

IL MITO NON E' FAVOLA

Ogni interpretazione impoverisce il mito e lo soffoca: coi miti non bisogna aver fretta; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini

I. CALVINO, *Leggerezza*, in "Lezioni americane", 1988.

Ad esergo del suo erudito e stilisticamente accurato racconto *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988), Roberto Calasso ha scelto una frase di Salustio, neoplatonico dell'età imperiale: "Queste cose non avvennero mai, ma sono sempre": le "cose" sono gli avvenimenti attribuiti agli dèi dai miti pagani, di cui, in quel tempo di assicurato cristianesimo, Giuliano l'Apostata s'era promosso audace restauratore. E' il riconoscimento della non spenta "vitalità" del mito classico, che, dopo ostilità durata per secoli (per un verso quella dei cristiani, per un altro quella dei romantici) e di fraintendimenti (prima degli umanisti, che ne rilevarono come fondamentale l'aspetto di favola, di evasione dalla realtà, poi dei neoclassici che lo riabilitarono a motivo di ornamento stilistico, di artificio letterario) oggi risveglia interessi di singolare serietà, non soltanto presso storici, strutturalisti, semiologi, antropologi, filosofi, ma anche presso narratori e poeti.

Orbene, se Calasso ha ricostruito l'intrigo di quei miti antichi in disegno di piacevole racconto, Mauro Crocetta li fa oggetto di contemplazione, li riconosce non simboli sovrapposti alla realtà, non favole che disimpegnano dai diretti rapporti con la vita (sebbene nelle sue rievocazioni si intuisca il piacere di liberarsi dalle pastoie del mondo odierno che delude e mortifica), ma piuttosto tramiti di verità, che non si rivelano a noi dall'esterno, bensì con noi nascono e vivono, non soggette ad usura di tempo o a mutazioni che ne stravolgano la natura. Nel mito è il dramma. Sono le venature grigie della malinconia, si rivela il candore di passioni che aprono alla gioia. Il mito ha la variegata qualità delle umane pulsioni: le traduce nella "parola" (m¹thos) che le conserva intatte nella loro essenzialità e "purezza" assoluta. Più tardi interviene la "parola" meditata (lógos), quella del filosofo o dell'ermeneuta, che ne svela le ragioni e i fini, o quella del letterato, che ne fa motivo di racconto fantasioso o di apologo moraleggiante.

Il recupero del mito classico – questo conta rilevare nel nostro caso – è per Crocetta un atto di fede nella vita, intesa così come è nella sua profonda immutata essenzialità. Crocetta non indaga, non giudica, perché non presuppone una distanza incolmabile tra l'antico e il nuovo; anzi avverte

come presente ciò che solo la “scienza” confina nel mondo lontano dei sogni, solo la “cultura” – con l’indifferenza demistificante che la qualifica nel tempo nostro – svela nei suoi aspetti di presunta inverosimiglianza, non evitando talvolta di riderne, tal altra di stravolgerne il senso e deformarne gli elementi costitutivi.

Il mito, com’è stato dimostrato dal Vico in poi, attraverso innumerevoli studi che significativa–mente si fanno più intensi e più approfonditi ai nostri giorni – con le rilevazioni dello strutturalismo di Lévi–Strauss, della psicoanalisi di Jung, della dottrina di W. F. Otto – non si identifica con la favola, perché nella favola l’uomo può intervenire con l’invenzione, con l’interpretazione “soggettiva”; né si confonde con il racconto letterario, perché il narratore è legittimato ad utilizzarlo come allegoria o a farne occasione per un ammonimento; laddove il mito, considerato nella sua essenza originaria, è “oggettivamente” immutabile, strutturato in modo che si imponga per se stesso, per come fu creato, così che un poeta debba adattare ad esso le proprie forme, e non viceversa. Avviene così che Crocetta non si curi di ridar vita al mito antico come per risuscitare un mondo defunto, per conferirgli sfumate significazioni e sottili referenze simboliche, tipiche della sensibilità decadente, come ha fatto Pascoli nei Poemi conviviali, D’Annunzio in Maia, Mallarmé in Il pomeriggio di un Fauno, Offenbach in Orfeo all’inferno, Alberto Savinio in L’Orfeo vedovo. . . Allo stesso modo non interviene con l’intelletto, come Ovidio, a disquisire o a commentare, o a godere del racconto con il piacere dell’esteta, disinteressato al senso religioso che nel mito insiste. E se Crocetta percepisce come presente e “attuale” il “fatto” che gli viene dal passato, non sta a spiegare perché e come ciò gli accada di fare. Il mito non adombra la verità, è la verità; e la verità non si discute se non si vuole manipolarla, accomodarla, travisarla.

Si veda la vicenda di I c a r o , narrata come gioiosa festa dell’ardimento giovanile. Quasi solo per scrupolo di erudito attento alle fonti, Crocetta accenna al dramma che conclude l’episodio, mentre sorvola sul pentimento e sulla disperazione del padre Dedalo. Le scarse indicazioni delle fonti, se mai, s’allargano a ritrarre vaste visioni di mare, di cielo, di terra che seducono la fantasia, non turbano l’animo. Persino le preliminari raccomandazioni paterne si riducono a richiami di spettacoli di natura per i quali l’affanno e il malinconico presentimento si redimono in incanto. Ai limiti che la natura gli impone, Icaro replica con l’empito suggerito dall’entusiasmo non controllato:

A Noi il piacere

di sognare
la libertà
di vivere
ed amare
Diede l'ebbrezza
del pensiero
che ci conduce
per angusti rivi
su vette aguzze...

Crocetta assegna ad Icaro l'audacia del sognatore, che segue l'istinto ed ignora la ragione; ma non gli dà coloritura di superuomo come quella che gli dà il D'Annunzio. Quella temerarietà è propria dei giovani d'ogni tempo e d'ogni luogo, appartiene alla loro natura, non può essere né celebrata come eccezionale, né vituperata come sprovvista leggerezza. Chi mai si premura di sapere se si tratti dell'avventura di un personaggio recuperato dall'antico mito, o di un giovane di oggi voglioso di libere conquiste? Le ultime parole del poeta che accennano alla conclusione tragica, brillano come se ancora volessero alludere a sogni e ad ebbrezze senza fine. Il mito classico era rivelazione dell'elemento divino nell'uomo, non rivelazione di Dio all'uomo. Perciò il mito originario tramonta appena gli dèi lasciano di convivere con gli uomini, appena l'immortale si separa dal mortale.

Chi abbia letto l'epillio catulliano di *A t t i s* si è emozionato non solo per il gesto del giovanetto che si evira senza esitare nello stordimento dell'estasi mistica, ma anche per il lamento disperato di lui al momento che si sveglia e scopre l'orrenda mutilazione irrimediabile. Ebbene, assai poco di tutto ciò è rimasto nella sapiente rielaborazione di Crocetta. Nulla, per altro, si avverte che possa farci pensare alla malinconia malcelata dello stesso Catullo, che vede riflessa nella disavventura di Attis la disgrazia capitata alla sua gioventù, sfiorita anzi tempo per eccesso di vizi e per malattia del corpo. Quando l'Attis di Crocetta rimpiange le gioie godute prima dell'evirazione, più che drammatico rimpianto noi avvertiamo compiaciuta sensualità. Le immagini, velate nelle metafore, rivelano una condizione esistenziale ilare e spensierata, che è propria di un giovane qualunque di qualunque età, colto nel primo ingenuo stordimento dei sensi:

Più e più volte
il mio turgido
vomero

solcò il monte
del piacere
Fiore profumato
dai petali rosa
raccolsi
con mani tremanti
ed ignare...

Anche la finale decisione di sfuggire con il suicidio alla realtà ha più l'ebbrezza del gesto risolutore che l'amarezza per la procacciata impotenza immedicabile. Tutto considerato, il mito di Attis è il mito della bellezza efebica. Come nell'epillio di Catullo, così in questo breve canto di Crocetta è assente l'exasperazione dei gesti, manca l'irosa veemenza del risentimento del giovane; manca soprattutto ogni accenno alle schiamazzanti schiere dei sacerdoti della dea Cibele che il poeta latino trovava certamente nelle fonti ellenistiche da cui trasse il motivo. Attis è adulescens che si fa ammirare per la bellezza e delicatezza, non odiare per la mutilazione che s'è inferta nel momento che la ragione s'è offuscata, nell'attimo della vertigine origastica.

In altra occasione abbiamo osservato come la *M i r r a* di Crocetta diventi un mito di amore sublime. Per rilevare la delicata dolcezza e la sottile sofferenza dalla giovane innamorata del padre, Crocetta non ricorre, come l'Alfieri, alla risoluzione del dramma al limite dell'incesto pensato e non consumato, ma proprio rivelando in pieno la vicenda sino alla fine. E si dà il caso che la sorprendente genuinità dell'affetto di Mirra (con calda umanissima oratoria condivisa dalla nutrice Euriclea) riesca ad attenuare l'istintiva ripugnanza del lettore alla scena dell'amplesso incestuoso, colorito d'una sensualità non celata. Il quadro, di forte espressività, si completa, ma come in aria di favola, nella strofe *Per sette notti...*, ove tuttavia il fatto è rilevato con tutta la sua tragica sconvenienza, attraverso gli aggettivi triste, tumultuosi, rattristato, persino attraverso pallida, aggettivo che si riscatta dalla genericità in grazia del senso di pena che dalle cose della terra si riflette sulla Luna. Così si mitiga la tragicità del suicidio di Cinara, mentre la pietà degli dèi, che mutano in pianta la giovane sventurata, traduce essa pure, in termini di favola metamorfica, la commossa partecipazione del poeta. Questi bada bene a non giudicare con il pregiudizio del moralista; piuttosto si mostra incline a capire, se non a giustificare, l'irresistibile amore di Mirra, con il giudizio illuminato da umana comprensione. Non per niente il racconto termina con il sorriso e la bellezza di Adone appena nato.

Anche nel caso di *Cadmo e Armonia* Crocetta bada a raccontarci l'ebbrezza d'amore, che si palesa prima e dopo il prodigio metamorfico. Il canto alterno di Cadmo e di Armonia è un "duetto d'amore", che prende risalto su uno scenario d'azzurro, entro un silenzio che permette la piena percezione degli spasimi sensuali di Armonia. Le sue invocazioni, rivolte a persuadere Cadmo della sua assoluta volontà di seguirne il destino, sono di un patetico struggente, sancito in formula epigrafica a conclusione del racconto:

Striscerò
con te nell'altra vita
e con l'ultimo
respiro
griderò
ancora
amore.

Ci si consenta in questo caso di rilevare la fortuita, ma tanto aggraziata assonanza "ancora-amore": il linguaggio poetico di Crocetta si affida alle intonazioni musicali, si distende in onde melodiche nelle quali può capitare di cogliere rime occasionali assolutamente involontarie (Ed i profumi / dell'età più bella / li ha portati via / una stella). Questa impostazione musicale è cogente rispetto alle esigenze canoniche del racconto, che qui si riduce a brevissimi accenni velati nei quali mirabilmente si riassumono le complicate vicende attinenti all'antefatto o conseguenti al mito di Mirra

Si può ben dire che l'impressione non cambia a leggere *Ermafrodito*. Anche qui il racconto è così costruito che niente appaia di portentoso, di paradossale, e tutto si redima in sublime canto d'amore. Una straordinaria leggerezza di immagini e soavità di dettagli descrittivi sono gli elementi costitutivi dell'epillio. Ritmo dolce di danza è nel gesto di Ondina che depone Ermafrodito sulla spiaggia. Luminosità e aggraziata compostezza è nelle Naiadi che intessono la culla con stami d'oro sottratti al Sole e fiori colti dal prato. Gareggia Crocetta con le fonti classiche a rendere il vigore e lo splendore del corpo che cresce entro una natura intatta, amica, benevola, mentre di esso s'accende Salmacide. Non v'è rabbia in Ermafrodito che si sottrae alla menade infoiata. E parole dotate di amabile armonia convengono ad ammorbidire l'impressione dell'aspra ferinità suggerita dall'amplesso violento. Il mito classico ha la virtù d'incantare: non mortifica con la ragione, non complica l'assoluta semplicità dell'atto "naturale" con le sottigliezze che turbano un cuore ammalato. Né vero

orrore nasce dal gesto di Ermafrodito che si scopre mutato nel sesso; come né pianto né disperazione derivano da Attis che si scopre evirato sacerdote di Cibele.

L'onda melodica scorre di parola in parola, di immagine in immagine. Essa impedisce che la fantasia del lettore indugi sui dettagli e ne tragga ragione di eccessiva sofferenza, o si affatichi a decifrare un'allusione. Piuttosto opera in modo che l'attenzione scivoli via sopra le fugaci annotazioni, anche se pregnanti di sensi e di richiami. Lo stilema mutuato, per inevitabile necessità, dalla fonte classica, si propone con immediatezza come rinvigorito di forza nuova, di originale carica evocativa. In un contesto narrativo che si qualifica per tale scorrevolezza melodica, il ricordo dell'avventura metamorfica trapela appena, al punto che non impegna a ricostruire le fasi dell'accadimento. Proprio il contrario si constata in Ovidio, che crea per ogni episodio, sia pure marginale, una scenografia spettacolare. In Crocetta la trasformazione si dà come per scontata rispetto alle fasi nelle quali si scompone o si delinea. Costruisce, infatti, un racconto nel quale l'intreccio dei miti (che sono tanti e tanto complicati), non pregiudica la rapidità del richiamo, la sintesi allusiva. Le note che aggiunge alla fine di ogni mito rispondono ad una necessità tecnica, giovevole al lettore culturalmente sprovvisto. Altrimenti di esse farebbe a meno. I mitografi trovano notevole difficoltà quando devono chiarire gli intricati nessi che legano mito a mito. Ovidio, per ovviare al problema, inventò un metodo di montaggio tanto intelligente quanto aridamente artificioso. Crocetta ricorre ad un epiteto, ad una perifrasi, ad una frase parentetica, ad un richiamo casuale, e così si libera senza sforzi, né sforzo alcuno pretende dal lettore. Si possono leggere le fugacissime allusioni nella serie dei miti che sono sottesi a quello delle nozze di Cadmo e Armonia. Lo stesso si può dire per gli altri racconti, per esempio per Attis, in cui si nascondono episodi marginali, ma non estranei, nelle espressioni incestuoso letto, inconsolato Orfeo, Calliope matrigna. La pregnanza semantica di certi stilemi perifrastici o di certi aggettivi può sfuggire alla prima lettura. Paiono attributi ed epiteti meramente esornativi, come dovuti alla reminiscenza immediata dei testi canonici della tradizione mitologica: bestie immonde; fiore profumato; dolce canto; gelido Stige; Venere Ciprigna; dolce rimpianto; morbidi capelli; ferro acuto; fulve criniere (detto dei leoni che trainano il carro di Cibele); fredda terra; turgide mammelle... Ma non è raro il caso che in simili combinazioni stilistiche si nasconda una particolare tensione, che può intuirsi quando esse si inseriscano come appropriate nel contesto narrativo

di cui fanno parte. Consistente è, per esempio, l'occorrenza di infinito, funzionale alla indeterminatezza di paesaggi d'animo e di sfondi di cielo, convenienti alla vaghezza di miti stupefacenti, come accade di constatare nei versi, allusivi a sogni e a spasimi di amore indicibile risognato da Attis:

stordirmi
di spazi infiniti
di infiniti abissi.

L'intera intricata vicenda di Minosse, del Minotauro, di Arianna e di Teseo, che è a monte della fuga di Dedalo e di Icaro, si legge magistralmente condensata in tre aggettivi che qualificano momenti fondamentali e personaggi protagonisti: ingorda fiera – grida strazianti – Arianna tradita. Alla fine, a designare la disperazione del padre e la morte del figlio, bastano ancora due aggettivi: padre... impotente – voce soffocata di Icaro. Di qui è agevole arrivare alla scoperta di spunti di felicissima poesia, in cui tutto si affida alla parola in se stessa e alla sua specifica significanza nella sintassi narrativa. Leggiamo in Attis:

gridò lo strazio
lacerò il silenzio:

per la ripresa del verbo, che viene a distinguere dialetticamente in due momenti un'azione che nella realtà è unica nell'intimo nesso di causa e di effetto, per l'eco che si produce con l'ultima sillaba accentata identica nelle due forme, s'accresce a dismisura l'orrore misto a pietà per Attis disperato dopo la mutilazione. Non si pensa ad espressione incisivamente analogica, di ascendenza ermetica, quando si legge: le tue mani di vento? Quando nella Mirra troviamo, in ambiguo accostamento: amato padre / desiderato amante; madre e sorella (rispetto al figlio Adone); figlia di nuovo / sposa infelice (nei confronti del padre che si è ferito a morte), potremmo rilevare l'artificio. Ma se questo artificio è evidente in Ovidio – ed anche nell'Alfieri –, qui l'ambiguità sconcerta davvero per la misura drammatica che le espressioni vengono ad assumere in riferimento allo strazio patito dalla fanciulla. Per la stessa ragione si intuisce intenso spasimo doloroso nella strofe ove si succedono connotazioni cariche di sensi opposti, segni delle contraddizioni che lacerano il cuore di lei:

Porterò nel buio
dell'Eterno
la fiamma verginale
del mio cuore
luce vermiglia

nella notte oscura
purificata
d'ogni umana
voglia.

E ancora a proposito di Mirra, il parlar figurato di lei, che chiede morte alla nutrice a pena del suo affetto “peccaminoso”, si richiama alla esemplarità di una celebre similitudine catulliana (riecheggiata dall’Ariosto), ma proprio in questo trova sanzione drammatica e dolcezza sublime nello stesso tempo, così che alla reminiscenza letteraria non si fa caso:

Nutrice cara
aiutami a morire
recidi il fiore
con le pietose
mani
prima
che un triste vento
l'appassisca.

E non conta che in Catullo sia l’aratro a recidere il fiore, in Crocetta (con sottile variazione d’immagine che procura, se possibile, un più di commozione) invece sia il vento ad appassirlo!

Ci viene voglia di scusarci con Crocetta se il nostro discorso analitico fa torto al suo modo di narrare esemplarmente conciso, essenziale, ma mai scabro, mai riluttante al ritmo malgrado eviti l’organizzata combinazione dei sistemi metrici convenzionali. Lette in successione le parole, in sé scandite, finiscono per legarsi in virtù di un filo musicale che le sistema in sequenza melodica di grande effetto. Fascino è in questa successione di suoni che contrappuntano la successione delle immagini e dei motivi emozionali. Il senso che pareva celarsi nella fugace scansione della parola–ritmo, ecco trapela e si fissa nella memoria, scende a scuotere l’animo senza doversi perdere nella logica narrativa o svagarsi nella spiegazione. Una poesia evocativa sì fatta, che condensa sentimenti immagini episodi, pretende nel lettore una preparazione culturale notevole rispetto sia al repertorio mitografico, sia alla sottigliezza degli accenni allusivi. Dolcezza di suoni, splendore di immagini, rimuovono per prodigio d’arte il ruvido sapore di immondi connubi, di incesti innominabili, di tecnocidi mostruosi. Così il mito riacquista la verginità primitiva, il valore di rivelazione del sublime riversato nell’uomo a liberarlo d’ogni senso di colpa. Quando il poeta moderno, astraendosi dalle

incrostazioni sedimentate nel suo intelletto da secoli di contrastanti culture, ricanta il mito antico, non ha più la disposizione a capirne la “sacralità”. Perciò di questo aspetto, che pur era insito nel m|thos originario, non troviamo traccia nel Crocetta a cui importa rivedervi l’eterna vicenda dell’uomo rifatto natura, affrancato dallo scrupolo e dalla vergogna del “peccato”.

Il mito si illumina di sole, o biancheggia ai raggi di luna, profuma di fiori, si anima di colori, si fa festoso di danze, come è spiegato nel quadro meraviglioso che ritrae Salmacide innamorata di Ermafrodito. La chiarezza solare del mito classico si impone anche quando descriva le tenebre dell’Ade o narri macabre metamorfosi: la parola dolce traduce in suono amabile l’immagine e tutto diviene armonia ed incanto, tutto diviene, come dice Calvino, “leggerezza”

13. 03. 2001

E m i d i o D i l e t t i

I MITI - Stamperia dell'Arancio Settembre 2001 - Grottammare