

Giovanni Cipriani

Il mito e le sue varianti: di forma e di contenuto.

Note per il convegno La 'longevità' del mito:

il caso di Glauco, il pescatore

(Università di Napoli "Federico II")

Abstract

Examining the relevance of intersemiotic translation for the analysis of the rewriting of myth, the author introduces the debate on the metamorphosis of Glaucus presented at the conference-performance in Naples (14th October 2011): the contribution is complemented by the registration of the conference presentations (V. Viparelli, C. Calenda, A. Saccone, G. Cipriani, G.M. Masselli) and of an excerpt from Ercole Luigi Morselli's *Glaucus* freely adapted by G. Mancini.

Riflettendo sulle valenze della traduzione intersemiotica nell'analisi delle riscritture del mito, l'autore introduce la discussione sulle metamorfosi di Glauco presentata al convegno-spettacolo di Napoli (14 ottobre 2011): il contributo è arricchito dalle registrazioni degli interventi (V. Viparelli, C. Calenda, A. Saccone, G. Cipriani, G.M. Masselli) e di un brano dal *reading* liberamente tratto dal *Glauco* di Ercole Luigi Morselli (a cura di G. Mancini).

Può rivelarsi un'utile forma di valorizzazione dell'antico quella di dar vita a una sorta di 'convegno-spettacolo', che miri contemporaneamente a saperne di più, ad esempio, su una *fabula* classica in virtù delle varie prospettive sincronicamente o diacronicamente esplorate, e ad apprezzarne la dimensione comunicativa nel momento in cui si passa istantaneamente dal testo alla scena. Se ci si pensa bene, anche il lavoro di chi mette in scena un testo prevede una parafrasi o una selezione del prodotto letterario, nonché un adattamento che tenga conto della relazione con chi siede a teatro; ne discende che anche il contributo degli attori di teatro alla riscrittura e alla percezione del profondo significato del messaggio antico è tutt'altro che irrilevante. In questo caso, oserei dire, il loro apporto entra in piacevole concorrenza con quello dei vari studiosi che si sono intrattenuti sulla fisionomia letteraria della *fabula* o del protagonista della stessa; né poteva essere diversamente, visto a che a far da sostrato a tutte le nuove esperienze creative è stato un mito, che – come tanti altri – ha continuato a vivere nella coscienza di vari intellettuali succedutisi nel tempo, avvalendosi di altri linguaggi artistici. Il mito di Glauco, il pescatore, peraltro, non è l'unico ad avere subito 'metamorfosi' lungo la storia della cultura, vuoi aprendosi a nuovi intrecci a livello di trama, vuoi assumendo nuovi apparati formali lungo i quali guadagnarsi fra i posteri una ricezione, per dirla con Orazio, sempre *recens*. A prospettare al mito ovidiano (*met.* XIII-XIV) una nuova fase

di 'recrudescenza' letteraria saranno voci importanti della letteratura italiana come Dante e D'Annunzio, che alluderanno al personaggio – che per caso si trasformò da pescatore in dio in seguito all'ingestione di un'erba magica – profilando una loro metaforica incarnazione nelle vesti di quel 'metamorfosizzato'; linfa ugualmente sostanziosa appporterà, in materia di rinascita di quel mito, anche la penna di Ercole Luigi Morselli, drammaturgo di straordinario successo nei primi decenni del Novecento in virtù della composizione del suo *Glauco*. Nel frangente, il registro, nonostante le ripetute variazioni sul tema, rimaneva comunque quello letterario; almeno, però, fino a quando anche uno spartito musicale, realizzato dal maestro Alberto Franchetti su libretto di Gioacchino Forzano, non permise a Glauco di far sentire i suoi accenti squisitamente musicali al San Carlo di Napoli il giorno 8 aprile del 1922.

È giusto in ogni caso ammettere che quello che accadde al mito di Glauco va ad iscriversi in una di quelle possibilità – riservate a un testo – di nascere a nuova vita attraverso quella che tecnicamente si chiama traduzione intersemiotica, un modello di versione, quest'ultima, che più frequentemente si avvale dei colori e dei disegni per riscrivere una *fabula* e che comunque tradisce l'aspirazione di altre categorie di artisti a gareggiare e addirittura a vincere le prestazioni dell'artista della parola.

Il lettore mi scuserà se le prove di quello che ho appena detto rinviano, andando a ritroso, addirittura a una vicenda storica: alludo al venir meno da parte degli Ateniesi ai doveri di ospitalità e di umanità nei confronti dei cittadini di Olinto, con cui avevano stretto alleanza, prima che il tiranno, Filippo il Macedone, radesse al suolo quella città nel 348 a.C. e ne vendesse all'incanto i suoi abitanti. In questa dimensione, che attiene ai rapporti di lealtà e solidarietà politica e umana, si inserisce la ricostruzione del tutto leggendaria del processo per lesa repubblica (*laesae rei publicae sit actio*) intentato nei confronti del pittore Parrasio, che si era reso responsabile di un gesto fortemente criticabile dal punto di vista etico e sociale, un gesto che peraltro procurava un danno di immagine alla stessa città di Atene. Nell'occasione i declamatori latini – i cui interventi sono registrati da Seneca Retore (*contr.* X 5), nel passo di cui ci apprestiamo ad occuparci – tornano a misurarsi con un *thema* che era stato già elaborato dai declamatori greci, che a loro volta si erano rifiutati di assumere la difesa dell'imputato proprio in ragione dell'indegnità dell'atto 'virtualmente' compiuto dall'artista del colore. Questi, in sintesi, aveva comprato come schiavo un anziano cittadino di Olinto, che, anziché reputarsi salvo e fortunato per essere scampato alle sevizie del vincitore, si ritrovava ad essere ancora più disgraziato e infelice per essere rientrato nel novero dei modelli, di cui l'artista intendeva servirsi per dar vita (mentre di fatto la toglieva al soggetto ancora in vita da riprodurre su tela) all'esemplare muto di una sofferenza fra quelle mitologicamente più espressive: quella di Prometeo (del *Prometeo incatenato* di Eschilo, tanto per capirci).

È facile ricostruire il processo mentale e fattuale al quale Parrasio ha inteso subordinare la sua creazione artistica.

Il primo stadio doveva prevedere che egli ‘riducesse’ il vecchio cittadino – dopo averlo sottoposto a torture – a condividere una ‘illusoria’ somiglianza con il paradigma più diffuso di fattezze fisiche e di espressioni patologiche incarnate da Prometeo (il paradigma non può non essere stato di matrice letteraria, magari con le inevitabili varianti dovute alla diversa sensibilità dei molteplici lettori di quella tragica *fabula*). Ed è quanto si legge nel *thema* della controversia: «quando Filippo vendeva i prigionieri d’Olinto, il pittore ateniese Parrasio ne comperò uno, un vecchio; lo portò ad Atene; lo torturò per farne il modello del suo Prometeo. L’Olintiaco morì sotto i tormenti. Parrasio pose la sua tavola nel tempio di Minerva. Viene accusato di lesa repubblica» (*Parrhasius, pictor Atheniensis, cum Philippus captivos Olynthios venderet, emit unum ex iis senem; perduxit Athenas; torsit et ad exemplar eius pinxit Promethea. Olynthius in tormentis perit. Ille tabulam in templo Minervae posuit. Accusatur rei publicae laesae*). Direi che, una volta deciso da parte di Parrasio e riconosciuto da parte dei declamatori che la mimica di quello sventurato modello doveva essere quella che meglio si lasciava identificare e rappresentare nell’attributo *tristis*, tutte le riflessioni dell’artista e dei retori si spiegano con la ricercata somiglianza della persona vivente e del personaggio mitologico rispetto a quell’universale paradigma di sofferenza. Di qui l’insistenza dei rinvii, per l’appunto, alla voce aggettivale *tristis*: *infelix senex vidit iacentis divulsae patriae ruinas; abstractus a coniuge, abstractus a liberis, super exustae Olynthi cinerem stetit; iam ad figurandum Promethea satis tristis est* (*contr. X 5, 1*); *‘Parum’ inquit ‘tristis est’. Aliquis Olynthius parum tristis est nisi qui Atheniensem dominum sortitus est? Vis [Parrhasi] tristem videre?* (*contr. X 5, 2*); *Tristem volo facere* (*contr. X 5, 11*); di qui la ricostruzione della grottesca scena del pittore sanguinario a lavoro: «ecco da un lato portarsi Parrasio coi suoi colori, dall’altro un carnefice col fuoco, i flagelli, gli eculei. E l’uomo che tutto questo vede non lo credi abbastanza rattristato (*parum tristem putas*), Parrasio? Il poveretto diceva: “non ho tradito la mia patria. Ateniesi, se non ho meritato alcun castigo, soccorretemi; se l’ho meritato, ridatemi a Filippo”. Fra codesti apparati è difficile decidere se Parrasio sia più impegnato a dipingere o a infierire. “Torci, flagella, brucia”; così questo carnefice tempera i colori. Che dici? Non ti pare abbastanza triste (*parum tristis videtur*) uno che Filippo ha venduto e Parrasio ha comprato? “Ancora torcilo, ancora; ora va bene, fallo restar così; così doveva essere il volto d’un uomo straziato, così il volto d’un morente”» (*contr. X 5, 9s.*; qui e altrove le traduzioni della controversia sono di A.Zanon Dal Bo¹).

Il secondo stadio doveva prevedere che egli ‘riproducesse’ da un esemplare vivo di Prometeo ‘sofferente’ quello che sarebbe stato l’*archetypum* di tutte le successive

¹ *Statuitur ex altera parte Parrhasius cum coloribus, ex altera tortor cum ignibus, flagellis, eculeis. Ista aut videntem aut expectantem, Parrhasi, parum tristem putas? Dicebat miser: 'Non prodidi patriam. Athenienses, si nihil merui, succurrite, si merui, reddite Philippo.' Inter ista Parrhasius dubium est studiosius pingat an saeviat. 'Torque, verbera, ure!': sic iste carnifex colores temperat. Quid ais? Parum tristis videtur quem Philippus vendidit, emit Parrhasius? 'Etiamnunc torque, etiamnunc; bene habet, sic tene, hic vultus esse debuit lacerati, hic morientis'.*

infinite rielaborazioni letterarie e artistiche. In questo ‘salto di qualità’ Parrasio finiva giustamente per provocare le sensate aggressioni verbali dei declamatori, pronti da un lato a ricordargli che neppure il più grande artista si era comportato così («Fidia non vide Giove, ma lo scolpì come veramente tuonasse; non posò davanti a lui Minerva, ma l’animo capace di così sublime arte concepì gli dèi e li raffigurò. Che faremo se vorrai dipingere una guerra? Metteremo di fronte due schiere d’uomini e li armeremo a ferirsi l’un l’altro? I vincitori inseguiranno i vinti? Torneranno insanguinati? Che la mano di Parrasio non giochi a caso coi colori è un vantaggio che valga la pena di pagare con reciproche stragi?»²) e dall’altro a scongiurare che una simile ‘moda’ prendesse piede: «tutti si provarono nel luogo comune ‘Come avresti dipinto una guerra, o un incendio, o un parricidio?’ Fra i Greci, Dorione lo svolse come delirando: “chi sarà Edipo? Chi sarà Atreo? Tu certo non dipingerai quelle favole senza vederle in atto”. Ma nulla eccede ogni sopportazione come questi concetti di Metrodoro: “non dipingermi le Troiane e non Niobe» e «Attizza il fuoco, non m’hai ancora dato il mio Prometeo”. Triario disse: “non hai ancora mandato lamenti degni dell’ira di Giove”. Aterio, con maggior misura: “non ancora quel volto è all’altezza del mito” e ancora “Parrasio, perché tutto sia conforme al modello, il torturato deve sopravvivere”. Ma se volete sapere il limite oltre il quale la follia non può andare, Licinio Nepote disse: “se volete punire Parrasio come si merita, dipinga se stesso”» (Sen. *contr.* X 5, 23s.).

Parrasio, insomma, si illudeva così di vincere un'altra sfida: non quella ‘banale’ con un altro artista (che si chiamasse Zeusi o con altro nome era del tutto indifferente), bensì quella ‘quasi impossibile’ con un poeta tragico, da sempre ritenuto il più nobile depositario del diritto alla comunicazione dei *pathe* e degli *ethe* dei sofferiti personaggi del mito. Rispetto all’artigiano della parola, lui, l’artista della linea, vantava il primato della più giusta interpretazione e diffusione della vicenda di Prometeo: i poeti fino a quel momento se l’erano semplicemente ‘sognato’³; lui, al contrario, l’aveva visto dal

² *Non vidit Phidias Iovem, fecit tamen velut tonantem; nec stetit ante oculos eius Minerva, dignus tamen illa arte animus et concepit deos et exhibuit. Quid facturi sumus si bellum volueris pingere? Diversas virorum statuemus acies et in mutua vulnera armabimus manus? Victos sequentur victores? Revertentur cruenti? Ne Parrhasii manus temere ludat coloribus, internezione humana emendum est?* (Sen. *contr.* X 5, 8); *Phidias omnia opera sine tortore fecit* (Sen. *contr.* X 5, 11).

³ È la stessa convinzione che anima la riflessione di Cicerone (*orat.* 8s.), infaticabile nel trovare punti di contatto fra la retorica delle parole e la retorica delle arti figurative: «Sono convinto che non c’è nulla, in nessuna cosa, tanto bello, di cui non sia più bella quella forma ideale donde deriva, come da un volto l’immagine, la nostra rappresentazione: il che non possiamo comprendere né con gli occhi né con le orecchie, né con alcuno dei nostri sensi, ma solo con l’immaginazione della nostra mente. Noi possiamo immaginarci statue più belle di quelle di Fidia, di cui non conosciamo nulla di più perfetto nel loro genere, e quadri più belli di quelli che ho ricordati: in realtà quell’artista, quando rappresentava Giove o Minerva, non guardava un modello, per imitarlo, perché nella sua mente vi era una certa forma di bellezza, completando e imitando la quale, egli guidava la sua arte e la sua mano. Pertanto, come nelle arti figurative c’è un ideale perfetto di bellezza, sul cui modello, che è solo pensato dalla mente, vengono plasmate, mediante l’imitazione, quelle forme che non esistono nel mondo della realtà, così il tipo perfetto di eloquenza noi possiamo solo contemplarlo con la mente, perché con le orecchie non possiamo che cogliere la sua immagine riflessa». (*Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo*

vivo e quindi ne poteva ‘parlare’ con un più alto tasso di verisimiglianza; ovviamente lo avrebbe fatto con i colori e con i disegni, dimostrando così che c’è da fidarsi più di questi strumenti che delle risorse ‘fantasiose’ della parola.

Il caso di Parrasio è, senza ombra di dubbio, un caso limite, e non solo, se si guarda ai confini dell’arte e al rapporto fra le leggi dell’ispirazione artistica e le leggi della morale umana; è altresì un ulteriore caso di tentativo fallito di gareggiare con la potenza della parola, che vanta un potere diegetico di fatto negato alla pittura o alla scultura. Nella ‘tragica’ resa di un soggetto tragico Parrasio ha mancato, nonostante l’invidiabile vividezza della rappresentazione, l’obiettivo, raggiunto invece dal ‘fare’ del poeta; questi ha eternato la memoria del mito perché è stato capace di trasmettere un dato che è tutt’uno con la vicenda patetica di Prometeo: il supplizio, al quale egli era sottoposto, infatti, sarebbe durato in eterno, alla stessa stregua di come eterno sarebbe stato il sofferto iter esistenziale del generoso eroe; al contrario la tela di Parrasio avrebbe ‘riprodotto’ solo un tempo di quella di tortura, nei testi ripetutamente agita dall’avvoltoio ai danni del fegato di Prometeo; ad aggravare l’extra-immagine sarebbe intervenuto il decesso del malcapitato cittadino-schiavo, non in grado fisiologicamente di sopportare a lungo le sevizie del truculento pittore⁴. Proprio un simile finale avrebbe prodotto nei confronti di Parrasio un ‘icastico’ giudizio: non solo era stato più disumano del tiranno Filippo, ma era stato per assurdo più vendicativo di Giove, visto che costui, comunque, nonostante la sua ira, aveva pur sempre mantenuto in vita ‘il ladro di fuoco’.

Il limite più grave, esibito da Parrasio, è quello di aver dimostrato iperbolicamente che non esiste una tale interdipendenza (o dipendenza, a seconda dei punti di vista) fra arte dell’immagine e arte della parola da minacciare la loro spiccata autonomia, che le fa apparire in ogni caso e sempre come traduzioni di uno stesso *thema* (quando questo capita e come di fatto avviene nella casistica che in questa prassi didattica ispirata alla fortuna dell’antico ci piace rintracciare); si tratta di ‘versioni’, insomma, che, nonostante la condivisione di contenuti a più alta densità antropologica, trasmettono però un proprio senso, diverso ma non dissimile dagli altri e, comunque, discendente di volta in volta dal peculiare coefficiente di cultura, sensibilità e abilità di chi nel corso della storia della civiltà ha inteso riproporre a un insieme di spettatori/ascoltatori la valenza di un soggetto utile alla formazione delle coscienze. Sulla scorta di queste riflessioni, forse acquista ancor più senso una pagina di Lessing:

non pulchrius id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimat. Quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tamen et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris quibus nihil in illo genere perfectius videmus et iis picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora. Nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem et quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatam speciem imitando referuntur ea quae sub oculos ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus).

⁴ Se n’era accorto anche il declamatore, la cui *sententia* è riportata da Sen. *contr.* X 5, 24 *Parrhasi, ut omnia fiant ad exemplum, vivat qui tortus est.*

Essi [gli antichi artisti] si nutrono dello spirito del poeta [Omero]; colmarono la loro immaginazione con i suoi tratti più sublimi; il fuoco del suo entusiasmo infiammò il loro; essi videro e sentirono come lui; e così le loro opere divennero una copia di quelle omeriche, non secondo il rapporto di un ritratto con l'originale, ma secondo quello di un figlio con il padre: somigliante, ma differente. La somiglianza sta spesso solo in un unico tratto; i rimanenti non hanno nulla in comune se non l'armonizzare con quell'unico tratto somigliante nell'uno e nell'altro⁵.

Padri e figli, dunque. La presunta superiorità della poesia e, in generale, della letteratura avrebbe potuto trarre legittimità e giustificazione, al limite, dai suoi *paterna officia*: a questo punto, però, la preminenza dei testi sulle *tabulae* si sarebbe fondata non su un precostituito "diritto di prelazione", da rivendicare in ragione di una precedenza cronologica, bensì su un'ontologica priorità, foriera, tuttavia (questo è lo snodo più importante), di autonomia e di pari dignità. Infatti, la "linea di discendenza" (dalla letteratura all'arte), pur senza annullare le affinità tra i due codici, ne avrebbe esaltato il distinguo, i punti di rottura e di discontinuità, sempre possibili ed anzi auspicabili in ogni 'cellula-figlia', per quanto fosse essa somigliante alla propria 'cellula-madre'.

A tale proposito, curiosa e neanche tanto peregrina appare l'analogia con un altro illustre *auctor*, che, come poi avrebbe fatto Lessing, aveva già associato la 'similitudine parentale' a un affine ragionamento sull'imitazione'. In una delle *Familiari*, infatti, Petrarca aveva descritto a Boccaccio (destinatario dell'epistola) il comportamento biasimevole (ed ingenuo) di un suo allievo che, ammirando la poesia di Virgilio, aveva voluto introdurre, *sic et simpliciter*, i versi del Mantovano all'interno dei propri componimenti scolastici. Nel frangente dunque il Petrarca fa uno schizzo di quello che per lui deve essere il rapporto fra originale e copia: è naturale che, dato il contesto, 'sfuggano' allusioni all'ambito della pittura così come all'utilizzo di *colores* nella prassi della scrittura.

«L'imitatore – scrive Petrarca, *fam.* XXIII 19, 11-13 – deve cercare di essere simile, non uguale, e la somiglianza deve essere tale, non qual è quella tra l'originale e la copia, che quanto è più simile tanto è più lodevole, ma qual è tra il padre e il figliuolo (*curandum imitatori ut quod scribit simile non idem sit, eamque similitudinem talem esse oportere, non qualis est imaginis ad eum cuius imago est, que quo similior eo maior laus artificis, sed qualis filii ad patrem*). Questi, infatti, sebbene spesso siano molto diversi d'aspetto, tuttavia un certo non so che, che i pittori chiamano aria e che si rivela soprattutto nel viso e negli occhi, produce quella somiglianza, la quale fa sì che subito, vedendo il figliuolo, si ricordi il padre, sebbene se si scendesse a un esame particolare, tutto apparirebbe diverso: ma v'è fra loro qualche cosa di misterioso, che

⁵ G.E. Lessing, *Laocoonte, ovvero dei confini della pittura e della poesia*, a cura di M. Cometa, Palermo 1991, 97.

produce quell'effetto (*in quibus cum magna sepe diversitas sit membrorum, umbra quedam et quem pictores nostri aerem vocant, qui in vultu inque oculis maxime cernitur, similitudinem illam facit, que statim viso filio, patris in memoriam nos reducat, cum tamen si res ad mensuram redeat, omnia sint diversa; sed est ibi nescio quid occultum quod hanc habeat vim*). Così anche noi imitando dobbiamo fare in modo che, se qualcosa di simile c'è, molte cose siano dissimili, e quel simile sia così nascosto che non si possa scoprire se non con una tacita indagine del pensiero, e ci accada piuttosto intuirlo che dimostrarlo. Si può valersi dell'ingegno e del colorito altrui, non delle sue parole (*utendum igitur ingenio alieno utendumque coloribus, abstinendum verbis*); poiché quell'imitazione rimane nascosta, questa apparisce, quella è propria de' poeti, questa delle scimmie»⁶.

Il celeberrimo umanista, nel frangente, certamente non alludeva alle relazioni che potevano intercorrere tra un ipotesto verbale e un ipertesto iconografico: la sua attenzione si soffermava, piuttosto, sui meccanismi che (senza "salti di specie"!) dovevano governare l'imitazione di un testo letterario illustre nel corso della redazione di un nuovo testo letterario. Merito di Maurizio Bettini⁷ è l'aver restituito, tra l'altro, la matrice senecana (*epist.* 84, 5⁸) della similitudine petrarchesca qui applicata all'arte dell'imitazione. Vero è, inoltre, che assai singolare pare (come si accennava sopra) l'affinità strettissima tra il passo di Petrarca e la riflessione lessinghiana (sebbene questa sia riferita a una differente relazione imitativa) e, in particolare, il fatto che entrambi gli

⁶ La traduzione è di E. Bianchi.

⁷ M. Bettini, *Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, tomo I, Torino 1984, 234 (pp. 222-67).

⁸ Sen. *epist.* 8, 5-11 *sed ne ad aliud quam de quo agitur abducar, nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione congessimus separare melius enim distincta servantur, deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate in unum saporem varia illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est appareat. Quod in corpore nostro videmus sine ulla opera nostra facere naturam alimenta quae accepimus, quamdiu in sua qualitate perdurant et solida innatant stomacho, onera sunt; at cum ex eo quod erant mutata sunt, tunc demum in vires et in sanguinem transeunt, idem in his quibus aluntur ingenia praestemus, ut quaecumque hausimus non patiamur integra esse, ne aliena sint. Concoquamus illa; alioqui in memoriam ibunt, non in ingenium. Adsentiamur illis fideliter et nostra faciamus, ut unum quiddam fiat ex multis, sicut unus numerus fit ex singulis cum minores summas et dissidentes computatio una comprehendit. Hoc faciat animus noster: omnia quibus est adiutus abscondat, ipsum tantum ostendat quod effecit. Etiam si cuius in te comparebit similitudo quem admiratio tibi altius fixerit, similem esse te volo quomodo filium, non quomodo imaginem: imago res mortua est. Quid ergo? Non intelletur cuius imiteris orationem? Cuius argumentationem? Cuius sententias?. Puto aliquando ne intellegi quidem posse, si magni vir ingenii omnibus quae ex quo voluit exemplari traxit formam suam impressit, ut in unitatem illa competant. Non vides quam multorum vocibus chorus constet? Unus tamen ex omnibus redditur. Aliqua illic acuta est, aliqua gravis, aliqua media; accedunt viris feminae, interponuntur tibiae: singulorum illic latent voces, omnium apparent. De choro dico quem veteres philosophi noverant: in commissionibus nostris plus cantorum est quam in theatris olim spectatorum fuit. Cum omnes vias ordo canentium implevit et cavea aeneatoribus cincta est et ex pulpito omne tibiarum genus organorumque consonuit, fit concertus ex dissonis. Talem animum esse nostrum volo: multae in illo artes, multa praecepta sint, multarum aetatum exempla, sed in unum conspirata.*

intellettuali (a distanza di molti secoli l'uno dall'altro) abbiano offerto argomentazioni ed immagini pressoché identiche per affermare non soltanto la necessaria autonomia delle opere nuove, ma anche la loro dinamica ed intrinseca vitalità: l'ipertesto (che sia letterario o figurativo poco importa) deve essere non già inerte *imago*, ma 'figlio', figlio certamente devoto e consapevole della propria diretta dipendenza dall'ipotesto-padre, ma anche dotato di vita propria e di autonoma esistenza.

Queste medesime riflessioni potrebbero guidare l'ascolto delle brevi relazioni di quanti, nel corso di un convegno-spettacolo, si sono cimentati con il delicato compito di tracciare le linee di continuità e i tratti di discontinuità che nell'arco di venti secoli hanno interessato e condizionato la presenza della figura di Glauco nell'immaginario degli intellettuali che ci hanno preceduto; sono stati loro a sancire l'ulteriore 'fortuna' di un pescatore quanto mai fortunato, visto che, per magia e per caso, da umile 'dipendente' del mare ne era diventato il dio-signore.

Questa occasione di impegno culturale, che mi piace definire *otium*, ha però – va detto con tutta onestà – una matrice 'sentimentale', quella che rinvia alla affettuosa amicizia che mi lega a Valeria Viparelli (entusiasta propiziatrice dell'incontro) e a Ninni Picone (generoso fautore della ospitalità dell'evento nella sua preziosa rivista).

Polo delle Scienze Umane e Sociali

Università degli Studi di Napoli
"Federico II"

Master di II livello in "Letteratura, scrittura
e critica teatrale"

Corsi di laurea triennali
in Lettere classiche e Lettere moderne

Corsi di laurea specialistica
in Filologia, letterature e civiltà del mondo
antico e in Filologia moderna

14 OTTOBRE 2011

ORE 9:30

CINEMA TEATRO ASTRA

La 'longevità' del mito: il caso di Glauco, il pescatore

V. Viparelli, *La longevità del mito*

C. Calenda, *Il Glauco di Dante*

A. Saccone, *Il Glauco di D'Annunzio*

G. Cipriani, *'C'era una volta un pescatore...':
la fabula si ripete, il finale no*

G.M. Masselli, *Ovidio e la magia delle erbe:
fra ringiovanimento e metamorfosi*

introducono la rappresentazione di

GLAUCO

Liberamente tratto
dall'omonimo testo di Ercole Luigi Morselli

Interpreti

Giampiero Mancini Antonio Anzilotti Laura Baldassarre Alessandra
Moro Silvia Palma

Regia e adattamento
Giampiero Mancini

Una Produzione S.M.OVillage

*Glauco, interpretato e adattato da Giampiero Mancini, è una
riflessione sull'amore e sulla caducità delle illusioni. In questo
nuovissimo adattamento dello spettacolo Mancini struttura lo
spettacolo per 5 voci*

