
RECENSIONI

Teologia

MAURIZIO BETTINI - MASSIMO RAVERI - FRANCESCO REMOTTI, *Ridere degli dèi, ridere con gli dèi, L'umorismo teologico*, il Mulino, Bologna 2020, pp. 241.

L'urgente bisogno di leggerezza dei nostri tempi va di pari passo con la sete di verità e non il contrario. Ecco la sfida vinta dalla triplice alleanza di Bettini, classicista, Raveri, orientalista, e Remotti, antropologo culturale. Finalmente viene pubblicato il frutto delle loro ricerche maturate in occasione della quarta edizione del Festival di Antropologia di Ivrea, tenutosi nel novembre del 2011. Ciascuno dal proprio punto di vista e competenza tocca il tema dell'umorismo teologico, un vero e proprio nervo culturale scoperto come suggeriscono i fatti di Charlie Ebdò (2011 e 2015), spesso citati lungo il testo. C'è certamente una tesi di fondo – criticabile – che accomuna i tre studi, ma molto più meritevole è l'aver affrontato la questione offrendo al dibattito filosofico e teologico italiano delle risorse e dei nodi da sciogliere, attingendo anche a tradizioni culturali altre come quelle africane e orientali.

Cominciamo presentando ed esaminando l'architrave speculativa dell'opera che ne marca l'originalità e tiene insieme le sue parti: «[...] non sono le società con scrittura che si oppongono alla scherzosità delle *joking religions*, quasi fossero religioni di primitivi, rozzi e illetterati; sono invece le religioni dotate di nome e dedicate a un unico vero dio, quelle che disprezzano e aboliscono (o fanno di tutto per abolire) l'umorismo teologico». E subito dopo, quasi a correzione di una tesi troppo generica – come non ricordare, infatti, l'umorismo ebraico o le altre manifestazioni tipiche dei monoteismi di cui si può leggere nel recente testo J. Martin, *Anche Dio ride?* – si afferma: «L'umorismo in effetti può riguardare il mondo divino in diversi modi e anzi [...] in due modi opposti: un conto è ridere degli dèi (ossia rendere gli dèi oggetto di riso) e un altro conto è rappresentare invece dèi che ridono» (F. Remotti, p. 15). Ritengo tuttavia che questa via d'uscita non sia sufficientemente supportata da riferimenti e analisi della Bibbia, testo matrice dei tre monoteismi. Si citano selettivamente passi della Scrittura per concentrarsi poi su una disamina sommaria della vicenda di Abramo e Sara (*Gn* 11-21). Un testo che invece avrebbe consentito un approfondimento esegetico, per il genuino confronto tra le cosiddette «religioni senza nome» (p. 10) e il monoteismo, sarebbe stato il ciclo di Elia e, in particolare, *IRe* 18,20-46. Lì emerge chiaramente che il cuore della questione umoristica è quello espresso anche nella *Repubblica* di Platone e che dà origine alla teologia filosofica: «il dio va sempre senza dubbio descritto quale egli in effetti è, che lo si rappresenti in versetti epici o lirici oppure nella tragedia» (379a7-9). Questi testi autorevoli suggeriscono che il *focus* umoristico non sia tanto legato alla forma monoteistica o politeistica, ma agli atti manifestativi e celebrativi del divino. Il punto prospettico che può autorizzare e amplificare la risata (persino quella su Dio) è proprio l'«essere vero», dal punto di vista del filosofo o, il Dio vivo e vero, secondo la rivelazione ebraico-cristiana; entrambi, comunque, contro il dispositivo perverso dell'idolo.

La discutibilità della tesi centrale ricade poi anche sulla definizione implicita di umorismo che si tiene lungo il testo. Gli autori, soprattutto Remotti, accettano acriticamente che esso coincida con l'offesa o il sarcasmo, quando invece il suo *proprium* sarebbe la leggerezza riflessiva (Pirandello, *L'umorismo*; Calvino, *Lezioni americane*).

Più promettente, a mio giudizio, è la sottolineatura fatta circa le responsabilità della ragione moderna o del suo razionalismo in merito al processo di eliminazione del nesso riso-verità (Remotti, p. 46; Raveri, p. 117).

Interessante è poi l'interpretazione di Bettini circa il *proprium* dell'umorismo teologico come «*sdoppiamento* della divinità, la cui figura viene simultaneamente presentata all'interno di due opposti modi di rappresentazione: il primo, proprio dell'umanità più miserabile, e dunque infimo, si richiama all'imbroglio (il dio che si traveste per sembrare qualcun altro), alla vigliaccheria, all'astuzia, al basso corporeo ed escrementizio, e così di seguito; il secondo, appartenente alla sfera del divino, e dunque eccelso, evoca invece il suo statuto di divinità onorata dai cittadini nelle festività di rito. E questo avviene simultaneamente, da una parte il Dioniso buffone, dall'altra il Dioniso dio» (Bettini, p. 84). Ancora più notevole è il radicalizzarsi della riflessione quando si afferma: «ciò che produce l'effetto comico non è il rovesciamento o lo spostamento di un *singolo* elemento [...] ma il rovesciamento o lo spostamento di un'intera *serie* di elementi: che di colpo si scopre poter essere riorganizzata secondo una logica *toto caelo* distante dalla precedente – eppure (qui sta la sorpresa) capace di riconfigurare tali elementi con la stessa coerenza di quella originale» (Bettini, pp. 85-86). Se l'autore considera lo sdoppiamento e la riconfigurazione operata dal comico solo nel perimetro della cultura greca che, afferma, «è un mondo diverso, anzi profondamente diverso dal nostro» (Bettini, p. 89), sarebbe molto interessante qui osare un parallelo con il tema cristiano dell'incarnazione di Dio o della risurrezione della carne; gli autori però rimangono sempre in un approccio prudentemente apologetico (della cultura pagana). Qualcosa di più coraggioso fa Raveri con il Buddismo Zen, recuperando alcuni testi di saggi. Cito non a caso quello più vicino alle parole di Gesù: «Hotei [...] Amava cantare con i contadini e giocare spensieratamente con i bambini del villaggio [...] come se persino i bambini e i semplici sapessero ciò che monaci sapienti non riuscivano a capire» (Raveri, pp. 142-143). Nelle riflessioni dell'orientalista si vede bene un'altra volta l'imprescindibile funzione anti-idolatrata ed emancipatoria dell'umorismo inspiegabilmente non notata in islam, ebraismo e cristianesimo.

In sintesi, ci troviamo davanti a un'opera meritevole per le analisi e i molteplici spunti, anche se debole dal punto di vista dell'interpretazione teologica dei grandi monoteismi e delle loro ricche tradizioni. In sottotraccia vi è sempre questo ritornello: «la tradizione ebraico-cristiana [...] ammette esplicitamente l'umorismo teologico, al fine però di reprimerlo» (Remotti, p. 176). L'approccio al tema, però, apre a sviluppi critici e autocritici sia sul versante delle discipline direttamente coinvolte sia per la metafisica e la teologia. Mi riferisco in particolare a questo rilievo di Remotti, da leggersi come l'invocazione inconsapevole

di quell'orizzonte *meta-* che sta alla base del conoscere umano e lo salva dalle pericolose chiusure ideologiche: «ogni cultura richiede di essere anche una metacultura e il riso consente di uscire periodicamente dalla gabbia che ogni cultura costruisce per coloro che ne sono i portatori» (161).

Davide Galimberti

Storia

CHIARA FRUGONI, *Donne medievali. Sole, indomite, avventurose*, il Mulino, Bologna, 2021, pp. 404.

La storia delle donne è un tema piuttosto ordinario, ma è innovativo, invece, il metodo di Chiara Frugoni, che accompagna la racconto storico, ineccepibile e documentatissimo da citazioni puntuali, con una narrazione parallela che si sviluppa attraverso la riproduzione di molte preziose opere pittoriche, ispirate alla condizione femminile nella società occidentale tra il x e il xiv secolo. Già nel titolo l'autrice mette in risalto la capacità delle donne di essere protagoniste nonostante i lacci e i lacciuoli che impedivano la manifestazione della loro genialità, e il primo dei sei capitoli dell'opera in oggetto li specifica: il sesso, il matrimonio, la sottomissione e il dominio maschile. Segue la sezione intitolata *Il corpo peccatore, il corpo senza peccato*, ovvero i modelli che la società cristiana medievale proponeva da rifuggire o da imitare: Eva (soggetta nel *Genesi* ad una doppia creazione), Maddalena (che, seppur diventata santa, rimase «colpevole per sempre») e infine Maria di Nazareth, impossibile da imitare perché detentrica di un corpo speciale, per sempre «immacolato». A questi esempi impareggiabili seguono quelli offerti da donne ammirevoli, virtuose a cui era più facile ispirarsi per una buona vita terrena e spirituale: la regina Radegonda vissuta nel vi secolo (cap. iii) e Matilde di Canossa, amica e consigliera di papa Gregorio vii, seguita dalla leggendaria Pappa Giovanna (cap. iv); la poetessa Christine De Pizan, vissuta tra la fine del xiv e l'inizio del xv secolo (cap. v) e la casalinga “suo malgrado” Margherita Datini, moglie «per corrispondenza» di un marito assai «difficile», Francesco, per il quale affrontò e vinse la difficile «impresa della scrittura» (cap. vi).

Le sei tappe che formano l'itinerario (documentato da 201 illustrazioni bellissime e da 38 pagine di citazioni testuali, documenti, studi di autori importantissimi), dimostrano, in sostanza, che il problema femminile è insito nella cultura cristiana medievale ed è fortemente legato alla misoginia del mondo maschilista. Per avere una dimensione del problema è sufficiente leggere la questione 92 contemplata nella *Summa Theologica*, in cui San Tommaso articola l'inferiorità femminile con soli quattro quesiti: all'atto della creazione del mondo c'era bisogno di dare origine alla donna? occorreva che la donna avesse origine dall'uomo? significato della costola d'Adamo? se la donna fu formata immediatamente da Dio.

Gli interrogativi sono significativi perché testimoniano il degrado della cultura medievale che, nonostante la dichiarata ortodossia, di fatto ignorava il com-

portamento nei *Vangeli* di Gesù, il Cristo, sempre liberale con le donne (difende una prostituta dalla lapidazione, dialoga di religione con una samaritana – cioè una reietta, secondo le concezioni ebraiche –, permette all'emoirissa di toccarlo e la guarisce per la sua fede), e faceva propria, senza esitazioni, la lezione misogina di San Paolo il quale, pur riconoscendo pari dignità ai due sessi, chiedeva alle donne, per non scandalizzare la gente, di rimanere sottomesse ai propri mariti e di non parlare in pubblico.

La svalutazione della donna nasce dunque dalla prospettiva paolina, che si rivela ancora più scandalosa se la si relaziona al ruolo salvifico di Maria Vergine che, assicurando la discesa di Dio sulla Terra (la sola che rende possibile la salvezza dell'uomo e la sua ascesa al regno dei cieli), è l'unica mediatrice che rende fattibile il superamento dei limiti dell'umano, permettendo così di sentire e di cogliere in un attimo di pienezza l'immagine di Dio. La Chiesa, poi, dedicò quattro dogmi al corpo della Madonna ma ignorò che ella è un esempio impossibile da emulare, e innescò una lunga riflessione sulla "verginità" ben documentata da magnifiche opere già a partire dall'VIII secolo, come, per esempio, gli antichi affreschi di scuola bizantina della chiesa di *Santa Maria foris portas* in Castelseprio (figg. 50-51). I quali non sono allineati ai racconti della «natività» dei vangeli canonici di Luca e di Matteo, ma propongono i fatti secondo l'apocrifo *Protovangelo di Giacomo*, secondo il quale la nascita di Gesù non ha nulla di miracoloso: infatti, come ogni bambino umano, viene pulito dal sangue dalle levatrici mentre Maria è stesa sul letto, debilitata dal parto. L'unico dato "sopranaturale" riguarda quanto accadde alla levatrice Zelomi che, volendo constatare la verginità della puerpera, ha la mano riarsa, paralizzata e, alla fine, risanata proprio da Maria. Secoli dopo Cimabue propone sulle pareti della Basilica superiore d'Assisi il racconto "ortodosso" della perpetua virginità della Madre di Dio: il suo corpo «immacolato» è glorificato con l'assunzione in cielo (figg. 55-56), ma con "deviazione di percorso" perché introduce nella raffigurazione una innovazione rivoluzionaria: la Madre è legata in un abbraccio struggente col Figlio, che «lascia che la gamba e il piede sinistro [...] si sovrapponga alla sua gamba» (p. 95). L'unione fisica in forma spirituale, chiaramente ispirata al *Cantico dei cantici* (8,3), impressionò il cosiddetto Maestro di Cesi, che negli anni 1295-1305 la ripropose nel Monastero della Stella di Spoleto, dove la Vergine è raffigurata abbandonata «fra le braccia di Cristo risorto con il capo sulla sua spalla, insieme madre e sposa» (figg. 58-59).

E le altre donne, figlie di Eva che certamente non potevano replicare l'esempio di Maria, che destino avevano? La risposta è scontata: vivevano «per piangere, parlare e filare», tutt'al più potevano, come diversivo alla preghiera, dedicarsi al pettegolezzo e al lavoro domestico. La convinzione che la donna fosse per natura peccatrice, tentatrice (è figlia di Eva!), buona solo a fare figli, ispirò al re Rotari che l'articolo 204 del suo *Editto*: «A nessuna donna libera che viva sotto la giurisdizione del nostro regno secondo la legge dei Longobardi sia consentito vivere padrona di disporre di sé stessa, cioè "selpmundia", ma al contrario debba sempre restare sotto la potestà degli uomini, o in ogni caso del re e non abbia la

facoltà di donare o alienare alcunché dei beni mobili o immobili senza il consenso di colui sotto la cui potestà si trova».

Le donne non furono d'accordo col re e tentarono, con esiti per lo più deludenti, di decidere il proprio destino. La contestazione si manifestò addirittura nella reggia merovingica, dove la regina Radegonda che, già moglie di Clotario I, abbandonò nel 538 il tetto coniugale per abbracciare la vita monastica. Donna di solida cultura e di grande temperamento, Radegonda fu celebrata da Venanzio Fortunato, che la propose a chi sapeva leggere, cioè agli uomini, come martire per desiderio, umile replica di Cristo, dispensatrice di grazie dopo la morte (figg. 80-105). Di ben altro avviso fu la monaca Baudonivia, che nella sua biografia riporta l'ex-regina nel mondo reale (fig. 106), facendole perdere un po' l'aura di astratta perfezione creata da Fortunato, ma arricchendola di maggiore umanità nei sentimenti. La Frugoni manifesta simpatia per Baudonivia che, seppur meno colta e smaliziata di Venanzio, sa scrivere con maggior freschezza e migliore intuito, perché dalle sue parole fa trasparire il lato sentimentale di quella «donna indomita e di grande autonomia mentale».

Matilde di Canossa è il migliore esempio di donna sola al potere, che il destino collocò in una delle contingenze più drammatiche della storia medievale europea. Figlia di Bonifacio, marchese di Toscana, e di Beatrice di Lorena, diventò erede dei beni paterni dell'alta Lotaringia giovanissima. Sposata in fretta col goffo (ma fine uomo politico) Goffredo il Gobbo, figlio del patrigno Goffredo il Barbuto di Lorena; dopo il divorzio riparò a Mantova dalla madre, e iniziò a partecipare attivamente allo scontro tra papa Gregorio VII e l'imperatore Enrico IV per le investiture dei vescovi-conti e dello stesso papa. Donna potente e carismatica, generosa mecenate (finanziò la ricostruzione del duomo di Modena per accogliere degnamente le spoglie di San Geminiano) contraddisse appieno quanto Bonifacio vescovo di Sutri aveva scritto nel *Liber de vita christiana* sul ruolo della donna al comando, che Frugoni ricorda con le seguenti parole: «dopo avere affermato che le donne non devono governare ricorda che, come conferma la storia, quando invece lo hanno fatto hanno prodotto gravissimi danni per i sudditi, come ad esempio Semiramide, Cleopatra, Fredegonda, Rosmunda. D'altronde san Paolo ha ordinato che le donne tacciano in pubblico e affermato che è vergognoso che le donne parlino in un'assemblea. E dunque sarà ancora più vergognoso che governino i popoli». La smentita coi fatti indusse Donifone a ritrattare il giudizio malevolo e a proporre ai suoi pari Matilde, donna priva dei difetti muliebri, come modello da emulare con queste parole: «figlia del beato Pietro, che con animo virile, posposte tutte le cose del mondo, è pronta a morire, piuttosto che infrangere la legge di Dio, e combatte in ogni modo, con quante forze ha, contro quell'eresia che ora travaglia la Chiesa».

Matilde è eroica perché è “virago”, e nella lotta contro l'imperatore tedesco lo dimostra: il ms. Vaticano lat. 4922, f. 49 r. (fig. 115) la ritrae con gli elementi distintivi del potere, ovvero con abito e manto luccicanti d'oro, seduta su un trono sotto una specie di baldacchino. Di maggior statura sua è l'imponente abate Ugo ripreso nell'atto d'accogliere la supplica dell'imperatore Enrico IV, raffigurato

con una corporatura molto meno prestante, inginocchiato, in atteggiamento suplice. Sempre nel medesimo ms. Vat. Lat., f. 7, Matilde è assolutamente “regale”, simile ad Ottone III in trono (fig. 125): ha abito e cappello cerimoniali, nella mano destra tiene il fuscello-scettro, siede in trono sotto un’edicola ed accoglie il poema da Donizone (fig. 124). La conclusione della vita di Matilde fu assai triste: morì in solitudine nel 1115, dopo aver contratto un secondo infelicissimo ed matrimonio (figg. 137-138) con Guelfo V il Pingue, erede di Baviera, giovanissimo e così intimidito dalla matura sposa da non essere in grado di consumare il matrimonio. Oggi Matilde riposa nell’abbazia San Benedetto a Polirone, presso Mantova; la sua tomba poggia su un mosaico che ne celebra le virtù: Prudenza, Giustizia, Fortezza, Temperanza (fig. 145).

Alla contessa segue una dark lady di enorme successo: Giovanna la papessa. La sua storia ha origine dall’affermazione della legittimità dell’infallibilità del papa, dall’esclusione delle donne al sacerdozio e dalla imposizione del celibato ecclesiastico. Il racconto dell’audace Giovanna nacque nel 1250 dalla fantasia dell’autore anonimo della *Cronaca universale di Metz*; elaborato nel 1261 da un francescano di Erfurt, arrivò a Jacopo da Varazze, che lo riportò nella *Cronaca di Genova*. L’effetto sociale dell’incredibile storia della Papessa Giovanna e del seggio di marmo rosso fu devastante, in quanto radicalizzò la presunta superiorità degli uomini e persuase le donne alla disistima in se stesse. Alla leggenda della donna che si fece papa e partorì durante una cerimonia pubblica (figg. 151, 154-157 e 159-160) segue la biografia di Christine de Pizan (Venezia, 1364 - Monastero di Poissy, 1430 circa), poetessa di successo ed imprenditrice avveduta e coraggiosa. Buona parte del buon esito della sua vita e delle sue opere è dovuto all’ambiente specialissimo nel quale fu educata, ovvero alla corte francese di re Carlo V, mecenate sensibile alla bellezza, committente di splendidi codici miniati, fondatore della Biblioteca Reale del Louvre. Che la poetessa frequentò liberamente e, che definì come «la belle assemblée des notables livres» («la bella collezione di libri importanti»), senza pari in Europa per la quantità e la qualità dei codici. A questa fanciulla, dotata d’intelligenza e d’inventiva, negli anni della maturità l’educazione ricevuta, sebbene di notevole caratura, parve “imperfetta” per la scarsa conoscenza del latino. Nonostante ciò ella fu in grado di comporre liriche che destarono ammirazione e le procurarono numerose proposte di matrimonio, respinte dal padre fino al 1379, quando accettò la richiesta di Étienne de Castel, notaio e segretario del re. Subito fu celebrato il matrimonio che si rivelò felice nonostante la differenza d’età degli sposi (19 anni). La tranquilla vita matrimoniale, allietata da tre figli, terminò nel 1390, quando un’epidemia portò via Étienne. Vedova, sola, privata anche della protezione del padre e del re Carlo (anch’essi morti), Christine iniziò una serie di processi per recupero di crediti e stipendi del marito, che si protrasse per vent’anni. Durante i quali ella s’impegnò a vivere coi figli coi proventi dell’attività di calligrafa, esercitata nella bottega di scrittura di sua proprietà, aiutata da esperti calligrafi, rilegatori e miniatori. Nella lunga vedovanza Christine non indossò mai l’abito del lutto, ma una sorta di “divisa” con la quale si faceva ritrarre in tutte le sue opere: una veste bleu e in capo

una cuffia a corna, che nascondeva i capelli (figg. 164-165 e 167). E le opere di successo che compose allora furono molte ad iniziare da *Le Livre des cent ballades*, un vero best sellers che le costò un biennio di lavoro intenso e le assicurò la protezione della regina consorte Isabella di Baviera, e parecchie committenze da parte dei duchi Filippo II di Borgogna e Giovanni di Valois, fratelli del re Carlo V. L'alta qualità della sua ispirazione e dei suoi manufatti può essere ammirata nel *Livre de la Cité des Dames* (figg. 184-195), composta nei mesi invernali tra il 1404 e il 1405 e che doveva essere la risposta ai libri di Giovanni Boccaccio (*De mulieribus claris*, "Sulle donne famose"), di Jean de Meung e del filosofo Mateolo, nonché di altri testi che diffamavano le donne, accusandole di essere irresolute, malinconiche ed intemperanti. A riguardo di queste lavori sarebbe troppo lungo riportare in questa sede le osservazioni acute di Frugoni pertanto mi limito a segnalare il suo discorso iconico: ms. Français 1177 (Paris BNF), ms. Français 180 della Bibliothèque de Genève e lo stupefacente ms. Harley 4431 della British Library di Londra.

Inspiratore di opere importanti fu anche il lungo duello che ella affrontò con l'invidioso misogino Jean de Meung, coautore del *Roman de la Rose*: Oltre la *Città delle dame* Christine compose: *Le Livre de Corps de Police*, in cui s'incoraggiano i principi ad aiutare le vedove (chiaro il riferimento alle sue vicende personali); l'autobiografico *L'Avison-Christine*, *L'Epistre au Dieu d'Amours* contro chi, usando l'amore, inganna e diffama le donne; *Le Livre de Trois Vertus*, ideale continuazione de *La Città delle Dame*, vero sprone alle donne ad essere forti e a uscire dagli stereotipi sessuali, e *L'Epistre Othea*, una lettera della dea omonima ad Ettore (figg. 170-172 e 179). L'epistola, scrive Frugoni, testimonia la perfetta padronanza del mito, l'abilità fuori del comune della poetessa nella scelta dei paragoni e nei dettagli allusivi a contenuti cristiani. Nel 1404 Christine è matura anche per superare il recinto della poesia e l'occasione si presenta con la committenza della biografia del defunto re Carlo da parte di Filippo l'Ardito. Il risultato è un'opera ricca di particolari, che mescola la realtà dei fatti alla celebrazione del protagonista, cosa che scaturisce dalla grande avvedutezza con cui l'autrice maneggiò la materia.

Nel 1418, all'età di 53 anni, Christine de Pizan per fuggire alle violenze scopiate a Parigi si ritirò a Poissy, nel convento dove da anni viveva la figlia e stesse muta per undici anni. Poi, impressionata dalle notizie sulle vittorie conseguite da Giovanna d'Arco, scrisse un entusiastico poema, l'unico ad essere composto mentre l'eroina era ancora viva e vincente e l'ultimo della sua attività.

In conclusione Frugoni narra la storia di Margherita Datini, autrice di un'ordinaria corrispondenza col marito Francesco. La scelta è motivata dal fatto che Margherita, certamente inferiore alle precedenti donne per la mancanza di cultura, ha tuttavia una qualità che la distingue tra le donne "sole", che è la caparbietà con la quale essa dà forma agli atti e alle scelte operate secondo i valori femminili. Con l'autografo di Margherita (fig. 199) e con un suo piccolo ritratto (fig. 201) Frugoni conclude questo straordinario libro, dove «l'arte e la storia si uniscono, si aiutano a vicenda e non esistono l'una senza l'altra», e si accomiata da noi,

che abbiamo apprezzato sempre la sua straordinaria conoscenza dell'arte medievale e la sua naturale capacità di parlare ai lettori con l'originalità necessaria per stuzzicarne l'interesse, lasciando spazio all'immaginazione che è chiamata a riempire i vuoti lasciati dalla parola. Per tutto quanto ha scritto, per come ha saputo insegnare auguro di cuore a Chiara Frugoni di trovare nel mondo della pura bellezza tutte le donne che ha saputo far rivivere nelle sue opere.

Giulia Carazzali

Letteratura antica

NICANDRO DI COLOFONE, *Theriaka. Alexipharmaka*, Olschki, Firenze 2022, pp. xvii-207.

Il lepido libro cui i tipi di Olschki e le cure di Valeria Gigante Lanzara danno la luce, mostra di avere meriti e virtù rilevanti, riportando all'attenzione un autore dalla voce di ferro come l'aspro ma solenne Nicandro di Colofone (databile *more solito* al II a.C.); *de quo numquam satis*, stante la polimorfa complessità dei due poemetti traditi sotto il suo nome. Si tratta di una complessità in prima istanza di timbro linguistico, tesa a nobilitare una materia di ordine didascalico e inameno quale il veleno dei serpenti, le erbe officinali capaci di contrastarne gli effetti nonché, più in generale, gli antidoti contro molta parte delle sostanze nocive all'uomo.

Inserendosi entro questo rivolo che prosegue e amplia l'alveo della poesia esiodea, i *Theriaka* (vv. 958) e gli *Alexipharmaka* (vv. 630) hanno conseguito il commendevole risultato di consegnare al fruitore dotto di ogni secolo un cesello singolarissimo, virtuosistico non meno che virtuoso, pienamente alessandrino nello spirito ma nondimeno unico negli esiti.

L'introduzione, essenziale, del volume consegna in modo sintetico ma ricco tutte le informazioni necessarie per inquadrare l'autore e le opere nel loro orizzonte storico-culturale (pp. v-xvii), a partire dall'aura biografica che pencola vaga su Nicandro: incerta la cronologia (scolî fanno di Nicandro un contemporaneo degli spiriti magni Teocrito, Callimaco e Arato, mentre non mancano riferimenti alla possibile attività seriore del Nostro sotto il regno pergameno di Attalo III, *ante* 133 a.C.; la tecnica poetica è forse riconducibile alla temperie del maturo Ellenismo, se non oltre); malcerto ne sarà anche l'orizzonte geografico di provenienza (oscillando tra Claro, presso Colofone, e un'origine etolica, secondo l'attestazione del lessico Suda); solo vestigia restano, in ultimo, del catalogo della sua produzione, in ispecie limitandosi a titoli e a pochi versi (*Ophiaca*, *Georgica* ed epigrammi a lui ascritti nell'*Antologia Palatina*, tra i secondi; tra i primi, *Etaiaca*, *Thebaica*, *Sicelia*, *Europa*, *Heteroiumena*, *Cynegetica*). Sulla scorta di tali rimarchi i due poemetti superstiti si stagliano come gli scritti di una figura difficile e, dall'una parte, lacerata – tanto che nel 1913 l'*auctoritas* del Pasquali ventilava l'esistenza di due Nicandri – quando invece, dall'altra parte, non man-

cano segnali di coerenza interna e di interesse continuativo per il mondo animale e le erbe, nello sguardo ampio alle cose rustiche (ivi compresi boschi e caccia).

Dopo la recente curatela di Giuseppe Spatafora (Roma, 2007), i *Theriaka* e gli *Alexipharmaka* vengono ora riproposti nel testo greco di Andrew Sydenham Farra Gow - Alwin Faber Scholfield (Cambridge, 1953) con traduzione italiana, commento e utilissimi indici (bipartiti: di rettili, insetti e piccoli animali; di piante), segnalandosi per i due aspetti che più si apprezzano in intraprese di questa qualità, cioè sia per quanto viene detto sia per quanto viene suggerito e permesso di pensare al lettore grazie al testo offerto.

Un'architettura bilanciata a dittico articola i *Theriaka*: si tratta di pagine che passano in escussione, con ritmo rutilante, un caleidoscopio di rettili pericolosi per il tossico (dai meno ignoti scorpione, vipera, aspide, mangusta etc. agli specialistici ceraste, emorro, sepedone, dipsade, chersidro, anfisbena etc.), prima sezione cui segue la seconda anta dedicata alle erbe utili quali rimedi (dal v. 493: «agli uomini ho intenzione di illustrare / con completezza e cura / tutte le erbe / e le foglie, rimedio per i mali, / e il tempo di tagliare le radici / con le quali si può dare soccorso / mitigando / il dolore incalzante dei malanni», qui vv. 493-496). La descrizione dei *monstra* è ipercaratterizzata, vivida e partita, autopticamente dettagliata, senza che però questo torni a detrimento del tratto coloristico ed evocativo: *semel pro omnibus* si consideri e.g. la presentazione dello scitale, addotto in comparazione con l'anfisbena: «t'imbatterai pure nello scitale / simile all'anfisbena nell'aspetto, / ma massiccio e più lungo / fino alla coda priva di estensione, / ma invero lo scitale / è grosso quanto un manico di zappa, / mentre quell'altra ha il corpo vermiforme / o anche come quello dei lombrichi / che il suolo nutre gravido di pioggia» (vv. 384-388). Le vite parallele di scitale e anfisbena stringono in unità le rispettive valve, serrate in una sapida *synkrisis* dall'*arrière-goût* agreste, allorché il *de quo* è assimilato per dimensione all'impugnatura di una zappa (ὄσον σμινύοιο τέτυκται / στειλειῆς πάχεται). Qui sfocia il magistero di Nicandro: ridurre entro la forma dell'esametro omerico lo spettacolo sempre vario del mondo – in modo rilevato, di quel particolare mondo che va per solito negletto, qual è il mondo dei tossici.

Interviene in Nicandro, come consta fin da queste poche linee, un descrittivismo *fauve*, che si colloca all'intersezione di una coppia di direttrici indugiungibili, giacché viene declinata un'epica delle piccole cose, anzi delle cose ripugnanti. Tale approdo enantiologico è reso possibile da un amalgama studiattissimo della tessitura linguistica, dove alla *humilitas* repellente dell'oggetto si contrappone l'uso scelto di una lingua densa di preziosissimi e di politismi nobilitanti. Per cerziorarsi della cifra stilistica nicandrea – mai mera incipriatura ma sempre funzionale allo scopo – appresta un ausilio determinante il commento che correda la presente edizione; la puntualità con cui la Curatrice nota *hapax eiremena*, *primum dicta* e *unica*, infatti, indica con forza la tensione e l'impasto della lingua che si slancia a vestire di nobili panni il tremendo che le vien dato di veicolare. Mette conto di guardare un po' più da vicino i riflessi di questo ordito espressivo: eccellono gli *hapax* tanto morfologici (e.g. ὀμοβορέυς per ὀμοβόρος

nell'accezione di "carnivoro" in riferimento al ragno vespa, cfr. v. 739) quanto di composizione (e.g. il *bahuvrihi* φυξήλιος, "che fugge il sole", circa l'una delle due specie vegetali di camaleone, quella che vive in zone ombrose, cfr. v. 660), modulando in questo modo un processo di coniazione verbale che contemperasse l'unicità della parola alla preservazione della sua comprensibilità (va da sé che, altrimenti, un testo così crivellato di *rariora* sarebbe stato oscuro e pressoché incomprensibile, à la Licofrone, quando invece costruire *hapax* da termini singolarmente ben noti o flettere in maniera insolita termini per il resto trasparenti contribuisce all'intelligibilità del testo). Ancora, abbondano i lessemi impiegati qui per la prima volta (ess. ἄλυσθαίνω, per lo sfinimento da dolore, al cfr. 427; ἄσπαλιῆες, per designare i pescatori, cfr. v. 704; ἄοπεζα, "cespuglio", cfr. vv. 393 e 647) né mancano squisitissime rarità come ἔμμοχος ("di acerbo dolore", cfr. v. 756: *unicum* euripideo) e ὀόχος (per il muggito nero del mare, cfr. v. 822: *unicum* licofroneo); altre volte – e qui ci fermeremo – è la patina della *dialektos* a ibridarsi, come per lo ionismo σῶχω in vece dell'attico ψάχω ("sbriciolare", cfr. v. 696) e, similmente, φύζω per φεύγω ("fuggire", cfr. v. 128).

Vale cogliere l'ordito linguistico per quello che è, non mera superfetazione o lezioso prato di gongorismi ma, piuttosto, espressione dello *Streben* per plasmare un idioma tornato alle sue potenzialità omeriche, magmaticamente espressive: omerico sarà non solo il metro, bensì lo spirito di una lingua che si torce nel forgiare un *novum* adeguato al proprio oggetto.

Se nei *Theriaka* si corrispondono il venefico e il terapeutico, negli *Alexipharmaka* la dimensione teriomorfica è caducata a far prevalere l'ordine iatrogeno: il *pharmakon* deponendo così il suo *côté* negativo (la *pars destruens uitam*) a favore del solo *côté* positivo (la *pars adstruens uitam*). Spaventosi sono gli effetti del coriandolo, il succo dell'aconito provoca palpitazioni e mal di cuore, l'erba detta Persea (dal nome dell'eroe di ritorno dalla terra del re d'Etiopia Cefeo) risana dal beveraggio contenente biacca, che fa aggrinzire le gengive spaventosamente etc. Tale è il ruscellare rapinoso di ciceoni e cicute proposti nel secondo poemetto, sempre sotto il blasono di un eloquio nobiliore (e.g., al v. 207, in luogo dell'atteso tematico λοίγιος occorre flessa la formazione atematica λοιγίεις, "esiziale", circa il veleno che non risparmia né il corpo né la mente; il sangue chiamato εἶαο = ἔαο, al v. 314, è una primizie callimachea). Altre note non cambierebbero la partitura.

È un poetare di forte ocularità, quello di Nicandro, in cui le ragioni del *divertissement* cadono non appena si tenti di interpretare le istanze non superficiali di una maniera poetica così singolare per temi e forme; il messaggio candido che ne promana sarà un amore per il vivente che permette di vedere nei due poemetti una nuova calibratura dell'Aristotele biologico: come lo Stagiritico nei suoi scritti di cose biotiche elevava al rango di interesse scientifico la natura tutta, anche nei suoi aspetti più riposti, così Nicandro dignifica dello sguardo poetico i meno nobili tra gli animali e, insieme, passa in rassegna clinicamente il regno vegetale capace di offrirne cura.

Ne viene, quindi, un'erudizione trasfigurata, dove la forza onomatopoeica del lessico sceltissimo dell'autore sortirà l'effetto di descrivere con proprietà tutte

le pieghe sinuose dell'oggetto e di tra-durre in stupore quello che rischiava di configurarsi quale un arido catalogo o repertorio, come vi sdruciolerà un Eliano. In tale ottica si lascerà inquadrare la presenza, discreta, delle digressioni mitiche, dal mito di apertura dei *Theriaka* (vv. 13-21) su Afrodite, Orione e lo scorpione, per l'*aition* dell'emorro (*ibi*, vv. 309-319) su Canopo, fino ad arrivare alla delicata e liliale finezza con cui Nicandro assimila negli *Alexipharmaka* la pelle di Marsia scuoiato a una corteccia d'albero piangente (φλοτός) e all'origine delle api da una carcassa animale – bugonia fin qui conosciuta sì ai testi prosastici come i *Geoponica* di Cassiano Basso ma non alla tradizione poetica; sotto questo rispetto Nicandro influenzerà anche Virgilio georgico – (su questi due ultimi casi la Curatrice si sofferma nell'introduzione, p. XIII, ove ulteriori riferimenti).

La traduzione procede tersa, optando per diluire in una resa più piana e sciolta il *furor* onomaturgico dell'originale greco; il commento si distingue per la puntualità sobria e non pedantesca che molto giova non solo a comprendere ma a gustare l'opera (un nevo: alla p. 116, in ordine alla pericope dei vv. 782-790, vien fatto di leggere che «ἐξέμμορον è *hapax* dell'aoristo terzo di ἐκμείρομαι», quando invece si tratta evidentemente di una forma di perfetto forte).

Nel complesso si potrà dire che tutto è nascostamente sfavillante nel *lusus* di Nicandro, scrittore di acuta consapevolezza autoriale tanto da firmare in modo civettuolo le sue due opere con sigilli acrostici alla metà dei versi, come ravvisò il Lobel (*Ther.*, vv. 345-353; *Alex.*, vv. 266-274, secondo un archetipo lontano, che può remontare fino a *Il.* xxxiv, 1-5).

Ma l'eredità più preziosa che i versi nicandrei trasmettono oltre i secoli, ri-fulge più chiara nei brevi *explicit* dei due poemetti, laddove l'autore antico si raccomanda: «e sempre abbi il ricordo di Nicandro, / l'omerico, / cresciuto nella città di Claro / bianca come la neve» (*Ther.*, 957-958); «e d'ora in poi conserva la memoria / del poeta Nicandro e custodisci / i decreti di Zeus che onora l'ospite» (*Alex.*, 629-630). Dopo l'orgiastico e corrusco tripudio lessicale dei versi precedenti, colpiscono col loro candore dimesso queste parole che vanno oltre la convenzione di genere, dissimulando ma non obliterando nella letterarietà dello stereotipo il tratto sincero dell'appello, ché il cuore dell'uomo è sempre lo stesso: come le indicazioni minute, minuziose e meticolose dei poemetti rivelano il loro carattere di baluardo estremo a favore della vita contro le insidie occulte del tossico animale, parimenti il Colofonio, prima di spegnere la sua voce, lascia trapelare che contro il tossico estremo e inelutabile inferto dal trascorrere del tempo non si ha altro rimedio che l'eternità della memoria poetica. Pubblicazioni come la presente, allora, contribuiscono a liquidamente illustrare, con l'evidenza degli effetti, che è andata proprio così.

Tiziano Ottobrini