des mythes: la comparaison pour méthode. L'exemple d'Orphée», in Id. (a cura di), *Poétiques comparées des mythes*, Lousanne, Éditions Payot, 2003, pp. 47 sgg.

- Brisson Luc, *Plato the Myth Maker*, Chicago, University of Chicago Press 1998, translated, edited and with an introduction by Gerard Naddaf (= *Platon les mots et les mythes*, Paris, Maspero, 1982).
- Brodersen Kai**, *Das aber ist eine Lüge! Zur rationalistischen Mythenkritik des Palaiphatos*, in **Haeling**, *Griechische Mythologie und frühes Christentum*, 35 - 47
- Buffière Felix, *Héraclite. Allegories d'Homère*, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- Burnyeat Myles, «Good Repute», *London Review of Books* (1986, Nov. 6), pp. 11-12.
- Calame Claude, *Mythe et histoire dans l'antiquité grecque*, Lausanne, Editions Payot, 1996
- Calame Claude, *Poétique des mythes dans la Grèce antique*, Paris, Hachette 2000.
- Carandini Andrea, *Archeologia del mito*, Torino, Einaudi, 2002.
- Colaiacono Paola (a cura di), Samuel T. Coleridge, *Biographia Literaria*, Roma, Editori Riuniti, 1991 (= 1817).
- De Certau Michel, *La scrittura dell'altro*, tr. it., Milano, Cortina, 2005.
- Detienne Marcel, *L'invenzione della mitologia*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1983 (*L'invention de la mythologie*, Paris, Gallimard 1981).
- Ernout Alfred e Meillet Antoine, *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Paris, Klincksieck 1967.
- Fauth Wolfgang, «Euhemeros», in *Der Kleine Pauly Lexicon der Antike*, a cura di Konrat Ziegler e Walther Sontheimer, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, vol. II, 1979, coll. 414-415.
- Fornaro, Sotera, *I Greci senza lumi. L'antropologia della Greci antica in Christian Gottlob Heyne (1729 - 1812) e nel suo tempo*, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. I. Philologisch-historisch Klasse, 5, 2004, 107 sgg.
- Heidmann Ute (a cura di), *Poétiques comparées des mythes*, Lousanne, Editions Payot, 2003.
- Haehling von Raban (ed.)**, *Griechische Mythologie und frühes Christentum*, Darmstadt Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.
- Diels Hermann e Kranz Walther, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin, Wiedmann, 1960.
- Hillman James, *Saggio su Pan*, tr. it., Milano, Adelphi, 1977.
- Johansen Thomas K., «Myth and Logos in Aristotle», in *From Myth to Reason?*, a cura di Richard Buxton, Oxford, Oxford University Press 1999, pp. 279-291.
- Lévi-Strauss Claude, *Il crudo e il Cotto*, tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1967.
- Lincoln Bruce, *L'autorità*, tr. it. Torino, Einaudi, 2000.
- Lincoln Bruce, *Theorizing Myth*, Chicago, University Press, 1998.
- Lloyd George E. R., *Smascherare la mentalità*, trad. it., Bari, Laterza 1991.
- Martin Richard P., *The Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca, Cornell University Press, 1989.
- Mossé Claude e Schnapp Gourbeillon Annie, *Storia dei Greci*, trad. it., Roma, Nuova Italia Scientifica, 1997.
- Most Glenn W., *Die früheste erhaltene griechische Dichterallégorie*, "Rheinisches Museum" 136, 1993, 209 sgg.
- Most Glenn W., «From Logos to Mythos», in *From Myth to Reason?*, a cura di Richard Buxton, Oxford, Oxford University Press 1999, pp. 25-47.

- Müller Karl Otfried, *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1825; in it. *Prolegomeni a una mitologia scientifica*, trad. di A. Garzya, Napoli, Guida, 1991.
- Pasquali Giorgio, «Omero il brutto e il ritratto», in Id., *Pagine stravaganti*, II, Firenze, Sansoni, 1994, pp. 99 sgg.
- Pépin Jean, *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Aubier, Éditions Montaignes, 1958, pp. 178-179.
- Pépin Jean, *La tradition de l'allégorie de Philon d'Alexandrie à Dante*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1987.
- Radice Roberto (a cura di), *Filone di Alessandria. Tutti i trattati del commentario allegorico alla Bibbia*, Milano, Bompiani, 2005.
- Ramelli Ilaria, *Allegoristi dell'età classica. Opere e frammenti*, Milano, Bompiani, 2007.
- Rispoli Gioia, *Lo spazio del verisimile. Il racconto, la storia e il mito*, Napoli, D'Auria, 1988.
- Santoni Anna, *Palefato. Storie incredibili*, Pisa, ETS, 2000.
- Momigliano Arnaldo, K. O. Müller, *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie and the meaning of "Myth"*, in *Settimo Contributo alla Storia degli Studi Classici e del Mondo Antico*, Roma, Edizioni Storia e Letteratura, 1984.
- Spina Luigi, *L'oratore scriteriato. Per una storia letteraria e politica di Tersite*, Napoli, Loffredo, 2000.
- Stern Jacob (a cura di), *Palephatus, On unbelievable tales = Peri apiston*, Wauconda, Bolchazy-Carducci, 1996.
- Stern Jacob, «Rationalizing Myth: Methods and Motives in Palephatus» in *From Myth to Reason?*, a cura di Richard Buxton, Oxford, Oxford University Press 1999, pp. 215-222.
- Svenbro Jesper, *La parola e il marmo*, tr. it. Torino Boringhieri 1984
- Vahlen Johannes, *Enniana Poesis reliquiae*, Amsterdam, Hakkert 1963 (=1903).
- Verra Valerio, *Mito, rivelazione e filosofia in J. G. Herder e nel suo tempo*, Milano, Marzorati, 1965.
- Veyne Paul, *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Winiarczyk Marek, *Euhemeri Messenii reliquiae*, Leipzig, Teubner 1991.
- Winiarczyk Marek, *Euhemeros von Messene. Leben, Werk und Nachwirkung* München Saur, 2002
- Zaccaria Vittorio (a cura di), *Giovanni Boccaccio, Genealogie deorum gentilium*, Milano, Mondadori, 1998.