

Gherardo Ugolini

I GRECI NON 'DOMESTICATI' DI DIEGO LANZA:

LINGUA, MITO E RELIGIONE

I saggi raccolti nel presente volume riguardano tre campi di ricerca nei quali Diego Lanza si è cimentato a più riprese e senza una prospettiva sistematica: la riflessione linguistica sulla lingua greca, in particolare quella delle tecniche e delle scienze, il mito e la religione dei Greci. I numerosi scritti su argomenti riconducibili a tali ambiti sono stati pubblicati su riviste e miscellanee, talvolta non facili da reperire, e coprono un arco di tempo assai ampio che va dagli esordi dello studioso presso l'ateneo di Pavia fino agli ultimi anni della sua produzione scientifica.¹

L'interesse per la lingua greca si dispiegò soprattutto negli anni Settanta dando come risultato alcuni articoli e il volume *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni* (Liguori, Napoli 1979), nel quale Lanza raccolse e sintetizzò la gran parte delle sue riflessioni e conclusioni. Uno dei suoi primi lavori in questo campo è l'ampio saggio del 1972 intitolato *Scientificità della lingua e lingua della scienza in Grecia*, un'analisi accurata del rapporto tra lingua e pensiero scientifico nella cultura greca, in cui si ricostruiscono la genesi e lo sviluppo del concetto di "scientificità" della lingua greca, non come dato naturale, ma come costruzione storica e culturale.² Lanza ana-

¹ Un volume importante di DIEGO LANZA, dedicato alla riflessione sul mito negli ultimi tre secoli, dal momento in cui la filologia classica ha iniziato a dedicare attenzione al linguaggio e alle strutture narrative delle saghe mitiche, è *Tempo senza tempo. La riflessione sul mito dal Settecento a oggi*, Carocci, Roma 2017, ultima sua fatica editoriale, pubblicata pochi mesi prima della scomparsa.

² "Scientificità" della lingua e lingua della scienza in Grecia, «Belfagor» 27, 1972, pp. 392-429; cfr. *infra*, pp. 45-102.

lizza criticamente le teorie linguistiche e filosofiche di studiosi come Julius Stenzel, Bruno Snell, Ernst Cassirer e il successivo dibattito intorno alla funzione della lingua nella formazione del pensiero razionale e scientifico. Il paradigma che attribuisce al greco antico una naturale vocazione filosofica, in quanto lingua capace di creare concetti direttamente dalla struttura della propria lingua, fu messo a punto da Julius Stenzel (1921), il quale, prendendo le mosse dalle riflessioni di Wilhelm von Humboldt, riteneva che la lingua greca, grazie alla ricchezza delle sue forme verbali, alla trasparenza etimologica e all'uso dell'articolo determinativo, possedesse un potenziale intrinseco di riflessione concettuale. In particolare, l'articolo sarebbe lo strumento che permette di trasformare un nome comune in concetto astratto, rendendo possibile la formazione filosofica dei concetti (*Begriffsbildung*). Lanza evidenzia come questa interpretazione abbia avuto grande fortuna nella cultura tedesca del primo Novecento, trovando pieno sviluppo nelle opere di Bruno Snell il quale in un saggio del 1929 estese la tesi di Stenzel al campo della scienza naturale argomentando che il greco non solo influenzava, ma determinava la nascita della scienza e della logica. L'articolo determinativo, in particolare, permetteva di sostantivare le qualità – come “il freddo”, “il caldo”, “il pensiero” – trasformandole in oggetti del discorso e quindi in concetti scientifici. Ma l'interpretazione offerta da Snell non può essere compresa senza la mediazione della *Filosofia delle forme simboliche* (1923) di Ernst Cassirer, che aveva collegato Humboldt alla tradizione kantiana. Cassirer vede nella lingua non un semplice mezzo di comunicazione, ma la struttura trascendentale attraverso cui il pensiero si forma: è il linguaggio, e non l'esperienza sensibile, che fonda la possibilità stessa dell'oggettività. Per Cassirer, alcune lingue – in particolare le indoeuropee, e tra esse il greco e il tedesco – possiedono un “nocciolo razionale” che le rende adatte a esprimere il pensiero filosofico. L'elemento decisivo è l'uso della copula (“è”), che unisce soggetto e predicato e fonda la possibilità del giudizio. Da qui la tesi che la lingua greca contenga in sé la potenzialità della riflessione logica e scientifica. Tuttavia, osserva Lanza, questa prospettiva idealistica trascura il

carattere storico e relativo delle lingue, che per Humboldt erano invece differenti rappresentazioni del mondo e non gradi di una medesima razionalità.

Soprattutto, sia Snell sia Stenzel non inaugurano affatto una prospettiva nuova, ma proseguono la tradizione idealistica tedesca, che vede una continuità e un'affinità elettiva tra spirito greco e spirito tedesco. Essi considerano la logica come derivante dalla lingua e la filosofia come derivante dalla logica. Lanza contesta questa visione: non è vero che filosofi come Eraclito e Parmenide riflettano una presunta "scientificità naturale" della lingua greca, ma rappresentano piuttosto un'operazione culturale e aristocratica di separazione dall'empiria. La loro riflessione nasce dal rifiuto del sapere pratico e dall'esigenza di fondare un linguaggio della verità, non una scienza dei fenomeni. Ciò che distingue i Greci non è la loro lingua, ma la capacità di sottoporla ad analisi: la "scientificità" non è nella struttura linguistica, ma nell'uso riflessivo che i Greci ne fecero.

La medicina antica è un campo specifico in cui è possibile misurare la validità di queste interpretazioni: analizzando il trattato *Antica Medicina*, facente parte del *corpus* ippocratico, Lanza evidenzia come vi si manifesti il contrasto tra due concezioni della scienza: quella empirica, fondata sull'osservazione e sull'esperienza sensibile, e quella deduttiva, che cerca di ridurre i fenomeni a pochi principi astratti come "il caldo", "il freddo", "il secco", "l'umido". Ippocrate rifiuta quest'ultima impostazione, sostenendo che tali entità non esistono "in sé" (il "caldo" non è una sostanza, ma una qualità sempre mescolata ad altre). L'articolo nella prosa ippocratica è usato in modo flessibile, senza che gli venga attribuita alcuna funzione di concettualizzazione o astrazione. La riflessione ippocratica dimostra, quindi, che la scienza greca non nasce dal linguaggio, ma dall'osservazione metodica e dalla descrizione accurata del reale. L'uso dell'articolo, anziché creare concetti, si adatta alla precisione descrittiva necessaria alla prassi scientifica. Anche Anassagora conferma questa tendenza: nei suoi frammenti, termini come τό θερμόν ("il caldo") non hanno valore astratto, ma

indicano una qualità concreta e materiale. Solo più tardi, con Platone, la lingua greca diventa effettivamente strumento di astrazione concettuale; il linguaggio diventa mezzo per esprimere l'“idea in sé” (“il bello in sé”). Tuttavia, anche qui, la formazione dei concetti non è dovuta a proprietà grammaticali, ma a un mutamento nel modo di pensare. Platone non si affida all'articolo determinativo per costruire l'astrazione, ma spesso ricorre a perifrasi che rivelano la consapevolezza filosofica del linguaggio. Il punto essenziale messo in luce da Lanza è che la cosiddetta “scientificità” del greco non precede, ma segue l'elaborazione teorica del pensiero filosofico.

Con le armi della filologia, Lanza critica e decostruisce l'interpretazione idealistica che vede nel greco la lingua naturalmente predisposta al pensiero razionale. Tale tesi rovescia il rapporto causa-effetto in quanto non è la lingua a generare la filosofia e la scienza, ma l'attività filosofica e scientifica a trasformare la lingua. Gli articoli, i costrutti astratti e le forme logiche del greco si sviluppano insieme al pensiero che li utilizza, non lo precedono. Pertanto le analisi linguistiche di Snell e Stenzel hanno un valore prettamente descrittivo, ma non esplicativo; mostrano cioè come i Greci abbiano espresso concetti scientifici, ma non spiegano perché abbiano cominciato a pensarli. La vera causa del sorgere della teoresi in Grecia va cercata, conclude Lanza, non nella lingua, ma nelle condizioni storiche, sociali e culturali che favorirono la riflessione sull'uomo e sulla natura.

In altri lavori successivi Lanza è tornato a questioni linguistiche, come per esempio nell'ampia introduzione che scrisse nel 1976 per l'edizione italiana del libro di Antoine Meillet, allievo di Ferdinand de Saussure, intitolato *Lineamenti di storia della lingua greca* (originariamente apparso nel 1913), nel quale si ricostruisce il profilo intellettuale del grande linguista francese e il significato del suo contributo alla linguistica storica, ponendo in rilievo la stretta connessione tra lingua e società che fonda tutta la sua ricerca.³ Per

³ *Introduzione* a A. MEILLET, *Lineamenti di storia della lingua greca*, con traduzione italiana di E. DE FELICE, Einaudi, Torino 1976, pp. IX-XXVIII; cfr. *infra*, pp. 103-125.

Meillet, infatti, la lingua non è un organismo naturale, soggetto a leggi ineluttabili, ma un'istituzione sociale, variabile in funzione della struttura della società che la parla. I mutamenti linguistici, sostiene, non derivano da cause fisiologiche o psicologiche, ma da trasformazioni del tessuto sociale. L'originalità del suo approccio sta nella prospettiva per cui il linguaggio ha come scopo la comunicazione e che la linguistica deve collocarsi tra le scienze sociali, non tra quelle naturali. Nel suo *Aperçu d'une histoire de la langue grecque* Meillet applica i propri principi teorici alla storia del greco, proponendo una sintesi che coniuga comparatismo indoeuropeo e storia linguistica. Il greco, dunque, come ogni altra lingua, non si è sviluppato in isolamento, ma in relazione a trasformazioni sociali, politiche e culturali. L'evoluzione di ogni lingua è inseparabile dai mutamenti della civiltà che la utilizza. Perciò una lingua vale non perché è organo di una nazione, ma in quanto è strumento di una civiltà. Lanza insiste su questa distinzione operata da Meillet condividendo il rifiuto di ogni legame tra lingua e razza o spirito nazionale, opponendosi al nazionalismo linguistico e alle teorie romantiche che identificavano la lingua con l'anima di un popolo. Nella sua concezione la lingua, intesa sempre come "istituzione sociale", costituisce un "sistema" dinamico, ovvero un equilibrio instabile di forze e tendenze, continuamente modificato dalle interazioni sociali.

Un tema importante dei *Lineamenti di storia della lingua greca*, su cui si sofferma Lanza, è il rapporto tra lingua colta e lingua parlata. Secondo Meillet, ogni società elabora un modello linguistico ideale, che esercita una funzione normativa. Nella Grecia arcaica tale modello è fornito dal linguaggio poetico, che crea un lessico artificiale e nobilitato, destinato a diventare egemone. Lanza evidenzia come Meillet interpreti la lingua poetica non come espressione pura dello spirito, ma come prodotto di una condizione sociale: nella Grecia arcaica, dove mancano istituzioni politiche o religiose unificanti, la poesia svolge un ruolo di coesione culturale. Più tardi, con la prosa ionica e le professioni tecniche, emergono nuovi modelli linguistici, più vicini al parlato e più rispondenti alle esigenze

della comunicazione scientifica e amministrativa. Meillet studia con attenzione l'interazione fra questi registri, mostrando che l'evoluzione della lingua greca è frutto del conflitto e dell'incontro tra diverse funzioni sociali del linguaggio.

L'opera di Meillet ha grande valore anche sul piano metodologico. Non si tratta, infatti, di un semplice manuale di storia linguistica, ma di una riflessione sulle condizioni storiche della lingua stessa. Meillet non costruisce una teoria astratta, ma sviluppa i principi generali attraverso l'indagine concreta. La sua idea di linguistica è comparativa e interdisciplinare: un sapere storico che dialoga con sociologia, antropologia e filologia. In questo senso, la sua fedeltà al metodo comparatistico non rappresenta un limite, ma la rivendicazione di un approccio comune alle scienze dell'uomo. La sua linguistica si oppone tanto al biologismo dei neogrammatici quanto allo spiritualismo idealista dominante in Germania e in Italia.

Un caso di studio specifico su cui si è esercitata l'analisi di Lanza è la *Costituzione degli Ateniesi* dello Pseudo-Senofonte al quale è dedicato il saggio del 1977 intitolato *Osservazioni linguistiche all'Athenaion Politeia*.⁴ L'analisi linguistica e stilistica non si propone tanto l'obiettivo di definirne la datazione o l'autore, ma la collocazione culturale e ideologica. Il suo approccio si distingue dalle precedenti letture filologiche, che si erano concentrate sulla questione dell'atticità o sull'attribuzione dell'opera, per interrogarsi invece sulla funzione e sull'uso della lingua nella costruzione del pensiero politico dell'anonimo autore. Prendendo le distanze dalla critica tradizionale (Nestle, Treu, Frisch), che aveva cercato di definire il testo sulla base di criteri formali o linguistici statici, Lanza si propone di indagare come la lingua venga impiegata come strumento di pensiero e di rappresentazione ideologica.

Uno dei tratti distintivi del *pamphlet* risulta essere l'uso sistematico della giustapposizione. Il testo si costruisce per accumulo

⁴ *Osservazioni linguistiche all'Athenaion Politeia*, «Prometheus», 3, 1977, pp. 211-220; cfr. *infra*, pp. 127-142.

di proposizioni coordinate, spesso legate da ripetizioni e da serie di congiunzioni. Questa paratassi non è solo un residuo arcaico della prima prosa greca, ma una scelta stilistica che produce un effetto di ridondanza. Il discorso dello Pseudo-Senofonte non procede in maniera argomentativa, bensì enumerativa: elenca, ripete, accosta senza mediazioni logiche, dando un'impressione di fissità e monotonia. Questa modalità linguistica riflette una concezione del reale come sistema chiuso, in cui ogni elemento è già definito e immutabile, non come campo di tensione o di dialettica. Un altro aspetto caratteristico consiste nella ridondanza lessicale: l'autore moltiplica i sinonimi per definire le due classi sociali – i migliori e il popolo – ma questa varietà terminologica è priva di autentica differenziazione semantica. Gli aristocratici sono i nobili e i ricchi, i probi e i forti, i migliori e i più potenti; i popolari, invece, i poveri, i malvagi, i molti, i peggiori. Tuttavia queste coppie e terne non arricchiscono il senso: si limitano a ribadire lo stesso concetto con parole diverse. Tale pluralità "inerte" non costruisce una rete di connotazioni come nella prosa di Tuciddide, ma si riduce a un linguaggio puramente denotativo. Le parole non suggeriscono né evocano: nominano. L'effetto complessivo è di chiusura semantica, di assenza di ambiguità o sfumature emotive, coerente con l'ideologia dualistica e rigida dell'autore.

Specificamente dedicato al linguaggio della medicina è il saggio del 1983 intitolato *Quelques remarques sur le travail linguistique du médecin*.⁵ La pratica medica – che richiede precisione, gradualità e capacità di rendere fenomeni complessi – implica uno sforzo espressivo che, pur non essendo sistematicamente teorizzato, si traduce in scelte linguistiche altamente significative. In assenza all'epoca di un lessico sistematico del *corpus* ippocratico, Lanza ha provato a cogliere alcuni indirizzi fondamentali del lavoro lingui-

⁵ *Quelques remarques sur le travail linguistique du médecin*, in *Formes de pensée dans la collection hippocratique*. Actes du IV^e colloque international hippocratique (Lausanne, 21-26 septembre 1981). Édition préparé par F. LASSERE et PH. MUDRY, Librairie Droz, Genève 1983, pp. 181-185; cfr. *infra*, pp. 143-152.

stico compiuto dai medici antichi, partendo dalla premessa che i medici della scuola ippocratica operano in un contesto culturale in cui non esisteva una tradizione terminologica già stabilita e pertanto occorre creare un linguaggio tecnico quasi dal nulla. Tale sforzo si manifesta in due direzioni: 1) l'organizzazione del vocabolario, mediante la selezione o la creazione di termini che descrivano in modo essenziale fenomeni osservabili; 2) la strutturazione sintattica, che permette di costruire frasi capaci di rappresentare nessi causali, relazioni temporali, graduazioni di intensità e probabilità.

Dall'analisi risulta che nella medicina ippocratica il lessico e la sintassi sono strettamente connessi, in quanto la descrizione clinica necessita continuamente di un linguaggio in grado di misurare e ordinare la realtà. Tra i vari settori del lessico medico, vi sono due aree semantiche che rivelano bene la natura del pensiero medico greco. La prima riguarda il campo della probabilità e della frequenza: il medico ippocratico costruisce una vera e propria classificazione dei casi attraverso la coordinazione di sintagmi che graduan la ricorrenza dei fenomeni (ciò che accade "per lo più", "talvolta", "raramente"). Non si tratta di un linguaggio puramente descrittivo, ma esso costituisce un modello mentale: il medico organizzava le osservazioni empiriche secondo regolarità frequenti, anticipando un embrionale metodo statistico. Il lessico diventa quindi strumento di una proto-epistemologia clinica, in cui il valore predittivo delle osservazioni è veicolato da una terminologia precisa. Un secondo campo semantico cruciale, già riconosciuto dalla ricerca, riguarda la prognosi. I testi ippocratici sono attraversati da termini che esprimono anticipazione, previsione, rischio, e da una costellazione di segni che devono essere interpretati. La prognosi non è un'arte separata dal linguaggio: al contrario, il medico costruisce la prognosi attraverso una rete terminologica che distingue tra segni certi, segni probabili, segni dubbi. Il lessico della prognosi mostra dunque come il medico viva immerso in un continuo lavoro di denominazione, classificazione e correlazione, un lavoro che si riflette direttamente nella forma dei trattati.

Uno dei punti più originali della riflessione di Lanza è il legame strutturale tra osservazione clinica e costruzione linguistica. La medicina ippocratica, fondata sull'esperienza diretta del corpo malato, richiede un linguaggio che "accompagni" l'osservazione senza tradirla. Da ciò derivano alcune caratteristiche stilistiche tipiche dei testi, quali la paratassi marcata, che rende il discorso una successione di fatti osservati senza troppe mediazioni retoriche, le ripetizioni lessicali, funzionali alla precisione, e le formule ricorrenti, che codificano fenomeni frequenti e consolidano le categorie cliniche. Questo stile, apparentemente semplice, è in realtà il risultato di una scelta metodologica adottata per evitare la polisemia della lingua comune e produrre un linguaggio a bassa ambiguità, adatto alla rappresentazione oggettiva del corpo. Il medico si muove linguisticamente tra due differenti esigenze: da un lato, c'è la necessità di inventare termini nuovi (semplificazioni, composti tecnici, estensioni semantiche), dall'altro c'è la spinta verso un'economia espressiva, cioè verso formule brevi e riproducibili che possano essere applicate a casi diversi. Questo equilibrio fra innovazione ed economia è parte essenziale del "lavoro linguistico" del medico: la lingua non è uno strumento neutro, ma un mezzo che deve essere continuamente modellato per rendere conto della complessità dei fenomeni fisiologici e patologici.

Tra i saggi dedicati al mito compresi in questa raccolta, spicca per rigore metodologico quello del 1984 su *La domesticazione del mito* (da cui deriva il titolo del volume):⁶ la riflessione filologico-teorica di Lanza si rivolge qui alla *Poetica* di Aristotele, letta non come trattato normativo sulla letteratura, ma come documento storico del passaggio dal sapere della polis al sapere della scuola, e in particolare al trattamento del mito contenuto in essa. La *Poetica* segnò un momento decisivo della "razionalizzazione" della cultura greca: in essa il mito e la tragedia vengono ricondotti entro

⁶ *La domesticazione del mito*, «Sileno», 10, 1984, pp. 343-352; ; cfr. *infra*, pp. 153-170.

un quadro concettuale regolato e psicologico, che ne addomestica la forza originaria. Sarebbe sbagliato immaginare il pensiero di Aristotele, su questo come su altri temi, come un sistema organico e preciso; esso si presenta, invece, come un “campo di tensioni” che riflette le contraddizioni storiche della sua epoca. Da questa prospettiva, la *Poetica* appare un testo doppio e contraddittorio: da un lato descrive i fenomeni della poesia, dall’altro impone norme. La parte centrale del saggio analizza i capitoli 13 e 14 della *Poetica*, dedicati alla composizione dei μῦθοι, cioè delle trame tragiche. Aristotele vi costruisce schemi teorici che classificano le tragedie in base al rapporto tra azione (πρᾶξις), conoscenza e fortuna (εὐτυχία/δυστυχία). Lungi dall’essere neutri, questi schemi funzionano come dispositivi normativi: non rappresentano la totalità delle possibilità, ma tracciano una gerarchia, individuando la forma “più bella” della tragedia (τὴν καλλίστην τραγωδίαν). Il modello ideale è quello dell’uomo medio (ὁ μεταξύ), né eccellente né malvagio, che da una condizione di prosperità cade nella sventura per effetto di un errore (ἄμαρτία). Tale caduta genera nello spettatore pietà (ἔλεος) e paura (φόβος), gli effetti propri della tragedia.

Attraverso un’analisi serrata del linguaggio aristotelico, Lanza mette in luce la complessità semantica di due termini chiave: πρᾶξις e μῦθος. Il primo designa al tempo stesso l’azione scenica e l’azione morale: l’agire dell’eroe è sempre anche una scelta etica, una deliberazione che lo definisce come soggetto responsabile. Il secondo, μῦθος, oscilla tra il significato di “trama” (*plot*) e quello di “storia ricevuta dalla tradizione”. Quando Aristotele afferma che «non è possibile sciogliere i μῦθοι ricevuti», riconosce che la tragedia lavora su racconti tradizionali, su storie di dèi ed eroi condivise dalla memoria collettiva. In questa ambiguità, Aristotele trasforma il mito in struttura razionale: non più racconto sacro, ma modello di azione umana. Lanza osserva che il teatro, per Aristotele, non è più il luogo in cui gli uomini imitano gli dèi, ma quello in cui gli dèi e gli eroi imitano le azioni degli uomini. È questo il primo atto della “domesticazione del mito”: la traslazione della sfera del divino nel dominio dell’umano e del morale.

La discussione sull'ἄμαρτία occupa il centro teorico del saggio. Lanza ricorda che nella tradizione esegetica il termine è stato interpretato come "colpa tragica", ma in Aristotele indica più precisamente un errore, una mancanza di giudizio, che rende verosimile la caduta del personaggio. Tale errore svolge una funzione psicologica: modera l'emozione dello spettatore, impedendo che l'identificazione con l'eroe diventi troppo violenta. Lo spettatore può provare pietà e paura, ma in modo controllato, perché riconosce nell'eroe non una vittima innocente del destino, bensì un uomo che ha sbagliato. L'ἄμαρτία, dunque, sposta la causa della sventura dal fato (μοῖρα) alla responsabilità individuale: l'eroe diventa soggetto morale, non più oggetto della necessità. In questo passaggio Lanza individua il punto esatto in cui Aristotele "domestica" il mito. Il mondo tragico arcaico, dominato da μοῖρα, ἄτη, ἀνάγκη – destino, accecamento, necessità – viene sostituito da un universo regolato dal verosimile e dal morale. L'eroe non è più vittima di una potenza cosmica, ma responsabile di un errore umano: Edipo non è più paradigma di un destino, ma di una colpa.

In tale prospettiva ermeneutica la *Poetica* opera dunque una transcodificazione: i miti non vengono negati né riscritti, ma reinterpretati alla luce della psicologia e dell'etica. Aristotele mantiene la materia mitica come patrimonio collettivo, ma ne cambia la funzione: il mito non è più rivelazione del sacro, bensì strumento di educazione morale. In questo senso la tragedia, per Aristotele, non serve a esorcizzare il mistero, ma a normalizzarlo, trasformandolo in un'esperienza regolata, razionale e "civile". Dunque, attraverso la *Poetica*, Aristotele sottrae la poesia alla sua dimensione religiosa e performativa, trasferendola nel dominio del *logos* e della riflessione teorica. Il poeta, privato della sua funzione "demonica", viene subordinato al filosofo, che ne interpreta e ne regola la produzione. La poesia diventa così un oggetto di conoscenza, un campo di applicazione del pensiero logico. Aristotele addomestica la voce del mito attraverso l'ambiguità linguistica di termini chiave (μῦθος, πρᾶξις, ἄμαρτία, κάθαρσις); il filosofo di Stagira traduce il linguaggio religioso e poetico in un linguaggio

della ragione, sostituendo all'azione fatale la responsabilità morale, e alla partecipazione rituale la comprensione intellettuale.

Di segno diverso, ma complementare, è il saggio, pubblicato nel 2003 in lingua portoghese, *A dramatização do mito* ("La drammatizzazione del mito").⁷ Lanza vi indaga il rapporto tra mito e tragedia nella cultura greca, discutendo la trasformazione del racconto mitico in rappresentazione scenica e le conseguenze che tale processo comporta sul piano simbolico, antropologico e culturale. Per affrontare la problematica, lo studioso passa in rassegna le principali interpretazioni moderne del rapporto tra mito e dramma, a partire da quella di Bruno Snell, per il quale la tragedia greca segna la scoperta dell'interiorità umana (in Eschilo e nei tragici successivi l'azione non è più determinata solo da eventi esterni, ma nasce da un conflitto interiore e da una coscienza morale). Lanza contesta questa lettura e osserva, sulla scorta di Jean-Pierre Vernant, che categorie come "volontà", "scelta" e "responsabilità" non possono essere applicate in modo anacronistico al mondo greco. Analizzando le numerose occorrenze della formula τί δράσω; («che fare?») nei tragici, Lanza mostra che essa non indica tanto una decisione libera, quanto piuttosto una situazione di impotenza e aporia: è il grido disperato di chi si trova senza via d'uscita, non l'affermazione di una volontà autonoma. Per chiarire questa dinamica, si propone un'analisi della scena del sogno di Clitemnestra nelle *Coefore*: il sogno della madre che partorisce un serpente, e il gesto materno con cui mostra il seno al figlio, intrecciano i simboli della maternità e della mostruosità. Oreste, identificandosi con la serpe, compie il destino mostruoso del sogno. La drammatizzazione del mito, nota Lanza, non serve a umanizzare il racconto, ma a rendere visivamente accettabile l'orrore del mito stesso, traducendo il linguaggio religioso in linguaggio teatrale. Da qui la prima grande differenza tra mito e tragedia: mentre l'epica narra eventi lontani nel tempo e colloca

⁷ *A dramatização do mito*, «Kriterion», 107, janeiro a junho 2003, pp. 86-99; cfr. *infra*, pp. 171-190.

i suoi eroi in un passato remoto e straordinario, la tragedia li rende contemporanei, presenti davanti allo spettatore. Il teatro trasforma la distanza epica in un'illusione di attualità, costringendo il pubblico a vivere il mito come un'esperienza presente. Ciò modifica anche la rappresentazione del divino: il dio epico può parlare, ridere o essere deriso; il dio tragico, invece, appare separato, distante, collocato "sulla macchina" o nel *theologeion*, e impone ordini senza possibilità di dialogo.

Lanza rifiuta di discutere in astratto "che cosa sia un mito", ma, richiamandosi a Walter Burkert e Jan Assmann, propone una prospettiva funzionale: il mito è una narrazione tradizionale che custodisce una "riferibilità collettiva", e la sua trasmissione ha la funzione di mantenere viva la memoria culturale e l'identità del gruppo. In questa prospettiva, la tragedia diventa un atto di riattivazione della memoria, poiché ripropone il mito come evento presente, reinterpreandolo per la comunità ateniese del V secolo. Il poeta tragico sceglie di rappresentare solo un segmento del mito, il momento decisivo in cui il senso dell'intera vicenda si concentra (l'uccisione di Agamennone, la scoperta di Edipo, la follia di Eracle, la rivelazione del fantasma di Elena). Questi frammenti non sono autonomi, ma implicano un "prima" e un "dopo", continuamente evocati da cori, oracoli e presagi. Così, la tragedia vive di espansioni temporali e di allusioni tangenziali: ricorda episodi anteriori, anticipa futuri, e richiama altri miti per analogia.

Lanza propone, inoltre, una classificazione di diversi tipi di rievocazione mitica all'interno del dramma: l'evocazione "narrativa" (ripresa diretta di eventi connessi al mito principale), quella "tangenziale" (riferimenti ad altre vicende dello stesso personaggio), quella "analogica" (uso di miti esterni come paragoni o *exempla morali*). Questa complessa rete di rimandi mostra che la tragedia non "riproduce" il mito, ma lo riformula, lo commenta, lo interroga. Le cosiddette "varianti mitiche" non sono semplici versioni alternative, ma riscritture che mirano a rendere la storia più plausibile o moralmente coerente con la sensibilità del pubblico. Lanza lo dimostra analizzando il caso di Filottete: i tre drammi perduti o

conservati di Eschilo, Euripide e Sofocle raccontano la stessa trama, ma con finali e caratterizzazioni diverse. Ciò che cambia non è la struttura del mito, ma la psicologia del personaggio e il modo in cui il suo conflitto viene reso comprensibile sul piano umano. La tragedia, dunque, svolge una funzione di riorganizzazione del materiale mitico: nel V secolo Atene diventa il nuovo centro della mitologia greca, luogo di espiatione e riconciliazione (come testimoniano *Eumenidi* o *Edipo a Colono*).

Tuttavia, questa sistematizzazione resta "imperfetta": ogni tragedia carica il mito di nuovi significati, deformandolo e rinnovandolo. Così figure come Antigone o Medea sopravvivono al loro contesto originario e diventano modelli universali, simboli di fedeltà, ribellione o passione. La trasformazione dei miti prodotta dal teatro tragico li trasforma da memoria di gesta eroiche in memoria di emozioni collettive; ma tale trasformazione cancella la funzione sociale del mito. La tragedia, come la memoria culturale, mantiene vivo il legame con il passato non attraverso la fede nei fatti, ma tramite la partecipazione affettiva. L'eredità visiva della tragedia – riflessa nell'iconografia e nella scultura greca – testimonia questa potenza emotiva, che continua a modellare la nostra percezione del mito stesso.

Il mito è al centro anche del breve saggio *La scure e il veleno*, scritto nel 1988 per il "MystFest - Festival Internazionale del giallo e del mistero".⁸ L'analisi verte su due celebri figure femminili della tragedia greca: Clitemnestra e Medea. Entrambe sono assassine, entrambe trasgrediscono ruoli e norme del femminile antico, ed entrambe sono rimaste centrali nella memoria culturale moderna. Ma il modo in cui uccidono – la scure per Clitemnestra, il veleno per Medea – rivela due simboliche completamente diverse, radicate nei codici culturali e rituali della Grecia antica. Lanza parte da due analogie: in entrambe le storie l'omicidio comporta

⁸ *La scure e il veleno*, in *MystFest '88, Nono Festival Internazionale del giallo e del mistero* (Cattolica, 24 giugno - 2 luglio 1988), a cura di E. RESEGOITI, «STAR-spettacolo totale», VII/1, Arti grafiche Ramberti, Rimini 1988, pp. 116-117; cfr. *infra*, pp. 191-199.

una deviazione radicale della maternità, poiché ciascuna entra in rapporto mortale con i propri figli; inoltre, in entrambi i casi l'atto omicida è preparato dall'inganno. Tuttavia, l'autore mostra che queste somiglianze rischiano di nascondere differenze più profonde, che la tragedia antica mette chiaramente in scena. La prima differenza decisiva sta nelle armi del delitto. La scure è simbolo di violenza fisica e forza guerriera, un oggetto proibito alle donne nel mondo greco: l'uso di armi di ferro è culturalmente maschile, legato al sacrificio e alla guerra. La Clitemnestra eschilea, quindi, appare come una figura doppiamente trasgressiva. La tradizione omerica la attenuava, attribuendo l'esecuzione materiale del delitto ad Egisto; Eschilo invece deve rendere "credibile" una donna che brandisce la scure. Per questo la costruisce come donna virile e al tempo stesso donna-demone: domina la città come un uomo, sostituendo il consorte, e incarna la vendetta del δαίμων della casa degli Atridi. La sua femminilità è negata, rovesciata, violata: Clitemnestra appare come essere liminale, androgino e infernale.

Per Medea, invece, la manipolazione del veleno si colloca entro un ambito tradizionalmente considerato femminile: magie, filtri, unguenti, arti della φαρμακεία appartengono nel senso comune greco alla sfera della maga, della donna dotata di poteri ereditati dal mondo divino. Medea è infatti nipote del Sole, proveniente da una regione ai confini del mondo, e la sua biografia è costellata di atti magici e inganni. L'uso del veleno non richiede dunque di alterarne la femminilità, che anzi si conferma nella sua figura di incantatrice. Euripide le affida anche la grande riflessione sulla condizione infelice della donna, oscillante tuttavia con la consapevolezza di essere "sapiantissima fabbricatrice di ogni male": Medea vive su un doppio registro, trasgressiva ma lucida interprete del senso comune. Solo con l'infanticidio Medea supera i limiti del femminile, usando il ferro – l'arma da cui la cultura la interdice – per colpire i propri figli. Ma Euripide compensa questa trasgressione con un gesto di natura opposta: l'elevazione finale. La Medea che riappare in scena sul carro del Sole è ormai una dea, sottratta al giudizio umano; brandisce i corpi dei figli

come segno di una potenza ultraterrena, non più misurabile in categorie morali. La tragedia del V secolo mette in scena codici multipli (rituali, morali, antropologici) e rende credibili azioni radicali attraverso costruzioni simboliche complesse. Nelle riscritture moderne, incapaci di percepire la distinzione antica tra scure e veleno, prevale invece la categoria psicologica del “delitto passionale”, che appiattisce la differenza antropologica tra le due figure. Così la Clitemnestra di O'Neill uccide con il veleno: segno che i nostri codici non coincidono più con quelli antichi, e che proprio la distinzione tra le due armi rivela la distanza culturale tra noi e la Grecia.

In *Matriarcato, mito, mito del matriarcato*, saggio del 1988, Lanza affronta il tema del matriarcato non come fase storica reale, ma come costruzione teorica e simbolica, analizzando il modo in cui la nozione nasce, si trasforma e si carica di significati ideologici e culturali dal XIX secolo in poi.⁹ Il punto di partenza è il confronto tra Johann Jakob Bachofen, autore del celebre *Das Mutterrecht* (1861), e Lewis H. Morgan, antropologo americano contemporaneo. Entrambi condividono un presupposto evoluzionista: lo sviluppo delle istituzioni umane è concepito come un processo naturale e lineare, dall'embrione alla maturità. Tuttavia, mentre Morgan parte dalle società arcaiche (come quelle irochesi) per ricostruire la genealogia delle istituzioni occidentali, Bachofen procede in senso inverso, dalla polis greca verso un passato mitico in cui domina il “diritto materno”.

Ciò che distingue Bachofen non è solo la direzione del metodo, ma la convinzione che il mito, lungi dall'essere una finzione poetica, costituisca una testimonianza autentica delle origini: il luogo in cui la storia e la verità primordiale dell'uomo si manifestano in forma simbolica. Lanza sottolinea che l'opera di Bachofen rappresenta un modello antropologico potente, nonostante le sue contraddizioni. In essa si saldano due tensioni fondamentali: la

⁹ *Matriarcato, mito, mito del matriarcato. Annotazioni marginali*, «Quaderni di Storia», 28, 1988, pp. 121-135; cfr. *infra*, pp. 201-217.

prima, interna al mondo antico, tra la struttura patriarcale della società greco-romana e la sopravvivenza nei miti e nei riti di un ordine femminile originario; la seconda, contemporanea all'autore, tra l'universalismo liberale dell'Ottocento e la persistente disuguaglianza tra uomo e donna. La "scoperta" del matriarcato risponde dunque – più che a un'esigenza filologica – al bisogno di spiegare e insieme di esorcizzare i mutamenti sociali e culturali del tempo, soprattutto la ridefinizione del ruolo femminile nella società borghese postrivoluzionaria.

Bachofen, uomo d'ordine e di chiesa, non intendeva proporre un modello emancipatorio, ma la sua teoria del *Mutterrecht* si presta a essere letta come sintomo delle tensioni del suo tempo. Il suo modello conobbe un enorme successo tra gli studiosi dell'antichità, anche se in forme semplificate e distorte. La successiva filologia classica, da Wolf a Boeckh, traspose la contrapposizione temporale (società matriarcale preistorica vs. società patriarcale storica) in una contrapposizione etnica: il mondo pregreco, mediterraneo e "non indoeuropeo", venne contrapposto alla civiltà ellenica, virile e ordinata. In questo modo il "matriarcato" fu relegato a un altrove culturale – un residuo di barbarie o di alterità razziale – perdendo ogni legame con la dimensione sociale e simbolica della polis. Tale riduzione, osserva Lanza, cancella la possibilità di leggere le contraddizioni interne alla civiltà greca stessa, là dove il femminile sopravvive come potenza liminale e inquietante. A partire dal Novecento, l'attenzione si sposta dal "matriarcato storico" al "mito del matriarcato". Studiosi come Froma Zeitlin e Pierre Vidal-Naquet interpretano le figure mitiche di Clitemnestra, delle Amazzoni o delle donne di Lemno non come tracce di un passato reale, ma come proiezioni simboliche delle paure maschili. Il matriarcato diventa lo specchio rovesciato di una società che teme l'inversione dei ruoli sessuali e l'anomia politica: esso è l'incubo di un mondo "alla rovescia", l'immagine tragica di ciò che minaccia l'ordine della polis. Tuttavia, nota Lanza, questa prospettiva rischia di semplificare il mito, riducendolo a riflesso ideologico o a manifestazione psicologica della "dinamica della misoginia".

Lanza propone allora un ribaltamento metodologico, ispirandosi alle riflessioni di Walter Burkert e Paul Ricoeur. Il mito non è tanto "creato" quanto trasmesso, e la sua verità non risiede nelle origini, ma nella continuità della tradizione orale e simbolica. La mitopoiesi non è un atto unico, ma un processo collettivo di rielaborazione. Il racconto mitico non riflette né un passato storico né un presente ideologico, ma si alimenta della sua stessa trasmissione, accumulando significati diversi e talvolta contraddittori. Da questa prospettiva, anche la tragedia greca, con la sua mediazione tra mito, rito e polis, non può essere letta come semplice allegoria del dominio maschile o della paura del femminile. Lanza individua tre livelli di mediazione da considerare nell'analisi: 1) il codice teatrale, che seleziona cosa rappresentare e cosa solo evocare (ad esempio le uccisioni fuori scena); 2) le competenze mitiche del pubblico, che integrano la tragedia in un orizzonte di racconti già noti; 3) il contesto politico e sociale degli spettatori, inseriti in una rete di rapporti familiari e territoriali che influenzano la ricezione simbolica del mito.

Solo riconoscendo questi livelli è possibile comprendere come figure quali Clitemnestra, Medea o Ifigenia non siano né icone di un antico potere femminile né fantasmi misogini, bensì luoghi di intersezione tra memoria collettiva, ritualità e tensione politica. Il "matriarcato", dunque, non è una realtà storica né una semplice invenzione letteraria, ma un mito della modernità: uno specchio in cui si riflettono le contraddizioni tra natura e cultura, maschile e femminile, ordine e disordine, razionalità e memoria.

Vari saggi della presente raccolta trattano temi relativi alla religione greca antica, un ambito di ricerca cui Lanza si dedicò con tenacia soprattutto nell'ultima fase della sua attività. Nel saggio *Pius Ulixes* (1994) si propone una rilettura dell'immagine omerica di Ulisse, indagando il rapporto fra la tradizione epica e la costruzione antropologica dell'eroe greco.¹⁰ Lanza parte da una

¹⁰ *Pius Ulixes*, in *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di Bruno Gentili*, a cura di R. PRETAGOSTINI, Gei, Roma 1994, pp. 9-18; cfr. *infra*, pp. 219-232.

riflessione di metodo: non si tratta di interpretare Omero come documento storico o psicologico, ma come sistema narrativo che costruisce figure poetiche secondo logiche proprie del racconto. L'eroe omerico non è quindi un individuo "reale", ma un prodotto dell'"esprit du récit", lo spirito narrativo che plasma i miti in forme riconoscibili, coerenti con la cultura che li accoglie e li trasmette. Il caso di Ulisse, "eroe atipico", diventa per Lanza il punto d'osservazione privilegiato di questa dinamica. Mettendo a confronto la figura di Ulisse con il modello tradizionale dell'eroe greco e con la sua ricezione moderna, si evince che la *pietas* omerica – la fedeltà al volere divino e la coscienza dei limiti umani – è il risultato di un processo di ridefinizione narrativa dell'astuzia, originariamente tratto negativo e "pre-eroico".

Nella cultura europea moderna, dall'"honest" shakespeariano al "prode" alfieriano, l'eroe incarna la trasparenza etica e la lealtà: è colui che non inganna e non sospetta l'inganno. Questo modello, erede della cavalleria medievale, non corrisponde affatto alla realtà dell'eroe omerico, la cui ambiguità è costitutiva. Nella Grecia arcaica, l'eroe non è il campione della purezza morale, ma una figura liminare, sospesa tra umano e divino, spesso violenta, ingannatrice, o preda di passioni estreme. Come hanno mostrato gli studi di Rohde, Brelich e Burkert, l'eroe nasce in un contesto mitico e rituale, non etico: è l'uomo che, attraverso la morte, mantiene un rapporto privilegiato con il sacro. La poesia epica "domestica" questa figura arcaica: la adatta a un pubblico che riconosce nuovi valori di convivenza sociale. L'aedo non trasmette direttamente i miti primitivi, ma li rimodella secondo le esigenze della narrazione. Ne deriva una "censura aedica", che rende l'eroe compatibile con un sistema di norme collettive. In questo quadro, Ulisse rappresenta una figura di passaggio: un personaggio che conserva tratti dell'eroe arcaico ma li rielabora in chiave narrativa e simbolica.

Ricollegandosi all'interpretazione di W.B. Stanford (*The Ulysses Theme*, 1954), che aveva definito Ulisse un "eroe atipico", diverso dagli altri eroi omerici, Lanza scorge un errore nell'impostazio-

ne psicologica di questo modello. Stanford, infatti, assimilando l'Ulisse omerico all'eroe della tradizione successiva (dall'ellenismo a Dante), rischia di confondere il personaggio con il simbolo letterario. Occorre invece leggere Ulisse nella logica del racconto epico, come costruzione linguistica e narrativa che risponde a precise esigenze poetiche. Si prenda, per esempio, il tratto dominante del personaggio, ovvero la sua scaltrezza (μήτις). Gli epiteti tradizionali che la designano (πολύμητις, πολύτροπος, πολυμήχανος, πολύφρων, δολόφρων, πανούργος) non sono semplici attributi psicologici: fanno parte di un linguaggio formulare, preesistente al racconto, che il pubblico riconosce e che l'aedo utilizza per attivare un "orizzonte d'attesa". Ulisse condivide l'astuzia con Penelope (περίφρων) e con Telemaco (πεπνυμένος): la sua intelligenza è dunque un tratto familiare, non eccezionale. Essa viene continuamente esaltata per contrasto con la stoltezza dei compagni e dei Proci. I primi muoiono perché non rispettano i divieti divini (mangiano i buoi del Sole); i secondi perché violano le leggi dell'ospitalità. La stoltezza è dunque sinonimo di empietà: ignorare gli dèi e i loro comandi.

Ulisse non solo inganna, ma vive nel sospetto dell'inganno altrui. È sempre diffidente: non crede subito alla promessa di Calipso, teme la trappola di Circe, mette alla prova Eumeo, Laerte e persino Penelope. Questa costante vigilanza è la forma quotidiana della sua intelligenza: la μήτις è insieme difensiva e offensiva, un'arte di sopravvivere in un mondo ingannevole. Ma l'astuzia non è solo comportamento: è anche struttura narrativa. Gli episodi odissiaci più celebri – in particolare quello del Ciclope – sono costruiti come dimostrazioni della μήτις. Altro aspetto centrale di Ulisse è l'instabilità identitaria. Nessun altro eroe epico muta così spesso volto e nome: quattro volte, al ritorno a Itaca, Ulisse inventa false identità (cretese, mendicante, naufrago). Questi racconti fittizi non sono semplici menzogne, ma atti di costruzione narrativa: ogni volta Ulisse si reinventa per adattarsi a una situazione. I travestimenti fisici, operati da Atena, prolungano questa metamorfosi simbolica. La dea lo fa apparire giovane o vecchio, bello

o miserabile, a seconda del contesto. Ulisse non cambia natura, ma recita: è un "attore" che mette e toglie una maschera. La sua astuzia è dunque teatrale: si esprime nella capacità di assumere ruoli, di simulare e di fingere. Questo lo avvicina all'aedo stesso, che vive di parola e di finzione.

La seconda metà dell'*Odissea* mostra un mutamento profondo nella funzione di Ulisse. Se l'episodio del Ciclope ne esalta la μήτις autonoma, a Itaca l'eroe agisce sotto la guida di Atena. Ogni sua decisione – dal riconoscimento di Telemaco alla strage dei Proci – è preceduta o ispirata dall'intervento divino. Ulisse diventa strumento della volontà degli dèi e si può giustamente parlare di una "svolta teologica": la μήτις non è più astuzia personale, ma forma di pietà. L'obbedienza agli dèi diventa la nuova intelligenza dell'uomo. Ulisse non vince più per iniziativa propria, ma per fede nella giustizia divina. L'eroe "pius" – termine che riecheggia volutamente l'Enea virgiliano – nasce qui: l'uomo accorto è colui che teme gli dèi e comprende il senso dei loro ordini. Parallelamente, i nemici di Ulisse – i Proci – rappresentano la stoltezza empia. Il loro riso folle, nell'episodio che precede la strage, è segno di accecamento divino: ridono mentre le loro anime scivolano verso l'Adè. La follia è mossa da Atena, che li conduce inconsapevolmente al massacro. In questo quadro, astuzia e pietas si fondono: l'intelligenza umana coincide con la capacità di leggere il segno divino. Lanza interpreta questo episodio come una inversione semantica del repertorio epico: ciò che in origine era prudenza sospettosa diventa obbedienza fiduciosa; ciò che era scaltrezza autonoma si trasforma in docilità al volere divino. La μήτις si cristallizza nella pietas. In questa prospettiva, Ulisse non è più un antieroe, ma un nuovo tipo di eroe religioso: un uomo che sa attendere, che comprende il tempo giusto dell'azione perché ne riconosce la misura divina.

Dunque non è vero che Ulisse nasce come figura della pietas; i suoi tratti più antichi sono piuttosto quelli del *trickster* mediterraneo, del dio marino ingannatore, del demone che cambia forma. Ma nell'epica omerica questa figura arcaica viene riassorbita in un

quadro etico e religioso più stabile. L'*Odissea* trasforma il *trickster* in fondatore di ordine: l'uomo dell'inganno diventa colui che ristabilisce la giustizia. L'astuzia, da potenza liminale, si fa strumento della norma. La *pietas* di Ulisse è dunque una costruzione poetica che nasce dalla "domesticazione" del mito, dal passaggio dal racconto magico al racconto morale.

Alla critica nei confronti dei miti tradizionali nella Grecia arcaica è dedicato il saggio del 2003 *Ἐχθρὰ σοφία. Pindaro, Senofane e l'empietà dei miti*, a partire da due figure centrali ma profondamente diverse: Pindaro e Senofane.¹¹ L'obiettivo non è stabilire una linea evolutiva che conduca dalla poesia alla filosofia, bensì comprendere in quali forme e con quali limiti la tradizione mitica venga selezionata, corretta o rifiutata, e quali criteri culturali e religiosi presiedano a tale processo. Il punto di partenza è un celebre passo della IX *Olimpica* di Pindaro, in cui il poeta, dopo aver accennato alle imprese di Eracle contro Poseidone, Apollo e Ade, interrompe bruscamente il racconto dichiarando empio il parlare male degli dèi. Lanza osserva che il problema non risiede nell'azione di Eracle – che in Pindaro è esempio di valore concesso dalla divinità – bensì nel racconto stesso di conflitti tra gli dèi, ritenuto inopportuno e offensivo. Pindaro non censura il mito perché falso, ma perché religiosamente sconveniente. Tale atteggiamento si chiarisce se confrontato con Omero: nell'*Iliade* Eracle è presentato come empio perché osa attaccare gli dèi; in Pindaro, invece, l'eroe è ormai divinizzato, e ciò che diventa problematico è la memoria poetica delle lotte divine. Il poeta si arresta consapevolmente, mettendo in scena la propria autocensura: non si tratta di un semplice artificio retorico, ma di una scelta ideologica che segnala i limiti del dicibile mitico. Ma non si tratta di un caso isolato. In altri luoghi (come la quinta *Nemea* o la prima *Olimpica*) Pindaro evita di narrare episodi violenti o moralmente

¹¹ *Ἐχθρὰ σοφία. Pindaro, Senofane e l'empietà dei miti*, in *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, a cura di F. BENEDETTI e S. GRANDOLINI, ESI, Napoli 2003, pp. 401-410; cfr. *infra*, pp. 233-248.

ambigui del mito, ricorrendo al silenzio, alla preterizione o alla riformulazione della tradizione. Particolarmente significativo è il rifiuto del mito del banchetto di Tantalò: Pindaro lo respinge non perché "non vero", ma perché attribuire agli dèi comportamenti turpi viola una forma di *pietas* poetica. La distinzione tra λόγος e μῦθος, spesso invocata dagli interpreti, non coincide dunque con un'opposizione netta tra verità e menzogna, ma con una valutazione di convenienza religiosa. La poesia pindarica presuppone una pluralità di tradizioni mitiche concorrenti e il poeta non fa altro che scegliere, adattando il patrimonio mitico a un orizzonte teologico che esige dèi conformi alle norme fondamentali della convivenza umana. La poesia è potente e pericolosa, perché può rendere credibile l'incredibile; proprio per questo il poeta deve esercitare una sorveglianza etica sul proprio canto.

A partire da qui, Lanza introduce il confronto con Senofane, spesso presentato come il grande critico razionalista del mito. Ma la critica senofanea non è unitaria, né omogenea, e va compresa distinguendo livelli, generi e contesti di performance. Senofane non è solo un "filosofo", ma un poeta che opera in contesti diversi (elegia simposiale, poesia parodica, poema di rivelazione). Nel frammento elegiaco che invita a non parlare di Titani, Giganti e Centauri, Senofane sembra vicino a Pindaro: entrambi rifiutano racconti di violenza divina e raccomandano una rappresentazione onorevole degli dèi. Analogamente, nei celebri frammenti contro Omero ed Esiodo, accusati di aver attribuito agli dèi furti, adulteri e inganni, la critica appare etica e religiosa, non ancora ontologica. Diverso è il discorso nei frammenti più noti sulla proiezione antropomorfa degli dèi: qui la polemica non riguarda singoli miti immorali, ma il meccanismo stesso della rappresentazione divina. Tuttavia, questi versi provengono dai Σίλλοι, componimenti di carattere parodico, e non possono essere letti isolatamente come affermazioni filosofiche sistematiche. Accanto ad essi va considerato il frammento del Περί φύσεως, che annuncia l'esistenza di un dio supremo, non simile ai mortali: un testo che appartiene a un diverso genere e a un diverso codice comunicativo.

La critica tradizionale ha spesso appiattito questi livelli, leggendo Senofane esclusivamente come filosofo “monoteista” o “razionalista”. Lanza, invece, insiste sulla necessità di ricondurre ogni frammento al genere poetico e al contesto performativo di appartenenza. Senofane non demolisce il mito in quanto tale, ma interviene selettivamente su di esso, con modalità diverse a seconda del pubblico e della funzione del discorso. In questo senso Pindaro e Senofane non vanno contrapposti rigidamente. Entrambi partecipano, seppur in forme differenti, a un più ampio processo culturale che Lanza definisce, con la formula a lui cara, “domesticazione del mito”: un lavoro di selezione, riorganizzazione e normalizzazione delle storie divine, volto a costruire un pantheon compatibile con un ordine morale e sociale stabile.

All’*Iliade* è dedicato il saggio *La memoria degli dèi* (2004), in cui Lanza si occupa del modo in cui gli dèi ricordano, e cioè conservano e trasfigurano, un passato divino che non coincide con la teologia coerente e compatta che siamo abituati ad attribuire all’Olimpo omerico.¹² La tesi centrale del lavoro è che la memoria degli dèi presenti nell’*Iliade* conserva tracce di conflitti religiosi, mitici e teogonici più antichi; tali tracce emergono nella poesia epica come frammenti incrinati, residui di narrazioni incompatibili con l’assetto teologico che la poesia aedica desidera presentare. Un caso sintomatico di tale tendenza è il passo del libro I, dove Achille, per convincere Teti a intercedere presso Zeus, rievoca una storia udita da bambino: una congiura contro il Cronide, ordita da Era, Atena e Poseidone, sventata dall’arrivo del gigante Briareo. Il ricordo infantile di Achille – un discorso ascoltato nella casa paterna – contiene tuttavia un frammento di storia cosmogonica: un episodio che non appartiene alla *Teogonia* esiodea, e neppure a un repertorio organico della mitologia olimpica, e che sembra collocarsi in un tempo sospeso tra le grandi lotte arcaiche e l’ordine definitivo stabilito da Zeus.

¹² *La memoria degli dèi*, «Philologus», 148, 2004, pp. 3-20; ristampato in *Dissimulazioni della violenza nella Grecia antica*, a cura di G. RAINA, Ibis, Pavia 2006, pp. 47-63; cfr. *infra*, pp. 249-275.

Lanza sottolinea come la poesia omerica ricorra al meccanismo della memoria infantile o della reminiscenza divina per inserire nel racconto brevi segmenti di mito arcaico. Achille, come molti bambini, conserva parole udite senza comprenderle del tutto, e tali parole riemergono come memoria drammatica quando il protagonista ha bisogno di convincere la madre ad agire. Questo ricordo non è realistico né psicologico: è un espediente narrativo che consente al poeta di innestare nel poema storie divergenti, versioni alternative del passato divino non più coerenti con il quadro teologico unitario dell'*Iliade*. Da ciò si può desumere che il sistema teologico dell'*Iliade* non riflette affatto il senso religioso dei Greci dell'età arcaica. Esso contiene frammenti di tradizioni più antiche, contraddittorie e spesso "rimosse". In altre parole, gli dèi omerici ricordano non un passato unitario, ma una pluralità di racconti discordanti, che si sovrappongono alla rappresentazione ordinata dell'Olimpo costruita dall'aedo.

Un altro caso interessante è la singolare "battaglia degli dèi" che occupa segmenti dei libri XX e XXI. Questo episodio si presenta come un evento grandioso e cosmogonico, ma in realtà è una parodia o un'imitazione attenuata delle grandi lotte arcaiche (Titani, Giganti, Tifeo); la forma prevalente è quella della successione di duelli in cui gli dèi si comportano come eroi in miniatura, e tutto è descritto come spettacolo per il divertimento di Zeus. La conclusione cui giunge Lanza è che la poesia omerica va intesa come un sistema stratificato, che conserva sotto la superficie della narrazione eroica una pluralità di memorie divine non armonizzate. In particolare, la "memoria degli dèi" si può presentare come memoria "interna al racconto" (come ricordo dei personaggi), "esterna" (come sopravvivenza poetica di tradizioni religiose arcaiche), o anche "contraddittoria" (perché riflette conflitti mai del tutto risolti tra diverse fasi della mitologia greca). La poesia epica non sceglie tra queste varianti, ma mantiene tutto, riciclando e risemantizzando materiali mitici eterogenei. Ciò che chiamiamo "memoria degli dèi" è dunque la memoria del processo storico e poetico attraverso cui l'Olimpo si è formato, un processo non lineare e non privo di omissioni, tagli e rimozioni.

Luciano: gli dèi al caleidoscopio è un saggio del 2004 in cui Lanza analizza i *Dialoghi degli dèi* di Luciano di Samosata come esempio paradigmatico di riscrittura ironica e parodica della tradizione mitologica greca.¹³ La tesi di fondo è che Luciano utilizzi il materiale poetico arcaico – soprattutto Omero e gli *Inni omerici* – per costruire un Olimpo radicalmente trasformato: un mondo in cui gli dèi si comportano come personaggi da commedia, svuotati della loro aura religiosa e ridotti a figure di un teatro leggero e pettegolo. Tale trasformazione, lungi dall'essere una semplice derisione, rivela un intero modello culturale: un modo tardoantico di leggere e “domesticare” la complessità del politeismo tradizionale. Dall'analisi di alcuni passaggi Lanza deduce che Luciano sia stato influenzato dalla tradizione teatrale (soprattutto quella della commedia nuova) che gli fornisce tipi comici immediatamente riconoscibili. Così Hermes è presentato come un *servus currens*, instancabile, lamentoso, sempre sfruttato, protettore dei ladri e costretto persino ai turni di notte come psicopompo; Apollo si trasforma in un bellimbusto vanesio, ignorante, seduttore fallito, continuamente umiliato; Era è la moglie bisbetica, gelosa, litigiosa, derivata tanto da Omero quanto dalla caricatura ellenistica; Efesto è lo zoppo fuliginoso e sudaticcio, ridicolmente preferito dalle donne (parodia del suo ruolo omerico); Zeus non è più il sovrano del cosmo, ma un libidinoso instabile, dominato da Eros, vittima dei propri appetiti e persino del sarcasmo di Era. In questo Olimpo non c'è traccia di sacralità: gli dèi sono vicini di casa che si spiano, si rubano, si insultano, si seducono e si ricattano vicendevolmente.

Le figure divine, inizialmente molteplici e variate, diventano alla lunga un caleidoscopio di combinazioni ricorrenti: variando leggermente gli accostamenti, il risultato è sempre un insieme omogeneo. Ciò che sembra diversità di caratteri – Hermes il servo, Apollo il bellimbusto, Era la matrigna, Zeus il despota erotomane – si rivela una gamma di maschere ripetute. Il politeismo

¹³ *Luciano: gli dèi al caleidoscopio*, in *La citation dans l'antiquité* (Actes du colloque du PARSÀ, Lyon, ENS LSH, 6-8 novembre 2002), sous la direction de C. Darbo-Peschanski, Édition Jérôme Millon, Grenoble 2004, pp. 189-198; cfr. *infra*, pp. 277-293.

appare ridotto al gioco combinatorio di tipi fissi, come in una commedia di Menandro. Gli dèi dei *Dialoghi* evidentemente non hanno nulla della dimensione culturale, non suscitano timore né pietà, sono personaggi di un teatro ormai staccato dalla religione, non riflettono la “complessità del politeismo”, ma rappresentano il suo residuo letterario. Non sono vere divinità, ma marionette, maschere, creazioni culturali pronte per essere smontate.

Le dimore degli dèi omerici, saggio del 2005, analizza il modo in cui l'epica omerica rappresenta lo spazio abitato dagli dèi, mostrando come tale rappresentazione non sia né ingenua né puramente descrittiva, ma carica di implicazioni religiose, politiche e poetiche.¹⁴ Il punto di partenza è l'osservazione che, nei poemi omerici, gli dèi abitano sull'Olimpo, ciascuno in una propria dimora costruita da Efesto, secondo formule ricorrenti che parlano di “case olimpiche”. L'Olimpo appare dunque come un vero e proprio insediamento divino, organizzato secondo modelli umani: abitazioni private, un palazzo centrale di Zeus con sala delle assemblee, corti, stalle, carri, porte automatiche. Questa “domesticazione” del divino non elimina però le ambiguità. Lanza sottolinea come l'Olimpo sia descritto al tempo stesso come montagna concreta, con vette, valloni e creste, e come spazio celeste, spesso identificato o sovrapposto al cielo stesso. In alcuni passi gli dèi osservano dall'Olimpo ciò che accade sulla terra; in altri, come nell'*Odissea*, l'Olimpo è presentato come luogo eterno, privo di vento, pioggia e neve, immerso in una luce perenne. Questa oscillazione semantica non va spiegata, secondo Lanza, come segno di stratificazioni cronologiche o di mani diverse, ma come effetto della dizione formulare epica, che conserva e combina immagini differenti.

Un nodo centrale del saggio è il rapporto tra Olimpo e monte Ida, luogo da cui Zeus osserva spesso la guerra di Troia. Lanza mostra come l'Ida funzioni da osservatorio privilegiato, dotato

¹⁴ *Le dimore degli dèi omerici*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 80, 2005, pp. 11-24; cfr. *infra*, pp. 295-316.

persino di un *temenos* e di un culto, tanto che Agamennone invoca Zeus come “signore dell’Ida”. Questo dato suggerisce una potestà locale del dio, che rimanda però a tradizioni più antiche e complesse, come il culto dello Zeus Ideo cretese, figura molto diversa dallo Zeus olimpico maturo e sovrano. Anche qui emerge una sovrapposizione di piani: Zeus è insieme dio montano, dio celeste e capo di un pantheon organizzato.

Lanza insiste poi su un aspetto cruciale: le dimore olimpiche degli dèi non corrispondono ai templi del culto reale. Nella religione greca storica, la “casa del dio” è il santuario, luogo di epifania e di incontro rituale con gli uomini, situato nello spazio antropizzato. Al contrario, le dimore omeriche sono luoghi di residenza stabile delle divinità, dove esse mangiano, bevono, litigano, complottano e si riuniscono. Questo scarto segnala che l’epica non riflette direttamente la pratica religiosa, ma costruisce una rappresentazione poetica autonoma del mondo divino. In questo quadro, Zeus occupa una posizione particolare. Egli non possiede una vera dimora terrena paragonabile a quella delle altre divinità e rimane sostanzialmente inaccessibile agli uomini. Il suo unico santuario arcaico, Dodona, appare remoto, misterioso e privo di monumentalità. La collocazione sull’Olimpo, fuori dallo spazio umano, consente a Zeus di diventare il perno di un pantheon panellenico, non legato a una regione specifica.

Tuttavia, la convivenza degli dèi sull’Olimpo è tutt’altro che pacifica. Lanza mette in luce la precarietà della loro permanenza: Zeus minaccia spesso di scagliarli giù dall’Olimpo o di relegarli nel Tartaro, e gli dèi appaiono più come ospiti – o addirittura ostaggi – del dio supremo che come suoi pari. Questo trasferimento forzato dall’ambito territoriale dei culti locali all’Olimpo comporta una perdita di autonomia e di sovranità per molte divinità. Il saggio si conclude mostrando come la costruzione poetica dell’Olimpo accompagni un lungo processo di panellenizzazione religiosa: gli dèi vengono strappati ai loro santuari e ricondotti a un ordine unitario sotto l’autorità di Zeus. Proprio questo distacco dal mondo umano favorisce, paradossalmente, una rappresentazione

sempre più antropomorfica degli dèi. L'Olimpo diventa così il luogo simbolico di una "società degli dèi", risultato di un processo storico e poetico complesso, segnato da tensioni, compromessi e stratificazioni, che l'epica omerica non risolve ma lascia emergere nelle sue contraddizioni.

Dedicato a Esiodo è il saggio *Esiodo, Perse e Zeus* (2014), in cui Lanza affronta il problema della coerenza ideologica e strutturale delle *Opere e i giorni*, concentrandosi soprattutto sul rapporto tra Esiodo, il fratello Perse e Zeus.¹⁵ La proposta è di rileggere il poema non come una semplice raccolta di miti, precetti e calendari agricoli, ma come un testo straordinariamente compatto dal punto di vista concettuale, dove ogni elemento è ricondotto alla stessa idea: l'iscrizione dell'esperienza personale (e polemica) del poeta entro un ordine cosmico garantito dal sovrano divino Zeus. L'interrogativo che guida il saggio è chiaro: che senso ha rivolgersi a Zeus quando si tratta di un litigio familiare su un'eredità? La risposta di Lanza mostra che l'appello a Zeus non è retorico, ma implica un sistema antropologico e teologico ben definito: tutto ciò che riguarda il giusto e l'ingiusto fra gli uomini dipende dalla struttura stessa del mondo, fissata dal dio. Non è vero, dunque, che le *Opere e i giorni* siano coacervo di materiali disparati, come suggerito da molti studiosi. Tale visione è viziata da un pregiudizio: che il pensiero arcaico non abbia piena capacità speculativa e che quindi la varietà dei contenuti rifletta confusione anziché organizzazione. Per Lanza, viceversa, la giustapposizione di materiali diversi risponde a una strategia discorsiva omogenea ed è possibile individuare nel poema un'unità non narrativa, bensì ideologica, nel senso che tutto converge verso una sola matrice, ovvero il ruolo di Zeus come garante dell'ordine. In questa prospettiva, la conflittualità con Perse non è un pretesto, ma il punto di avvio da cui Esiodo costruisce una riflessione sulle strutture universali della giustizia.

¹⁵ *Esiodo, Perse e Zeus*, in *Som per mirar. Estudis de filologia grega oferts a Carles Miralles*, ed. a cura de E. VINTRÓ, F. MESTRE, P. GOMEZ, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 2014, pp. 47-77; cfr. *infra*, pp. 317-353.

Il ruolo di Zeus è decisivo: dall'analisi di vari passi del poema esiodeo che descrivono l'azione di Zeus contro gli uomini ingiusti emerge un elemento fondamentale: il dio non punisce arbitrariamente, ma attraverso segni e cicli naturali. Malattie, carestie, sterilità dei campi, crisi della navigazione non sono fenomeni casuali, bensì conseguenze dell'ingiustizia umana. Ciò significa che, per Esiodo la natura è un linguaggio di Zeus, e che la giustizia divina si manifesta attraverso il mondo, non sopra di esso. Tale sistema di causalità morale è diverso dal modello omerico, dove Zeus interviene episodicamente: Esiodo pensa un mondo in costante correlazione con l'etica degli uomini. Fondamentale risulta, a questo proposito, la sezione sulle fatiche umane, sul lavoro e sulla condizione mortale. Il lavoro, lungi dall'essere un destino maledetto, è per Esiodo il modo con cui gli uomini evitano l'*hybris* e costruiscono comunità ordinate. Il poeta di Ascra non presenta un pessimismo antropologico; per lui il lavoro è un bene dato da Zeus, forma il carattere, stabilisce gerarchie e cooperazioni, compensa la mancanza di immortalità. Tutto ciò capovolge l'idea omerica del lavoro come condizione servile: nella poesia esiodea, il lavoro rientra nell'economia divina della giustizia.

Ma l'elemento che garantisce unitarietà alle *Opere e i giorni* è la presenza di Zeus, il quale agisce di volta in volta come garante dell'ordine naturale, fondamento della giustizia umana, protettore del lavoro e principio regolatore dei ritmi del mondo. Se Perse e la vicenda familiare sono lo spunto iniziale, la vera posta in gioco è la costruzione di una visione totalizzante della vita umana sotto lo sguardo di Zeus. Esiodo non "osserva" il mondo come un filosofo ionico; lo "interpreta" attraverso un principio teologico. Il suo pensiero non è proto-scientifico, ma proto-giuridico e proto-morale. Le *Opere* sono pertanto il primo tentativo nella tradizione greca di fondare la convivenza civile sulla base di un principio cosmico e non sul carisma eroico.

Il saggio *Il mio dio e il tuo* (2011) esplora il tema della relazione tra le tre grandi religioni monoteiste (ebraismo, cristianesimo e islam) attraverso una riflessione storico-culturale che parte dalla

parabola medievale dei “tre anelli” e giunge fino alle tensioni politiche e identitarie del mondo contemporaneo.¹⁶ Il filo conduttore è l’idea che le tre religioni condividano un’origine comune, un Dio unico, ma che nel corso dei secoli abbiano prodotto narrazioni, identità e conflitti tali da far sembrare irriducibile la distanza tra “il mio dio” e “il tuo”. In realtà, vi sono varie testimonianze di tolleranza religiosa nel mondo antico, anche prima del cristianesimo; nel Vicino Oriente esisteva la pratica di “tradurre gli dèi”, cioè riconoscere equivalenze tra divinità di culture diverse, utile a legittimare trattati e rapporti diplomatici. La tolleranza nasceva dunque da un bisogno politico oltre che religioso.

Discutendo la tesi di Jan Assmann sulla “violenza del monoteismo”, Lanza ne critica l’assolutezza e sostenendo che il confine tra monoteismo e politeismo è sempre meno netto di quanto sembri: le religioni monoteistiche, per colmare la distanza tra Dio e gli uomini, ricorrono a figure intermedie (angeli, santi) che ricreano strutture gerarchiche simili ai pantheon. Con l’età moderna, le differenze religiose si trasformano in differenze etniche: la *Reconquista*, Lepanto, l’espansione dell’Impero ottomano e le nuove identità politiche consolidano la distinzione fra un’Europa cristiana e un Islam percepito come unitario e minaccioso. Allo stesso modo, l’ebraismo viene progressivamente “etnicizzato”: la diaspora, spesso presentata come unica storia di persecuzione, perde il ricordo della diffusione antica del proselitismo ebraico. Shlomo Sand ha mostrato quanto sia storicamente fragile l’idea di una continuità etnica ebraica diretta dalla Palestina antica agli ebrei moderni: conversioni e mescolanze sono state molto più frequenti di quanto oggi si ammetta. Ma le esigenze politiche contemporanee tendono a negare questa complessità. Lanza ripercorre il processo di costruzione identitaria sionista, attraverso Herzl e, poi, attraverso la narrazione di Idith Zertal sul culto dei martiri e delle memorie eroiche. Eventi come Tel Hai diventano

¹⁶ *Il mio dio e il tuo*, Serclus», Rivista del Centro di Documentazione della Tradizione Orale (CDTO), 1, 2011, pp. 35-53; cfr. *infra*, pp. 355-383.

fondativi di una nuova identità ebraica guerriera, contrapposta alla memoria degli ebrei della diaspora. Ben Gurion interpreta la nascita di Israele come ripresa di una storia antica interrotta, cancellando duemila anni di vita ebraica nel mondo. La *Shoah* diventa così parte integrante della legittimazione nazionale: gli ebrei sterminati diventano retroattivamente “caduti per la patria”. La *Legge del Ritorno* del 1950 sancisce la fusione fra identità religiosa ed etnica, con tutte le difficoltà di definire chi sia “ebreo”.

Il cristianesimo, pur presentandosi come universalista, diventa progressivamente una religione europea, coincidente con il progetto coloniale e con una visione della civiltà fondata sull'Illuminismo. Qui nasce un altro tipo di tolleranza, più teorico che reale. Contemporaneamente nasce l'orientalismo: l'Oriente islamico ed ebraico diventa “altro” rispetto all'identità europea. Said ne studierà i meccanismi culturali, ma Lanza mostra che nella vita reale (ad esempio nella Istanbul di Pamuk o nella Costantinopoli descritta da Nerval e De Amicis) convivevano comunità diverse senza rigide separazioni identitarie. Esempi contemporanei, come la protesta congiunta di musulmani ed ebrei a Tangeri contro la demolizione dell'ospedale Benchimol, mostrano che quella convivenza non è soltanto un ricordo romantico.

In conclusione Lanza ricorre al mito della torre di Babele inteso come metafora della difficoltà umana di creare un mondo comune. L'incomunicabilità, la perdita del significato delle parole, l'incapacità di riconoscere la verità condivisa conducono all'abbandono della costruzione. Nel libro della *Genesi*, Babele spiega la divisione dei popoli, delle lingue e delle religioni. Se la *Torah* è scritta in ebraico, solo Israele può comprenderla: la storia sacra diventa storia di un popolo particolare. Dio è unico, ma appare come “il più forte tra gli dèi”, in competizione con le divinità degli altri popoli. Solo quando Israele si diffonde nel mondo il Dio nazionale diventa davvero Dio universale. Tuttavia, quando la fede (“credere in”) si irrigidisce in sistema normativo (“credere che”) e le religioni finiscono per cristallizzarsi in sistemi identitari chiusi. Le leggi, invece di condurre a Dio, diventano strumenti di

separazione. E Dio stesso rischia di ridursi a custode delle identità, anziché fonte della vita.

Un posto a sé nella presente miscellanea ha il saggio *La riflessione estetica in Grecia e a Roma*, originariamente uscito nel 1981 come capitolo su Grecia e Roma nel *Trattato di estetica*, a cura di Mikel Dufrenne e Dino Formaggio.¹⁷ Il tema esula dalla riflessione su lingua, mito e religione, per affrontare il problema della teoria dell'arte nel mondo antico mettendo subito in discussione un presupposto moderno: l'idea che esista, nell'antichità, una vera e propria "estetica" come disciplina autonoma. In Grecia e a Roma, infatti, mancano le condizioni storiche e sociali per una riflessione unitaria sull'arte. Le diverse pratiche artistiche – poesia, pittura, scultura, musica – sono profondamente separate per statuto, funzione e collocazione sociale, e non esiste una figura unica di "artista" paragonabile a quella moderna. Per questo motivo la riflessione teorica si concentra quasi esclusivamente sulla poesia, che gode di un primato costante per tutta l'antichità. Lanza chiarisce, inoltre, che la riflessione antica sull'arte non consiste in trattati sistematici, ma in interventi frammentari, legati a contesti specifici e a esigenze sociali mutevoli. La poesia è concepita come μίμησις ("imitazione") e come fonte di piacere utile, capace di educare e di svolgere una funzione sociale. Tuttavia, se i principi generali restano sorprendentemente stabili, cambiano profondamente gli oggetti, i contesti e le ragioni sociali della teorizzazione. Per questo Lanza propone una periodizzazione "esterna", fondata non sull'evoluzione concettuale delle categorie, ma sui quadri storici in cui la riflessione estetica prende forma: il mondo della polis greca, quello ellenistico delle scuole e delle biblioteche, e infine l'età dell'impero romano.

Nel mondo della città greca arcaica, la riflessione sull'arte è inseparabile dalla figura dell'aedo. Il poeta omerico gode di uno

¹⁷ *La riflessione estetica in Grecia e a Roma*, in *Trattato di estetica*, a cura di M. DUFRENNE e D. FORMAGGIO, Mondadori, Milano 1981, pp. 19-42; cfr. *infra*, pp. 385-419.

statuto sacro: è depositario della memoria collettiva, interprete della volontà divina, maestro di verità e di valori. La poesia ha una funzione essenziale nella costruzione dell'identità sociale, perché conserva il ricordo del passato eroico e trasmette modelli di comportamento. A questa funzione educativa si accompagna il piacere: la soavità del canto, spesso espressa metaforicamente come dolcezza o miele, è ciò che rende efficace l'ammaestramento. Già con Esiodo, tuttavia, si apre una frattura significativa: la poesia può dire il falso in modo verosimile e l'incanto poetico diventa potenzialmente ingannevole. Da qui nasce un sospetto etico nei confronti della poesia, che si accentua nell'età classica. Pindaro, pur recuperando lo statuto sacro del poeta, lo riformula in rapporto al potere politico: il poeta diventa celebratore della gloria del sovrano e censore del mito empio, riaffermando una funzione morale e religiosa della poesia.

Con Gorgia la riflessione si sposta sulla potenza del *logos*: poesia e retorica sono pratiche di incantamento, capaci di produrre emozione, straniamento e inganno. La definizione gorgiana della poesia insiste sulla sua forza psicagogica, ma dietro l'apparente arcaismo emerge una consapevolezza nuova del rapporto tra parola e potere. Aristofane, dal canto suo, testimonia nella commedia l'intatta funzione sociale attribuita al poeta nella polis democratica: la poesia deve educare i cittadini, e ogni deviazione da questo compito viene smascherata e derisa. La riflessione platonica rappresenta una svolta decisiva. Platone riprende tutti i temi tradizionali – ispirazione divina, potenza emotiva, inganno – ma li riorganizza in una prospettiva fortemente critica. La poesia è imitazione di apparenze, lontana dalla verità, e agisce sulla parte irrazionale dell'anima, producendo disordine. Per questo nella *Repubblica* il poeta viene escluso dalla città ideale. La contrapposizione tra poesia e filosofia diventa strutturale: la prima seduce e inganna, la seconda conosce. Con Aristotele si assiste a un'operazione di rimozione dei presupposti sociali e antropologici della poesia. Nella *Poetica* l'imitazione è definita come facoltà naturale dell'uomo e la poesia acquista uno statuto conoscitivo: è "più fi-

losofica della storia" perché rappresenta l'universale. L'attenzione si sposta dagli autori agli effetti sull'ascoltatore e alle strutture interne dell'opera. Questa neutralizzazione della figura sociale del poeta consente alla teoria aristotelica di sopravvivere alla fine della polis e di diventare un modello normativo.

Nel mondo ellenistico, la poesia si trasforma in pratica letteraria destinata a un pubblico ristretto di eruditi. Il poeta è ora un letterato, custode della tradizione e insieme innovatore consapevole. L'imitazione non riguarda più la realtà o il mito, ma i testi del passato. Nasce una poetica della regola, della classificazione dei generi, della combinazione formale, sostenuta dall'attività filologica e dalle scuole di retorica. La riflessione estetica assume un carattere prevalentemente precettistico. In questo quadro si colloca anche l'*Arte poetica* di Orazio, che rielabora categorie ellenistiche alla luce della nuova realtà imperiale romana. Il poeta è chiamato a svolgere una funzione civile e ideologica: educare, trasmettere valori, contribuire alla stabilità dell'ordine sociale. La poesia torna così a rivendicare una propria utilità pubblica, ma in un contesto profondamente diverso da quello della polis greca.

Il volume *Domesticare i miti* include anche un'Appendice in cui si propongono alcune recensioni pubblicate da Lanza nel corso degli anni, oltre al *Ricordo* che scrisse in memoria del suo maestro Adelmo Barigazzi (1913-1993). Rileggendole a distanza di molto tempo si può ben percepire come anche in questo genere specifico emerga la fisionomia critica e metodologica di Diego Lanza, filologo e storico della cultura greca, attentissimo tanto alla precisione testuale quanto alle implicazioni teoriche e culturali delle interpretazioni moderne. I volumi recensiti e le tematiche trattate spaziano dalla *Poetica* aristotelica alla poesia arcaica, dalla filosofia presocratica alla tragedia greca. Ma nell'insieme esse presentano una forte coerenza interna: in tutte emerge l'idea che la filologia non sia mai neutra e che ogni interpretazione dei testi (antichi e moderni) implichi scelte culturali, filosofiche e storiografiche precise. E fanno emergere con chiarezza alcune posizioni costantemente

sostenute dallo studioso dell'ateneo pavese: la critica radicale delle pretese scientifiche prive di fondamento teorico, l'attenzione ai processi ideologici e istituzionali, l'idea che lo studio dell'antico sia sempre una forma di interpretazione culturale del presente.

A mo' d'esempio di quanto detto, vale la pena di ricordare in questa sede due recensioni. La prima, del 1973, riguarda il volume curato da Giovanni Reale *Melisso. Testimonianze e frammenti* (La Nuova Italia, Firenze 1970).¹⁸ Lanza riconosce senza riserve la straordinaria competenza filologica di Reale, la ricchezza dell'apparato critico e l'ampiezza dell'introduzione, ma al contempo solleva il problema dell'illusione di una filologia filosoficamente neutrale. Ciò che contesta, in particolare, è l'idea che si possa ricostruire il pensiero di Melisso prescindendo dal contesto storico, politico e scientifico in cui operò. La tendenza di Reale a presentare Melisso come un metafisico quasi "teologico" conduce a una lettura deformante. Particolarmente criticato è il collegamento di Melisso con la teologia cristiana, al punto di fare dell'eleate una sorta di precursore del concetto di eternità divina. Per Lanza, una simile interpretazione non solo è forzata, ma rivela presupposti ideologici ben precisi, mascherati da rigore filologico.

Nella recensione ai volumi di Graziella Pagliano Ungari (*Sociologia della letteratura*) e di Robert Escarpit (*Letteratura e società*), Lanza sviluppa una delle sue analisi più articolate e polemiche sullo statuto della sociologia letteraria contemporanea.¹⁹ Il bersaglio principale è la cosiddetta "scuola di Bordeaux", accusata di proporre un modello di sociologia della letteratura che, pur rivendicando scientificità, risulta concettualmente fragile e teoricamente impoverito. Lanza riconosce come merito fondamentale l'attenzione per la letteratura di largo consumo e per i meccanismi

¹⁸ Recensione a MELISSO, *Testimonianze e frammenti*, a cura di G. REALE, «Athenaeum», 53, 1973, pp. 219-225; cfr. *infra*, pp. 449-461.

¹⁹ Recensione a G. PAGLIANO UNGARI, *Sociologia della letteratura*, il Mulino, Bologna 1972 e R. ESCARPIT, *Letteratura e società*, ediz. it. a cura di G. PAGLIANO UNGARI, trad. it. di M. BACCIANINI, il Mulino, Bologna 1972, «Belfagor» 28, 1973, pp. 735-745; cfr. *infra*, pp. 463-484.

materiali della produzione editoriale. Tuttavia, egli contesta con decisione l'idea che la quantificazione statistica (tirature, vendite, diffusione) possa fungere da garanzia di scientificità. Il ricorso ossessivo ai dati numerici riduce la letteratura a puro oggetto di mercato e confonde propaganda, ideologia e produzione culturale. Il punto più grave è l'assenza di una categoria forte di ideologia: mentre si parla di "determinismi di classe" e di "coscienza collettiva", manca una riflessione strutturata sui meccanismi ideologici che mediano tra struttura sociale e produzione letteraria. In questo senso, Lanza rimprovera agli autori recensiti di ignorare o sottovalutare il contributo di Antonio Gramsci, che aveva già delineato una sociologia letteraria più coerente e storicamente fondata. La critica si estende anche alla tendenza a separare rigidamente "giudizio estetico" e "comunicazione letteraria", relegando il primo a una sfera ineffabile e individuale. Secondo Lanza, così facendo la sociologia letteraria finisce per rinunciare proprio a comprendere come le grandi opere agiscano storicamente al di là dei loro dati di vendita.

Un ringraziamento caloroso e doveroso va al solerte Carmine Fiorillo, editor della casa editrice Petite Plaisance, che ha accolto con dedizione l'impegno di stampare gli scritti di Diego Lanza, ed anche a Nicoletta, Andrea e Simone Lanza per l'aiuto fornito in svariate occasioni nel reperimento e nella revisione dei testi qui raccolti.

Gherardo Ugolini