



Fly me to the Moon

La luna
nell'immaginario
umano

a cura di
Lara Nicolini
Luca Beltrami
Lara Pagani

Fly me to the Moon

**La luna
nell'immaginario
umano**

**a cura di
Lara Nicolini
Luca Beltrami
Lara Pagani**

Atti del Convegno Internazionale
Genova, 12-13 dicembre 2019

Il volume è pubblicato con il contributo dei dipartimenti Diraas e Dafist e della Scuola di Scienze Umanistiche.

Crediti Fotografici:

contributo di Victoria Altmann-Wedling – immagini 1 e 2: Photo, S. Baumann;
contributo di Julia Wang – immagini 1-2, 4-5: source, Wikimedia Commons – immagine 3: © Antikensammlung, photographer Johannes Laurentius;
contributo di Fabiana Susini – immagine 1: © 2012. Photo: Ilya Shurygin;
contributo di Atara Moscovich – immagini 3 e 4: Photo © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski – immagine 5: Photo (C) RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/ Stéphane Maréchalle;
contributo di Natacha Fabbri – immagini 1 e da 3 a 9: courtesy of Ministero dell'Università e della Ricerca scientifica / Conservatorio di musica 'L. Cherubini' di Firenze. Any reproduction is strictly forbidden.



*Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review
secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI*

© 2022 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza
Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

ISBN: 978-88-3618-115-5 (versione a stampa)

ISBN: 978-88-3618-116-2 (versione eBook)

Pubblicato a gennaio 2022

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Via Balbi, 6 – 16126 Genova

Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552

e-mail: gup@unige.it

<http://gup.unige.it>



Stampato presso
Grafiche G7
Via G. Marconi, 18 A – 16010 Savignone (GE)
e-mail: graficheg7@graficheg7.it

Acknowledgements

The editors would like to thank the staff of the Genova University Press for their kind assistance. Alessandro Castellano and Emma Scrivani have been particularly helpful all the time.

Moreover, the volume greatly benefitted from the support and feedback of many distinguished colleagues who accepted to read and comment the contributes and helped in many ways: special thanks go to Gianfranco Adornato, Dario Agosta, Giulia Ammannati, Marco Berisso, Clizia Carminati, Anna Chahoud, Franco Montanari, Gabriella Moretti, Roberto Perrone, Serena Perrone, Chiara Petrolini, Laura Salmon, Biagio Santorelli, Paola Schirripa, Ermanno Taviani, Giulio Vannini. We are also grateful to all the participants of the Conference for observations, curious questions, stimulating comments.

Karen Nhi Meallaigh not only shared with us a part of her incomparable knowledge of the subject, but also took the trouble to revise the English of many essays and parts of the volume: we are deeply grateful for her support.

Both the organization of the Conference in 2019 and the publication of the present volume have been made possible through the generous help from the Rector of the University of Genova, as well as from the Dafist and Diraas Departments.

We gratefully look back at all the pleasant moments and inspiring opportunities we had during the Conference and warmly thank Serena Perrone for her invaluable help and support in organizing the project, as well as the Director of the Osservatorio astronomico del Righi in Genova Walter Riva and his wonderful group for having us and giving us a tiny glimpse of the real thing...

LN, LB, LP

INDICE

From the Earth to the Moon, from the Moon to the Earth <i>Lara Nicolini</i>	9
The words for 'Moon' in the Old-Indo-European languages <i>Harald Bichlmeier</i>	15
Magic in the Moonlight. Symbolism and imagery of the Moon in Ancient Egypt <i>Victoria Altmann-Wendling</i>	31
Touched by the Moon. Lunar influences on human health in Ancient Mesopotamia <i>Francesca Minen</i>	45
«Come sei lunatica!». Evoluzione del nome della Luna nella lingua greca <i>Simone Fiori</i>	57
Colpa della Luna. La 'legge del plenilunio' e il ritardo degli Spartani a Maratona <i>Francesco Toscano</i>	71
Cantare al chiaro di Luna e cantare la Luna. Dalla monodia di Evadne nelle <i>Supplici</i> di Euripide al simbolismo lunare dei riti di passaggio <i>Gloria Larini</i>	81
The Moon-as-Mirror. An ancient history of Moon-gazing <i>Karen ní Mheallaigh</i>	97
La Luna, i Campi Elisi e le Isole dei Beati <i>Valeria Bacigalupo</i>	115
Didone come Luna <i>Sergio Casali</i>	127

Hostile goddess and spotlight of <i>pietas</i>. The many sides of the Moon in the night ambush (<i>Aeneid</i> and <i>Thebaid</i>)	147
<i>Francesco Cannizzaro</i>	
Navigando verso Nord è possibile raggiungere la Luna? Considerazioni sul <i>De facie in orbe lunae</i> di Plutarco (<i>Moralia</i> 63)	159
<i>Marco Martin</i>	
Death, dream and desire. Selene's epiphany on Roman sarcophagi (2nd-3rd cent. AD)	171
<i>Julia Wang</i>	
Dipingere la Luna. Il mito, l'astro, il simbolo, l'iconografia della Luna nella pittura italiana nel Medioevo e nell'età moderna	183
<i>Monica Venturi Delporte</i>	
L'altra faccia della Luna nelle poesie di Burchiello	199
<i>Matteo Bosisio</i>	
«La divisione merlata e le sue isolette». La rappresentazione pittorica della Luna tra miti, culti e realtà scientifica (secc. XV-XVII)	211
<i>Fabiana Susini</i>	
Perception and imagination of the Moonin Giordano Bruno's philosophical poem <i>De Immenso</i>	223
<i>Alessandro De Francesco, Laila Dell'Anno</i>	
Endymion awake. The lover of the Moon goddess in Poussin's <i>Selene and Endymion</i>	235
<i>Atara Moscovich</i>	
<i>Aemula solis?</i> La luna e le allegorie del potere nella letteratura italiana del '600	247
<i>Giordano Rodda</i>	
The <i>Dramma Giocoso</i> of the Moon. Telescopes, <i>mondi nuovi</i>, and heterotopic spaces	259
<i>Natacha Fabbri</i>	
Impegno e intrattenimento nelle rappresentazioni del mondo della luna, altrove satirico della letteratura settecentesca	275
<i>Chiara Silvestri</i>	

Venefici incanti.	
Esempi di donne ‘lunari’, dal mito alla poesia europea dell’Ottocento	285
<i>Francesca Favaro</i>	
Le lune di Pinocchio	297
<i>Rosa Necchi</i>	
La luna metafisica.	
Assenze e presenze tra arte e letteratura	323
<i>Miriam Carcione</i>	
La rappresentazione degli studi lunari nella fantascienza russa come chiave di comprensione per le prospettive scientifiche	335
<i>Galina Zalomkina</i>	
<i>Infortunés Terriens.</i>	
Utopie lunari alle soglie del Novecento in Francia e Italia: Pierre de Sélènes e Giovanni Pascoli	343
<i>Francesca Irene Sensini</i>	
Una vita con tredici lune.	
Sulla ricorsività del termine «Luna» nel <i>Canzoniere</i> di Umberto Saba	355
<i>Stefano Bottero</i>	
Occhi al cielo.	
Genesi e stratigrafia del ‘lunario’ buzzatiano	369
<i>Eloisa Morra</i>	
«Peccato che i Seleniti non esistano».	
Primo Levi e gli abitanti della Luna tra fantascienza e ironia	381
<i>Teresa Agovino</i>	
La violazione della «Luna-dea-Diana» in <i>Gli sguardi i fatti e senhal</i> di Andrea Zanzotto	393
<i>Sara Massafra</i>	
Doppia prospettiva.	
Lo sguardo dell’arte tra la Terra e la Luna	407
<i>Pasquale Fameli</i>	
Avventure al chiaro di Luna.	
<i>Il poema dei lunatici</i> di Ermanno Cavazzoni	421
<i>Michele Farina</i>	

From the Earth to the Moon, from the Moon to the Earth

...everything under the Sun is in tune. But the sun is eclipsed by the moon.

Pink Floyd

«Non vedi?», dice l'amico, «sono riuscito ad acchiapparla... la Luna!»

Tommaso Landolfi

To think that it is just a stone! According to the prevalent theory on its origins (the 'giant-impact hypothesis'), the Moon was created as a result of a massive impact between the Earth and another planet, a twin of our Earth, which was given the name Theia (after the Titan goddess mother of Selene in Greek mythology): when the two planets collided, large chunks of the Earth's surface were sent into a debris disc around it, and this material finally coalesced to form the Moon. The Moon is therefore made from crust material of the earth, plus some powder on its surface, formed by falling meteorites.

To think that it does not produce light! There is no dark side at all. Actually, it is all dark, as the Moon emits no light of its own: it is sunlight that is reflected from its surface. But the distinctive quality of this pale light (perceived as bluish by the human eye) has always been a source of fascination for artists and writers to a degree not matched by interest in the Sun.

Perhaps this obscure origin and this humble nature are the very reason for the Moon's charm and allure.

The Moon is only the second brightest object in the sky, but it is definitely the one we can observe most easily. It is impossible to lay eyes on the Sun: although (according to a famous song by U2) we can briefly stare at the Sun, we definitely

cannot stare into it; but we can stare at the Moon and into the Moon for as long as we want, and the Moon always offers to all of us a moment of introspection and reflection over our fragile existence and our place in the universe. Night after night, we can see it clearly; with the naked eye, we can even see details on its surface and we started very soon to ‘interpret’ these details as rabbits, toads, facial features, tiny men or old ladies and so on... And we have been doing this for thousands and thousand years: we have probably been watching it for as long as we have watched anything.

There is something more. The phases of the Moon – and their influence on Earth – are relatively easy to observe: the relationship between the Moon and some very common phenomena are among the oldest astrophysical findings identified by mankind. Our satellite has always been, in some sense, more familiar to us than our great ‘protector’, the Sun: we realized very soon that its gravitational pull (about two times stronger than that of the Sun) has direct impact on the tides, the movements of the oceans around the earth, as well as indirect influence on animal reproduction, breeding patterns. So the Moon is not only an agent of celestial order, but it is a real headliner on the cosmic stage.

Finally, with its phases, it gives us the powerful illusion of cyclical renewal, perhaps the illusion we crave most.

For all these reasons the Moon holds a privileged place in human imagination.

The Moon has been a source of enchantment to people of all times and has nurtured our imagination for centuries: for writers and poets, the Moon has been at one moment a beneficent and comforting presence, offering refuge in nocturnal and idyllic landscapes; at the next, a silent confidante to secret loves, but also a witness of misdeeds and crimes, as well as a power capable of generating werewolves, creatures of the night, and causing mental illness. Since ancient times, the Moon has been a recurring subject of poetry and artistic representations, an inspiration for mythologies and mysticism, the object of scientific inquiries – and a crucial destination for science-fiction fantastic voyages (already in ancient Greece!).

From Hesiod (who called it «Bright Selene») and the Homeric Hymn that describes her as «long-winged», to Sappho who – with a famous short mention of the Moon and Pleiades together – helped scientists to date one of her fragments precisely; from Lucian’s description of life on the Moon, to Astolfo’s journey to bring back Orlando’s wits in the *Orlando Furioso*, from Cyrano de Bergerac’s comic attempts to reach the satellite, to the healing magic of the moonlit night in Goethe’s *An den Mond*, from the immortal Hymn written by the African Latin novelist Apuleius in the II century, to the *Poem of Dispraise* that Mary Coleridge wittily dedicated



Fig. 1. The Eagle, the Moon and the Earth. Picture taken during the *rendezvous* maneuver by command module pilot M. Collins (21 July 1969).

to this «sickly thing», from the multiple questions posed to her by an anguished Giacomo Leopardi, to the one and only posed by Percy Shelley, from the sad prayer pronounced by Walt Whitman in a poem where the light of the Moon shines over dead soldiers, to Fernando Pessoa's protests against the excessive use of the Moon as a metaphor: the importance of the Moon as a source for literature and visual arts in all times has long been recognized. And yet, its influence is inexhaustible: which explains also the great success enjoyed by our Call for papers. We received more than a hundred proposals from 13 different countries (UK, France, Poland, Russia, Israel, Ireland, Georgia, Switzerland, Greece, Canada, Portugal, Germany, Italy). One might rightly say at this point: «Houston, the Eagle has landed!» (Fig. 1).

«*Lunar orbit rendez-vous*» was the name of the method utilized in the 1969 and subsequent Apollo missions for landing humans on the Moon and getting them back again to the Earth; it is thus called because different, independent modules travel

together to the lunar orbit and, after each of them completes its mission, they finally meet again in the lunar orbit, before returning together to base.

This concept fits our conference and this volume perfectly: the volume represents a veritable Lunar *rendez-vous*, whose aim was to engage themes and subjects from different fields of knowledge and to put them into direct dialogue with each other. The interdisciplinary perspective of our collection mirrors the rendezvous of distinct modules in the orbit of the Moon. Out of an abundance of proposals we selected thirty-one intriguing papers. We decided to leave aside some very popular, but frequently explored, themes, and we sought instead more unusual, fresh approaches.

We started our conference with the Classics: the first day, as the first part of the volume, has been dedicated to the presence of the Moon in ancient times, from a linguistic analysis of its names in some old languages, to its symbolism and influence in ancient countries like Egypt and Mesopotamia; from its presence in Greek and Latin literature, to the epiphany of the Goddess (Selene) on Roman sarcophagi.

The second part of this book, formed by the papers of the second day, moves on to the modern and contemporary era, starting with the presence of the Moon in a very peculiar genre (Burchiello's amusing sonnets, or «the comic side of the moon»). After an incursion into Giordano Bruno's philosophy, we turn to Galileo and then we leap again into the field of Art History to explore visual representations of the Moon based on the new scientific knowledge of the 17th and 18th centuries. A couple of papers treat the role of astronomy and the Moon in music, and then we focus again on the iconography of the Moon from the Middle Ages to the modern age. Finally, after exploring some very peculiar images of the Moon in the literature and art of the 18th and 19th centuries, we enter the 20th century, the century of the Moon landing. Here we dwell on some entirely new aspects of the Literary Moon (especially in Italian Literature).

The two-day conference enabled us to observe many visual representations of the Moon. Some of these images were very famous; each of us had seen them at least once in our lives. But for the conference-poster and the cover of this book, after some long consideration, we chose a less well-known picture, though a very powerful one: *Plenilunium* by the German astronomer and artist Maria Clara Eimmart (Fig. 2). We chose this beautiful drawing because we wanted to take this opportunity to celebrate a woman astronomer little known to the general public. Born in Nuremberg in 1676 (in an era when virtually no woman could obtain a formal education in science anywhere in the world) Maria Clara Eimmart is the world's first professional woman astronomer. Exactly like the mathematician Hypatia in a much earlier period, Maria Clara too benefited from the love and intellectual generosity of her father, Georg Cristoph Eimmart,

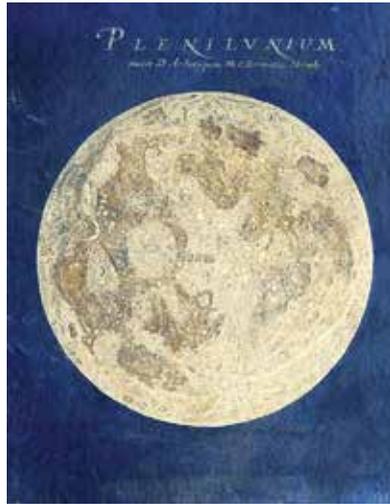


Fig. 2. *Plenilunium*, Maria Clara Eimmart.

who was himself an astronomer and a painter, and the director of the Academy of Art in Nuremberg, where he also built a small observatory on the city walls. The young Maria Clara began apprenticing with him, both as an artist and an astronomer: she helped him with his astronomical observations, and she created – on a beautiful blue paper – astonishing pictorial depictions of their data. Before her mid-twenties Maria Clara had already created a long series of exquisite illustrations of celestial objects. She died in childbirth at the age of only thirty-one, leaving behind some stunning astronomical engravings of the planets, of comets, of a beautiful total eclipse, and, above all, the most exquisite, detailed illustrations of the phases of the Moon (she produced more than 350 of these, although only a small number survives). We take advantage of this opportunity to celebrate Maria Clara together with her favourite subject, the Moon.

Finally, as this celebration, among the many others around the world, has showed, going to the Moon fifty years ago has not deprived us of our fantasies and romantic dreams about it, notwithstanding the fear expressed at the time by a group of Italian intellectuals: though we can now map it with the greatest precision, the Moon still remains for us a territory of the imagination and retains its ability to charm us; it continues to fulfil its time-old symbolic functions even in the so-called Space-age. In other words, the Moon has not been diminished by the space program; it was, in fact, re-enchanted with new meanings. Flying to the Moon has given us something new: a new perspective, a new gaze on ourselves. Observing the Earth from space (Fig. 3) has endowed us with what has been called “a planetary awareness”. This new perspective awakened in us a new



Fig. 3. Earth rising above the Moon (Nasa).

sensitivity to how our fate as a species is inextricably bound up with our planet. Above all it stirred consciousness of the fact that, measured against the background of a far greater geological time-frame (the deep time that is not measured in weeks and years, but in millions and billions of years, in the lives of galaxies) humanity is nothing but a blip. And, in the words of the great contemporary poetess Maya Angelou: «Out of such chaos, of such contradiction / We learn that we are neither devils nor divines».

Lara Nicolini

The words for ‘Moon’ in the Old-Indo-European languages

Harald Bichlmeier

Saxon Academy of Sciences and Humanities in Leipzig

Martin Luther University Halle-Wittenberg

Abstract: The aim of this paper is to present the different kinds of conceptualisations used in Old Indo-European languages to designate the Moon. This will mainly concern the Moon as a celestial body in its entirety, whereas names of parts of the Moon or for certain appearances of it (‘full Moon’, ‘new Moon’, ‘crescent’, Moon as deity etc.) could not be taken into account due to lack of space. The Proto-Indo-European roots on which etymologies for ‘Moon’ are based mean ‘to measure’ (PIE **meh₁-*), ‘to gleam, to glisten, to shine’ (PIE **leuk-*, **skend-*, **selh₂-*) or ‘to move (forward)’ (PIE **h₁er-*).

Keywords: PIE morphology; PIE ‘Moon’; PIE ‘month’.

1. The etymologies of the words meaning ‘Moon’ in the Old Indo-European languages

1.1. Derivatives for ‘Moon, month’ in the different branches of Indo-European from the root PIE **meh₁-* ‘to measure’

There is good reason to build the primordial P(roto)I(ndo)E(uropean) word for ‘Moon’ based on a root PIE **meh₁-* ‘to measure’¹. As the Moon was used to measure time quite early, thus the unique common PIE word for ‘Moon’ was used to designate both ‘Moon’ and ‘month’ at the same time. Some languages preserved the result of the PIE word and its original double meaning, while other languages preserved either one meaning or the other.

¹ Cfr. *LIV*² 424f.

The most generally accepted reconstruction used to be the one leading to a heteroclitic paradigm PIE nom. **meh₁-n-ōt*, acc. **meh₁-n-és-ŋ*, gen. **meh₁-n-és-s* or **meh₁-ŋ-s-élós²*.

But in the last two decades, besides this reconstruction another one took hold, namely that originally, there was only a regular *s*-stem PIE nom. **méh₁-n-ōs*, acc. **méh₁-n-es-ŋ*, gen. **meh₁-n-és-s* or **meh₁-ŋ-s-élós³* whose nom. was reinterpreted as coming from **méh₁-n-ōt-s*. This is the same analogy which worked in the stem of the perfect participle in **-uōs*, **-uos-*, **-us-* which acquired forms with **-t-* probably in analogy with the present participles in **-nt⁴*.

1.1.1. Baltic

This paradigm is most faithfully retained in Lith. *mėnuol/mėnuo* m. (< P[roto-]Balt[ic] **mēnōt/*mēnōs*), acc. *mėnesį* (< PBalt. **mēnes-im*), gen. *mėnesis* (< PBalt. **mēnes-es*) ‘Moon, month’.

Besides, there are a few more Lithuanian formations, mostly found in dialects, based on the oblique cases: Lith. *mėnesis, mėnesỹs* m. (a restructuring of the above-mentioned consonant stem paradigm into a *jo*-stem that took its start from the oblique cases where we find e.g. identical forms of the acc. sg. *mėnesį* in both stem classes: < PBalt. **mēnes-im* vs. PBalt. **mēnes-iam*), an *o*-stem *mėnas* m. ‘Moon, month’, an *u*-stem *mėnus* m. ‘Moon, month’ etc. which are usually regarded as back-formations from diminutives such as Lith. *mėnulis, mėnūžis⁵*. They are derived from what is regarded to be the (Baltic) root of the ‘Moon’-word, PBalt. **mēn-*, Lith. *mėn-*, but both forms might also be based on a primary *n*-stem as well (see below).

The other East Baltic language, i.e. Latvian, already shows a simplified form of the paradigm: it simply got rid of that strange nominative and transformed the former consonant stem into an *i*-stem: Latv. *mēness* m./f., gen. *mēness*, or a *jo*-stem *mēnesis* m., gen. *mēneša* (starting – as Lithuanian – from the acc. sg. PEastBalt. **mēnesį* which was common to both stem classes). Older grammars and dictionaries say that Latv. *mēness* meant ‘Moon’ and *mēnesis* ‘month’⁶ but neither older texts nor the modern language seem to corroborate this notion.

² Cfr. *EIEC* 385, accepted, e.g. by Rieken 1999, 95; Casaretto 2004, 582.

³ Cfr. Klingenschmitt 2005, 139, 425; Steer 2015, 270f.

⁴ Cfr. Schaffner 2019, 159 n. 8, referring to Schaffner 2001, 609 n. 129; Widmer 1997, 582 n. 24; Steer 2015, 224 n. 708.

⁵ Cfr. *LitEW* 438f.; *SEJL* 388f.; *ALEW* 634f.; *EDBIL* 311f.; *LED* 781, 782f.; *SEJL*²⁻⁶ s.vv. *mėnas, mėnuo*; *ALEW* 1.1 732f.

⁶ Cfr. *LEV*² 582.

Interestingly, the most archaic and earliest attested Baltic language, i.e. Old Prussian, the only West Baltic language for which relevant data is attested, shows a much shorter form for the word for the Moon: OPr. *menig*⁷ (attested once in the so-called Elbing Vocabulary). If the ending *g* is not a very peculiar copying error for an ending *s* or even *ns*⁸ as it has been generally supposed, this form might continue a derivative with the diminutive suffix Balt. **-ik-* from a shorter form PBalt. **mēn-* < PIE **meh₁-n-*.

1.1.2. Germanic

In Germanic, at least one set of forms is based exactly on that restructured nominative form containing **-t-*, and these forms actually always mean ‘month’: PGerm. **mēnōþ-*⁹ > Goth. *menoþs* ‘month’¹⁰, OHG *mānōd* ‘id.’¹¹, OSax. *mānuth* m. ‘id.’¹², OE *mōnad* m. ‘id.’¹³, NE *month*¹⁴, OFris. *mōnath* m. ‘id.’¹⁵, Nthl. *maand* ‘id.’¹⁶, OIcel. *mánaðr* ‘id.’¹⁷, Nlcel. *mánudur* ‘id.’¹⁸, Faer. *mánaður* ‘id.’, Norv. *måned* ‘id.’¹⁹, Swed. *månad* ‘id.’²⁰, Dan. *måned* ‘id.’²¹. Although we have only scanty attestations of the Gothic form – there is only a nominative *menoþs*, thus it is impossible to establish whether this is still a consonant stem or already an *o*-stem, i.e. a Germanic *a*-stem –, we can quite definitely say that the words in the other Germanic languages are already thematic. On the other hand, there is no trace of an *s*-stem in Germanic.

However, a shorter *n*-stem based on the already enlarged root PIE **meh₁-n-* or, more precisely, based on the primary *n*-stem PIE **meh₁-n-* is quite well attested. From this enlarged root or primary *n*-stem, a number of Germanic cognates

⁷ Cfr. *PKEŽ* 3, 127-130; *PKEŽ* 2 595-597; *EDBIL* 561.

⁸ Meissner 2006, 148 n. 63: «Old Prussian *menins*, still found in dictionaries, is a ghost form».

⁹ Cfr. *EDPG* 365f.

¹⁰ Cfr. Feist 1939, 354; Lehmann 1986: *M-49*; Casaretto 2004, 581f.

¹¹ Cfr. *EWAbd* 6, 129-131.

¹² Cfr. Tiefenbach 2010, 260.

¹³ Cfr. Holthausen 1974, 225f.

¹⁴ Cfr. Klein 1966-1967, 2, 1001.

¹⁵ Cfr. Hofmann – Popkema 2008, 335.

¹⁶ Cfr. *EWN* 3, 281.

¹⁷ Cfr. de Vries 1962, 378.

¹⁸ Cfr. Magnússon 1995, 603.

¹⁹ Cfr. Bjorvand – Lindeman 2007, 775-778; Bjorvand – Lindeman 2019, 852-855.

²⁰ Cfr. *SEO* 1, 676.

²¹ Cfr. Nielsen 2006 [1966], 296.

are derived, all building a secondary *n*-stem from that basis: PIE **meh₁-n-on-* > PGerm. **mēn-an*²² > Goth. *mena* (*Mc* 13, 24) ‘Moon’²³, CrimeaGoth. *mine* ‘id.’²⁴, OE *mōna*²⁵ > NE *moon*²⁶, OHG *māno* ‘id.’²⁷, OSax. *māno* m. ‘id.’²⁸, OFris. *mōna* m. ‘id.’²⁹, OIcel. *máni* m. ‘Moon, month’³⁰, Nlcel. *máni* m. ‘Moon’ (formerly also ‘month’)³¹, Norv. *måne* ‘Moon’³², Dan. *måne* ‘id.’³³, Swed. *måne* ‘id.’³⁴, Nthl. *maan* ‘id.’³⁵ etc.

The interesting word here is actually OHG *māno* which in the course of time has acquired a dental at the end either from *mānot* or from NHG *Abend* ‘evening’ which also has a secondary dental at the end, the same way as the plural of NHG *Morgen* ‘morning’ sometimes has one in dialectal NHG *Morgende* in analogy to *Abende*.

If we now have another look at the somewhat peculiar form OPr. *menig*, we can quite confidently conclude that it can be based on the same formation as these Germanic *n*-stems. Thus, we might now reconstruct for it PBalt. **mēn-ika-* < PIE **meh₁-n-ik-o-*.

1.1.3. Tocharian

A very indirect reflex of the aforementioned PIE paradigm of the word seems to be Toch. A *mañ*, Toch. B *meñe* ‘Moon, month’, going back to PToch. **mēñē* < Pre-PToch. **mēñē(n)* which seems to originate from a restructured **mēñēt* from secondary PIE **meh₁-n-ōr̥*³⁶.

1.1.4. Albanian

If we now look at some more peripheral languages (from an Indo-Europeanist’s point of view), we find formations representing exactly this unenlarged *n*-stem PIE **meh₁-n-* with ablaut, that is an *o*-grade in the root PIE **moh₁-n-* > Palb. **mōn-* >

²² Cfr. *EDPG* 365.

²³ Cfr. Feist 1939, 354; Lehmann 1986, *M*-49; Casaretto 2004, 582.

²⁴ Cfr. Stearns 1978, 147.

²⁵ Cfr. Holthausen 1974, 225.

²⁶ Cfr. Klein 1966-1967, 2, 1001.

²⁷ Cfr. *EWAhd* 6, 125-129.

²⁸ Cfr. Berr 1971, 265; Tiefenbach 2010, 259.

²⁹ Cfr. Hofmann – Popkema 2008, 225.

³⁰ Cfr. de Vries 1962, 378.

³¹ Cfr. Magnússon 1995, 603.

³² Cfr. Bjorvand – Lindeman 2007, 775; Bjorvand – Lindeman 2019, 852.

³³ Cfr. Nielsen 2006 [1966], 296.

³⁴ Cfr. *SEO* 1, 676.

³⁵ Cfr. *EWN* 3, 281.

³⁶ Cfr. *DTB*² 503.

Alb. *muaj* m. ‘month’. Another etymology, however, supposes PAlb. **māsniā-* which might go back to older **mēsni-*³⁷.

1.1.5. Armenian

In a number of languages, there is an enlargement of this primary *n*-stem by an **-s-*: taking the supposed primordial paradigm into account, PIE nom. **méh₁-n-ōs*, acc. **méh₁-n-es-ŋ*, gen. **méh₁-n-es-s/*méh₁-ŋ-s-e/ōs*, we may say that the following formations are actually based on the weak stem **meh₁-ŋ-s-* as perhaps represented by the genitive form of the paradigm.

Based on the weak stem PIE **meh₁-ŋ-s-* is: Arm. *amis* ‘month’, gen. *amsoy*: Pre-PArm. **mēns-* > PArm. **mis* which was then enlarged by an *a-* at the beginning³⁸. There are probably two reasons for the contamination: other words for sections of time *am* ‘year’, *ast* ‘star’ and *aur* ‘day’ also have such an *a-* at the beginning, and without that initial vowel, there would have been a somewhat strange homonymy with Arm. *mis*, gen. *msoy* ‘meat’³⁹.

1.1.6. Indo-Iranian

Another direct descendant of PIE **meh₁-ŋ-s-* is PIIran. **maH-as-*, living on in Av. nom.sg. *mā*, gen. *māṇhō* ‘Moon, month’, OI *mās-*, gen. *māsah* ‘Moon, month’⁴⁰.

1.1.7. Celtic

Celtic, too, is part of that group: PIE **meh₁-n-s-* > Pre-PCeltic **mēns-* > PCelt. **mīns-* > OIr. *mí*, gen. *mís* ‘month’, Welsh *mis* ‘id.’, OBret. *mis* ‘id.’, NBret. *mis* ‘id.’, OCorn. *mis* ‘id.’, MCorn. *mys* ‘id.’⁴¹.

1.1.8. Italic

The same is valid for Lat. *mēnsis* ‘month’ which still betrays its origin as a consonant stem (i.e. an *s*-stem) in the gen. pl. *mēnsum*⁴².

In Italic, we also find Umb. abl. sg. *menzne* from another PItal. stem which shows another enlargement by *-n-*: the attested form reflects PItal. **mēns-(e)n-(e)i*⁴³. This enlargement of the stem **mēns-* is not found in any other IE language.

³⁷ Cfr. *AED* 276; Demiraj 1997, 279f.

³⁸ Cfr. *EDAIL* 47f.

³⁹ Cfr. *EDAIL* 469f.

⁴⁰ Cfr. *EWAla* 2, 352f.

⁴¹ Cfr. *LEIA* M-46; *EDPC* 272.

⁴² Cfr. *LatEW* 2, 71; *DÉLL* 398; *EDLIL* 373.

⁴³ Cfr. Untermann 2000, 471f.

1.1.9. Greek

And finally, the Greek etymon is part of the group building the word for ‘Moon’ from PIE **meh₁-s-n-*: Gr. μήν, gen. μηνός ‘month, sickle moon’, Myc. gen. sg. *me-no /mēnos/* ‘month’ which is a bit more difficult to explain: from this originally Ionic form μήν, we would hardly think it possible that it really derives from PIE **meh₁-ns-*. But the forms from other dialects do show that clearly: there is Att. μείς, gen. μηνός, Dor. μής, Elean μεύς, Aeol. gen. μῆννος. These forms can only be explained starting from PIE nom. **meh₁-ns*, gen. **meh₁-ns-es* → Pre-PGr. nom. **mēns*, gen. **mēnsos* > PGr. nom. **mēns*, gen. **mēnnos*. Elean μεύς, *e.g.*, is generally regarded as an analogical formation according to the theonym Ζεύς, Ζηνός, starting from gen. μηνός⁴⁴.

1.1.10. Slavic

A special case of enlargement can be seen in the Slavic languages. Moreover, in the suffix cluster of the derivational basis, a kind of metathesis seems to have taken place. With the suffix **-ko-*, it is also possible to form *nomina agentis* in Slavic; so there is reason to think of the Slavic formation as meaning ‘the measurer’: PIE **meh₁-ns-* + **-ko-* > PIE **meh₁-s-η-ko-* > PSlav. **mē’sinka-* > Com.Slav. **měsęcb* ‘Moon, month’⁴⁵ > OCS *měsęcb* m. ‘Moon, month’, Russ. *měsjac* m. ‘month’⁴⁶, Ukr. *mіsjac* m. ‘Moon, month’⁴⁷, Cro. *mjesęc*⁴⁸, Serb. *měsęc* ‘id.’, Slov. *měsec* m. ‘id.’⁴⁹, Bulg. *měsec* m. ‘id.’⁵⁰, Pol. *miesiac* m. ‘month’⁵¹, Czech *měsíc* m. ‘month, Moon’⁵², Slk. *mesiac* m. ‘month’⁵³, USorb. *měsac* m. ‘month’, formerly also ‘Moon’, diminutive *měsačk* m. ‘Moon’, LSorb. *mjasec* m. ‘Moon, month’⁵⁴.

1.2. Derivatives meaning ‘Moon’

from the root PIE **leuk-* ‘to gleam, to shine, to be(come) bright’

Besides all those formations based on a common root meaning ‘to measure’, there are formations based on three other different roots meaning ‘to shine, glisten’ from

⁴⁴ Cfr. *GEW* 2, 227f. (μῆν²); *DÉLG* 669f. (μῆν²); *DMic* 1, 435; *EDG* 945 (μῆν²); Meissner 2006, 147-150.

⁴⁵ Cfr. Berneker 1914, 51f.; *ĚSSJa* 18, 191-195; *ESJS* 468f.; *EDSIL* 312; Klotz 2017, 154.

⁴⁶ Cfr. *ĚSRJa* 2, 608f.; *REW* 2, 125.

⁴⁷ Cfr. Mel’nyčuk 1982, 3, 484f.

⁴⁸ Cfr. *ERHJ* 1: 620.

⁴⁹ Cfr. *ESSJ* 2, 179; *SES*³ 419f.

⁵⁰ Cfr. *BER* 3, 755-757.

⁵¹ Cfr. Brückner 1927, 334f.; Bańkowski 2000, 2, 180f.

⁵² Cfr. *ESLČ* 360; Rejzek 2015, 412f.

⁵³ Cfr. Králik 2015, 355.

⁵⁴ Cfr. Schuster-Šewc 1978-1996, 901f.

which different names in the various IE branches are formed according to similar conceptualisations of the Moon’s appearance.

The first one is the root PIE **leuk-* ‘to gleam, to shine, to be(come) bright’⁵⁵.

1.2.1. Indo-Iranian

Already in PIE, a normal *s*-stem PIE **leuk-el-os-* n. could be formed from this root. We find it preserved in OI *rókas-*? ‘light’. OI *-rocas-* n. ‘glamour, glistening’ in *svárocas-* ‘glistening by itself’ is restructured from (*svá*)*rocis-* ‘id.’⁵⁶ and independent of the Iranian forms Avest. *raocah-* n. ‘gleam, glamour, light, brightness’, OP *raučah-* n. ‘day’⁵⁷. Besides the strong stem PIE **leuk-el-os-*, there was a weak stem PIE **leuk-s-* (e.g. in the gen. PIE **luk-s-és*, secondarily **leuks-s-és*). From this weak stem form PIE **leuk-s-*, a secondary *no*-stem PIE **leuk-s-no-* could be derived which led to an adjective meaning ‘having brightness’ > ‘shining, bright’.

1.2.2. Italic

This same adjective PIE **leuk-s-no-* could then be substantivised again. Thus, from PIE **le/ouk-s-neh*₂⁵⁸ we get PItal. **louksnā-* > Lat. *lūna* f. ‘Moon’, Praen. *losna* ‘Moon’⁵⁹.

1.2.3. Celtic

The same preform PIE **le/ouk-s-no-* is continued by MIr. *lúan* m. ‘Moon’⁶⁰.

1.2.4. Slavic

In the same way as the Italic form, PSlav. **louksnā-* came into existence and spread all over these languages: PSlav. **louksnā-* > Com.Slav. **luna* > OCS *luna* f. ‘Moon’⁶¹, Russ. *luná* f. ‘Moon’, dialectally also ‘ray of light, reflection in the sky, firmament, echo’⁶², Ukr. *luná* f., *lúno* n. ‘reflection, glow, echo’⁶³, Bulg. *luná* f. ‘Moon’⁶⁴, Serb, Cro. *lúna* f. ‘id.’, Slov. *lúna*

⁵⁵ Cfr. LIV² 418f.

⁵⁶ Cfr. EWAia 2, 463f.; Stüber 2002, 124.

⁵⁷ Cfr. Stüber 2002, 124f.; Meissner 2006, 47f.; Schmitt 2014, 66, 107, 237; Brust 2018, 296.

⁵⁸ Cfr. EIEC 385.

⁵⁹ Cfr. LatEW 1, 833; DÉLL 373; EDLIL 352.

⁶⁰ Cfr. Stüber 2002, 125.

⁶¹ Cfr. Berneker 1924, 725; ÈSSJa 16, 173f.; ESJS 444f.; EDSIL 291.

⁶² Cfr. ÈSRJa 2, 533; REW 2, 69.

⁶³ Cfr. Mel’nyčuk 1982, 3, 304f. (*luna*²).

⁶⁴ Cfr. BER 3, 509f. (*lunà*¹).

f. ‘Moon’⁶⁵, Czech *luna* f. ‘reflection’, ‘Moon’ (poetic)⁶⁶, Slk. *luna* f. (poet.) ‘Moon in the sky’⁶⁷, Pol. *luna* ‘reflection, glow, Moon, flame’⁶⁸, Drav.-Polab. *launa* ‘Moon’⁶⁹.

1.2.5. Baltic

The same formation, originally meaning ‘the bright/shining one’, is continued in OPr. pl. *lauxnos* ‘stars’⁷⁰ and Av. *raoxšna-* ‘bright, shining’.

1.2.6. Armenian

A formation closely related to those just mentioned is PIE **leuk-e(s)-noleh₂-* > Arm. *lowsin* /lusin/, gen. *lowsni* ‘Moon’, ‘month’ while the formation exactly representing PIE **leuk-s-noleh₂-* seems to live on in Arm. *lowsn*, pl. *lowsownk^ε* ‘white spot on the eye’⁷¹.

1.2.7. Greek

A form morphologically very close to the Armenian formation is Gr. *λύχνος* m. ‘lamp, (portable) light’ which is derived from an adjective PIE **luk-s-nó-* ‘bright, having light’, with a substantivising movement of the accent; the only difference in the formation is that it is formed from the zero-grade root⁷².

1.3. Derivatives meaning ‘Moon’ from the root PIE **(s)kend-* ‘to gleam, glisten’

The second root that has to be mentioned in this context is PIE **skend-* ‘to gleam, glisten, appear’⁷³. Derivatives from this root can also be found in words from a rather unusual combination of languages: Celtic, Albanian and Old Indic.

1.3.1. Celtic

The primary adjective PIE **(s)knd-no-* gives PCelt. **kanno-* > MBret. *cann* ‘full Moon’, Welsh *cann* ‘brilliant, white’. Lat. *candeō* ‘shine, gleam’ from the same root⁷⁴.

⁶⁵ Cfr. *ESSJ* 2, 156; *SES*³ 394.

⁶⁶ Cfr. *ESLČ* 344; Rejzek 2015, 385.

⁶⁷ Cfr. Králik 2015, 335.

⁶⁸ Cfr. Brückner 1927, 314; Bańkowski 2000, 2, 110f.

⁶⁹ Cfr. Olesch 1983-1987, 1, 496.

⁷⁰ Cfr. *PKEŽ* 3, 53f.; *PKEŽ*² 540f.; *EDBIL* 561.

⁷¹ Cfr. *EDAIL* 320f.

⁷² Cfr. *GEW* 2, 147-149; *DÉLG* 626; *EDG* 880f.; Meissner 2006, 47f.

⁷³ Cfr. *LIV*² 546.

⁷⁴ Cfr. *LatEW* 1, 152f.; *DÉLL* 91f.; *EDLIL* 87.

1.3.2. Albanian

A nominal derivative PIE **skond-neh₂-* is represented by PALb. **ksandā* > Alb. (Gheg) *hânë* ‘Moon’, Alb. (Tosk) *hënë* ‘Moon’⁷⁵.

1.3.3. Indo-Aryan

A *ro*-adjective PIE **(s)kend-ro*⁷⁶ is preserved in OI *candra-mās-* ‘Moon, Moon-God’, literally ‘shining Moon’, *candrā-*, *ścandrā-* ‘shining, Moon’⁷⁷.

1.4. Derivatives meaning ‘Moon’ from the root PIE **selh₂-*? ‘to gleam, to glisten’

The third root with a meaning ‘to gleam, to glisten’ to be mentioned is found as the basis only for one Greek word: Gr. σελήνη f. ‘Moon’ goes back to PGr. **selas-nā-*, a derivative of Gr. σέλας n. ‘light, glow, beam’ which itself is of unclear origin⁷⁸. Maybe a root PIE **selh₂-*? ‘to gleam, glisten’ can be reconstructed.

1.5. Derivatives meaning ‘Moon’ from the root PIE **h₁er-* ‘to move (forward)’

A completely different way of denominating the Moon, involving a different kind of conceptualisation, seems to have been taken by the Anatolian languages, Hittite serving as an example: Hitt. *arma-* ‘Moon’ can be derived from PIE **h₁(o)r-mo-*, a derivative from the root PIE **h₁er-* ‘to move (forward)’. If this connection is correct, the Moon was ‘the moving one’ for ancient Anatolians, i.e. it got its name from the characteristic that it is moving across the sky (mainly) at night⁷⁹.

2. Overview of the etymological origin of the designations for the Moon in the Old Indo-European languages

The analysis of the etymologies of the words for ‘Moon’ in §§ 1.1 to 1.5 above leads to the following results: the standard PIE word for ‘Moon’ (often also meaning ‘month’) is derived from the root PIE **meh₁-* meaning ‘to measure’. The regularity of its movements across the sky made it an ideal point of reference. Anatolian is the only IE branch without a word for ‘Moon’ from that root.

⁷⁵ Cfr. *AED* 146f.; Demiraj 1997, 199f.

⁷⁶ Cfr. *EIEC* 385.

⁷⁷ Cfr. *EWAlia* 1, 529.

⁷⁸ Cfr. *GEW* 2, 690f.; *DÉLG* 961; *EDG* 1318; Meissner 2006, 125.

⁷⁹ Cfr. *EHG* 1, 62; *EDHIL* 296f.

The roots PIE **leuk-* and PIE **skend-*, both meaning ‘to gleam, to glisten’ are taken to form a word for ‘Moon’ in three branches each. Other roots serve as derivational bases only in single branches. Celtic seems to be the most productive branch, building names for the Moon from at least three different PIE roots.

language:	root: PIE <i>*meh₁-</i>		PIE <i>*leuk-</i>	PIE <i>*skend-</i>	PIE <i>*selh₂-?</i>	PIE <i>*h₁er-</i>
	PIE <i>*meh₁-n-</i>	PIE <i>*meh₁-n-s-</i>				
Tocharian	+					
Indo-Aryan		+		+		
Iranian		+				
Anatolian						+
Armenian		+				
Greek		+			+	
Slavic		+	+			
Baltic	+	+				
Albanian	+?	+?		+		
Italic		+	+			
Germanic	+					
Celtic		+	+	+		

Abbreviations:

Aeol.	Aeolic	Latv.	Latvian
Alb.	Albanian	Lith.	Lithuanian
Arm.	Armenian	LSorb.	Lower Sorbian
Att.	Attic	M-	Middle
Av.	Avestan	N-	New
Balt.	Baltic	NE	New English
Bret.	Breton	NHG	New High German
Bulg.	Bulgarian	Nthl.	Netherlands
Celt.	Celtic	Norv.	Norwegian
Com.Slav.	Common Slavic	O-	Old
Corn.	Cornish	OCS	Old Church Slavonic
CrimeaGoth.	Crimean Gothic	OHG	Old High German
Cro.	Croatian	OI	Old Indic
Dan.	Danish	OP	Old Persian
Dor.	Doric	P-	Proto
Drav.-Polab.	Draveno-Polabian	Pol.	Polish
Faer.	Faeringian	Pr.	Prussian
Fris.	Frisian	Praen.	Praenestianian
Germ.	Germanic	Russ.	Russian
Goth.	Gothic	Sax.	Saxon
Gr.	Greek	Slk.	Slovak
Hitt.	Hittite	Slov.	Slovene
Icel.	Icelandic	Toch.	Tocharian
IE	Indo-European	Swed.	Swedish
Iran.	Indo-Iranian	Ukr.	Ukrainian
Ir.	Irish	Umb.	Umbrian
Ital.	Italic	USorb.	Upper Sorbian
Lat.	Latin		

Bibliography

Dictionaries

AED

V. Orel, *Albanian Etymological Dictionary*, Leiden-Boston-Köln 1998.

ALEW

W. Hock *et al.*, *Altltitaisches etymologisches Wörterbuch (ALEW)*, 3 vols., Hamburg 2015 (Studien zur historisch-vergleichenden Sprachwissenschaft, 7).

ALEW 1.1

W. Hock *et al.*, *Altltitaisches etymologisches Wörterbuch (ALEW). Version 1.1.*, Berlin 2019. (<https://doi.org/10.18452/19817>; consulted in August 2019).

Bańkowski 2000

A. Bańkowski, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, vol. 1: A-K, vol. 2: L-P, Warszawa 2000.

BER

V.I. Georgiev, *Bŭlgarski etimologičen rečnik*, Sofija 1971- [latest vol.: 7 (2013): *slòvo-terjäsŭam*].

Berneker 1914

E. Berneker, *Slavisches etymologisches Wörterbuch. Zweiter Band: Ma-Morŭ*, Heidelberg 1914.

- Berneker 1924
E. Berneker, *Slavisches etymologisches Wörterbuch. Erster Band: A-L*, 2. unveränd. Aufl., Heidelberg 1924 [¹1908-1913].
- Berr 1971
S. Berr, *An Etymological Glossary to the Old Saxon Heliand*, Bern-Frankfurt 1971.
- Bjorvand – Lindeman 2007
H. Bjorvand, F.O. Lindeman, *Våre arveord. Etymologisk ordbok*, revidert ok utvidet utgave, Oslo 2007 [¹2001].
- Bjorvand – Lindeman 2019
H. Bjorvand, F.O. Lindeman, *Våre arveord. Etymologisk ordbok*, Tredje utgave, Oslo 2019.
- Brückner 1927
A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 1927.
- Brust 2018
M. Brust, *Historische Laut- und Formenlehre des Altpersischen. Mit einem etymologischen Glossar*, Innsbruck 2018 (Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, 161).
- DÉLG
P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots, Nouvelle édition*, Paris 2009.
- DÉLL
A. Ernout, A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*, retraitage de la 4. éd. augm. d'additions et de corr. par J. André, Paris 2001.
- Demiraj 1997
B. Demiraj, *Albanische Etymologien*, Amsterdam-Atlanta, GA 1997 (Leiden Studies in Indo-European, 7).
- de Vries 1962
J. de Vries, *Altnordisches etymologisches Wörterbuch*, 2. erg. Aufl., Leiden 1962.
- DMic
F. Aura Jorro, F.R. Adrados, *Diccionario Micénico. Volumen I*, Madrid 1985; *Diccionario Micénico. Volumen II*, Madrid 1993.
- DTB²
D.Q. Adams, *A Dictionary of Tocharian B. Revised and greatly Enlarged*, 2 vols., Amsterdam-New York 2013 (Leiden Studies in Indo-European, 10).
- EDAIL
H.K. Martirosyan, *Etymological Dictionary of the Armenian Inherited Lexicon*, Leiden-Boston 2010 (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 8).
- EDBIL
R. Derksen, *Etymological Dictionary of the Baltic Inherited Lexicon*, Leiden-Boston 2014 (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 13).
- EDG
R. Beekes, with the assistance of L. van Beek, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden-Boston 2010 (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 10).
- EDHIL
A. Kloekhorst, *Etymological Dictionary of the Hittite Inherited Lexicon*, Leiden-Boston 2005 (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 5).
- EDLIL
M. de Vaan, *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*, Leiden-Boston 2008 (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 7).
- EDPC
R. Matasović, *An Etymological Dictionary of Proto-Celtic*, Leiden-Boston 2009 (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 9).
- EDPG
G. Kroonen, *Etymological Dictionary of Proto-Germanic*, Leiden-Boston 2013 (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 11).
- EDSIL
R. Derksen, *Etymological Dictionary of the Slavic Inherited Lexicon*, Leiden-Boston 2008 (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series, 4).
- EHG
J. Tischler, *Hethitisches etymologisches Glossar*, 4 vols., Innsbruck 1983-2016 (Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, 20).
- EIEC
J.P. Mallory, D.Q. Adams (eds.), *Encyclopedia of Indo-European Culture*, London-Chicago 1997.

ERHJ 1

R. Matasović (ed.), *Etimološki rječnik hrvatskoga jezika. 1. svezak A-Nj*, Zagreb 2016.

ESJS

E. Havlová *et al.*, *Etymologický slovník jazyka staroslověnského*, fasc. 1-14, Praha 1989-2008, fasc. 15-19, Brno 2010-2018.

ESLČ

V. Machek, *Etymologický slovník jazyka českého*, reprint of the 3rd ed. 1971, Praha 1997.

ESSJ

F. Bezlaj *et al.*, *Etimološki slovar slovenskega jezika*, 5 vols., Ljubljana 1977-2007.

ĖSRJa

M. Fasmer [M. Vasmer], *Ėtimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, 4 vols., 4th ed., Moskva 2003.

ĖSSJa

O.N. Trubačev *et al.* (eds.), *Ėtimologičeskij slovar' slavjanskich jazykov: Pra-slav-janskij leksičeskij fond*, Moskva 1974- (vol. 41 [2018] up to *pažn-).

EWAbd

Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen.
Vol. I: *-a-bezzisto*, von A. L. Lloyd und O. Springer, Göttingen-Zürich 1988; vol. II: *bī-ezzo*, von A.L. Lloyd, R. Lühr und O. Springer† unter Mitwirkung von K. R. Purdy, Göttingen-Zürich 1998; vol. III: *fadum-fūstslag*, von A.L. Lloyd und R. Lühr unter Mitarbeit von G. Kohlrusch, M. Kozianka, K.R. Purdy und R. Schuhmann, Göttingen 2007; vol. IV: *gāba-hylare*, von A.L. Lloyd und R. Lühr unter Mitarbeit von G. Kohlrusch, M. Kozianka, K.R. Purdy und R. Schuhmann, Göttingen 2009; vol. V: *iba-luzzilo*, unter der Leitung von R. Lühr erarbeitet von H. Bichlmeier, M. Kozianka und R. Schuhmann mit Beiträgen von A.L. Lloyd unter Mitarbeit von K.R. Purdy, Göttingen 2014; vol. VI: *māda-pūzza*, unter der Leitung von R. Lühr erarbeitet von H. Bichlmeier, M. Kozianka, L. Sturm und R. Schuhmann, Göttingen 2017; vol. VII: *quaderna – skazzōn*, unter der Leitung von R. Lühr erarbeitet von D. Wodtko (Arbeitsstellenleiterin), H. Bichlmeier, M. Kozianka und R. Schuhmann, Göttingen 2021.

EWAta

M. Mayrhofer, *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*, 3 vols., Heidelberg 1992-2001.

EWdS⁵

F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von E. Seebold. 25., durchges. u. erw. Aufl., Berlin-Boston 2011.

EWN

M. Philippa, F. Debrabandere, A. Quak, *Etymologisch woordenboek van het Nederlands*, 4 vols., Amsterdam 2003-2009.

Feist 1939

S. Feist, *Vergleichendes Wörterbuch der gotischen Sprache. Mit Einschluß des Krimgotischen und sonstiger zerstreuter Überreste des Gotischen*, 3. neubearbeitete und vermehrte Aufl., Leiden 1939.

GEW

H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, 3 vols., Heidelberg 1960-1972.

Hofmann – Popkema 2008

D. Hofmann, A.T. Popkema, *Altfriesisches Handwörterbuch*, Heidelberg 2008.

Holthausen 1974

F. Holthausen, *Altenglisches etymologisches Wörterbuch*, 3. unveränd. Aufl., Heidelberg 1974.

IEW

J. Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, I. Band. München-Bern 1959.

Klein 1966-1967

E. Klein, *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*, Amsterdam-London-New York 1966-1967.

Klotz 2017

E. Klotz, *Urslawisches Wörterbuch*, Wien 2017.

Králik 2015

L. Králik, *Stručný etymologický slovník slovenčiny*, Bratislava 2015.

LatEW

A. Walde, J.B. Hoffmann, *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, 2 vols., Heidelberg 1930-1954.

Lehmann 1986

W.P. Lehmann, *Gothic Etymological Dictionary*, based on the third edition of *Vergleichendes Wörterbuch der gotischen Sprache*, by Sigmund Feist; with bibliography prepared under the direction of H.-J.J. Hewitt, Leiden 1986.

LEIA

J. Vendryes, *Léxique étymologique d'Irlandais ancien. A; B; C; D; R; S; T; U*, Dublin-Paris 1959-1987.

LED

W: Smoczyński, *Lithuanian Etymological Dictionary*, edited by A. Holvoet and S. Young with the assistance of Wayles Browne Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Warszawa-Wien 2018.

LEV

K. Karulis, *Latviešu etimoloģijas vārdnīca. I: A-O; II: P-Ž*, Rīga 1992 [2001; unchanged reprint with new pagination].

LitEW

E. Fraenkel, *Litauisches etymologisches Wörterbuch*, 2 vols., Heidelberg 1962-1965 (Indogermanische Bibliothek: 2. Reihe Wörterbücher).

LIV²

H. Rix et al., *Lexikon der indogermanischen Verben. Die Wurzeln und ihre Primärstammbildungen*, zweite, verb. u. erw. Aufl., Wiesbaden 2001.

Magnússon 1995

Á.B. Magnússon, *Íslensk orðsifjabók*, 3rd corr. ed., Reykjavík 1995.

Mel'nyčuk 1982-

O. S. Mel'nyčuk, *Etymolohičnyj slovnyk ukrajinskogoji movy. V semy tomax*, Kyjiv 1982-.

Nielsen 2006

N.Å. Nielsen, *Dansk Etymologisk Ordbog. Ordenes Historie*, 5. udgave, Kopenhagen 2006 [1966].

NIL

D.S. Wodtko, B. Irslinger, C. Schneider, *Nomina im Indogermanischen Lexikon*, Heidelberg 2008. (Indogermanische Bibliothek: 2. Reihe Wörterbücher).

Olesch 1983-1987

R. Olesch, *Thesaurus Linguae Dravaenopolabica*, 4 vols., Köln-Wien 1983-1987 (Slavistische Forschungen, 42/I-IV).

Pja

V.N. Toporov, *Prusskij jazyk. Slovar'*, 5 vols. [A-L], Moskva 1975-1990.

PKEŽ¹

V. Mažiulis, *Prūsų kalbos etimologijos žodynas*, 4 vols., Vilnius 1988-1997.

PKEŽ²

V. Mažiulis, *Prūsų kalbos etimologijos žodynas*, Vilnius 2013 (online: <http://www.prusistika.flf.vu.lt/paieska/paieska/>)

Rejzek 2015

J. Rejzek, *Český etymologický slovník, nové, upravené a rozšířené vydání*, Praha 2015.

REW

M. Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1953-1956.

Schmitt 2014

R. Schmitt, *Wörterbuch der altpersischen Königsinschriften*, Wiesbaden 2014.

Schuster-Šewc 1978-1996

H. Schuster-Šewc, *Historisch-etymologisches Wörterbuch der ober- und niedersorbischen Sprache*, Bautzen 1978-1996 [2/3 2010-2019].

SEJL

W. Smoczyński, *Słownik etymologiczny języka litewskiego*, Wilno 2007.

SEJL², SEJL³, SEJL⁴, SEJL⁵, SEJL⁶

W. Smoczyński, *Słownik etymologiczny języka litewskiego* (online: [www.tromanec.org/pub/alii/Smoczyński W. Słownik etymologiczny języka litewskiego.pdf](http://www.tromanec.org/pub/alii/Smoczyński%20W.%20Słownik%20etymologiczny%20języka%20litewskiego.pdf)) [enlarged electronic versions 29.09.2017 (1882 pp.), 20.01.2018 (1921 pp.), 09.03.2019 (2030 pp.), 24.09.2019 (2096 pp.), 21.06.2020 (2127 pp.)].

SEO

E. Hellquist, *Svensk etymologisk ordbok*, 3rd ed., Lund 1948.

SES³

M. Snoj, *Slovenski etimološki slovar*, tretja izdaja, Ljubljana 2016 (Zbirka Slovarji).

Skok 1971-1974

P. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, 4 vols., Zagreb 1971-1974.

Sławski 1974-2001

F. Sławski, *Słownik prasłowiański*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974-2001 [8 vols., a-gyża].

Stearns 1978

M. Stearns, *Crimean Gothic. Analysis and Etymology of the Corpus*, Saratoga 1978 (Studia linguistica et philologica, 6).

Stüber 2002

K. Stüber, *Die primären s-Stämme des Indogermanischen*, Wiesbaden 2002.

Tiefenbach 2010

H. Tiefenbach, *Altsächsisches Handwörterbuch. A Concise Dictionary of Old Saxon*, Berlin-New York 2010.

Untermann 2000

J. Untermann, *Wörterbuch des Oskisch-Umbrischen*, Heidelberg 2000 (Handbuch der italischen Dialekte, 3).

Secondary literature

Casaretto 2004

A. Casaretto, *Nominale Wortbildung der gotischen Sprache. Die Derivation der Substantive*, Heidelberg 2004 (Indogermanische Bibliothek, Dritte Reihe).

Klingenschmitt 2005

G. Klingenschmitt, *Aufsätze zur Indogermanistik*, M. Janda, R. Lühr, J. Matzinger, St. Schaffner (Hrsgg.), Hamburg 2005 (Philologia. Sprachwissenschaftliche Forschungsergebnisse, 74).

Meissner 2006

T. Meissner, *S-stem Nouns and Adjectives in Greek and Proto-Indo-European. A Diachronic Study in Word Formation*, Oxford 2006 (Oxford Classical Monographs).

Rieken 1999

E. Rieken, *Untersuchungen zur nominalen Stammbildung des Hethitischen*, Wiesbaden 1999 (Studien zu den Boğazköy-Texten, 44).

Schaffner 2001

St. Schaffner, *Das Vernersche Gesetz und der innerparadigmatische grammatische Wechsel des Urgermanischen im Nominalbereich*, Innsbruck 2001 (Innsbrucker Studien zur Sprachwissenschaft, 103).

Schaffner 2019

St. Schaffner, *Zur Wortbildung von griechisch ἄγνια, ἄρπνια, ὄργνια und Verwandtem*, «Münchener Studien zur Sprachwissenschaft», 73/1 (2019), pp. 157-183.

Steer 2015

Th. Steer, *Amphikinese und Amphigenese. Morphologische und phonologische Untersuchungen zur Genese amphikinetischer Sekundärbildungen und zur internen Derivation im Indogermanischen*, Wiesbaden 2015.

Stüber 2002

K. Stüber, *Die primären s-Stämme des Indogermanischen*, Wiesbaden 2002.

Widmer 1997

P. Widmer, *Zwei keltische t-Stämme*, «Historische Sprachforschung», 110 (1997), pp. 122-127.

Magic in the Moonlight. Symbolism and imagery of the Moon in Ancient Egypt*

Victoria Altmann-Wendling

Julius-Maximilians-Universität Würzburg

Abstract: To a certain degree, Egyptological research has neglected the Moon god, who was second to the all-dominating solar cult in ancient Egyptian religion. However, the preserved textual and iconographical sources provide a wealth of information concerning the Moon. They are expressed by a creative and multi-variant imagery, which reflects the ancient Egyptians' mental conceptualisations of the Moon according to the Conceptual Metaphor Theory. Additionally, by embedding the lunar cycle in temple rituals and in magical manuals, *e.g.* when rituals were supposed to take place during certain lunar phases, the symbolism of the Moon could enhance their efficacy or illustrate their meaning. The paper examines these cases and give possible reasons.

Keywords: Egypt; Moon god; Conceptual Metaphor Theory; magical handbooks; rituals.

Füllest wieder Busch und Tal

Still mit Nebelglanz,

Lösest endlich auch einmal

Meine Seele ganz.

Johann Wolfgang von Goethe, *An den Mond*

1. Introduction

In ancient Egypt, the lunar month started with the new moon, i.e. the phase in which the Moon stands between the earth and the sun and appears dark to an observer on earth. Unlike in Mesopotamia, however, the basis of the Egyptian calendar was not a lunar but a solar calendar of 365 days. The importance of the Moon lay

mainly in the cultic realm, similar to how it is used today to determine the date of Easter. Thus, the beginning of priestly services commenced with the second day of the lunar month, and numerous festivals and rituals were oriented to the phases of the Moon. Numerous historical inscriptions were dated with a phase of the lunar month in addition to a solar date. Astronomical observations of the heavenly body have therefore played an eminent role, which led to a profound knowledge of the processes and phenomena within the lunar month¹. Especially in the temples of the Greco-Roman period, extensive understanding about the nocturnal celestial body can be found². This is by no means limited to the mere mentioning of the Moon god or a few lunar epithets. Instead, the texts contain a large number of variably designed attributions, identifications, and metaphors that explain and evaluate phenomena and properties of the celestial body as well as processes during the lunar cycle.

2. The symbolism of the Moon

The name for the Egyptian Moon god as well as for the celestial body was *Iah* (*i'ḥ*). Depictions show on the one hand a disc with an accompanying crescent, by which two characteristic forms of the earth satellite are united (Fig. 1)³, and on the other, albeit less frequently, the form of an anthropomorphic or zoomorphic deity with such a disc on his head (Fig. 2). The crescent appears in a horizontal position, as can be observed in areas near the equator. In some rare cases from the Roman period, however, there are representation of a gradually waxing and waning crescent in an upright position.

The various lunar designations and epithets found in religious texts are mostly metaphorical attributions. According to Conceptual Metaphor Theory, which derives from the field of cognitive linguistics, these are not only rhetorical figures, but mental representations of common-sense knowledge⁴. Metaphors transfer the characteristics of one thing (= source domain) to another (= target domain), based on items which are common to both entities. Generally, more abstract and elusive concepts are explained by more concrete, physical, and well-known things like creatures,

* I thank Edward O.D. Love (Würzburg) for his useful comments and for correcting my English.

¹ Altmann-Wendling 2019, 219-223.

² Altmann-Wendling 2017; Altmann-Wendling 2018; Altmann-Wendling 2019; for the earlier sources see García Fernández 2017.

³ Altmann-Wendling 2018, 699-730.

⁴ Lakoff – Johnson 1980.



Fig. 1. The Moon as a disc with an adjacent crescent and a Wedjat eye inside, being worshiped by the god Thoth (temple of Dendera, ceiling of the Pronaos).



Fig. 2. The Moon as a human god with a lunar disc on his head, the god Thoth offering him a Wedjat eye (temple of Dendera, ceiling of the Pronaos).

body parts, or interactions with the environment. This can also be applied to the Moon as a distant heavenly body with its enigmatic shapeshifting⁵.

Some of the epithets of the Moon god do not refer to an anthropomorphic form, but to the shape of the heavenly body (e.g. ‘perfect disc’ [*itn nfr*] or ‘disc of the night’ [*itn n grh*]). This illustrates that the focus was put on the most perfect state of the heavenly body, i.e. the full moon. Besides references to the luminosity and bright colour of the lunar disc, further specifications include the terms ‘disc of gold’ (*itn n ktm.t*) or ‘he who gleams as the Golden one’ (*psd m nbw*). This is applicable to the colour in which the Moon eventually appears during its rising, when its light is refracted in lower atmospheric layers.

Another important topic is the rising of the Moon. Its appearance near the horizon is most impressive, since the disc seems bigger and therefore nearer due to an optical illusion. It is frequently mentioned in connection with the corresponding cardinal point. Caused by the rotation of the earth, the eastern horizon is the usual place where every astronomic body appears, and this is often found in textual sources. A rising at the western horizon, however, which is also mentioned, refers to the first crescent visibility after new moon, when the Moon becomes visible about one hour after sunset before soon setting itself (Fig. 3a-b).

Designations of the Moon as ‘he who traverses the sky’ (*hns nm.t*) or ‘lord of the path’ (*nb mtn*) might refer to its special movement: while its daily path across the celestial dome leads – like that of all heavenly bodies – from east to west, a unique characteristic of the Moon, and certainly of greater significance, is its proper motion, which originates from its orbit around the earth. Each day, the Moon moves about 13° to the east with respect to the fixed stars. This motion stands in adverse contrast to the starry sky and was certainly recognised by the ancient Egyptians.

The frequent term ‘secret form’ (*sṯz*) as well as the attribute ‘hidden, secret’ (*imn*) indicate that the lunar cycle seemed a mystery for the Egyptians, as it might allude to the disappearance at new Moon. In contrast, the joy of seeing the Moon, on the part of either men or gods, is also described. The sight of the heavenly body was considered to be beneficial and invigorating. In addition, it is stated that the Moon allows one to see in the first place, which is certainly correct due to the illumination of the dark night.

Apart from its shape and various phenomena in the course of the lunation, the Moon was associated with a number of other items or topics in religious texts, which shed light on the emic interpretation of the Moon in Ancient Egypt. For example, it was frequently termed *iwn-h* ‘, which means ‘the rejoicing pillar’. The Moon was also simply called ‘pillar of the heavens’, which might be the origin of this image.

⁵ See for the following Altmann-Wendling 2018, 857-964.

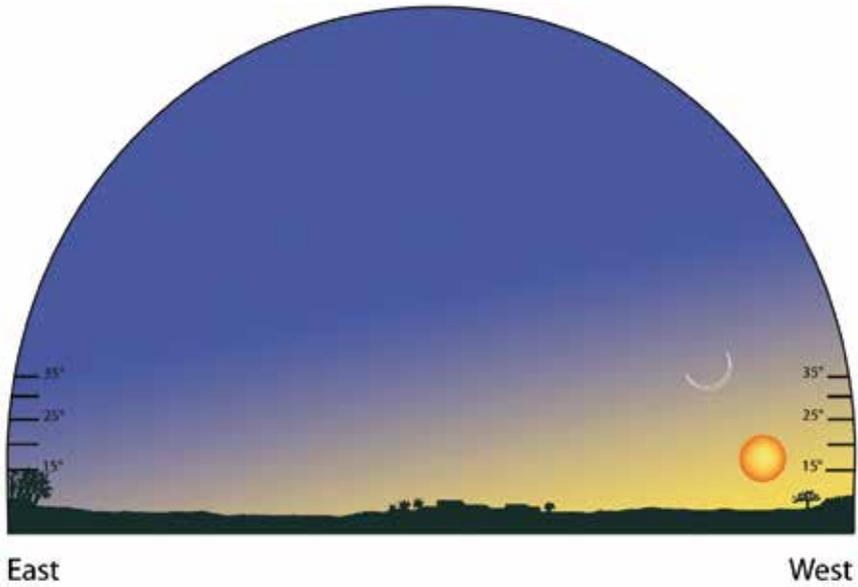


Fig. 3a. Sunset, the Moon still invisible.

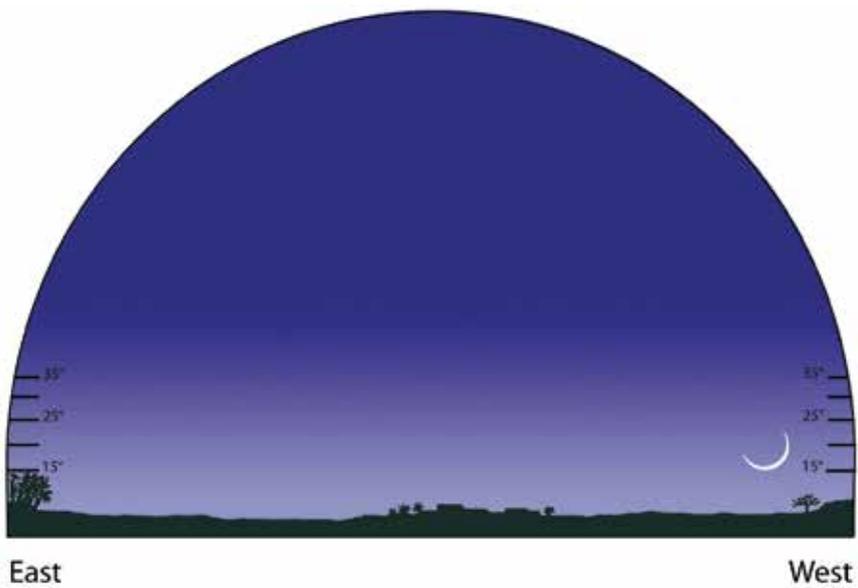


Fig. 3b. *ca.* 1 h after sunset: the new light crescent becomes visible. Graphic: V. Altmann-Wendling.

A well-known Egyptian metaphor is the identification of the Moon with an eye, namely the Eye of Horus or the Wedjat eye. The same holds true for the sun, as both celestial bodies were interpreted as the right and left eye of the sun god. The process of filling, healing, providing, and counting of the eye is closely associated with this concept.

An association with strength and power figures particularly in the designation of the full Moon as *k3 psj* ‘blazing bull’. The similarity of the bent horns and the crescent may have contributed to this concept, which also exists in Mesopotamia. In contrast to this powerful state, when the earth satellite has lost all its strength the waning Moon or new moon was called ‘ox’ (*s’b*) and a designation for the full Moon was *snsn-k3.wy* ‘the union of the two bulls’. This term might derive from the position of sun and Moon during the evening of the full moon, when they can be observed standing directly opposite one another like two bulls in their ‘sparring matches’ – an image certainly known to the agro-pastoralist Egyptians. Associated with the Moon’s equation with a bovine animal is its power to enhance the fertility of bulls and cows. Due to its waxing during the first half of the month, an association of the Moon with fecundity is universally widely spread. However, the connection to the Nile flood mentioned by Plutarch is rather adopted from the Moon’s identification with the god Osiris, whose bodily efflux was referred to as the inundation. The parallels between the lunar cycle (with the temporary disappearance and subsequent gradual waxing) and the myth of Osiris can explain this frequent relationship: the god was killed by Seth, his body parts were scattered across the land and eventually put together and revived. This structural similarity might also be the explanation for the fact that lunar scenes and allusions to the Moon frequently occur in Osirian temples and contexts.

Another important identification of the Moon in religious texts is that as a child. Here, the process of lunation is equated with the cycle of human life. It mostly applies for the first crescent after invisibility, because this reappearance is also understood as the birth of the Moon. Its conception was the date of the new Moon, the first day of the lunar month that lies only one or two days before the new crescent. In contrast to the lunar juvenance, ageing is also part of the lunar cycle. This is evidenced, for example, by the word *im3hw*, meaning the ‘provided one’, a term used for the desired state after death. The Moon gains this phase on the fifteenth lunar day, i.e. the day on which the full Moon ideally occurs. Furthermore, both its ageing and rejuvenation are described as happening in the right moment or the moment the Moon desires (*nhh r’ nb r tr n mri=f* ‘who ages daily at the moment he desires’). Therefore, death and rebirth were seen as equally important stages during lunation.

The fundamental role of the nocturnal luminary in chronology becomes evident in expressions like ‘he who opens the month’ (*wpi 3bd*), ‘he who appears at the right time’ (*ii r sw=f*) or ‘he who divides the seasons, the months and the years’

(*wpi tr.w 3bd.w rnp.wt*)⁶. Furthermore, the Moon god appears as lord of special lunar days as the new moon, new light, and the full moon.

Yet, the most important task ascribed to the Moon in textual sources was illumination at night-time. The desire of the Egyptians for driving away the darkness was not only connected with superstitious fears (*e.g.* the danger of demons, connected with chaos and death). Instead, it had more practical concerns, since in days with little artificial light the lunar radiance was of greater importance than today, where light pollution or an indoor life means that we are mostly unaware of the Moon and its phases. The Moon's changing luminosity is, after all, no small matter, as the brightness of full Moon is 250 times that of the moonless sky.

Connected with this feature is the equation or comparison of the Moon and the sun. The Moon acts as the sun's deputy by night, shines and gleams like the star, and is called its companion. This concept applies especially to full moon, when Moon and sun appear by coincidence in the same size for an observer on earth. In reality, the sun is 400 times larger than the Moon, but its distance to earth is 400 times as far, too. This concept was also used to express the legitimate succession both in the royal and in the divine realm.

3. The Moon in (magical) rituals

3.1. Private, royal and funeral rituals

As explained at the beginning, the lunar phases were used to determine the date of various festivities, but also of magical rituals⁷. Already in the Old Kingdom, some days of the lunar month were documented for food offerings, among them the same important stages of the first, positively evaluated half of the month as the 1st, 2nd and 15th lunar month day (LMD). Other activities are also associated with Moon phases: for example, in the Abusir papyri from the 5th Dynasty (*ca.* 2300 BC) we learn that the undressing and cleaning of royal statues took place on the 1st LMD, whereas the renewal of their clothing took place on the 2nd LMD. Here, the property of invisibility and the subsequent new appearance of the Moon and the beginning of a new cycle may have provided the parallel that was supposed to increase the effectiveness of the rite. Rituals for Osiris or the deceased should often be recited on the 1st, 2nd, 6th and 15th LMD. The lunar cycle could have been connected with the myth of the murdered and healed god. Here the 6th LMD stands out, which does not mark an evident astronomical event, but is nevertheless

⁶ Cf. Altmann-Wendling 2020.

⁷ Altmann-Wendling 2018, 799-810.

mentioned as a date in numerous rituals, such as the beginning of the construction of temples. The half Moon, often used as an explanation for this, does not actually take place until the 7th or 8th LMD, and further considerations for the reasons are manifold, but so far not satisfying, which makes an adoption from another, non-lunar mythological context more likely. In the New Kingdom, there is also evidence of the connection between magical rituals against epilepsy and the worship of the Moon. In one of the recipes the illness is considered to be the «influence of a revenant of Thoth», which is why a wooden figure of this very god is made and hung around the patient's neck for healing purposes, and incenses and hymns to the Moon are to be performed⁸. A ritual to protect the pharaoh from the Roman period, in which an amulet of plants was placed around the neck of the king, was to be performed on the full moon⁹. The lunar symbol of the Wedjat eye, which experiences its full recovery on this day, could explain the connection with the magical ritual that was supposed to ward off evil; after all, the eye represents the overcoming of the hostile actions of Seth, the villain *par excellence*.

Some festivals also have references to phases of the Moon, such as the «Beautiful Festival of the Valley» and the Min festival of the New Kingdom, which began at the new moon¹⁰. In the Graeco-Roman period, we know of festivities in different months, which took place at the new moon, new light or the full moon, thus the most important stages of the waxing half of the month¹¹. A ritual text named «Book of the New Moon Festival» contains, among other things, protections against enemies and an invocation to the Moon¹². A specific protection during the invisibility phase of the Moon, which had to be overcome, seems plausible.

3.2. Demotic and Greek magical manuals

The influence of the Moon is also present in magical texts of the 5th-2nd ct. BC from Egypt, which are written in Demotic or Greek¹³. The magic actions should be performed on fixed days of the lunar month (counted from new Moon). They often originate from the waxing phase¹⁴; among them, the 3rd LMD stands out in particular, i.e. the date when the Moon becomes visible again at any rate, since on the 2nd LMD the

⁸ Fischer-Elfert 2018², 49-50, 138.

⁹ Olsen, in press.

¹⁰ Graefe 1986, 187-189; Brunner-Traut 1983, 141-144.

¹¹ Altmann-Wendling 2018, 805-807.

¹² Vuilleumier 2016, 176-221; Altmann-Wendling 2018, 700-701.

¹³ Cfr. Quack 2008, 331-385; Bortolani 2016, 3-12; 19-25.

¹⁴ PGM III, 424-437; IV, 750-754; 2710-2713; XIII, 115-117, likewise 671-676; Magical Papyrus London-Leiden, col. 12, 3-15; 25, 37. Also with days of the waning phase: PGM V, 244-245.

Moon does not yet appear in slightly less than half of the months per year¹⁵. Furthermore, both the full moon¹⁶ and the new moon are explicitly mentioned¹⁷. Likewise, some rituals seem to gain their effectiveness from the position of the Moon in certain signs of the zodiac, while in others the magical performance should be avoided at all costs¹⁸. In addition, there are also more general references to the worship of the Moon or the recitation of a spell in the direction of the celestial body¹⁹. Sometimes the practical instruction to climb onto the house for this purpose is included, because the (flat) roof was exposed to an undisturbed irradiation of the obviously magical moonlight²⁰. Some magical texts contain hymns to the Greek Moon goddess Hekate²¹. Through the worship by the magician, she should be induced to comply with his wishes; in one case, the goddess is threatened during the phase of the waning Moon with prolonging this phase of invisibility for eternity if the demands are ignored.

Several Demotic magical rituals of the Roman period (2nd c. AD) also contain multiple references to certain phases or days of the Moon. Among them are spells for 'sending a dream', i.e. to let the spirit of a dead person appear to someone as a god in a dream, in order to stimulate the person to certain actions²². On several occasions, the last day of the lunar month (*wrs*) should be the date for performing the ritual²³. Various props were needed for the effective performance, and in one case the production process is oriented towards the lunar phases²⁴: barley seeds were to be planted on the last day of the lunar month and watered for seven days until they germinate – this would be at half-moon – and then taken out of the earth and dried until full moon, which is a further seven-day-period. Thus the growth and treatment of the seeds is correlated with the simultaneous waxing of the Moon, presumably to absorb its power. The barley was then crushed and used together with other substances and

¹⁵ PGM II, 43-45; III, 690; IV, 26-29; 169-172; 3145f.; VI, 1-5; Magical Papyrus London-Leiden, col. 21, 19.

¹⁶ PGM IV, 52-61; IV, 795-796; 2219-2223; 2710-2713; V, 45-50; LVIII, 15.

¹⁷ PGM III, 410-412; 424-437; IV, 750-754; 2389-2391; XIII, 5-6; likewise XIII, 347-349; XIII, 30. The waning phase: PGM III, 338; XII, 307-309; XII, 378-379.

¹⁸ PGM II, 80; III, 275-281; IV, 779-787; V, 379-382; 422; VII, 284-299; 309f.; XII, 307-309; XXX-VI, 330-331; PDM suppl. 184; Magical Papyrus London-Leiden, vso., col. 28, 2; 10, 12.

¹⁹ PGM I, 70-73; 235; III, 374; VII, 219-220; 490-491; XIII, 875-885; LXI, 1-6; PDM lxi. 118; PDM suppl. 136-138.

²⁰ PGM I, 70-73 and LXI, 1-6.

²¹ Bortolani 2016, 219-336.

²² Quack 2011.

²³ Papyrus Louvre E. 3229, col. 2, 27; col. 3, 20; col. 3, 24 (Johnson 1977; cfr. Quack 2011, 130-144).

²⁴ Papyrus Louvre E. 3229, col. 3, 24-26.

objects placed in the skull of a murdered person for further elaborate actions until in the end, the spell could be recited.

In a Demotic «Spell for reading a sealed letter», one learns in which position of the Moon in the zodiac signs the magical action should be performed: «The days when you can question the God: When the Moon is in Leo, Sagittarius, and Aquarius (or) in Gemini»²⁵. In the spell, the god Thoth is invoked; a Wedjat eye is painted on the hand with myrrh ink and then licked off. Then one should say, «The Wedjat Eye, the Wedjat Eye is what I have eaten». With this incarnation of the lunar symbol, one possibly tried to gain power over the Moon god Thoth, who should then assist the actant.

In addition to these transformation spells, numerous divination rituals were based on lunar phases. For example, in a vessel divination, in which the Moon god Khonsu is invoked, it is concluded: «You can do it from the third to the 15th day of the lunar month, which is the full moon day, when the Moon fills the Wedjat eye»²⁶. In another similar divination, in preparation for the questioning of the Moon itself, it is stated that on the full moon one should colour one's eyes with black and green paint. The instruction continues:

You shall stand on an elevated place on top of your house. You shall speak to the Moon when he fills the Wedjat eye on the full moon festival by being pure for three days. You shall recite this invocation to the Moon seven or nine times until he (the Moon god) appears to you and speaks to you²⁷.

Another spell from the same papyrus, which is supposed to help a man to become attractive for the woman of his desire, contains complicated instructions, according to which a shrew is to be placed on a Syrian sherd and both again on a donkey²⁸. The mouse is then released in the woman's bathroom, while the man wears the mouse-tail in a golden ring after appropriate recitations. Possibly, the attraction of the woman to the 'ring bearer' should be the same as that of the mouse to its tail²⁹. The spell ends with «You can do it when the Moon is full».

The influence of the Moon is also present in a questioning of the god Osiris, which requires the drawing of a phoenix on the right hand. The text continues: «And

²⁵ Papyrus Louvre E. 3229, col. 7, 13-14.

²⁶ Magical Papyrus London-Leiden, col. 10, 20-21.

²⁷ Magical Papyrus London-Leiden, col. 23, 21-25. Similar is Magical Papyrus London-Leiden, col. 23, 27-30.

²⁸ Magical Papyrus London-Leiden, col. 13, 13-17.

²⁹ Fischer-Elfert 2018², 121, 171-172.

you recite these writings to him at night, while your hands are spread out before the Moon, and when you go to sleep, you put your hand under your head»³⁰. The Moonlight also seems to render the following magical-medical papyrus from the New Kingdom effective in warding off a disease:

This amulet protection was found at night, descended into the wide courtyard of the temple of Coptos as the secret of this goddess (*scil.* Isis), by the hand of the lector priest of this temple, while the land was in darkness. It is the Moon that has shone on this book all along its way³¹.

Another form of future prediction from ancient Egypt was based on omens of various kinds, including winds, star colours, and eclipses. The most famous treatise on lunar omens is a Demotic papyrus from the late 1st century AD (Papyrus Wien D 6278+6283+6284+6287)³². As can be seen, among other things, by a concordance of Egyptian and Babylonian month names, the text is influenced by the omen literature of the Babylonians³³. This concordance also allows the dating of the creation of this text to be assigned to the 7th-5th century BC. In its first part (col. 1-4), the handbook describes predictions based on lunar and solar eclipses. An example states: «If the Moon is eclipsed in the 4th month of the sowing season, the month belonging to the Cretans, that means: The country mentioned will be very happy»³⁴. In its second part (col. 6-17), predictions are included that are based on the outer appearance of the Moon. In addition, the phenomena described, such as different colours and other celestial bodies in front of or beside the lunar disc, are illustrated with coloured vignettes. One prediction goes: «If you see the Moon in the 1st month of the flood season, its colour being gold, with a disc in it, then you shall say about it: Death will occur in the whole country [...]». Like this bad omen, negative predictions dominate the whole work³⁵.

The magic of Ancient Egypt, including its connections to the lunar phases, continued even into Christian times: in various destructive spells of a Coptic manuscript from the 10-11th century, the full moon (15th LMD) is (repeatedly) demanded as the date of execution of magical acts, as well as the 5th, 14th and 25th LMD³⁶.

³⁰ Papyrus Louvre E. 3229, col. 5, 20-22.

³¹ Papyrus British Museum EA 10059, col. 14, 11-12 (Leitz 1999, 81, 284, pl. 39).

³² Parker 1959; cfr. Altmann-Wendling 2019, 226-233.

³³ See Brandes 2019.

³⁴ P. Vienna D 6278 *et al.*, col. 4, 24-25.

³⁵ Cfr. Quack 2017.

³⁶ Fischer-Elfert 2018², 126-128.

4. Conclusion

To conclude, some suggestions should be made as to why dates, phases, or appearances of the Moon might have been included in (magical) rituals. Overall, it is of eminent importance for rituals to be effective to observe the right moment, which at the same time enhances their arcane character³⁷. The preference for the waxing phase of the Moon is based on its positive assessment, which is also reflected in other sources³⁸. One could also assume a connection with the Moon god Thoth, who, as the god of magic, knowledge and writing, was the special patron of Egyptian scientists and magicians³⁹. It was certainly an advantage to make him favourable for one's objectives. The orientation towards lunar phases or the invocation of the Moon in rituals may also have originated from the desire to share in its inherent symbolism. Among these is certainly the aspect of healing in the myth of the Wedjat or Horus eye, which also serves as a symbol for overcoming enemy attacks. The increasing of the visible lunar surface can be paralleled with the desired growth in power. In the defence against threatening influences, the lunar luminosity at night may have played an important role. Furthermore, the cyclical repetition of the lunar phases may have given the ritual constant effectiveness. A lunar eclipse, however, as an irregular event that severely limited the desired illumination of the night, was rather seen as a marker of threatening events⁴⁰.

³⁷ Cfr. Quack 2010, 50.

³⁸ Altmann-Wendling 2018, 734-738.

³⁹ Stadler 2009.

⁴⁰ Cfr. Stockhusen 2020.

Bibliography

- Altmann-Wendling 2017
 V. Altmann-Wendling, *Of Min and Moon: Cosmological Concepts in the Temple of Athribis (Upper Egypt)*, in G. Rosati, M.C. Guidotti (ed.), *Proceedings of the XI Congress of Egyptologists, Florence Egyptian Museum, Florence, 23-30 August 2015*, Oxford 2017, pp. 7-13.
- Altmann-Wendling 2018
 V. Altmann-Wendling, *MondSymbolik – MondWissen. Lunare Konzepte in den ägyptischen Tempeln griechisch-römischer Zeit*, Wiesbaden 2018.
- Altmann-Wendling 2019
 V. Altmann-Wendling, *Shapeshifter. Knowledge of the Moon in Graeco-Roman Egypt*, in J. Althoff, D. Berrens, T. Pommerening (ed.), *Finding, Inheriting or Borrowing? The Construction and Transfer of Knowledge in Antiquity and the Middle Ages*, Bielefeld 2019, pp. 213-252.
- Altmann-Wendling 2020
 V. Altmann-Wendling, *Die 30 Tage des Mondmonats und ihre Schutzgötter*, in R. Färber, R. Gautschy (hrsgg.), *Zeit in den Kulturen des Altertums. Antike Chronologie im Spiegel der Quellen*, Köln 2020, pp. 117-126.
- Bortolani 2016
 L.M. Bortolani, *Magical Hymns from Roman Egypt. A Study of Greek and Egyptian Traditions of Divinity*, Cambridge 2016.
- Brandes 2019
 T. Brandes, "He assigned Him as the Jewel of the Night": the Knowledge of the Moon in Mesopotamian Texts of the Late Second and First Millennia BCE, in J. Althoff, D. Berrens, T. Pommerening (eds.), *Finding, Inheriting or borrowing? The Construction and Transfer of Knowledge in Antiquity and the Middle Ages*, Bielefeld 2019, pp. 187-212.
- Brunner-Traut 1983
 E. Brunner-Traut, s.v. *Minfest*, in *LÄ*, IV (1983), coll. 141-144.
- Fischer-Elfert 2018²
 H.-W. Fischer-Elfert, *Altägyptische Zaubersprüche. Mit Beiträgen von Tonio Sebastian Richter*, Stuttgart 2018².
- García Fernández 2017
 G. García Fernández, *The Moon God Iah in Ancient Egyptian Religion*, in G. Rosati, M.C. Guidotti (eds.), *Proceedings of the XI Congress of Egyptologists, Florence Egyptian Museum, Florence, 23-30 August 2015*, Oxford 2017, pp. 222-227.
- Graefe 1986
 E. Graefe, s.v. *Talfest*, in *LÄ* VI (1986), coll. 187-189.
- Johnson 1977
 J.H. Johnson, *Louvre E3229: a Demotic Magical Text*, «Enchoria», 7 (1977), pp. 55-102.
- LÄ*
 W. Helck, E. Otto, W. Westendorf (hrsgg.), *Lexikon der Ägyptologie*, 7 voll., Wiesbaden 1975-1992.
- Lakoff – Johnson 1980
 G. Lakoff, M. Johnson, *Metaphors we Live by*, Chicago 1980.
- Leitz 1999
 C. Leitz, *Magical and Medical Papyri of the New Kingdom*, London 1999.
- Olsen, in press
 D. Olsen, *Spell for the Protection of the Pharaoh (P. Carlsberg 200)*, in K. Ryholt (ed.), *Hieratic Texts from the Collection, The Carlsberg Papyri 15*, Copenhagen, in press.
- Parker 1959
 R.A. Parker, *A Vienna Demotic Papyrus on Eclipse- and Lunar-Omina*. Providence, Rhode Island 1959.
- Quack 2008
 J.F. Quack, *Demotische magische und divinatorische Texte*, in B. Janowski, G. Wilhelm (eds.), *Texte aus der Umwelt des Alten Testaments, Neue Folge Band 4. Omina, Orakel, Rituale und Beschwörungen*, Gütersloh 2008, pp. 331-385.
- Quack 2010
 J.F. Quack, *Postulated and Real Efficacy in Late Antique Divination Rituals*, «Journal of Ritual Studies», 24/1 (2010), pp. 45-60.
- Quack 2011
 J.F. Quack, *Remarks on Egyptian Rituals of Dream-Sending*, in P. Kousoulis (ed.), *Ancient*

- Egyptian Demonology. Studies on the Boundaries between the Demonic and the Divine in Egyptian Magic*, Leuven 2011, pp. 129-150.
- Quack 2017
J.F. Quack, "Asur will suffer". *Predicting Disaster in Ancient Egypt*, in G.J. Schenk (ed.), *Historical Disaster Experiences. Towards a Comparative and Transcultural History of Disasters across Asia and Europe*, Cham 2017, pp. 189-206.
- Stadler 2009
M.A. Stadler, *Weiser und Wesir. Studien zu Vorkommen, Rolle und Wesen des Gottes Thot im ägyptischen Totenbuch*, Tübingen 2009.
- Stockhusen 2020
M. Stockhusen, *Ein Mondfinsternisritual aus dem hellenistischen Uruk*, in R. Färber, R. Gautschy (hrsgg.), *Zeit in den Kulturen des Altertums. Antike Chronologie im Spiegel der Quellen*, Köln 2020, pp. 273-281.
- Vuilleumier 2016
S. Vuilleumier, *Un rituel osirien en faveur de particuliers à l'époque ptolémaïque. Papyrus Princeton Pharaonic Roll 10*, Wiesbaden 2016.

Touched by the Moon.

Lunar influences on human health in Ancient Mesopotamia

Francesca Minen

Università degli Studi di Udine

Abstract: Many cultures attest beliefs acknowledging to the Moon a power to influence human health. Ancient Mesopotamia tradition is no exception. The Moon, through its identification with the god Sin, was associated with female fertility and male potency, and even neurological, ophthalmic and dermatological complaints. Even if these case studies are well known in Ancient Near Eastern studies, the underlying rationale for their link with the Moon-god has not been explained convincingly. After presenting Mesopotamian etiology of disease and the health issues linked to the god Sin, this article provides some new insights on the rationale behind these associations.

Keywords: Ancient Near East; history of medicine; lunar deity; dermatology; dropsy.

1. Introduction

The civilizations from ancient Mesopotamia have delivered to us thousands of textual sources inscribed with cuneiform script, written over three millennia. This writing system, characterized by its wedge-shaped signs, was developed by the Sumerians for the emerging administrative needs of the first cities in world's history, towards the end of the 4th millennium BCE; afterwards, the script has been adopted by other cultures, starting from Assyrian and Babylonians. Their cuneiform documents are attested from the end of the 3rd millennium BCE to the 1st century CE. Several thousands of documents in Assyrian and Babylonian linguistic varieties have been archaeologically retrieved so far and continue to surface over on-going excavations in the Near East¹.

¹ A survey of the cuneiform corpus in Sumerian and Assyro-Babylonian has been presented in Streck 2010.

This composite corpus, providing sources of very different genre, allowed scholars to contribute to our understanding of several aspects of Mesopotamian history and culture, including theories related to health and sickness. At least in an earlier phase (from 18th century BCE), Old Babylonian incantations point to a celestial or divine etiology of sickness². The composite medical corpus of ancient Mesopotamia includes both scientific compilations, resulting from rigorous observations, and magico-religious features, as it attributes illness to the intervention of an active agent and represents a special case of misfortune that could affect an individual³. A clear example of this complementarity of empirical and religious traits is the Diagnostic Handbook *Sakikkû* (*Symptoms*), fixed in the 11th century BCE⁴.

Good fortune, and therefore also health, mirrored the relationship between an individual and his personal god. As long as the deity was content with his protected in terms of acts of piety, religious offerings and good conduct, he or she would bestow wealth and good health on him. On the contrary, the god/goddess would cease his/her good influence and divine protection on the person, who would then be subject to external agents. The personal god himself, if he was angered enough, could afflict the patient; otherwise, he would have acted as sender, inducing the intervention of lesser gods or entities. These could be other supernatural agents (ghosts, demons), natural elements (the sun, wind, the steppe) or men, wizards and witches. Regardless of the identity of the agent of disease, its interaction with the patient was conceived always in physical and concrete terms, implying a more or less violent interaction through a concrete touching of his 'hand'⁵.

Even if diagnostic entries mention several agents of disease, cuneiform sources overall reveal that the Moon-God *Sîn* was held as one of the major actors accountable for different health issues. In this respect, ancient Mesopotamia does not constitute an exception if compared to other cultural traditions around the world. Throughout history, the natural prominence of the Moon in the sky and its cyclic phases inspired several myths and legends connected with supposed lunar effects on human health and behavior. In most recent centuries, for example, the Moon has been associated with

² For recent discussions on Mesopotamian medicine, see Geller 2018 and Fales 2018. On Mesopotamian medicine after the introduction of the zodiac and astronomic developments, see Reiner 1995; Heeßel 2008; Geller 2011; Geller 2014.

³ This is displayed at best by the composition of the *Ludlûl bēl nēmeqi*, also known as the *Righteous Sufferer*, where the main character is afflicted by a decline in both his health and social position. For a brief summary of the composition, see Annus – Lenzi 2010, xix-xxvi.

⁴ For its edition see Labat 1951 and Scurlock 2014.

⁵ Heeßel 2000.

popular beliefs on medical conditions, such as lunacy and epileptic seizures⁶. In this contribution, I will present the health issues linked to the Moon-god and add some insights towards the understanding of the implicit rationale behind these associations.

2. The Moon, the Moon-god and their powers on human life

In ancient Mesopotamia, gods were strictly linked to heavenly bodies, and vice versa⁷. The Moon-god *Sîn* held a prominent role in the Mesopotamian pantheon and was honored as a protective deity in several cities and temples⁸. He was believed to give oracles, guard treaties and be omniscient, just as the Moon guarded over the evening sky and every movement of planets and stars illuminating the night⁹. *Sîn* was of higher rank in the Mesopotamian pantheon, as it was held as the father of both the Sun-god *Šamaš* and the goddess *Ištar*, identified with Venus. Even if *Šamaš* had a crucial role in matters of justice (also concerning decisions on life/death and healing)¹⁰, he enjoyed a subordinated position to the Moon-god¹¹.

The importance and the powers of *Sîn* mirrored those traditionally ascribed to the Moon itself, as the changes in its shape and position were – and still are – the easiest to observe at night. Because of its monthly cycle, the Moon came to represent continuity, renewal and change, both within nature and human life. Thus, it was viewed as an actual living being. In awe of this limitless ability to recreate itself, Assyro-Babylonians believed that the Moon had veritable magical powers. Moreover, its never-ending cycles helped them to understand the concepts of both fixed time (in the succession of days and months) and eternity¹².

In view of its generative capability, Babylonians believed that the Moon influenced directly both female and male fertility. The fact that the lunar cycle fixed the duration of months was strictly associated with the menstrual period¹³. It has been

⁶ See Arkowitz – Lilienfeld 2009. To reassess such beliefs, scientific research has been carried out in the last decades (*e.g.* Raison – Klein – Steckler 1999, 99f.). Nevertheless, a high proportion of health care workers are still maintaining that the Moon has the power to influence human behavior (Owens – McGowan 2006, 124).

⁷ Heeßel 2008, 2.

⁸ Krebernik 1993, 368f.; Reiner 1995, 8.

⁹ Green 1992, 21-23.

¹⁰ See *e.g.* Polonski 2006 for the prayers to the solar deity at sunrise.

¹¹ Green 1992, 24.

¹² Reiner 1995, 8.

¹³ Collon 1993, 357; Scurlock 1991, 172 n. 106.

argued, on the basis of anthropological parallels, that women would be expecting their menstrual flow when the moon reached the same phase and position it assumed on the previous cycle¹⁴. A feminine aspect was attributed to the Moon, particularly when it reached its full phase. Its growing fullness was believed to resemble woman's fecundity by mirroring the progress of pregnancy from conception to childbirth¹⁵.

Nevertheless, the Moon was believed to be male and associated to a male deity. The iconographic depictions of the god *Šin* are related to the lunar crescent. The visual proximity with bull horns paved the way for his association to strength, political power and potency¹⁶. This is confirmed also by an incantation narrative theme known as *The Cow of Šin*, included in therapeutic tablets to ease childbirth. Here, the Moon-god plays his part in procreation both by impregnating the cow (after turning into a bull) and providing her with nursing assistants at birth¹⁷.

Šin is associated also with health issues of ophthalmic, neurologic and dermatologic relevance¹⁸. For example, the medical term *Šin-lurmā* is clearly a compound based on the name of the deity. So far, the disease has been interpreted with a partial blindness (*hemeralopia* and *nyctalopia*, i.e. day blindness and night blindness) on the basis of the following symptom descriptions: «If a man does not see anything during the day, (but) sees everything during the night – *Šin-lurmā*. If a man sees everything during the day, (but) does not see anything during the night – *Šin-lurmā*»¹⁹. While the form *Šin-lurmā* presents philological difficulties, its variant *sinnūrum* allows for a clearer interpretation. As the second component of the term, *nūrum* ('light'), is easier to identify, it is possible to propose the tentative translation: «The Moon(-god) (is) light»²⁰.

Among neurological complaints, technical terms seem to refer to epilepsy as a disease 'falling from the sky'²¹. This is the case for the Sumerian AN.TA.ŠUB.BA ('What has fallen from heaven'), which has been translated literally into Assyro-Babylonian as *miqit šamê* and has been equated to other terms, such as *bennum*

¹⁴ Stol 2000, 35.

¹⁵ Green 1992, 26f.

¹⁶ Krebernik 1993, 366f.

¹⁷ See Veldhuis 1991 for *The Cow of Šin* and an edition of its different versions; Minen 2018a, 199-202 for a recent discussion on a therapeutic tablet featuring this motif.

¹⁸ These have been discussed previously by Stol 1993, 127-130.

¹⁹ BAM V 516, ii 30'-31'. See the most recent edition and comment by Attia 2015, 85f.

²⁰ CAD S, 285; Stol 1986, 296; see Fincke 2000, 200-202 for further analysis on attestations and variants.

²¹ References for this section are drawn from Stol 1993, 5-14; see Fales 2010, 20-25 for a brief survey of neurological problems and Fales 2018 for a recent study on epilepsy.

and *miqtum*²². *Bennum* is the most commonly attested term indicating epilepsy, as it is also attested widely in non-medical texts²³. Diagnostic entries ascribe its occurrence to the ‘hand’ of *Bennum*, «a demon, deputy of Sîn»²⁴. The term *miqtum* means literally ‘something that has fallen down’ and refers also to other types of ailments, especially skin conditions and wounds²⁵.

Besides *miqtum*, other dermatological disorders may be recalled: i.e., *saḥaršubbû*, *garābum*, *epqum*, *pindû*, *agannutillû*. Most of these are intertwined with each other and have in common traits such as sacredness, incurableness and whiteness. Moreover, they were interpreted as divine punishments, namely from Sîn himself. The following teratological omen may illustrate this point. Exemplarily, the entry adduces the wrath of the Moon-god as the reason for *epqû*-lesions appearing on someone’s body: «If an *izbum* (= an anomalous birth) is covered [with scales] like a carp [or a snake], wrath of Sîn: the man is full of *epqû*-lesions»²⁶. The association of *epqû*-lesions with fish scales has led to an identification with psoriasis²⁷. Nevertheless, lexical entries display a clear connection of *epqû*-lesions with the *saḥaršubbû* disease (from Sumerian SAḪAR.ŠUB.BA, literally ‘hit by dust’). Overall, the connotations of this group of skin disorders have led to a traditional identification of these terms with leprosy²⁸.

3. New insights on lunar influence and health in Ancient Mesopotamia

The rationale behind the association of the Moon-god with such diverse health issues and problems has not been completely elucidated. Matters of female and male procreative faculties may be explained more easily with an eye to the opposing phases of the Moon. Contrarily, the reasons for linking Sîn with other disorders remain unclear.

M. Stol attempted to clarify other case studies by appealing to the opposite phases of the Moon. According to his interpretation, neurological complaints were induced by the influence of the new moon and the resulting absence of light, paving the way to demonic

²² See CAD B, 205.

²³ See e.g. *Codex Hammurabi* § 278: «If a man purchases a slave or slave woman and within his one-month period epilepsy then befalls him, he shall return him to his seller and the buyer shall take back the silver that he weighed and delivered»; English translation after Roth 1997, 132.

²⁴ See Stol 1993, 6 n. 10.

²⁵ Scurlock – Andersen 2005, 216.

²⁶ *Izbu* XVII, 54'; De Zorzi 2014, 754.

²⁷ Cfr. Stol 1987-1988: 30; Scurlock – Andersen 2005, 723 n. 131.

²⁸ LÚ A (OB), 27: «someone “hit by dust” (is a person) full of the *epqû*-lesions»; see Köcher 1986 for an overview of previous debates on this condition and, more recently, Minen 2018b.

agents. By contrast, dermatological problems and night-blindness would have resulted from the cold rays of the full lunar phase²⁹. The relationship of *Sîn* with skin problems has been interpreted also on the basis of a supposed chromatic connection. Ailments as *saḥaršubbû* and *epqum* were believed to be leprosy-like because they have been described as presenting whitish scales, just as the normal visible surface of the Moon³⁰.

In my opinion, the argument relying on chromatic associations is not sufficiently consistent, as the pairing of colors and deities is liable to change according to symptoms and different rationales: the Moon-god is linked to white in some symptoms descriptions, but he is associated to red in the Diagnostic Handbook³¹. In fact, white is linked more often to the action of the Sun-god *Šamaš*: the same cuneiform sign 𒌷 (UTU) indicates the sun and, by extension, the sun-god, day and light, which was viewed as white, opposite to the dark of night. Moreover, skin disorders as *saḥaršubbû* are attested in different chromatic varieties (white, black, red, yellow/green)³². To explain these different chromatic connections, all the hues of the Moon and its light should be considered. For example, the colour of the Moon during its full phase (also known as ‘red moon’) or the lunar eclipse would justify the associations of the ‘hand’ of *Sîn* with red skin problems³³.

There are two different arguments to increase our understanding of the relationship between *Sîn* and skin disorders. The first case is related to their characterization of divine retribution and their link to purity (§ 3.1); the second focuses on a less investigated pairing of *saḥaršubbû* and *agannutillû* (§ 3.2).

3.1. The Moon-god and the white light of justice

Even if there are reservations concerning the explanations of disease purely on a chromatic level, there was indeed a connection between *Sîn* and the colour white. This link should be explained with an eye to the notion of purity, both in its ritual and legal sense. In fact, ‘purity’ refers not only to a clear ritual connotation, but also a series of features characterizing someone as pleasant to be with and capable of living among others: *e.g.*, personal hygiene, absence of physical deformities and a common sense of fairness and justice³⁴.

²⁹ Stol 1993, 130.

³⁰ See *e.g.* Van der Toorn 1985, 73.

³¹ It will suffice to compare different passages from the Diagnostic Handbook, *e.g.* tablets III, 100-104 and XXXIII, 113-114; see respectively Scurlock 2014, 23f. and 240.

³² *E.g.*, in Tsukimoto 1999, 199f.

³³ On the colours ascribed by cuneiform sources to the Moon, see Landsberger 1967, 142.

³⁴ Van der Toorn 1989. See Thavapalan 2020, 96-107 on the close relationship among (sun)light, purity and justice.

As mentioned above (§ 2), the Moon-god Sîn was invoked at the end of treaties and oaths to punish with the *saḥaršubbû*-disease whoever would break the agreed terms. Sîn was believed to be omniscient and just: with his light, he was able to expose the bad intentions and sinful actions of perpetrators who planned to act unfairly and mischievously under the cover of darkness³⁵. As a result, Sîn's wrath may represent a *contrapasso*: the open visibility of the disease afflicting the culprit's body opposes his previous arrogance to succeed unnoticed in his bad intentions³⁶.

This may be exemplified by the following curse formula, drawn from a Middle-Babylonian boundary stone: «May the god Sîn, light of the pure skies, with a *saḥaršubbû*-disease that never departs cover all his body, so that he shall never be pure again until the day of his death, and shall he be forced to lie like a wild ass outside his city walls instead»³⁷. In this case, Sîn retaliates the legal impurity resulting from the violation of a treaty by inflicting an incurable disease covering the whole body. The impurity resulting from divine intervention lies in the unpleasantness of the disease and its everlasting consequences, both for the culprit and others. In fact, the curse formula describes also the social implications entailed by the disorder, such as exclusion from the community of mankind and a regression to an animalistic state³⁸.

The link between the Moon-god Sîn, purity and the colour white is not only reported in the curse formulas, but also confirmed by ritual instructions, such as the following preserved by a therapeutic text from Nineveh: «If a man displays on his body white *pindû* marks known as *garābum* [...] you put on a pile of thickets a white (and) pure calf, seven rations of spelt, two *qû*-measures of *maṣḥatum*-flour, a *qû*-measure of salt produced by plants, chopped pieces of *ṣarbatum*-wood, ... you will invoke the name of Sîn [...]»³⁹. *Garābum* is another skin disease that has been correlated to *saḥaršubbû* and *epqu* because of its whiteness and its link with the Moon-god. In this ritual, one may recognize an instance of chromoanalogy, as the white skin marks were treated by white ingredients: the calf, possibly the flour, the salt and the *ṣarbatum*-wood, identified with the Euphrates poplar⁴⁰.

³⁵ I thank Prof. Karen Ní Mheallaigh (Exeter) for this observation.

³⁶ A similar logic may be traced in Dante's *Divine Comedy*. In Inf. XXIX and XXX, the souls of forgers are punished by means of different repulsing and deforming diseases, depending on what they faked while living.

³⁷ BBS. 7 = BM 90841 = 1863-08-26, 1, ll. 16-18; cfr. Köcher 1986, 27.

³⁸ Van der Toorn 1985, 72-75. For curse formulas, see Watanabe 1984 and Kitz 2004. Nevertheless, the medical corpus attests effective treatments for this disease: see e.g. BAM I 35, ii 5'-10', 12'-13' in Köcher 1986, 31 and Minen 2018b, 30.

³⁹ BAM VI 580, v, 17'-20'.

⁴⁰ Minen forthcoming.

3.2. Waxing and waning of the Moon and bodily tissues

A different rationale should be adduced to explain the association of the Moon-god with another dreadful disease, *agannutillû*, commonly equated to dropsy⁴¹. Interestingly enough, this disease is attested with *saḥaršubbû* in curse formulas, as the following: «May Šin, the wrathful lord, who stands out magnificently from the mighty gods, inflict on him *agannutillû*-dropsy, which has a grip that can never be loosened; may he cover his body with *saḥaršubbû*-disease; may he be deprived of his household for all the days (left) of his life, may he wander in the steppe like an animal of the steppe, may he never walk on the main street of his city again!»⁴².

To my knowledge, previous scholars did not propose a reason for this coupling. I believe that the juxtaposition of these ailments may be explained in terms of their opposing effects on the appearance of the skin and the consistence of the flesh. While *agannutillû*, described as ‘full of water’ (*malā mē*),⁴³ implies an abnormal swollen state, the other should refer to desiccated skin and a minimal volume of the flesh. Therefore, the pairing of these opposite conditions (characterized by appearance of fullness and emptiness of the body) and their link with the god Šin may be connected to the two opposite phases of the lunar cycle, in analogy of what has been already argued above for the case of pregnancy and childbirth. It would be tempting (but far-fetched) to argue that this association should be driven back to the observation of tides. Nevertheless, the effects of tides were well known in southern Mesopotamia, and it was indeed a Babylonian astronomer, Seleucus of Seleucia, who firstly ascribed this phenomenon to the Moon in 2nd century BCE, almost a millennium after the Middle Babylonian boundary stones and their closing curse formulas.

4. Conclusions

This analysis of case studies from cuneiform tradition, despite its conciseness, attests to beliefs on lunar influences on human health already in ancient Mesopotamia. Just as in other cultures in world history, Assyro-Babylonian records describe how the Moon – embodied by its related god – was imagined as capable of affecting human health in multiple ways.

⁴¹ In fact, *agannutillû* is associated with different symptoms. Therefore, it may be also interpreted as a form of meteorism, according to Jiménez 2017, 316. See Van der Toorn 1985, 75f. Nevertheless, Stol 2016, 17 notes that the medical corpus attests a remedy for this condition.

⁴² Sb. 22 = MDP 2: 23, ll. vi 41 – vii 4; Paulus 2014, 369-383 (esp., ll. 376-377).

⁴³ CAD A/1, 144, § b.

Even if the etiologic theories reconstructed so far for this area comprise several agents of disease, the wider survey of cuneiform sources reveals how one of the most dreadful was the Moon-god *Sîn*. Not only the Moon(-god) was influential in matters of female and male fertility, but was associated also to ophthalmic, neurologic and dermatologic disorders (§ 2).

The reasoning behind these associations has been linked to the different coloring of Moon and moonlight over its cycle, especially in the case of whitish skin lesions. On the contrary, I argue that the rationale relies on purity and justice, both aspects linked to the Moon-god and whiteness. As one of the high-rank gods in the Mesopotamian pantheon, *Sîn* was invoked in cursing formulas to punish enemies and culprits with terrible and incurable diseases, understood as visible signs of his wrath. In particular, the trait of visibility is interesting in the light of the omniscient characterization of the Moon-god. As such, he was aware of bad intentions and mischievous acts perpetrated in silence and under the cover of darkness. In turn, through visible lesions on the body, *Sîn* contributed to expose whoever was incapable of complying with common social norms, thus inducing their exclusion from community (§ 3.1).

Moreover, I suggested an explanation of a pairing of diseases attested in curse formulas that has not been considered thoroughly in previous studies: *saḫaršubbû* and *agannutillû*. Even if their identification with modern diseases is uncertain, the textual data show that the two disorders allude to a different external appearance of skin and body volume, possibly determined by the hydration of the tissues. Thus, their link to *Sîn* would be explained by appealing to the opposing phases of the Moon, characterized by fullness and emptiness (§ 3.2).

Previous studies on Assyro-Babylonian medicine aimed at unraveling the rationale behind disease terminology and etiology. In this context, the proposed insights offer the premises for new lines of enquiry within Mesopotamian intellectual history.

Bibliography

- Annus – Lenzi 2010
A. Annus, A. Lenzi, *Ludlūl bēl nēmeqi: The Standard Babylonian Poem of the Righteous Sufferer*, Helsinki 2010.
- Arkowitz – Lilienfeld 2009
H. Arkowitz, S.O. Lilienfeld, *Lunacy and the Full Moon. Does a Full Moon Really Trigger Strange Behavior?*, «Scientific American» (www.scientificamerican.com), 1st February 2009.
- Attia 2015
A. Attia, *Traduction et commentaires des trois premières tablettes de la série IGI*, «Journal des médecines cunéiformes», 25 (2015), pp. 1-120.
- Collon 1993
D. Collon, *Mond. B. In der Bildkunst*, in *Reallexikon der Assyriologie VIII*, (1993), pp. 356-358.
- De Zorzi 2014
N. De Zorzi, *La serie teratomantica Šumma izbu: testo, traduzione, orizzonti culturali*, 2 vols, Padova 2014.
- Fales 2010
F.M. Fales, *Mesopotamia*, in S. Finger, F. Boller, K. L. Tyler (eds.), *Handbook of Clinical Neurology*, Edinburgh 2010 (History of Neurology, 95), pp. 15-27.
- Fales 2018
F.M. Fales, *L'epilessia, una storia infinita: dalla Mesopotamia antica all'Anno Mille*, in Id. (ed.), *La medicina assiro-babilonese*, Roma 2018, pp. 267-299.
- Fincke 2000
J. Fincke, *Augenleiden nach keilschriftlichen Quellen. Untersuchungen zur altorientalischen Medizin*, Würzburg 2000.
- Geller 2011
M.J. Geller, *Zur Rolle der antiken Astrologie in der Vorbereitung einer säkularen Naturwissenschaft und Medizin*, «Sudhoffs Archiv», 95, 2 (2011), pp. 158-169.
- Geller 2014
M.J. Geller, *Melothesia in Babylonia*, Boston-Berlin-München 2014.
- Geller 2018
M.J. Geller, *Babylonian Medicine as a Discipline*, in A. Jones, L. Taub (eds.), *The Cambridge History of Science. Volume 1: Ancient Science*, Cambridge 2018, pp. 29-57.
- Green 1992
T.M. Green, *The City of the Moon God. Religious Traditions of Harran*, Leiden-New York-Köln 1992.
- Heeßel 2000
N.P. Heeßel, *Babylonisch-assyrisch Diagnostik*, Münster 2000.
- Heeßel 2008
N.P. Heeßel, *Astrological Medicine in Babylonia*, in A. Akasoy, Ch. Burnett, R. Yoeli-Tlalim (eds.), *Astro-Medicine. Astrology and Medicine, East and West*, Firenze 2008, pp. 1-16.
- Jiménez 2017
E. Jiménez Sánchez, *La imagen de los vientos en la literatura babilónica*, Madrid 2017.
- Kitz 2004
A.M. Kitz, *An Oath, Its Curse and Anointing Ritual*, «Journal of the American Oriental Society», 124 (2004), pp. 315-321.
- Köcher 1986
F. Köcher, *Sabaršubbū: zur Frage nach der Lepra im Alten Zweistromland*, in J.H. Wolf (hrsg.), *Aussatz – Lepra – Hansen-Krankheit. Ein Menschheitsproblem im Wandel. Teil II: Aufsätze*, Würzburg 1986, pp. 27-34.
- Krebernik 1993
M. Krebernik, *Mondgott. A. I. In Mesopotamien*, in *Reallexikon der Assyriologie VIII* (1993), pp. 360-369.
- Labat 1951
R. Labat, *Traité akkadien de diagnostics et pronostics médicaux*, Paris 1951.
- Landsberger 1967
B. Landsberger, *Über Farben im Sumerisch-akkadischen*, «Journal of Cuneiform Studies», 21 (1967), pp. 139-173.
- Minen 2018a
F. Minen, *Discendenza, gravidanza e nascita nella Mesopotamia antica: i testi ostetrico-*

- ginecologici*, in F.M. Fales (ed.), *La medicina assiro-babilonese*, Roma 2018, pp. 167-203.
- Minen 2018b
F. Minen, *Medico-dermatological Notions in Mesopotamian Cuneiform Sources*, «Antesteria», 7 (2018), pp. 21-33.
- Minen forthcoming
F. Minen, *Associations chromatiques entre ingrédients et problèmes de santé dans la thérapie mésopotamienne: laine rouge, plante blanche et réglisse*, «Pallas. Revue d'Études Antiques», 117 (2021).
- Owens – McGowan 2006
M. Owens, I.W. McGowan, *Madness and the Moon: The Lunar Cycle and Psychopathology*, «German Journal of Psychiatry», 9 (2006), pp. 123-127.
- Paulus 2014
S. Paulus, *Die babylonischen Kudurru-Inschriften vor der kassitischen bis zur frühneubabylonischen Zeit. Untersucht unter besonderer Berücksichtigung gesellschafts- und rechtshistorischer Fragestellungen*, Münster 2014.
- Polonski 2006
J. Polonski, *The Mesopotamian Conceptualization of Birth and the Determination of Destiny at Sunrise*, in A. K. Guinan (ed.), *If a Man Builds a Joyful House. Assyriological Studies in Honour of Erle Verdun Leichty*, Leiden-Boston, pp. 297-311.
- Raison – Klein – Steckler 1999
C.L. Raison, H.M. Klein, M. Steckler, *The Moon and Madness Reconsidered*, «Journal of Affective Disorders», 53 (1999), pp. 99-106.
- Reiner 1995
E. Reiner, *Astral Magic in Babylonia*, Philadelphia 1995.
- Roth 1997
M.T. Roth, *Law Collections from Mesopotamia and Asia Minor*, Atlanta 1997.
- Scurlock 1991
J.A. Scurlock, *Baby-snatching Demons, Restless Souls and the Dangers of Childbirth: Medico-magical Means of Dealing with some of the Perils of Motherhood in Ancient Mesopotamia*, «Incognita», 2 (1991), pp. 137-185.
- Scurlock 2014
J.A. Scurlock, *Sourcebook for Ancient Mesopotamian Medicine*, Atlanta 2014.
- Scurlock – Andersen 2005
J.A. Scurlock, B.R. Andersen, *Diagnoses in Assyrian and Babylonian Medicine. Ancient Sources, Translations, and Modern Medical Analyses*, Urbana-Chicago 2005.
- Stol 1986
M. Stol, *Blindness and Night-Blindness in Akkadian*, «Journal of Near Eastern Studies», 45 (1986), pp. 295-299.
- Stol 1987-1988
M. Stol, *Leprosy. New Light from Greek and Babylonian Sources*, «Jaarbericht van het Vooraziatisch-Egyptisch Genootschap "Ex Oriente Lux"», 30 (1987-1988), pp. 22-31.
- Stol 1993
M. Stol, *Epilepsy in Babylonia*, Groningen 1993.
- Stol 2000
M. Stol, *Birth in Babylonia and the Bible. Its Mediterranean Setting*, Groningen 2000.
- Stol 2016
M. Stol, *Wassersucht*, in *Reallexikon der Assyriologie* XV/1-2 (2016), pp. 16-17.
- Streck 2010
M. . Streck, *Großesfach Altorientalistik: Der Umfang der keilschriftlichen Textkorpus*, «Mitteilungen der Deutsche Orient-Gesellschaft», 142 (2010), pp. 236-239.
- Thavapalan 2020
S. Thavapalan, *The Meaning of Color in Ancient Mesopotamia*, Leiden-Boston 2020.
- Tsukimoto 1999
A. Tsukimoto, 'By the Hand of Madi-Dagan, the Scribe and Apkallu-Priest'. *A Medical Text from the Middle Euphrates Region*, in K. Watanabe (ed.), *Priests and Officials in the Ancient Near East*, Heidelberg 1999, pp. 187-200.
- Van der Toorn 1985
K. van der Toorn, *Sin and Sanction in Israel and Mesopotamia. A Comparative Study*, Assen 1985.
- Van der Toorn 1989
K. van der Toorn, *La pureté rituelle au Proche-Orient ancien*, «Revue de l'histoire des religions», 206, 4 (1989), pp. 339-356.

Veldhuis 1991

N. Veldhuis, *A Cow of Sin*, Groningen 1991.

Von Weiher 1993

E. von Weiher, *Spätbabylonische Texte aus Uruk IV*, Mainz am Rhein 1993.

Watanabe 1984

K. Watanabe, *Die literarische Überlieferung eines babylonisch-assyrischen Fluchthemas mit Anrufung des Mondgottes Sin*, «Acta Sumerologica Japonica», 6 (1984), pp. 99-119.

«Come sei lunatica!». Evoluzione del nome della Luna nella lingua greca*

Simone Fiori

Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'

Abstract: The name of the Moon in Greek has experienced over time several transformations, explained by some important scholars as the result of a *Sprachtabu*. The Moon is linked to the Night, which was perceived by Greeks as a threatening and dangerous world; moreover, the belief of a connection between Moon and epilepsy was deeply rooted in popular wisdom and still existed in the Roman era.

This paper investigates the diachronic succession of the names of the Moon, in order to show the main transformations occurred (e.g., the gender change of the name). Though chronological boundaries are not clear-cut, the data are mostly consistent with the *Sprachtabu* thesis, even for the late replacement of *σελήνη* with *φεγγάριον*; however, we might consider the influence of other additional factors.

Keywords: *Sprachtabu*; epilepsy; ancient medicine; etymology.

Il più antico nome della Luna che si possa individuare nella lingua greca è il maschile *μήν, μῆνός*¹. Esso deriva da una proto-forma **mēns, *mēnsos*, corrispondente a quella

* Sono molte le persone che vorrei ringraziare per avermi incoraggiato, supportato e aiutato nell'elaborazione di questo contributo e per aver suggerito interessanti spunti in sede di discussione, ma, per esigenze di spazio, devo limitare le citazioni. Un grazie di cuore va all'amico Matteo Macciò, che per primo mi ha informato dell'iniziativa di *Fly me to the Moon* e mi ha incoraggiato a partecipare, e agli organizzatori del convegno. Un ringraziamento speciale va alla prof.ssa Lara Pagani, che mi ha seguito con premura in tutta la fase di elaborazione del mio intervento, così come devo un sentito ringraziamento ai proff. Franco Montanari, Serena Perrone e Albio Cesare Cassio, ai quali sono molto grato per la loro attenzione e per i loro preziosi consigli. Ovviamente la responsabilità per eventuali errori, imprecisioni ed omissioni resta solo ed unicamente mia.

¹ Ovviamente *μήν* è il nominativo attico, ma nella composita realtà delle varietà dialettali greche esistevano altre forme corrispondenti. Per completezza sarebbe opportuno citare anche queste, dal momento che sono

ricostruibile in altre lingue indoeuropee per l'antico nome della Luna. A sua volta, *mēns* va ricondotto alla radice indoeuropea **meh*₁, che significa «misurare»: la Luna, infatti, rivestiva anticamente un ruolo fondamentale nella misurazione del tempo². Non può però sfuggire come, nelle fonti antiche, la parola μήν abbia generalmente il significato di «mese». Solo sporadicamente viene impiegata per designare la falce della Luna (ad esempio in Teofrasto, *Sign.* 27), ma diversi composti e derivati mostrano connessioni dirette con la sfera semantica della Luna³. Sembra dunque che il termine abbia conosciuto un'evoluzione semantica per la quale, ad un originario significato concreto di «Luna», se ne sia affiancato uno astratto di «mese», determinato dal ruolo di quest'altro nella misurazione del tempo⁴. In verità, visto che l'unico significato concreto attestato per μήν è quello di «falce di Luna», si potrebbe sospettare che questa parola non abbia mai indicato la Luna *tout court*, ma piuttosto solo le sue singole falci. La semantica originaria di μήν, in effetti, non è del tutto trasparente. Tuttavia, Frisk e Beekes, pur non sbilanciandosi apertamente, affermano che, con lo sviluppo del significato astratto di «mese», nacquero nuove espressioni per designare la Luna, come ad esempio σελήνη. Se ne può allora logicamente concludere che per loro μήν un tempo significava «Luna» a tutti gli effetti. Più esplicito Chantraine, che spiega μήν come «vieux nom de la lune»⁵. Del resto, vista la parentela formale del termine con i nomi della Luna presenti in altre lingue indoeuropee, è del tutto verosimile che μήν avesse anticamente tale significato. È possibile che μήν, pur indicando anche la Luna in generale, fosse impiegato in riferimento alle sue falci più che alla Luna piena.

Per designare quest'ultima forse si usava un suo derivato, il femminile μήνη, che generalmente viene tradotto come «Luna», ma che, almeno nelle attestazioni più antiche (vd. *infra*), poteva sicuramente avere un significato più specifico di «Luna piena». In ogni caso, μήνη è la più antica delle parole greche ad essere specificamente impiegata per designare la Luna nelle fonti a noi pervenute⁶. Un dato che salta all'occhio è il cambio di genere di μήνη rispetto a μήν. Questa trasformazione risulta significativa soprattutto

fondamentali per la ricostruzione della forma proto-greca del nome della Luna, ma per queste e per una ben più approfondita ricostruzione glottologica rimando al contributo di H. Bichlmeier, in questo volume. In ogni caso cfr. *EDG*, 945; *DELG*, 695s.; *GEW*, II 227s.; Scherer 1953, 61-71.

² Cfr. in particolare *EDG*, 945 e *GEW*, II 228.

³ Per i primi segnalo μηνοειδής («a forma di mezzaluna»); per i secondi μηνίσκος («mezzaluna»). Cfr. *EDG*, 945. A questi penso si potrebbero aggiungere νομηγία, ben diffuso anche in età classica, σκοτομηγία, σκοτομήνιος e πάμμηνις, che in *DELG*, 696, vengono citati insieme a μήνη, ma che potrebbero derivare direttamente da μήν (per νομηγία come νεός μήν cfr. Schwyzler 1939, 439).

⁴ Cfr. Scherer 1953, 69.

⁵ Per la bibliografia, cfr. n. 1.

⁶ Esiste un altro derivato di μήν con il significato di «Luna», il femminile μηνάς. Questa forma è però attestata solo una volta, in *Eur. Rb.* 534.

se si considera che la proto-forma **mēns*, che indicava sia la Luna che il mese, è stata sostituita da forme femminili, almeno in parte indipendenti le une dalle altre, in diverse lingue indoeuropee. Wilhelm Havers, richiamandosi a precedenti riflessioni di Antoine Meillet e Michel Jonval, individua la possibile azione di un principio formale di genere femminile presente dietro ad ogni forza attiva, una sorta di ‘madre’, per usare il termine con cui le designa la mitologia baltica; ad esempio, sia al vento che alla foresta, che in lettone sono entrambi maschili, si associano delle madri (ovviamente di genere femminile). Una siffatta concezione potrebbe spiegare la compresenza di forme quali *ἄνεμος* e *ἄελλα* in greco e come *animus* e *anima* in latino, e quindi anche l’alternanza di genere per la parola indicante la Luna. Questa credenza rimonderebbe a una cultura matrilineare pre-indoeuropea che contemplava la personificazione femminile della terra e della Luna⁷. Si tratta di una spiegazione molto suggestiva, anche se, per postulare l’esistenza di una simile credenza in zone così distanti e differenti, occorrerebbe forse raccogliere una messe di esempi più nutrita di quella proposta. Probabilmente si possono avanzare anche altre spiegazioni, tenendo conto del possibile significato di «Luna piena» della parola μήνη. Nell’antichità era diffusa la convinzione che la Luna influisse sulla fecondità umana (in particolare sulle mestruazioni)⁸: tale credenza potrebbe aver favorito l’istituzione di un collegamento con entità femminili, magari retaggio di una più antica cultura pre-indoeuropea, aprendo la strada a un derivato di genere diverso dal nome primitivo. In ogni caso, nel passaggio da μήν a μήνη, non sembra aver agito una dinamica tabuistica.

È bene sottolineare un aspetto che non risulta perspicuo se ci si limita alla consultazione dei dizionari etimologici. La maggiore antichità della forma μήνη rispetto alle altre parole che, nelle fonti a noi pervenute, indicano specificamente la Luna, emerge dalla ricostruzione della proto-forma indoeuropea precedentemente esposta, e non (perlomeno non in modo chiaro) dalla documentazione letteraria. Già in Omero μήνη compare soltanto due volte⁹: *Il.* 19, 374 (εἴλετο, τοῦ δ’ ἀπάνευθε σέλας γένετ’ ἦῤτε μήνης) e 23, 455 (λευκὸν σῆμα τέτυκτο περίτροχον ἦῤτε μήνη). Come si può facilmente constatare, si tratta sostanzialmente della medesima espressione. Nel primo caso a essere paragonato alla Luna è il chiarore dello scudo di Achille, nel secondo il termine di confronto è una macchia rotonda che spicca sulla fronte fulva di uno dei cavalli di Diomede: due elementi di forma circolare, dunque, che sembrano

⁷ Cfr. Havers 1946, 83-84.

⁸ Cfr. ad esempio Gal. *De diebus decretoriis* 3, 2.

⁹ Il totale ottenuto mediante il servizio *lemma search* del *TLG online* è di 5 occorrenze, ma vi risultano computati tre passi dell’*Odissea* (10, 470; 19, 153; 24, 143) nei quali la forma μηνῶν è da intendersi come genitivo plurale di μεῖς (μήν). I versi contenenti la parola μηνῶν, peraltro, sono oggetto di espunzione nell’edizione presa a riferimento dal *TLG online*, quella di von der Mühl 1962.

rimandare ad una μήνη intesa come Luna piena. In entrambi i casi il complemento di paragone occupa la medesima posizione metrica (quella dell'adonio finale dell'esametro) e sintattica (conclusione di periodo). Sarebbe suggestivo ipotizzare che clausole analoghe alle due qui analizzate potessero essere diffuse nell'antica tradizione poetica orale, ma sarebbe davvero eccessivo sbilanciarsi sulla base di un numero certo di occorrenze così ristretto. Anche dopo Omero, come prevedibile, le attestazioni di μήνη continuano ad essere sporadiche. A cavallo tra età arcaica e classica, compare, sempre assai di rado, in Pindaro, Eschilo ed Euripide¹⁰. Ad ogni modo, μήνη non scompare neanche dopo l'età classica, ma continua a trovare qualche spazio nella rinverdita poesia esametrica: Apollonio Rodio fa discreto uso del termine, che compare anche in Nonno e nei Λιθικά orfici (vd. *infra*). Invocazioni a Μήνη compaiono anche nei papiri magici (*PGM* 4, 2264, 2546, 2815; 7, 758).

Alla più antica μήνη si affiancò ben presto la più recente σελήνη. Il conio della nuova parola è sicuramente molto antico, antecedente agli inizi della documentazione letteraria in nostro possesso. Lo si può affermare perché nei poemi omerici la forma σελήνη non solo risulta presente, ma già ricorre con maggior frequenza di μήνη: sette volte invece che due¹¹. In sei di queste sette occorrenze la parola occupa nel verso l'ultima posizione, in tre è preceduta dalla disgiuntiva epica ἤε e addirittura in cinque casi è posta in relazione con il sole, generalmente tramite correlativi (una volta con οὔτε... οὔτε, un'altra con τ(ε)... τε, due volte con τε... ἤε). Due dei sette versi contenenti σελήνη sono esattamente identici¹² e si riferiscono allo splendore di grandiosi palazzi (nel primo caso quello di Menelao, nel secondo quello di Alcino). Il ricorrere di σελήνη in strutture formali e contesti affini mi sembra indicare un inserimento già organico all'interno della lingua dell'epica.

Per molti secoli a venire, σελήνη sarebbe rimasta la designazione privilegiata della Luna nella letteratura greca. Ma quali sono le origini di questo termine? Il processo che ha portato alla nascita di σελήνη è ben individuabile. La parola è un derivato del sostantivo neutro σέλας, al quale è stato aggiunto un suffisso *-nā: l'iconimo della parola è dunque «die mit σέλας Begabte»¹³, colei che è dotata di σέλας, cioè di luce. La derivazione da σέλας mostra anche da un punto di vista glottologico l'antichità

¹⁰ La *paradosis* ci consegna un'occorrenza anche in Saffo, al v. 8 del fr. 96 L.-P. (= 96 V.), ma è verosimile che sia una corruzione dovuta a una nota linguistico-dialettale, originariamente contenuta in un commentario, del tipo σελάννα· ἢ σελήνη Αἰολεῖς (ο παρὰ Αἰολεῦσι ο κατὰ Αἰολεῖς), σελάννα καὶ μήνη Δωριεῖς (ο π. Δ. ο κ. Δ.). Una versione epitomata di tale nota, se finita a margine del testo, potrebbe aver causato la sostituzione di un originario σελάννα con μήνη. Cfr. Neri 2017.

¹¹ Le sette occorrenze di σελήνη sono in *Il.* 8, 555; 17, 367; 18, 484 e in *Od.* 4, 45; 7, 84; 9, 144; 24, 148.

¹² *Od.* 4, 45 = *Od.* 7, 84: ὣς τε γὰρ ἠελίου αἴγλη πέλεν ἠὲ σελήνης.

¹³ Havers 1946, 82.

della parola. Σελήνη è un chiaro caso di primo allungamento di compenso, in quanto la caduta della sibilante nel gruppo *-sn- di *selasnā ha determinato l'allungamento della prima [a] (> *selānā). Il fatto che in ionico-attico questa [a:] secondaria si sia alterata in [ɛ:] è dovuto alla trasformazione [a:] > [ɛ:] tipica di questo gruppo dialettale; questo processo cominciò nel X/IX secolo a. C. e si dovette concludere piuttosto presto, visto che altre [a:] secondarie non sono passate a [ɛ:] (p. es. πᾶσα < πάνσα)¹⁴. Ne consegue che il primo allungamento di compenso debba essere più antico dell'alterazione [a:] > [ɛ:], e che vada collocato intorno al 1000 a. C.¹⁵ Di riflesso, è probabile che la proto-forma *selasnā esistesse già verso la fine del II millennio a. C.

Se il significato della parola σέλας, usata già in Omero e adoperata con frequenza dai tragediografi, è chiaro, lo stesso non si può dire della sua etimologia, che resta oscura¹⁶. È però interessante notare come σελήνη presenti rilevanti analogie con nomi della Luna presenti in altre lingue indoeuropee, come il latino *luna*¹⁷. Tutte queste parole sono formate sulla base della radice *leuk- più un suffisso *-nā (la proto-forma è dunque *(o)uksneh₂)¹⁸. Siccome la radice *leuk- significa «brillare», è evidente la somiglianza con σελήνη: la forma greca si basa su una radice etimologicamente diversa ma semanticamente affine, e il meccanismo di derivazione è il medesimo¹⁹.

A detta di studiosi come Ernout, Meillet, Havers e Chantraine, l'affermazione di σελήνη e delle forme affini sarebbe connessa a questioni di ordine religioso e tabuistico. Queste parole sarebbero state in origine epiteti religiosi della Luna, che risultavano utili per una vasta gamma di ragioni. In primo luogo potrebbe aver influito uno scrupolo religioso, una forma di reverenza nei confronti della Luna e della notte. Ernout e Meillet parlano della Luna come di un astro «dont l'action est puissante et dangereuse»²⁰; per Chantraine, «la lune, astre nocturne, est liée à un monde dangereux et maléfique»²¹. Che il mondo della notte fosse oggetto di un qualche tabu ed esercitasse pressioni sul linguaggio sembra confermato dall'appellativo scaramantico εὐφρόνη, «la benevola», un composto nominale impiegato come *kenning* per la notte, attestato già in Esiodo (*Op.* 560) e discretamente presente in autori di dialetto

¹⁴ Cfr. almeno Bartoněk 1966, 63 e Cassio 2016², 66-69.

¹⁵ Cfr. Bubenik 2017, 643.

¹⁶ Cfr. *EDG*, 1318.

¹⁷ Cfr. *EDG*, 880 (con elenco più ampio).

¹⁸ Cfr. Scherer 1953, 71.

¹⁹ Il greco, peraltro, presenta un termine confrontabile con le forme originatesi da *(o)uksneh₂: si tratta di λύχνος, «lampada». Si differenzia però dalle altre, oltre che per il significato non connesso alla dimensione astrale, per il fatto che la radice si presenta al grado zero. Cfr. *EDG*, 881.

²⁰ *DELL*, 374.

²¹ *DELG*, 995.

ionico²². Havers individua in diverse lingue e culture l'impiego di forme di rispetto nei confronti della Luna, che in alcuni casi si sono conservate almeno fino al secolo scorso anche nell'Europa centro-occidentale²³, e ritiene che i nomi indoeuropei della Luna afferenti alla sfera della luminosità fossero originariamente epiteti religiosi, nati dall'impaurita reverenza per un'entità misteriosa e potente.

Bisogna però evitare di enfatizzare troppo la componente tabuistica, che pure è probabilmente presente. È del tutto verosimile che si fossero creati epiteti specifici per la Luna, utili soprattutto in contesti devozionali per marcare un atteggiamento di deferente rispetto. Chantraine sottolinea che *σέλας* rientra nella categoria delle formazioni in *-ας*, che talvolta hanno una sfumatura religiosa²⁴. Il successo di questi epiteti non sembra però da ricondurre ad una volontà di sbarazzarsi di un nome divenuto irrimediabilmente tabù: l'antico nome della Luna è infatti spesso sopravvissuto, specializzandosi in un altro significato (greco *μήν*, latino *mensis*, etc.), e allo stesso modo *νύξ* non è stato certo obliterata da *εὐφρόνη*. Forse allora sarebbe più appropriato classificare queste forme come eufemismi. L'affermazione dell'eufemismo designante la Luna sul vecchio nome della stessa Luna può forse essere interpretata, come già faceva Meillet²⁵ (ripreso da Havers), come una questione di comodità: termini come *σελήνη* e *luna* avrebbero avuto il pregio di risolvere l'omonimia «luna»/«mese» che si era venuta a determinare. Va però detto che questa spiegazione per il greco non è pienamente convincente, in quanto la forma *μήνη*, da ritenersi più antica di *σελήνη*, avrebbe già consentito di risolvere la duplicità di significato assunta da *μήν*. Trovo verosimile che, nell'affermazione di *σελήνη* e forme simili, abbia giocato un qualche ruolo la loro maggiore espressività. Questi epiteti associati alla luminosità – epiteti, come detto, di probabile origine religiosa – avevano superiore icasticità rispetto a forme come *μήνη*, verosimilmente collegate all'idea del misurare.

Sicuramente uno degli aspetti che, nel tempo, possono aver contribuito ad una percezione della Luna come entità dotata di pericolosi poteri è la credenza che essa fosse correlata al fenomeno dell'epilessia: una convinzione che sicuramente non è una specificità del solo mondo greco²⁶. Nel mondo greco abbiamo informazioni dirette sulla pretesa connessione fra divinità ed epilessia soprattutto

²² Cfr. Troxler 1964, 13-19; West 1978, 298.

²³ Cfr. Havers 1946, 79-85. Significative in particolare le espressioni «Herrn Mond», utilizzata da alcuni contadini salisburghesi, e «la belle», allora comune nel Nord e nell'Est della Francia. Cfr. anche le espressioni citate in Temkin 1994², 7 (con la n. 31).

²⁴ Cfr. DELG, 995.

²⁵ Cfr. Meillet 1920, 255; Havers 1946, 82-83.

²⁶ Per l'influenza sulla salute attribuita alla Luna già nelle culture mesopotamiche rimando al contributo di F. Minen, in questo volume.

a partire dalle riflessioni della scuola ippocratica che, riconducendo tutte le malattie a processi fisiologici, contesta le credenze tradizionali al riguardo. L'opera più significativa in proposito è il *De morbo sacro*, uno scritto appartenente al nucleo più antico del *Corpus Hippocraticum* e risalente grossomodo al V/IV secolo a. C. L'*incipit* dell'opera ci informa che questa malattia era comunemente denominata «sacra», ma l'autore nega recisamente la correttezza di quest'attributo, dovuto allo stupore generato nella gente ignorante dalle sue manifestazioni sintomatiche. In realtà il morbo sacro/epilessia²⁷ non ha niente di più divino rispetto alle altre malattie: le malattie si pongono tutte sullo stesso piano (οὐδέν τί μοι δοκεί τῶν ἄλλων θειοτέρη εἶναι νούσων οὐδὲ ἱερωτέρη, ἀλλὰ φύσιν μὲν ἔχει ἦν καὶ τὰ λοιπὰ νουσήματα, ὅθεν γίνεται)²⁸.

La denominazione di «malattia sacra» risulta interessante per il fatto che veniva messa in relazione con Selene, dalla quale proverrebbe. Questa connessione emerge ad esempio in Artemidoro di Dalidi (II sec. d. C.), autore della celebre opera di interpretazione dei sogni *Ὀνειροκριτικά*, laddove discute delle conseguenze della visione onirica della scimmia e del cinocefalo.

[Καὶ ὁ] Κυνοκέφαλος τὰ αὐτὰ τῷ πιθήκῳ σημαίνει, προστίθησι δὲ τοῖς ἀποτελέσμασι καὶ νόσον, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον τὴν ἱερὰν καλουμένην· ἀνάκειται γὰρ τῇ Σελήνῃ, φασὶ δὲ καὶ τὴν νόσον ταύτην οἱ παλαιοὶ ἀνακεῖσθαι τῇ Σελήνῃ²⁹.

Anche Areteo di Cappadocia, medico vissuto nel II secolo d. C., pone direttamente in connessione la denominazione di «morbo sacro» con la Luna.

ἀλλὰ καὶ ἄδοξος ἢ ζυμμορφή· δοκεί γὰρ τοῖσι ἐς τὴν σελήνην ἀλιτροῖσι ἀφικνεῖσθαι ἢ νοῦσος· τοῦνεκεν ἱερὴν κικλήσκουσι τὴν πάθην. ἀτὰρ καὶ δι' ἄλλας προφάσις, ἢ μέγεθος τοῦ κακοῦ· ἱερὸν γὰρ τὸ μέγα· <ἦ> ἰήσιος οὐκ ἀνθρωπίνης, ἀλλὰ θεῆς, ἢ δαίμονος δόξης ἐς τὸν ἀνθρώπον εἰσόδου, ἢ ζυμπάντων ὁμοῦ, τήνδε ἐκίκλησκον ἱερὴν³⁰.

Areteo spiegava l'attributo «sacro» in primo luogo mettendolo in connessione con la Luna, presentata come una potenza pronta ad agire contro chi aveva peccato nei suoi confronti. Certo non va trascurato che questa spiegazione, pur occupando una

²⁷ In greco antico la parola *ἐπιληψία* era normalmente impiegata per designare le singole crisi epilettiche, e non la malattia in generale (denominata per l'appunto «morbo sacro»). Cfr. Temkin 1994², 21.

²⁸ Cfr. Hp. *MS*. 1 (ed. Littré).

²⁹ Artemid. 2, 12 (ed. Pack).

³⁰ Aret. *SD*. 1, 4 (ed. Hude).

posizione preminente, non sia l'unica ad essere invocata da Areteo; e ne esistevano altre ancora³¹. In ogni caso, un dato sul quale riflettere è l'esistenza di una visione dell'epilessia come malattia dovuta all'intervento esterno di una divinità, in particolare di Selene: visione alla quale un medico come Areteo dà il suo consenso o che, perlomeno, non contesta apertamente.

A rendere la questione ancor più interessante contribuisce il pensiero del medico più celebre dell'antichità, Galeno (II-III sec. d. C.). Innanzitutto, sul versante delle terapie per l'epilessia, egli non nega il possibile effetto curativo di una pozione a base di ossa umane e di amuleti come la radice della peonia (in greco detta μήνιον e quindi connessa ad un livello almeno paretimologico alla Luna)³². Trattamenti del genere vanno ricondotti al filone magico delle terapie, che per l'epilessia risulta ampiamente attestato a partire da Empedocle. Pur tendenzialmente avversando la spiegazione magica delle cause dell'epilessia, medici e scienziati antichi – con la significativa eccezione degli Ippocratici – generalmente non rifiutavano le bizzarre e spesso repellenti terapie prescritte dalla magia popolare³³. Sul versante delle cause, va registrato come lo stesso Galeno fosse convinto dell'importanza dell'influsso della Luna. Questi, nel *De diebus decretoriis*, dedica un'estesa trattazione all'influenza che essa ha sul nostro pianeta e annovera fra i suoi poteri anche quello di governare gli attacchi epilettici, la cui periodicità era messa in relazione con la maggiore o minore esposizione della Luna al sole.

καὶ καρπὸς οὖν παχύνει καὶ τὰ ζῶα παίνει καὶ τὰς τῶν καταμηνίων ταῖς γυναῖξιν
προθεσμίας διαφυλάττει καὶ τὰς τῶν ἐπιλήπτων τηρεῖ περιόδους, ἐξ ὧν ἡλίου πλέον, ἢ
ἔλαττον μεταλαμβάνει³⁴.

Mi sembra dunque assolutamente ragionevole la conclusione di Temkin, secondo la quale, dopo l'intransigenza ippocratica, di fatto si affermò in ambito medico un atteggiamento più conciliante nei confronti delle credenze e delle pratiche magico-popolari; con ogni probabilità, dunque, la convinzione che la Luna giocasse un ruolo importante nelle crisi epilettiche è da ritenersi comunemente accettata in età ellenistica ed imperiale.

³¹ Buona parte di tutte le spiegazioni avanzate nel corso del tempo sono ricapitolate da Celio Aureliano, medico romano vissuto nel V sec. (*Morb. chron.* 1, 4).

³² Cfr. Gal. *De simplicium medicamentorum temperamentis ac facultatibus* 11, 18; 6, 3.

³³ Cfr. Temkin 1994², 22-27. Giustamente Temkin distingue dal filone magico quello religioso, che consisteva principalmente in invocazioni ad Asclepio.

³⁴ Gal. *De diebus decretoriis* 3, 2 (ed. Kühn).

Anche la poesia greca antica offre interessanti testimonianze del nesso Luna/epilessia. Nei Λιθικά orfici, un poemetto di epoca tarda incentrato sulle proprietà delle pietre, Μήνη viene ritratta come una divinità spietata che si compiace delle sofferenze degli epilettici.

φεύγει καὶ κνίσσῃσι γαγάτην ὀρνυμένησι,
τείροντα θνητοὺς ἐχεπευκέι πάντας ἀϋτιμῆ.
χροῖην δ' αἰθαλόεις, πλατύς, οὐ μέγας ἔπλετ' ιδέσθαι,
καρφαλή δ' ἴκελον πεύκη φλόγα δῖαν ὀρίνει.
ἀλλ' ὀλοὸν ποτὶ ῥίνας ἄγει μένος· οὐδέ τι φῶτες
λήσονθ' ὧν κ' ἐθέλοις ἱερὴν ἀπὸ νοῦσον ἐλέγξαι.
γνάμπτει γάρ σφεας αἴψα χαμαὶ προπρηνέας ἔλκων·
οἱ δ' ἄρ' ὑπὸ σφετέρου πεπαλαγμένοι ἀφλοισμοῖο
στρωφῶντ' ἔνθα καὶ ἔνθα κυλινδόμενοι κατὰ γαῖαν.
τοῖσι δέ χωομένη φρένα τέρπεται, ὀππὸτ' ἴδησι
πήματα πάσχοντας κεραὶ πόδας ὠκέα Μήνη³⁵.

Il nome Μήνη compare anche nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, verso la conclusione del poema. Qui è Dioniso, in un primo tempo, a invocare la Luna, essere notturno come lui, per chiederle di fiancheggiarlo nella lotta contro Penteo. A queste parole Μήνη risponde promettendo di non lasciare impunita la violenza nei suoi confronti, sottolineando le somiglianze che li avvicinano.

σὺν σοὶ δυσμενέεσσι κορύσσομαι· ἴσα δὲ Βάκχω
κοιρανέω μανίης ἐτερόφρονος· εἰμὶ δὲ Μήνη
Βακχιάς, οὐκ ὅτι μούνον ἐν αἰθέρι μῆνας ἐλίσσω,
ἀλλ' ὅτι καὶ μανίης μεδέω καὶ λύσσαν ἐγείρω³⁶.

Verosimilmente, le manifestazioni di follia scatenate da Μήνη sono quelle del morbo sacro. Temkin sottolinea opportunamente che «the popular concept of the “sa-

³⁵ Orph. L. 484-494 (ed. Halleux/Schamp). Mia traduzione: «[Mene] evita anche la lignite, che, col suo fumo che alto si leva e le sue esalazioni pungenti, tutti i mortali consuma. È di color bruno, piatta, non grande a vedersi; simile a secco pino leva fiamma divina. Ma alle nari forza mortifera reca: e se dimostrare vorrai che uno ha la malattia sacra, questi non sfuggirà. Ché subito li trascina per terra e li fa piegare in avanti: e quelli, imbrattati della loro propria bava, si rigirano di qua e di là rotolandosi per terra. Adirata con loro, Mene falciforme dal rapido piede gode in cuor suo, quando li vede malanni soffrire».

³⁶ Nonn. D. 44, 226-229 (ed. Keydell).

cred disease” may have been broader than that of the physicians»³⁷. In altre parole, è ragionevole pensare che, al di fuori delle trattazioni mediche, sotto la denominazione ‘malattia sacra’ fossero comprese forme patologiche che oggi non sarebbero classificate come epilessia. Le manifestazioni descritte da Nonno, dunque, possono rientrare facilmente nel campo del morbo sacro, più difficilmente in quello dell’epilessia (meglio magari in quello dell’isteria). La flessibilità dell’etichetta ‘morbo sacro’, tuttavia, non rappresenta un problema nel contesto della presente trattazione: anzi, la concreta possibilità che alla Luna potesse essere attribuita, almeno a livello di cultura popolare, una vasta gamma di manifestazioni patologiche, può contribuire a spiegare la persistenza di un atteggiamento di diffidente timore nei confronti della Luna. Un caso rilevante, in cui la precisa natura del ‘morbo sacro’ ivi citato è discussa, è presente nel celebre Αἴτιον callimacheo di Aconzio e Cidippe. Com’è noto, ogni qual volta Cidippe veniva promessa in sposa, subito prima veniva colta da una grave forma di malattia, che impediva lo svolgimento delle nozze. Questa la descrizione degli attacchi:

δειελινὴν τὴν δ’ εἴλε κακὸς γλῶσος, ἦλθε δὲ νοῦσος,
 αἴγας ἐς ἀγριάδας τὴν ἀποπεμπόμεθα,
 ψευδόμενοι δ’ ἱερὴν φημίζομεν· ἢ τότ’ ἀνιγρὴ
 τὴν κούρην Αἰδῖεω μέχρις ἔτηξε δόμων.
 δεῦτερον ἐστόρνυτο τὰ κλισμῖα, δεῦτερον ἢ πατ[ί]ς
 ἐπὶ τεταρταίῳ μῆνας ἔκαμνε πυρί.
 τὸ τρίτον ἐμήσαντο γάμου κάτα, τὸ τρίτον αἴτ[ι]ς
 Κυδίππην ὀλοὸς κρυμὸς ἐσφκίσατο.
 τέτρατον [ο]ὐκέτ’ ἔμεινε πατήρ ἐ...φ...ο..³⁸.

L’epilessia è fortemente indiziata di essere la forma di malattia sacra di cui qua si parla, anche se il riferimento alla febbre quartana ha indotto diversi studiosi ad escluderla. Temkin al riguardo si mostra scettico, ma quest’ipotesi, già sostenuta da Eitrem, ha trovato recentemente sostegno in un articolo di Magiorkinis³⁹. In

³⁷ Temkin 1994², 16.

³⁸ Callim. fr. 75, 12-20 (ed. Pfeiffer). Mia traduzione: «Alla sera un pallore malefico prese la ragazza, e sopraggiunse la malattia, che scacciamo e trasferiamo alle capre selvatiche, ed erroneamente chiamiamo ‘sacra’; ed essa allora, col suo carico di pena, consumò la ragazza fino a portarla alle soglie di Ade. Una seconda volta furono preparati i letti nuziali, ed una seconda volta la fanciulla fu sposata dalla febbre quartana per sette mesi. Per una terza volta si diedero pensiero per le nozze, e ancora per una terza volta una febbre funesta s’impadronì di Cidippe. La quarta volta suo padre non aspettò più...».

³⁹ Cfr. Temkin 1994², 18s. (con la n. 101); Magiorkinis *et al.* 2010, 104.

ogni caso, la ragione per la quale questo passo va considerato attentamente è il fatto che viene chiamata in causa come responsabile una divinità dalla spiccata caratterizzazione lunare⁴⁰: Artemide. In suo nome Cidippe aveva giurato di non prendere nessun altro uomo in sposo (‘Αρτέμιδος τῇ παιδὶ γάμον βαρὺς ὄρκος ἐνικλᾷ· [...] Ἀκόντιον ὀππότε σὴ παῖς ὄμοσεν, οὐκ ἄλλον, νυμφίον ἐξέμεναι)⁴¹ e pertanto Artemide suscitava la malattia ogni qual volta la fanciulla stesse per sposarsi con un altro. Anche qua, dunque, potrebbe esserci un riflesso del preteso influsso lunare sulla salute umana.

Ad ogni modo, il fatto che indica forse con maggiore evidenza l’esistenza di questa credenza è la presenza di numerosi composti/derivati di σελήνη – elencati nella tabella posta in conclusione di questo lavoro – che mostrano una connessione con l’epilessia o con disordini psichico-mentali. Emerge un aspetto significativo: per quasi tutti questi termini la prima attestazione si colloca non prima dell’età ellenistica (dando per appurato che i materiali confluiti negli scolii risalgono a epoca non anteriore, ma al massimo alla filologia di età ellenistica). Anche volendo legittimamente sospettare che, vista la parzialità della nostra documentazione, almeno alcune di tali parole fossero già impiegate in precedenza, resta perlomeno il fatto che queste parole risultano note e impiegate fino in epoca molto tarda (si pensi che Alessandro di Tralles visse nel VI sec. d. C.). Il perdurare della credenza nell’origine lunare di disturbi di vario tipo rende probabile che una percezione della Luna come entità pericolosa sia durata a lungo, fino in epoca molto tarda. Il meccanismo del tabù, prima riscontrato anche nel passaggio da μήνη a σελήνη, potrebbe dunque aver agito nell’affermazione dell’ennesimo nome della Luna, φεγγάριον, attestato per la prima volta nel *De cyclo solari et lunari* di Andrea da Creta. Il successo di questa forma ha fatto sì che in neogreco, per «luna», si usi comunemente φεγγάρι, mentre σελήνη si conserva come cultismo. Dal punto di vista etimologico, φεγγάρι(ον) è un vezzeggiativo di φέγγος («luce»), parola originariamente poetica. Già φέγγος era usato soprattutto per indicare la luce della Luna (ad esempio in Xen. *Cyn.* 5, 4, dove si parla delle lepri che fanno balzi nell’aria, allietate dal chiarore lunare)⁴². Non escluderei però che anche altri fattori possano aver avuto un ruolo rilevante. Come nel caso di σελήνη, la parola φεγγάρι(ον) potrebbe essersi affermata anche per ragioni di maggiore espressività: la motivazione (cioè la relazione fra significante e significato) della parola σελήνη poteva non essere più trasparente in epoca tarda, visto il verosimile disuso nella lingua parlata di σέλας, antico neutro della terza declinazione.

⁴⁰ Cfr. almeno Magiorkinis *et al.* 2010, 104 (con la n. 9).

⁴¹ Callim. fr. 75, 22; 26.

⁴² Cfr. DELG, 1184s.

In definitiva, l'azione di un tabu linguistico (o, forse meglio, di una tendenza eufemistica) è concretamente possibile per l'affermazione di σελήνη su μήν/μήνη e per quella di φεγγάρι(ον) sulla stessa σελήνη. In entrambi i casi è comunque ragionevole supporre che anche altri fattori (esigenze espressive e di chiarezza) abbiano avuto una qualche incidenza.

Composti e derivati di σελήνη

	Significato/i	Prima attestazione del significato legato ad epilessia/turbe	Particolarità
σεληνιαζομαι	1) soffrire di epilessia; 2) essere sotto la Luna	NT. Mat. 4, 24	
σεληνιακός	1) della Luna; 2) epilettico	Alessandro di Tralles 1, 15	Ne è un calco il latino lunaticus (donde l'italiano «lunatico»)
σεληνιασμός	attacco epilettico, possessione demoniaca	Vettio Valente 2, 41	
σεληνιαώ	= σεληνιαζομαι	Manetone 4, 456	
σεληνόβλητος	lunatico, matto	Sch. Aristoph. Nub. 398g	Unica attestazione come sinonimo di βεκεσεέληνος («grullo»)
σεληνόπλεκτος	epilettico	= σεληνόβλητος	= σεληνόβλητος (cod. R)

Bibliografia

- Bartoněk 1966
A. Bartoněk, *Development of the Long-Vowel System in Ancient Greek Dialects*, Praha 1966.
- Bubenik 2017
V. Bubenik, *The Phonology of Greek*, in J. Klein, B. Joseph, M. Fritz (eds.), *Handbook of Comparative and Historical Indo-European Linguistics*, Berlin-Boston 2017, pp. 638-653.
- Cassio 2016²
A.C. Cassio, *Storia delle lingue letterarie greche*, Firenze 2016² [I ed. 2008].
- DELL
A. Ernout., A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris 1959⁴ [I ed. 1932].
- DELG
P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, Paris 1968.
- EDG
R.S.P. Beekes, L. Van Beek, *Etymological Dictionary of Greek*, Leiden 2009.
- GEW
H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1954-1972.
- Havers 1946
W. Havers, *Neuere Literatur zum Sprachtabu*, Wien 1946.
- Magiorkinis et al. 2010
E. Magiorkinis, K. Sidiropoulou, A. Diamantis, *Hallmarks in the History of Epilepsy: Epilepsy in Antiquity*, «Epilepsy & Behaviour», 17 (2010), pp. 103-108.
- Meillet 1920
A. Meillet, *Mémoires de la Société de linguistique de Paris*, 21, Paris 1920.
- Neri 2017
C. Neri, *Saffo e i secondi pensieri (ancora sul fr. 96)*, «A&R», 11 (2017), pp. 24-34.
- Scherer 1953
A. Scherer, *Gestirnnamen bei den indogermanischen Völkern*, Heidelberg 1953.
- Schwyzler 1939
E. Schwyzler, *Griechische Grammatik. Auf der Grundlage von Karl Brugmanns griechischer Grammatik, I: Allgem. Teil. Lautlehre, Wortbildung, Flexion*, München 1939.
- Temkin 1994²
O. Temkin, *The Falling Sickness: a History of Epilepsy from the Greeks to the Beginnings of Modern Neurology*, Baltimore 1994² [I ed. 1945].
- Troxler 1964
H. Troxler, *Sprache und Wortschatz Hesiods*, Zurich 1964.
- von der Mühl 1962
P. von der Mühl, *Homeri Odyssea*, Basel 1962.
- West 1968
M.L. West, *Hesiod. Works & Days*, Oxford 1964.

Colpa della Luna. La ‘legge del plenilunio’ e il ritardo degli Spartani a Maratona

Francesco Toscano

Abstract: Before the battle of Marathon the Athenians sent a messenger to Sparta asking for help. However, Spartan soldiers arrived at the battlefield when the clash was already over. The delay, as reported by Herodotus, was motivated by a law that prevented the Spartans from fighting until the full moon. What exactly is this law? Scholars have thought of the Carnean festivals in honour of Apollo, during which it was forbidden to start a war. The law, however, may also be linked to precepts, common in the Greek world, concerning auspicious and inauspicious days and the phases of the Moon. This tradition about Spartan delay emphasizes Athenian solitude on the battlefield; furthermore, it seems linked to a series of Herodotean narratives about the recalcitrant Spartans in front of enemies.

Keywords: Marathon; Sparta; Herodotus; law; war.

*It is the very error of the Moon,
She comes more nearer earth than she was wont
And makes men mad.*

William Shakespeare, *Othello*

Nel 490 a. C., nella pianura di Maratona, si combatte una delle battaglie più celebri della storia antica, e non solo: quella tra gli Ateniesi guidati da Milziade e gli invasori persiani. Il suo imprevedibile e imprevisto esito, con l'armata ateniese che mette in fuga quella nemica, è stato glorificato e celebrato ripetutamente nel corso dei secoli. In effetti le truppe ateniesi, secondo la tradizione storiografica, sono molto inferiori per numero, e per di più, diversamente rispetto agli altri scontri delle guerre persiane, combattono da sole, senza l'appoggio delle altre città della Grecia.

Questa solitudine di fronte al nemico, dopo la vittoria, diventa motivo di esaltazione, ma prima doveva essere fonte di timori e inquietudini, al punto che, secondo

le nostre fonti, e in particolare secondo il racconto ampio e dettagliato delle *Storie* di Erodoto, gli Ateniesi mandano un messaggero, specializzato nella corsa per lunghe distanze, per chiedere a Sparta, riconosciuta come la massima potenza militare della Grecia, il suo aiuto¹. La risposta dei magistrati spartani è però raggelante. Essi decidono infatti di aiutare gli Ateniesi, ma per loro è impossibile farlo subito, perché non vogliono trasgredire la legge (λύειν τὸν νόμον): è il nono giorno dall'inizio del mese, e gli Spartani dicono che non partiranno prima del plenilunio².

In cosa consiste, di preciso, l'impedimento degli Spartani? È quasi universalmente accettata l'ipotesi secondo cui a Sparta si stava svolgendo in quei giorni la festa delle Carnee, che le popolazioni di origine dorica celebravano in onore di Apollo; durante i riti vigeva un ideale cessate il fuoco e, dunque, non si potevano avviare spedizioni militari. Si tratta tuttavia di un'ipotesi moderna, formulata per la prima volta da August Boeckh nel 1816³, mentre nessuna fonte antica parla mai delle Carnee in relazione a Maratona.

Uno studioso tedesco, Andreas Luther, ha tentato recentemente di confutare, con argomentazioni che a me paiono convincenti, questa ipotesi⁴. In effetti, quando sa che gli Spartani rinviando o rinunciano a un intervento militare a causa di una festa religiosa, Erodoto la menziona espressamente: è il caso delle Iacinzie, poco prima della battaglia di Platea⁵, o delle stesse Carnee, nella fase precedente la battaglia delle Termopili. In quest'ultimo caso gli Spartani inviano, per contrastare l'avanzata di Serse, Leonida con i suoi celebri trecento opliti, ma si tratta solo di un'avanguardia, e non di un esercito completo, perché in città è in corso la celebrazione delle Carnee⁶.

In questi brani, si diceva, Erodoto menziona direttamente la festa, e non parla né di un νόμος né del plenilunio. Sembra perciò difficile pensare che stia parlando della stessa cosa di cui parla nel brano relativo a Maratona. In nessuno dei passi delle fonti relativi alle Carnee, del resto, si fa riferimento a un νόμος, e in nessun caso si fa riferimento al fatto che per riprendere le attività militari bisognasse aspettare il plenilunio; né, per quanto sappiamo di questa festa, par-

¹ Hdt. 6, 105-106.

² Hdt. 6, 106, 3: ὁ μὲν δὴ σφι τὰ ἐντεταλμένα ἀπήγγελλε, τοῖσι δὲ ἕαδε μὲν βοηθεῖν Ἀθηναίοισι, ἀδύνατα δὲ σφι ἦν τὸ παραυτίκα ποιέειν ταῦτα, οὐ βουλομένοισι λύειν τὸν νόμον: ἦν γὰρ ἰσταμένου τοῦ μηνὸς εἰνάτη, εἰνάτη δὲ οὐκ ἐξελεύσεσθαι ἔφασαν μὴ οὐ πλήρους ἔοντος τοῦ κύκλου.

³ Boeckh 1816/1874, 89-92. Secondo Luginbill 2014, 2 n. 6 il riferimento erodoteo «is almost universally taken to refer to the Spartan Karneia festival». Luther 2007, 384, n. 24 fornisce un lungo elenco di autori che hanno accettato l'ipotesi delle Carnee. Sulle Carnee in generale si vedano Lupi 2017, 149, Richer 2012, 423-456 e Pettersson 1992, 57ss.

⁴ Luther 2007, 384-390.

⁵ Hdt. 9, 7. Sulle Iacinzie cfr. Richer 2012, 343-382 e Pettersson 1992, 9-41.

⁶ Hdt. 7, 206.

lare di un νόμος e del plenilunio sembra costituire un modo logico per alludervi senza menzionarla.

In effetti, l'ipotesi secondo cui gli Spartani non presero parte alla battaglia di Maratona a causa delle Carnee si basa su un'altra ipotesi, quella secondo cui queste feste si concludevano con il plenilunio, che doveva dunque segnalare in qualche modo la ripresa delle attività militari. Tuttavia, una sola testimonianza connette esplicitamente le Carnee al plenilunio. Si tratta di un passo dell'*Alceste* di Euripide in cui il coro sostiene che la gloria dell'eroina sarà celebrata a Sparta nel mese Carneo, quando la Luna alta in cielo rischiarerà la notte⁷. Da questo passo si può al massimo dedurre che durante le Carnee c'era un plenilunio, ma non che le Carnee si concludessero con il plenilunio. Quanti sostengono che le Carnee si concludevano con il plenilunio utilizzano come prova proprio il passo erodoteo su Maratona che abbiamo fin qui esaminato. Il ragionamento è circolare: l'idea che l'impedimento degli Spartani fosse costituito dalle Carnee sostiene quella secondo cui le Carnee si concludevano con il plenilunio, e viceversa. Ma nessuna delle due ipotesi mi sembra, in definitiva, solidamente fondata.

Concordo dunque con Luther nell'affermare che, quantomeno, ci sono sufficienti argomentazioni per non considerare una certezza acquisita l'ipotesi secondo cui l'impedimento spartano prima di Maratona fu costituito dalle Carnee, e provare a esplorare le soluzioni alternative. Di che genere poteva essere il νόμος di cui parla Erodoto? Luther ha sostenuto che l'impedimento sarebbe stato di carattere politico-amministrativo: bisognava attendere il pronunciamento dell'assemblea degli Spartiati, che secondo uno scolio a Tucidide si riuniva in coincidenza con il plenilunio⁸, e che, sola, poteva autorizzare la missione in soccorso di Atene⁹.

È vero che la decisione di iniziare una guerra o stipulare una pace spettava all'assemblea degli Spartiati¹⁰. Un punto debole dell'ipotesi di Luther sta, tuttavia, nel fatto che essa non rispetta alla lettera il significato del passo erodoteo. Lo storico di Alicarnasso sostiene infatti che gli Spartani promettono subito agli Ateniesi di correre in aiuto. Il problema sta soltanto nella tempistica della partenza delle truppe: subito, come richiesto dagli Ateniesi, oppure dopo il plenilunio? Non è per prendere la decisione che bisogna aspettare il plenilunio, ma per far partire l'esercito.

Appare dunque lecito riflettere sulla possibilità che Erodoto non stia alludendo a qualcos'altro che non menziona espressamente (che sia una festa o una norma amministrativa), ma stia effettivamente enunciando il contenuto di un νόμος. È mai

⁷ Eur. *Alc.* 445-452.

⁸ *Sch.* Thuc. 1, 67, 3.

⁹ Luther 2007, 390-403.

¹⁰ L'assemblea approvava o respingeva le proposte degli efori; cfr. Lupi 2017, 79.

esistita a Sparta, dobbiamo dunque chiederci, una ‘legge del plenilunio’, che prescriveva semplicemente che prima del plenilunio una spedizione non si potesse fare? Di un νόμος del genere si parla effettivamente in testi tardi: il *De astrologia*, pervenuto all’interno del *corpus* luciano; la *Guida della Grecia* di Pausania; un passo del *De inventione* attribuito al retore Ermogene; infine, lo scolio a un passo del *Menesseno* platonico¹¹. Potrebbe trattarsi tuttavia di semplici rielaborazioni della notizia erodotea.

Più interessante il racconto pervenutoci in un’operetta spuria del *corpus* plutarco, il *De fluviis*. Nella sezione dedicata all’Eurota, il fiume che bagna Sparta, si ricorda che in un tempo antico gli Spartani erano in guerra con gli Ateniesi, e aspettavano la Luna piena per attaccare. Il comandante Eurota, tuttavia, disprezzava queste superstizioni; decise allora di anticipare l’inizio della battaglia, malgrado venisse ostacolato da tuoni e fulmini. Eurota perse gran parte del suo esercito e, distrutto dal dolore, si gettò nel fiume che prese il suo nome¹². Si tratta dell’unico passo che attribuisce a Sparta un divieto dei combattimenti prima del plenilunio indipendente dalle tradizioni su Maratona, ed è per questo motivo di estremo interesse.

La letteratura greca ci ha fatto pervenire un testo relativo ai giorni opportuni e inopportuni per intraprendere svariate attività. Si tratta della sezione finale delle *Opere e giorni* esiodee, quella relativa, appunto, ai giorni. La menzione, nel passo erodoteo, di un giorno del mese in cui non è opportuno fare una determinata cosa, accompagnata dall’indicazione del momento in cui invece può essere lecito farla, fa pensare proprio al testo attribuito a Esiodo e alle sue istruzioni¹³. La mia è una suggestione, in quanto nel testo esiodico non si fa riferimento alla sfera militare, ma sono perfettamente d’accordo con Pritchett quando scrive che la questione dell’impedimento spartano prima di Maratona è collegata all’eventualità che i precetti relativi alla distinzione fra giorni fausti e infausti e all’osservazione delle fasi della Luna per intraprendere determinate attività esistessero anche in ambito militare¹⁴. Più volte, del resto, Erodoto sembra osservare come per gli Spartani i doveri nei confronti degli dèi e dei propri νόμοι fossero più importanti di quelli nei confronti degli uomini¹⁵. Qualche traccia di usi e norme, tra storia e leggenda, accostabili a questa presunta ‘legge del plenilunio’ è rimasta, ancora una volta, in fonti tarde. In alcune opere lessicografiche leggiamo che anche ad Atene esistevano norme che stabilivano i giorni più o meno opportuni per intraprendere una spedizione militare; in particolare, era vietato uscire in armi prima del settimo giorno

¹¹ Luc. *Astr.* 25; Paus. 1, 28, 4; Hermog. *Inv.* 2, 3; Sch. Plat. *Menex.* 240c.

¹² Plut. *Fluv.* 17, 1.

¹³ Per un commento al testo esiodico si vedano fra l’altro Ercolani 2010 e Arrighetti 1998.

¹⁴ Pritchett 1971, 118.

¹⁵ Si vedano ad esempio Hdt. 5, 63 e 7, 104.

del mese¹⁶. A proposito di Sparta, Plutarco racconta che ogni otto anni, durante una notte limpida, gli efori osservavano il cielo: se una stella si muoveva da una parte all'altra del firmamento, ciò significava che i re si erano macchiati di qualche colpa verso gli dei¹⁷. Dal *De bello Gallico* di Cesare, trasferendoci in un altro scenario geografico e culturale, apprendiamo che i Germani non accettavano la battaglia prima della Luna nuova¹⁸. Un passo della *Vita di Camillo* plutarchea ci informa inoltre della possibilità di definire certi giorni o mesi come fausti o infausti a seconda delle battaglie che vi erano state vinte o perse in passato¹⁹.

Nel mondo greco e latino circolavano molteplici lunari, che prevedevano per ogni giorno il carattere di chi sarebbe nato, le speranze di guarigione da una malattia, la sicurezza dei viaggi in mare²⁰. All'ingresso della sala da pranzo di Trimalcione, nel *Satyricon*, c'era una tabella con il corso della Luna, e un segno specifico distingueva i *dies boni* e quelli *incommodi*²¹. Se si pensa alle tradizioni relative al venerdì 13, venerdì 17 o martedì 13 (a seconda dell'ambito culturale), o a proverbi come «Né di Venere né di Marte ci si sposa né si parte», bisognerà ammettere che qualcosa del genere è sopravvissuto fino ai nostri giorni.

Che il plenilunio fosse il momento migliore per intraprendere una spedizione è spiegabile però anche con motivazioni pratiche. Era il periodo in cui la visibilità notturna permetteva una più agevole gestione dell'accampamento, e garantiva un minore rischio di cadere in imboscate ed essere sorpresi nella notte²². Anzi, la luce della Luna poteva rivelarsi utile nell'elaborazione e nella messa in atto di strategie audaci. Gli Spartani, si diceva, camminavano abitualmente al buio senza torcia, per abituarsi a farlo senza problemi e senza timori in caso di necessità²³. Nel libro ottavo delle *Storie* Erodoto racconta una storia estremamente interessante. C'era una guerra fra Tessali e Focesi, e l'indovino Tellia studiò per questi ultimi una singolare tattica: fece ricoprire di gesso i seicento uomini più prodi e le loro armi, e li mandò in piena notte all'assalto dei Tessali, dando l'ordine di uccidere qualunque cosa vedessero non biancheggiare. I Focesi ottennero una straordinaria vittoria, uccidendo quattromila nemici²⁴. Secondo Pausania,

¹⁶ Zenob., Hsch., Phot., *Sud. s. v.* Ἐντὸς ἐβδόμης.

¹⁷ Plut. *Agis* 11, 4-5.

¹⁸ Caes. *Gal.* 1, 50, 4-5.

¹⁹ Plut. *Cam.* 19.

²⁰ Sull'emerologia nel mondo antico cfr. Naether – Ross 2008, 65ss.; Lehoux 2007, 113ss. Sui giorni in cui non era lecito far guerra per i Romani cfr. Goodman – Holladay 1986, 160-162.

²¹ Petron. 30, 4.

²² In Verg. *Aen.* 9, 371-374 proprio la luce della Luna tradisce Eurialo e Niso dopo l'incursione nel campo dei Rutuli, rivelando la loro presenza a un drappello di cavalieri latini.

²³ Xen. *Lac.* 5, 7; Plut. *Lyc.* 12, 14.

²⁴ Hdt. 8, 27.

che riprende lo stesso racconto, essi lanciarono l'attacco quando la notte era illuminata dalla Luna piena²⁵. Il ciclo lunare può essere quindi un alleato, un'arma strategica²⁶.

Una mescolanza fra basilari osservazioni pragmatiche e ancestrali scrupoli religiosi sta alla base dei precetti esiodici sui giorni²⁷; il νόμος spartano sul plenilunio, di cui, secondo la mia interpretazione, sarebbe rimasta traccia non solo in fonti tarde, ma principalmente nel passo erodoteo di 6, 106, potrebbe essere stato dunque una norma dello stesso tenore.

Mi sembra tuttavia interessante, prima di arrivare alla conclusione, tornare al testo erodoteo, e in particolare alle parole οὐ βουλομένοισι λύειν τὸν νόμον, non volendo trasgredire la legge. Volendo, sembra suggerire Erodoto, gli Spartani avrebbero potuto anche ignorare il νόμος in nome dell'emergenza. Il verbo βούλομαι li mette davanti alla responsabilità di non essere stati tempestivi nel portare aiuto agli Ateniesi. Allargando lo sguardo a tutta l'opera erodotea, si può notare che l'immagine che ne viene fuori non è quella classica e mitizzata di Sparta come macchina da guerra spietata e inarrestabile. Anche quando gli Spartani combattono contro i Persiani, sembrano farlo contro voglia, solo perché costretti. I Sami che chiedono aiuto contro il tiranno filopersiano Silosonte vengono cacciati in malo modo²⁸, e lo stesso trattamento è riservato agli Ioni in cerca di alleati per la rivolta antipersiana²⁹; a Maratona gli Spartani arrivano in ritardo³⁰; alle Termopili mandano solo un'avanguardia, in attesa di rinforzi che, però, non arriveranno mai³¹; all'Artemisio lo spartano Euribiade, che comanda la flotta, decide di rimanere a combattere solo perché corrotto da Temistocle³²; a Salamina si combatte solo grazie a un celebre stratagemma dello stesso Temistocle, che impedisce agli Spartani di far rotta per il Peloponneso³³, e anche per convincere gli Spartani a recarsi a Platea gli ambasciatori ateniesi devono faticare per giorni³⁴.

Lo studioso tedesco Michael Jung ha sostenuto che il racconto erodoteo sul ritardo degli Spartani a Maratona sarebbe storicamente infondato, rappresentando solo un doppio narrativo del racconto dei fatti precedenti Platea³⁵; ma in realtà, più che

²⁵ Paus. 10, 11, 1.

²⁶ Un caso di sfruttamento a fini bellici della notte di novilunio in Polyæn. 1, 12, 1. Numerosi esempi tratti dalle vite plutarchee in Lesage Gárriga 2015, 148-150.

²⁷ Cfr. Ercolani 2010, 415s.

²⁸ Hdt. 3, 148.

²⁹ Hdt. 5, 49-51.

³⁰ Hdt. 6, 120.

³¹ Hdt. 7, 206.

³² Hdt. 8, 4-5.

³³ Hdt. 8, 49; 56-64; 70-76; 78-82.

³⁴ Hdt. 9, 6-11.

³⁵ Jung 2013, in particolare 24-26.

un doppione narrativo, il tema degli Spartani recalcitranti sembra un vero e proprio *fil rouge* dell'opera erodotea. E se evidentemente questo può derivare da una visione d'insieme dell'autore piuttosto che rispecchiare la verità fattuale dei singoli episodi, il tema non è comunque solo erodoteo, visto che non può non richiamare alla mente un celebre discorso tucidideo, quello con cui i Corinzi rimproverano l'indolenza degli Spartani di fronte all'inarrestabile crescita della potenza ateniese³⁶.

Erodoto dà alla sua narrazione un tono sempre apparentemente neutro. Eppure, a volte, sembra suggerire più di quanto non dica esplicitamente, con quella malizia che gli è stata riconosciuta da Plutarco, fatta di opinioni lasciate intravedere dal gioco degli accostamenti, dallo stesso fluire del racconto. Così, subito dopo aver narrato dell'ambasceria ateniese e dell'attesa del plenilunio, Erodoto ricorda che al fianco degli Ateniesi, a Maratona, ci fu soltanto un piccolo contingente proveniente da Platea. Come era nata l'alleanza tra Atene e Platea? I Plateesi, minacciati dalla potenza tebana, si erano affidati inizialmente alla protezione di Sparta, ma il re Cleomene aveva suggerito loro di rivolgersi agli Ateniesi. Ufficialmente perché Atene era più vicina, e avrebbe potuto aiutarli più facilmente; in realtà, sostiene Erodoto, per suscitare contro Atene l'ostilità dei Tebani³⁷. Nell'arco di qualche decina di righe si narra quindi del mancato, ritardato aiuto agli Ateniesi, e poi del mancato, rifiutato aiuto ai Plateesi. E per il secondo rifiuto Erodoto smaschera la motivazione ufficiale, rivelandone una ben più meschina.

Non ha forse tutti i torti Plutarco quando sostiene, nel *De Herodoti malignitate*, che Erodoto, con la storia del plenilunio, abbia infangato gli Spartani³⁸. Del resto Plutarco, ricordando che spesso gli Spartani avevano combattuto anche prima del plenilunio, evidenzia forse inconsapevolmente lo stesso problema già rilevato da Erodoto: qualunque sia stato il contenuto del νόμος sul plenilunio, in altre occasioni non se ne è tenuto conto, e invece prima di Maratona si è stati irremovibili nel rispettarlo; una questione, appunto, di volontà, οὐ βουλομένοισι λύειν τὸν νόμον. E l'atteggiamento degli Spartani sarà apparso nei decenni e nei secoli seguenti censurabile, al punto che in ambienti filo-oligarchici l'ansia di giustificare una scelta così difficile da comprendere produrrà l'elaborazione di tradizioni relative a motivazioni migliori per il ritardo a Maratona, come quella riportata nelle *Leggi* di Platone secondo cui gli Spartani furono bloccati da una guerra contro i Messeni³⁹, mentre in ambienti più ostili la 'legge del plenilunio' doveva

³⁶ Thuc. 1, 68-71.

³⁷ Hdt. 6, 108.

³⁸ Plu. *Herod.* 861e-862c.

³⁹ Plat. *Leg.* 698e. Secondo Burn 1984, 253 n. 41 e 271-272 la versione di Platone è «unreliable», mentre Moggi 1968, 217s. riconosce che Platone avrebbe operato una falsificazione per giustificare il comportamento di Sparta. Hanno tentato di trovare conferme alla notizia di una rivolta dei Messeni, fra gli altri, Wallace 1954, 32-35 e Huxley 1962, 94. Come nota Hereward 1958, 246, se

apparire come una scusa per non intervenire prontamente al fianco degli Ateniesi. Un riferimento sarcastico al plenilunio si trova negli *Acarnesi* di Aristofane: secondo il racconto di un ambasciatore proveniente dalla Persia, il Gran Re era rimasto per otto mesi alla latrina; alla domanda di Diceopoli su quando il re era finalmente tornato, l'ambasciatore risponde: «Al plenilunio»⁴⁰. Lo scolio precisa che i Greci facevano ogni cosa guardando la Luna, e i Lacedemoni più di tutti gli altri; racconta quindi che al tempo di Maratona gli Spartani aspettavano il plenilunio, e nel frattempo gli Ateniesi vinsero la guerra da soli. Aristofane, conclude lo scolio, si prende gioco di questa usanza⁴¹. Nel *corpus* dei proverbi greci troviamo invece l'espressione «Luna laconica», spiegata come un riferimento a coloro che stringono patti in maniera ambigua, e quando viene loro richiesto aiuto, rinviando adducendo il pretesto della Luna⁴².

Come è stato osservato da Scott nel suo commento al sesto libro erodoteo, dietro il mancato intervento spartano a Maratona agirono probabilmente numerosi fattori, dagli scrupoli legati alla Luna piena a sentimenti anti-ateniesi, e a dubbi sull'opportunità di combattere i Persiani⁴³. In questo contesto la tradizione sulla 'legge del plenilunio' riportata da Erodoto appartiene a un filone ostile a Sparta che vedeva gli Spartani recalcitranti davanti al nemico straniero, in contrasto con l'entusiasmo e la dedizione alla causa degli Ateniesi.

Il finale del racconto erodoteo sembra andare nella stessa direzione. Quando i soldati lacedemoni giungono in Attica, i cadaveri dei Persiani sono ancora a Maratona⁴⁴. Alla fine di una narrazione in cui complessivamente Sparta non fa una bella figura, il massimo che i suoi soldati riescono a fare è guardare i Persiani morti. Gli Ateniesi, invece, si erano distinti come gli unici fra i Greci a resistere alla vista dei Persiani, vivi, durante la battaglia⁴⁵. Il contrasto, conoscendo Erodoto, non è sicuramente casuale.

davvero gli Spartani erano impegnati con i Messeni perché non dicono questo, agli Ateniesi, piuttosto che parlare del plenilunio?

⁴⁰ Aristoph. *Ach.* 80-86.

⁴¹ *Sch.* Aristoph. *Ach.* 84a.

⁴² Diogen. 6, 30: Λακωνικὰς σελήνας: ἐπὶ τῶν ἀμφιβόλως συνθήκας ποιουμένων. Οὗτοι γὰρ βοήθειαν αἰτούμενοι ἀνεβάλλοντο, τὴν σελήνην προφασίζομενοι. Echi della polemica relativa al ritardo spartano sono stati rintracciati da Corcella 1992 in un testo preservato da alcuni frammenti papiracei datati al II sec. d. C.

⁴³ Scott 2005, 372 e 615-618. Secondo Gioiosa 2007, 351 l'assenza degli Spartani a Maratona riflette la scarsa preoccupazione per la minaccia portata dai Persiani alla Grecia.

⁴⁴ Hdt. 6, 120. Jung 2013, 34-37 sostiene che la notizia del tardivo arrivo delle truppe sarebbe un'invenzione propagandistica ateniese. Secondo Scott 2005, 617 l'invio di un contingente di duemila uomini rappresentò invece una soluzione di compromesso.

⁴⁵ Hdt. 6, 112.

Bibliografia

- Arrighetti 1998
 Esiodo, *Opere*, testi introdotti, tradotti e commentati da G. Arrighetti, Torino 1998.
- Boeckh 1816/1874
 A. Boeckh, *Prooemium semestris aestivi a. MDCCCXVI (De pugnae Marathoniae tempore)*, in *August Boeckh's gesammelte kleine Schriften*, Bd. 4, Leipzig 1874, pp. 85-97.
- Burn 1984
 A.R. Burn, *Persia and the Greeks. The Defence of the West, c. 546-478 B.C.*, London 1984².
- Corcella 1992
 A. Corcella, *Una polemica su Maratona. PMed 71.76, 71.78, 71.79*, «RFIC», 120 (1992), pp. 422-430.
- Ercolani 2010
 Esiodo, *Opere e giorni*, introd., trad. e commento di A. Ercolani, Roma 2010.
- Gioiosa 2007
 R. Gioiosa, *Erodoto e le scelte di Sparta: ricostruzione delle dinamiche della politica interna lacedemone fra 560 e 479 a. C.*, «MediterrAnt», 10 (2007), pp. 345-384.
- Goodman – Holladay 1986
 M.D. Goodman, A.J. Holladay, *Religious Scruples in Ancient Warfare*, «CQ», 36 (1986), pp. 151-171.
- Hereward 1958
 D. Hereward, *The Flight of Demaratos*, «RhM», 101 (1958), pp. 238-249.
- Huxley 1962
 G.L. Huxley, *Early Sparta*, London 1962.
- Jung 2013
 M. Jung, *Spartans at Marathon? On the Origin and Function of an Athenian Legend*, in K. Buraselis, E. Koulakiotis (eds.), *Marathon the Day After*. Symposium Proceedings (Delphi, 2-4 July 2010), Athens 2013, pp. 15-37.
- Lehoux 2007
 D. Lehoux, *Astronomy, Weather, and Calendars in the Ancient World. Parapegmata and Related Texts in Classical and Near Eastern Societies*, Cambridge 2007.
- Lesage Gárriga 2015
 L. Lesage Gárriga, *The Light of the Moon: An Active Participant on the Battlefield in Plutarch's Parallel Lives*, in M. Meeusen, L. Van der Stockt (eds.), *Natural Spectaculars: Aspects of Plutarch's Philosophy of Nature*, Leuven 2015, pp. 145-153.
- Luginbill 2014
 R.D. Luginbill, *A Most Disastrous Success. The Battle of Marathon and the Failure of Persian Intelligence*, «AC», 83 (2014), pp. 1-14.
- Lupi 2017
 M. Lupi, *Sparta. Storia e rappresentazioni di una città greca*, Roma 2017.
- Luther 2007
 A. Luther, *Die verspätete Ankunft des spartanischen Heeres bei Marathon (490 v. Chr.)*, in R. Rollinger, A. Luther, J. Wiesehöfer (hrsgg.), *Getrennte Wege? Kommunikation, Raum und Wahrnehmung in der alten Welt*, Frankfurt am Main 2007, pp. 381-403.
- Moggi 1968
 M. Moggi, *La tradizione sulle guerre persiane in Platone*, «SCO», 17 (1968), pp. 213-226.
- Monti 2009
 G. Monti, *Alessandro, Sparta e la guerra di vendetta contro i Persiani*, «AncSoc», 39 (2009), pp. 35-53.
- Naether – Ross 2008
 F. Naether, M. Ross, *Interlude: a Series containing a Hemerology with Lengths of Daylight*, «EVO», 31 (2008), pp. 59-90.
- Pettersson 1992
 M. Pettersson, *Cults of Apollo at Sparta. The Hyakinthia, the Gymnopaediai and the Karneia*, Stockholm 1992.
- Pritchett 1971
 W.K. Pritchett, *Ancient Greek Military Practices (The Greek State at War I)*, Berkeley 1971.
- Richer 2012
 N. Richer, *La religion des Spartiates. Croyances et cultes dans l'Antiquité*, Paris 2012.
- Scott 2005
 L. Scott, *Historical Commentary on Herodotus Book 6*, Leiden-Boston 2005 (Mnem. Suppl. 268).
- Wallace 1954
 W.P. Wallace, *Kleomenes, Marathon, the Helots, and Arkadia*, «JHS», 74 (1954), pp. 32-35.

Cantare al chiaro di Luna e cantare la Luna. Dalla monodia di Evadne nelle *Supplici* di Euripide al simbolismo lunare dei riti di passaggio

Gloria Larini

Abstract: This article offers a literary and anthropological analysis of the much debated monody of Evadne in Euripides' *Supplices* (esp. vv. 990-999), which is studied through lunar symbology and mythology, in order to lead to new reflections and interpretations about these verses, object of many critical studies for the presence of several problems of *constitutio textus*. The contribution takes into account all other contexts related to the Moon, as well as passages from Homer and Sappho, with a mention of Dante's *Divina Commedia*. At the beginning of the long monody Euripides conceived the Moon with a double significance: the Moon that oversees the rites of passage to the adulthood for women, on the occasion of wedding, and the Moon as a turning point from life to death, thought as a transformation and a rebirth. This derives probably from Indo-European archetypes, that we can trace out through literary clues and a dramaturgical reconstruction of this scene.

Keywords: Evadne; Euripides; Sappho; Homer; Orfism.

Lo studio analizza la prima parte della monodia di Evadne nelle *Supplici* di Euripide, mettendola a confronto con tutti i passi euripidei che contengono riferimenti alla Luna e con le occorrenze presenti all'interno dei poemi omerici e nei frammenti di Saffo, fino a giungere ad un collegamento con la *Divina Commedia* di Dante Alighieri. Per i testi teatrali l'esegesi non può distaccarsi dall'aspetto performativo del testo¹ e anche il richiamo alla Luna, presente nei primi versi della monodia euripidea, va interpretato all'interno di una scena particolare: lo spettatore assiste all'arrivo im-

¹ Per tale affermazione metodologica si veda Medda 2017, 224; Larini 2011, introduzione. Per i problemi di messa in scena: Muñoz Llamosas 2006, 103-104 nn.

provviso di Evadne, la vedova di Capaneo, eroe ucciso dalla folgore di Zeus, mentre tenta di scalare le mura di Tebe. La giovane donna si ferma su una ‘roccia’, che, dalle didascalie implicite, si trova certamente su un piano più alto rispetto al tempio eleusino di Demetra e Kore, che fa da sfondo alla tragedia². Da quel luogo sopraelevato Evadne si rivolge, con un assolo struggente, direttamente al cadavere del marito³, che sta bruciando sopra una pira, collocata probabilmente fuori dalla vista degli spettatori, ma che la donna può vedere dall’alto⁴: Evadne ha intenzione di gettarsi nel fuoco per unirsi di nuovo al consorte, proposito che realizzerà alla fine della scena⁵.

La mia attenzione si è concentrata soprattutto sui vv. 990-999 del canto monodico:

τί φέγγος, τίν’ αἴγλαν
 ἐδίφρευε τόθ’ ἄλιος
 σελάνα τε κατ’ αἰθέρα
 †λαμπάδ’ ἴν’ ὠκυθόαι νόμφαι†
 ἱππεύουσι δι’ ὀρφναίας,
 ἀνίκα γάμων γάμων
 τῶν ἐμῶν πόλις Ἄργους
 ἀοιδάς, εὐδαμονίας
 ἐπύργωσε καὶ γαμέτα
 χαλκεοτευχέος, αἰᾷ Καπανέως;

che luce, che abbaglio con carri raggiavano sole e luna per l’etere, dove al buio cavalcavano svelte Ninfe con fiaccole, quando delle mie nozze la città celebrava nei canti la felicità, esaltando chi mi sposò, cinto di ferro, l’eroe Capaneo⁶.

Questa scena è generalmente ritenuta dalla critica un’invenzione euripidea, inserita dall’autore per accrescere la tensione tragica⁷. Ultimamente, tuttavia, alcuni studiosi

² Come si comprende già all’inizio della tragedia: Δήμητερ ἐστιοῦχ’ Ἐλευσίνος χθονός / τῆσδ’ («Demetra, che tuteli il focolare di questa terra di Eleusi»); per la posizione di Evadne cfr. Mastrorandè 1990, 263-264.

³ Per il collegamento con il mito del salto dalla rupe di Leucade: Larini 2016, 37-48.

⁴ Di Benedetto – Medda 2002², 285. Per i dubbi sulla messa in scena: Rhem 1994, 112; Hormouziades 1965, 33-35; Morwood 2007, 219 *ad* 980-1113. Per le varie posizioni della critica cfr. Mendelsohn 2005, 197 n. 98.

⁵ Murray 1913, 990-1008.

⁶ La traduzione dei versi euripidei è di Filippo Maria Pontani. Il testo greco riproduce l’edizione Murray 1909.

⁷ Cfr. Picard 1933, 140-141, 148; Kuiper 1923, 125.

hanno sostenuto che Euripide abbia tratto ispirazione da antiche tradizioni micenee legate sia a rituali indoeuropei, sia ai misteri orfici ed eleusini⁸. Nel canto monodico, infatti, è presente la simbologia propria delle cerimonie di nozze, cui fa riferimento la stessa Evadne ai vv. 990-1030⁹. Ad essa si collegano anche espressioni che richiamano il concetto di morte, il desiderio di suicidarsi¹⁰, lanciandosi nel fuoco della pira: il rituale del salto potrebbe, così, evocare anche un'antichissima cerimonia indiana, la *sati*, ipotesi supportata dal chiaro riferimento alla gloria che deriverà alla sposa dal sacrificio-suicidio in nome della fedeltà coniugale¹¹.

Il Coro, formato dalle madri dei combattenti caduti sul campo di battaglia tebano, descrive l'arrivo della giovane ai vv. 984-989 e sottolinea la presenza, in basso, della pira di Capaneo, ai vv. 980-983, separata da quella degli altri combattenti¹². Evadne è caratterizzata come ἄλοχος, termine che non ha un corrispettivo in italiano, composto da *α* copulativo e λέχος «letto», ma che renderei con «coniuge di letto»: il talamo nuziale testimonia nella cultura greca l'unione tra marito e moglie nel matrimonio, il cui scopo principale è quello di garantire la prosecuzione della stirpe¹³.

Al v. 1008 si afferma, inoltre, che a condurre la giovane vedova fin lì è stato un δαίμων, dopo averla trascinato lontano dal suo palazzo in preda al delirio¹⁴. Il poeta riesce a creare una sovrapposizione ossimorica interessante tra l'immagine dell'abito regale che ella indossa, forse simile a quello delle nozze, e l'intento suicida, che si attuerà sullo sfondo del tempio di Eleusi, gesto che richiama i Misteri, riti di passaggio dalla vita alla morte, in un modulo letterario non unico in Euripide¹⁵.

La presenza delle parole ἥλιος («Sole»), σελάνα («Luna»), νύμφαι («ninfe»), sebbene quest'ultimo termine si trovi tra *cruces*, il collegamento al carro (ἐδίφρευε, «attraversa sul carro»), ai cavalli (ἱππεύουσι, «cavalcano»), che sono simboli solari, e all'αἰθήρ («etere») connettono il canto monodico al plenilunio: Euripide, attraverso

⁸ Cfr. Persson 1931, 68-70; Nilsson 1932, 100-126; Larini 2016, 48.

⁹ Cfr. Eur. *Suppl.* 995-996: «per le nozze, per le mie nozze» (ἀνίκα γάμων γάμων / τῶν ἐμῶν) e al v. 998 γαμέτα.

¹⁰ Cfr. Rehm 1994, 112 e *passim*.

¹¹ Cfr. Eur. *Suppl.* 1015. Per gli studi sulla cerimonia *sati* e il salto di Evadne: Larini 2016, 50-53. Per il legame tra *sati* e riti indoeuropei: Athanassakis 2001, 45-56.

¹² Eur. *Suppl.* 980-981: καὶ μὴν θαλάμας τάσδ' ἐσορῶ δὴ / Καπανέως ἤδη τύμβον θ' ἱερὸν / μελάθρων τ' ἐκτὸς («la camera funebre di Capaneo, il sacro sepolcro che l'ospiterà, io scorgo»).

¹³ Per il tema dei figli bastino p. es. le riflessioni di Di Benedetto 1971, 26-29.

¹⁴ Eur. *Suppl.* 1008: εἰ δαίμων τάδε κραινοί; *Suppl.* 1001 ἐκβακχευσαμένα.

¹⁵ Si potrebbe definire una sorta di *contaminatio* drammaturgica, che permette un metodo di lettura del testo teatrale greco, volto a dare un maggiore senso alle parole, associandole ad un'analisi scenografica, per giungere ad una sorta di 'realtà aumentata'. Si veda p. es. la narrazione del sogno di Ifigenia nell'*Ifigenia in Tauride*. Cfr. Larini 2016, 48.

una digressione astronomica, guida l'immaginazione degli spettatori indietro nel tempo, al momento delle nozze di Evadne con l'eroe: esse saranno rivissute, ma in senso infero, proprio attraverso l'atto del gettarsi sulla pira per rinnovare l'unione coniugale nell'aldilà.

Il legame concettuale doppio tra l'immagine della pira come letto sia di nozze sia di morte si può trovare anche nella stessa invocazione alla Luna, concepita da una parte come corpo celeste, che sovrintende ai riti di passaggio, come quello del matrimonio, la cui cerimonia in Grecia si svolgeva tradizionalmente all'alba durante il plenilunio, dall'altra come simbolo di un passaggio di *status* in generale, poiché la morte conduce a una trasformazione e a una rinascita.

Il primo nesso significativo è quello tra la Luna e il Sole in un passo la cui costituzione testuale presenta problemi ancora aperti¹⁶. Il sintagma τόθ' ἄλιος è emendamento di Matthiae rispetto al testo di Nauck, di solito accolto dagli editori, nonostante la proposta di Canter ἐδιφρεύετο γ' ἄλιος.

Il v. 991, infatti, è stato oggetto di congetture rispetto al testo tràdito, che riporta ἐδιφρεύετο τάλας¹⁷, secondo Forssmann generato dalla correzione di ἄλιος, un dorismo raro in tragedia¹⁸. Inoltre il v. 993, λαμπάδ' ἴν' ὠκυθόαι νύμφαι, come accennato, è solitamente tra *crucis*: σελάνα al v. 992 è connesso generalmente dalla critica ad ἄλιος e al verbo ἐδιφρεύε, mentre le ὠκυθόαι νύμφαι sono perlopiù ritenute soggetto di ἰππεύουσι¹⁹. Hartung corregge ἰππεύουσι con ἰππεύουσα, correzione accolta da Ammendola, mentre Headlam riprende la scelta di Wecklein, cambiando, in parte, i vv. 992-993 con Σελάνα τε κατ' αἰθέρα ἅ / λαμπάδ' ὠκυθόαν ἄννυμφα («and Selene, that chariots her swift lamp unwedded»)²⁰; Grégoire congettura ἔφαιν' («Quel éclat, quelle lumière répandaient le char du Soleil, et la Lune qui faisait luire son rapide flam beau en menant ses coursiers»)²¹. Italie emenda, invece, solo κατ' αἰθέρα<ς>, preferendo la reggenza con il genitivo e lasciando inalterato il riferimento alle ninfe²²;

¹⁶ Collard 1975, p. 363 definisce *Suppl.* 992-993 come un *locus desperatus*. Dal suo commento ai versi sono tratte le ipotesi e gli emendamenti a cui faccio riferimento (pp. 363ss. e nn.).

¹⁷ Collard 1984, 55 ricorda che Dupont e Wecklein avevano pensato che la glossa di Esichio τ 87 (Cunningham-Hansen) riferita al termine ταλῶς fosse legata proprio a questo verso delle *Supplici*.

¹⁸ Cfr. *Phaet.* 279 = fr. 4, 69 λέχεια θ' Ἀλίου [Bekker: ταλιου P]; Forssman 1966, 7.

¹⁹ Anche se Bothe corregge σελάνα in σελάνας, che diventa genitivo retto da λαμπάς, corretto anch'esso al nominativo.

²⁰ Headlam 1901, 20.

²¹ Cfr. Grégoire 1959, 141 n. 2, in cui si spiega solamente l'espunzione di ἴν'.

²² Per la soluzione di Italie si veda Collard 1975, p. 363; cfr. Markland 1793, che cita Eur. *Ion* 1151; *Med.* 352, in cui si fa riferimento al Sole.

Hermann, seguito da Wilamowitz²³, legge λαμπάδες, nel senso di «stelle», che diventa soggetto²⁴. Ma le discussioni, ancora aperte, non inficiano la presente argomentazione, che si basa sulla semantica più che sulla grammatica.

Si sottolinea, ad esempio, che il verbo διφρεύω si lega al movimento del carro del Sole quando sorge, contrario a quello della Luna, che si muove κατ' αἰθέρα (o κατ' αἰθέρα<ς>) insieme alle sue ninfe, le stelle. Quest'ultimo sintagma, dai più tradotto semplicemente «attraverso l'etere», assume un senso più preciso con il genitivo (come propone Itale), poiché con questa reggenza la preposizione κατά indica più nettamente un movimento verso il basso, «giù attraverso l'etere»; comunque, se si lascia l'accusativo, l'espressione può essere ugualmente intesa, in senso oppositivo, «dalla parte opposta dell'etere». In ambedue le soluzioni i movimenti della Luna e del Sole risultano rappresentati linguisticamente con un chiasmo, che è contemporaneamente figura retorica di posizione, composta da «sintagma di movimento-sostantivo/ sostantivo-sintagma di movimento», ma anche visiva e cinestesica: mentre la Luna tramonta in basso, il Sole corre sul suo carro verso l'alto, prendendo il suo posto.

Inoltre il plenilunio, in cui il Sole si trova in opposizione alla Luna²⁵, è astronomicamente il momento di massimo splendore del cielo e, nel passo euripideo, il fulgore straordinario è messo in evidenza linguisticamente attraverso un parallelismo, che pone i due termini concettualmente legati alla luce, φέγγος e ἀγλή, al v. 990, in *climax* ascendente e in posizione enfatica proprio all'inizio della monodia. Essi richiamano non un concetto generico di luminosità, ma una vampa di fuoco, una luce diffusa e accecante (sono termini che spesso, in lingua greca, risultano riferiti a corpi celesti luminosi e al Sole) ed esplicitano due immagini in quel momento sovrapposte nella mente di Evadne: i raggi infuocati del sole al suo sorgere si associano, sebbene per poco, alla luminosità della Luna piena, che sta tramontando, e alle alte lingue di fuoco della pira. I fotogrammi sembrano confondersi negli occhi e nella mente di Evadne, richiamando da una parte la gioia provata durante la cerimonia del matrimonio, dall'altra il dolore terribile alla vista del corpo di Capaneo circondato dal fuoco. Anche l'uso reiterato di τί al v. 990 trasmette agli spettatori la sensazione di angoscia, che Evadne avverte nel vedere, confondendoli dentro di sé nel delirio, la luce del plenilunio e il sorgere del Sole, che evocano i

²³ Cfr. Wilamowitz-Moellendorf 1921, 554; Aesch. *Choeph.* 590.

²⁴ Rilevo, tuttavia, che le traduzioni del sintagma κατ' αἰθέρα o κατ' αἰθέρα<ς> nelle varie edizioni differiscono tra loro nel rendere il senso di κατά e questo aspetto potrebbe essere oggetto di ulteriore approfondimento.

²⁵ Cfr. Heath 1991, 136.

bei ricordi delle nozze, e la luce delle fiamme, che la spingono a nozze inferre²⁶. Per questo motivo sarei propensa, tra le varie proposte della critica, ad accogliere la congettura ἄλιος, dorismo che richiama strettamente il successivo σελάνα, parola connessa non al fuoco o alle fiamme in generale, ma più direttamente alla radice λαμπρ-, che è associata di frequente proprio alla luce lunare in Omero, Saffo e nello stesso Euripide²⁷.

In questo bagliore avvolgente della Luna piena, nell'intercapedine tra la notte e il giorno, anche l'immagine delle ninfe veloci, ὠκυθόαι νύμφαι, che «cavalcano attraverso le tenebre» (ἰππεύουσι δι' ὄρφναίαις) potrebbe trovare una sua spiegazione culturale: esse, come sulla terra accompagnano Demetra, allo stesso modo scortano nel cielo Demetra-Luna-Persefone, scomparendo con lei in questo movimento di catabasi astronomica, che sembra anticipare la discesa agli Inferi della stessa Evadne. Si nota che l'espressione ὄρ/μάσω τᾶσδ' ἀπὸ πέτρας dei vv. 1115-1116 è simile a quella usata da Strabone²⁸ ῥῖψαι πέτρα ἀπὸ e a quella ovidiana *saxo desiluisse*, legata alla leggenda del salto da Leucade: Euripide evidenzia per due volte che Evadne intende saltare nel fuoco (ai vv. 1002-1003 e ai vv. 1015-1018), quasi a sottolineare la differenza rispetto ad altri rituali che prevedevano un salto nel mare²⁹.

L'immagine della Luna, infine, è accompagnata da un'interessante metafora: Evadne, al v. 1046, si paragona ad un uccello (ὄρνις τις), che si libererà nell'aria, gettandosi dall'alto della roccia sopra la pira del marito. Strabone narra che alcuni sacerdoti di Apollo erano soliti sacrificare prigionieri condannati a morte con il rituale del salto dalla rupe di Leucade³⁰ secondo una cerimonia ordalica³¹. Per questi motivi potrebbe essere presa in considerazione una nuova congettura ai vv. 1113-1114: al posto di τύχα δέ μοι / ξυνάπτοι ποδός, che la critica rileva come *locus* problematico per una improbabile reggenza del verbo ξυνάπτω con un genitivo, anomalia grammaticale difficilmente spiegabile, si potrebbe congetturare ἄπτεροποδός, ovvero un genitivo dipendente dal sostantivo τύχα, al v. 1012, neologismo che significa «di un piede senz'ali», che ricalca altri composti di questo genere³².

²⁶ Foley 2001, 42, 84, 126, 311.

²⁷ Per motivi di spazio non è possibile riportare le occorrenze presenti p. es. in Platone e Aristotele, Senofonte, dove tuttavia si trovano ancora i nessi tra la Luna, il Sole e le cerimonie sacre. Cfr. p. es. Plat. *Leg.* 821b, 6. Revello 2013, *passim*.

²⁸ Strab. 10, 2, 9 Meineke. Cfr. Larini 2016, 38.

²⁹ Cfr. Ov. *ep.* 15, 172 *saxo desiluisse*. Cfr. Stehle 1996, 194-195 nn.; Libis 2004, 41ss. e 220ss.

³⁰ Frazer 1993, XXIX-XXXIII; per la temeraria usanza del volo cfr. Ael. *HA.* 11, 8.

³¹ Cfr. Paus. 10, 32, 6; Culianu 1981, 57-66 e ancora Strab. 10, 2, 9 Meineke.

³² Di conseguenza si avrebbe l'anastrofe μοι ξυν al verso precedente: «una fine che appartiene a un piede senz'ali mi accompagna (è con me)». Per l'argomentazione più dettagliata: Larini 2016, 51-52.

L'idea delle ali ai piedi, del resto, presente anche in Ovidio proprio nel contesto del salto dalla rupe di Leucade, che ricorda una Saffo suicida per l'amore non corrisposto di Adone³³, può ben inserirsi in questo momento drammatico, che si configura come apollineo e orfico insieme³⁴. Il nesso con le ali degli uccelli si trova, infatti, anche nel già citato passo di Strabone connesso al salto da Leucade: secondo la leggenda alcuni uccelli venivano attaccati ai piedi dei prigionieri, per attutire la caduta in mare, al fine di dare una possibilità di salvezza, che solo il dio poteva decidere³⁵.

Inoltre anche Strabone collega il motivo del salto da Leucade alla leggenda di Saffo e del suo amore infelice per Adone, mito forse rappresentato in maniera comica da Menandro in qualche commedia perduta³⁶ e sicuramente descritto da Anacreonte³⁷, che seguiva la credenza che il tuffo da quella rupe liberasse dai tormenti amorosi³⁸; Ovidio racconta anche di una Naiade che fu ispiratrice del salto di Saffo e richiama la sovrapposizione culturale tra Apollo e Dioniso, dati che si connettono strettamente al passo euripideo³⁹. Infine la critica ha di recente argomentato che il mito di Adone ha un'origine microasiatica e che il *topos* del salto da una rupe è connesso alla ricerca della via dell'Ade, evocata in rituali sacri ad Apollo⁴⁰. Dato che Euripide mostra di conoscere il rito di Leucade, come si evince da un passo del *Ciclope*⁴¹, che fa riferimento anche al nesso eros-follia⁴², si è portati ad avvalorare l'ipotesi, proposta in alcuni studi, che «il legame tra il *thiasos* saffico e il dio Apollo, per traslato, sia più stretto di quanto si possa pensare»⁴³.

³³ Cfr. Ov. *ep.* 15, 179 *tu quoque, mollis Amor, pennas suppone cadenti* [...]. Ivi, 50-51.

³⁴ Ovidio, *ep.* 15, 7, 172ss.; Della Corte 1971 *passim*. Questo è evidente soprattutto nei vv. 161-172, in cui Saffo incontra in un bosco la Naiade che le consiglierà il rimedio.

³⁵ Strab. 10, 2, 9 Meineke.

³⁶ Cfr. Larini 2016, 42.

³⁷ Cfr. Anacreonte fr. 17 Diehl (94 Gentili), trad. Guidorizzi, 1993: «Con un gran tuffo dalla rupe bianca / sprofondo nel mare canuto / ubriaco d'amore» (ἀρθείς δηῦτ' ἀπὸ Λευκάδος / πέτρης ἐς πολὺν κῦμα κολυμβῶ μεθύων ἔρωτι). Cfr. Burzacchini 2007, 37-56.

³⁸ Per l'idea che il salto da una rupe sia stato ripreso da una poesia perduta di Saffo cfr. Della Corte 1971, 111; Albrile 2010, 26 n. 50; Gallini 1963, 81. Per la leggenda di Leucade vd. Pausania 7, 23, 2, 3; Albrile 2010, 30 nn. 77-78, 32.

³⁹ Ov. *ep.* 15, 23-24: «Prendi lira e faretra: sarai un vero Apollo; aggiungi sul capo le corna: sarai Bacco» (*sume fidem et pharetram – fies manifestus Apollo; / accedant capiti cornua – Bacchus eris*).

⁴⁰ Cfr. Della Corte 1971, 61, 68, 73; Tedeschi 2009², 60 e n. 628; Frazer 1993, XXIX-XXXIII; Cuiianu 1981, 57-66; Hardie 2005, 16, 27-29; Di Benedetto 2005, 9-15; Bettarini 2008, 22-29; Larini 2016, 50-52.

⁴¹ Euripide ricorda la leggenda di Leucade in *Cycl.* 164-167; cfr. Albrile 2010, 26 che cita Kerényi 1926, 65ss.

⁴² Per la pazzia cfr. Anacreonte fr. 83: ἐρέω τε δηῦτε κοῦκ ἐρέω / καὶ μαινόμεαι κοῦ μαινόμεαι («ancora amo e non amo, son folle e non son folle»); anche Evadne appare sulla scena come una menade.

⁴³ Cfr. Lardinois 1994, 57-84 e quanto argomenta Joost-Gaugier 2008, 195. Per questo tema cfr. Calame 1999, 99 n. 17.

Il salto da una rupe si pone, quindi, come «archetipo primordiale», che associa i rituali orfici a quelli di Leucade e ai riti degli Iperborei⁴⁴, e non si deve dimenticare che anche nell'omerico *Inno a Demetra* quest'ultima cerca Kore trasformata in un uccello. Prende quindi corpo l'ipotesi che nelle *Supplici*, ponendo il tempio di Eleusi sullo sfondo della scena, Euripide desidera creare una sorta di 'realtà aumentata', che colloca nel tempo mitico immagini poste su diversi livelli culturali e all'interno di leggende archetipiche, che sono connesse al salto rituale nel mare o nel fuoco⁴⁵.

Pertanto Evadne convoglia su di sé una ritualità potente e misteriosa legata alla Luna, e se il poeta usa il termine πέτρα, come Strabone e Anacreonte, per indicare la roccia⁴⁶ da cui si getta la fanciulla⁴⁷, richiamando altre scene rituali, la collocazione di una rupe sulla scena non può essere considerata solo «occasione per il gesto spettacolare del suicidio senza particolari valenze ideologiche»⁴⁸, ma potrebbe invece richiamare una serie di riti archetipici, condensandoli in una sola immagine teatrale. Nel III stasimo degli *Eraclidi*, per esempio, ai vv. 748-754, troviamo un'invocazione alla terra e alla Luna (παννύχιος σελάνα), ai «luminosissimi raggi (λαμπρόταται... αὐγαί) del dio, che dà luce ai mortali» (il Sole), espressione che richiama la stessa ritualità, che in questo caso è collegata palesemente a danze notturne femminili, che si svolgevano durante le Panatenee (vv. 778-783), e che sono legate ai misteri eleusini, alle danze delle stelle, della Luna e delle Nereidi⁴⁹. Così in *Suppl.* 990 il suo stesso canto proietta Evadne, insieme agli spettatori, su uno sfondo pieno di luce, in un etere splendente dove le stelle seguono la Luna che tramonta, mentre il sole sorge, nella rievocazione di una cerimonia di matrimonio accompagnata dal plenilunio: ma ad attendere Evadne non c'è il talamo nuziale, bensì il letto di una pira.

Analizzando anche i passi omerici e i frammenti saffici è possibile trovare alcuni motivi ricorrenti e comuni alla monodia, che collegano la Luna da una parte alla sua

⁴⁴ Cfr. Cole 2003, 218-240. Per il legame con i riti iperborei: Athanassakis 2001, in particolare 45 e nn. 55-56; Id. 2001a, 203-220; cfr. Larini 2016, 43.

⁴⁵ Il salto di Evadne quindi si collega ai riti eleusini che si svolgevano nel tempio di Demetra, collocato sullo sfondo delle *Supplici*.

⁴⁶ La roccia è detta πέτρα ai v. 1016 e 1045 e allo stesso modo Strabone ed Anacreonte chiamano Leucade: cfr. Antonelli 2008, 152 e n. 28.

⁴⁷ Evadne dice «sono corsa dalle mie stanze invasata menade» (vv. 1000-1001 πρὸς σ' ἔβαν δρομὰς ἐξ ἐμῶν / οἴκων ἐκβακχουσαμένα). Cfr. Collard 1984, 64-65: «menade invasata».

⁴⁸ Di Benedetto – Medda 2002², 97.

⁴⁹ Cfr. Eur. *Ion* 1074-1089 (terzo stasimo).

stessa luce⁵⁰, da un'altra al Sole, cui spesso è associata⁵¹, da un'altra ancora all'idea del sacrificio e a cerimonie officiate sotto la Luna, specialmente nel plenilunio⁵² come accade in Saffo nel fr. 34 Voigt: «gli astri che attorniano la bella luna / ancora celano il lucente aspetto, / quando risplende nel suo colmo piena / [sopra] la terra / *** / argentea»⁵³, che la critica associa ad una cerimonia di nozze; e nel fr. 96 Voigt: «ma ora risplende tra le donne lidie, / sì come quando, tramontato il sole, / la luna dalle dita di rosa / che tutti gli astri supera; e la luce / effonde sopra il mare salmastro [...]»⁵⁴: ambedue sono collegati alla bellezza femminile⁵⁵ e rivelano «connessioni a schemi di rito, e a esperienze religiose privilegiate»⁵⁶.

La compresenza diacronica di tali moduli narrativi iconici permette di connotare meglio l'elemento lunare anche nella monodia delle *Supplici* come caratterizzazione del legame stretto con un determinato momento astronomico, il plenilunio, ma anche con rituali, che si svolgevano sotto la luce della Luna. È probabile, tuttavia, che il modulo letterario di base collegasse la Luna semplicemente allo scorrere del tempo. Essa, infatti, si caratterizza primariamente come 'astro', che indica il passare incessante dei giorni e delle notti⁵⁷. Anche l'elemento della luminosità sembra essere

⁵⁰ La Luna si connette al Sole o alle stelle e alla luce in *Il.* 8, 555; *Od.* 4, 45 = 7, 84; Hes. *Th.* 19 e 371 (λαμπράν τε Σελήνην); è intesa solo come corpo celeste in *Od.* 9, 144; 24, 148; Aesch. *Sept.* 389; si trova in invocazioni con enfaticizzazione della luminosità in Eur. *Her.* 748; la Luna è legata a cerimonie per Dioniso in Hdt. 2, 47, 8, 10; cerimonie al Sole e alla Luna in Hdt. 4, 188, 4; la Luna è connessa a cerimonie e allo scorrere del tempo in Eur. *Tr.* 1075; *El.* 1126; a cerimonie in Soph. *OT.* 1091; Eur. *Hel.* 1367, ma si lega nello stesso contesto al tempo e alla luminosità, all'etere, al Sole e alle ninfe in un ampio 'sistema' cerimoniale e astronomico solo in Eur. *Suppl.* 992.

⁵¹ La Luna come astro legato al Sole e alla luce è in *Il.* 17, 367; 18, 484; Eur. *Ph.* 176; connessa al Sole e alle cerimonie egizie in Hdt. 1, 131, 8; 7, 37, 13; il legame con il Sole e con cerimonie sacre è anche in Senofonte, Platone e Aristotele: cfr. p. es. Plat. *Leg.* 821b, 6. Nel fr. 104 b Voigt di Saffo l'espressione «degli astri tutti il più bello» non sembra, invece, riferita alla Luna, ma a Vespero: cfr. Neri – Cinti 2020, p. 373, che cita Imerio 46, 8 e 47, 17.

⁵² Così in Hdt. 2, 47, 18; 6, 107, 1; 6, 107, 4; cfr. Eur. *Ion* 1155.

⁵³ Cfr. Pind. *Isthm.* 8, 47; Eur. *IA.* 717. L'aggettivo «argentea» viene riferito alla Luna stessa come sostiene uno dei testimoni che tramandano il frammento (Iul. 5, 194, 387a); è riferito infatti al volto di una fanciulla in Alcm. fr. 1, 55 Davies; cfr. *Il.* 8, 555-559, QS. 1, 37-41 e Nonn. *D.* 41, 256ss. La traduzione dei frammenti saffici è quella di Neri – Cinti 2020.

⁵⁴ Per il riferimento ad una cerimonia nuziale cfr. Neri – Cinti 2020, p. 354 nel commento al fr. 96, in cui si sottolinea che il richiamo alla sposa, paragonata alla Luna, è «ricco di implicazioni culturali e rituali».

⁵⁵ Sull'importanza della bellezza per il *thiasos* saffico cfr. Tedeschi 2010, 13. Per la bellezza degli sposi: Lyghounis 1991, 169ss.; Id. 1991 per i motivi tradizionali delle cerimonie nuziali greche.

⁵⁶ C. Neri in Neri – Cinti 2020, p. 309, nel commento al fr. 34 Voigt, sottolinea che il legame a riti e a una religiosità lunare è ormai ritenuto certo dalla critica. Sulla Luna in Saffo, in particolare, si vedano McEvelley 1973; Sichtermann 1979; Neri 1999 e 2003, pp. 254-257; Burzacchini 2012 e Neri – Cinti 2020, pp. 402-403 in relazione al fr. 154 Voigt.

⁵⁷ Così in Eur. *Alc.* 431; 451; *Hel.* 114.

espresso diffusamente nella tradizione letteraria considerata, giacché lo troviamo sia all'interno delle opere omeriche sia nei frammenti saffici, sia nelle tragedie di Euripide come un *fil rouge*, che connette il corpo celeste in modo particolare alle notti di Luna piena, caratterizzate da una luminosità eccezionale. Inoltre la luce della Luna è collegata alla luce del Sole e alle corrispettive divinità del giorno e della notte, che contemporaneamente sono simboli del continuo nascere e morire, della rinascita e dell'eternità del cosmo.

La Luna, quindi, nella monodia di Evadne, concentra su di sé una simbologia multipla, che richiama stratificazioni mitiche e simboliche, legate a una ritualità sacra, che accompagna sia i sacrifici sia le cerimonie nuziali⁵⁸. Infatti occorrenze del termine nella forma eolica, *σελάννα*, si trovano attestate in altri frammenti di Saffo esplicitamente all'interno della descrizione di cerimonie notturne⁵⁹: nel fr. 154 Voigt, «piena splendeva la Luna, / e quando esse [le fanciulle] attorno all'altare si disposero», dato che, come sostiene la maggior parte della critica, il *thiasos* è da concepire come un'associazione culturale, che officiava anche rituali notturni lunari⁶⁰. Nel fr. 168b Voigt, invece, «è tramontata la Luna / e le Pleiadi; la notte per metà è trascorsa: l'ora / se ne fugge e io giaccio sola», sebbene si mantenga viva l'attenzione ai movimenti degli astri, la Luna e le Pleiadi sembrano esprimere semplicemente una determinazione temporale⁶¹.

Si evidenzia che in Saffo la simbologia della Luna assume significati metaforici nuovi all'interno del modulo letterario della bellezza associata all'immagine e alla luminosità della Luna, elemento che non risulta né omerico né euripideo. Nella poesia di Saffo tutto viene trasfigurato: la luce della Luna, la Luna stessa, le cerimonie che testimoniano il passaggio da uno *status* a un altro delle fanciulle del *thiasos* si uniscono in un'invenzione poetica nuova, che è solo accennata nel canto di Evadne, nelle immagini della regalità e della ricchezza delle vesti nuziali, nella bellezza della fanciulla, che appare improvvisamente sulla roccia. Rispetto, quindi, ad un archetipo che risale a Omero, collegato soprattutto allo scorrere del tempo, la Luna nella

⁵⁸ La Luna nelle cerimonie nuziali si trova anche in Eur. *IA*. 717. Cfr. Bagg 1964, 55; Baltieri 2012, 209-211. Per il simbolismo femminile in particolare cfr. Ladianou 2018, 202.

⁵⁹ L'edizione e la traduzione dei frammenti saffici è quella di Neri – Cinti 2020, che fa riferimento, per il testo greco, all'edizione Voigt 1971: cfr. Phryn. *SP*. 94, 6-8. Il concomitante tramonto della Luna e delle Pleiadi nella prima parte della notte indica un periodo che va dalla metà di gennaio ai primi di febbraio: cfr. *Il*. 10, 251ss. L'autenticità del frammento è messa in dubbio da Lobel-Page: cfr. Marzullo 1958, 1-60. Cfr. Alem. fr. 1, 60ss. Davies; Aesch. *Ag*. 826; Eur. *IA*. 8; *Rb*. 527-530.

⁶⁰ Cfr. Lanata 1966, 67; Segal 1974, 151-155; Lardinois 1996, soprattutto 119, 148, 162, 254. Di recente cfr. Neri – Cinti 2020, p. 309, che fa riferimento ad una 'festa della luna piena' come nei fr. 23; 13; 30, 3; 43; 149.

⁶¹ Si veda per i riferimenti alla critica Neri – Cinti 2020, pp. 409-411.

cultura e nella temperie culturale che i frammenti saffici esprimono guida i rituali femminili, rappresenta la femminilità stessa, che nel matrimonio diventa *aiōn* ovvero ciclicità della stirpe umana, immagine che richiama, attraverso il movimento circolare, anche il sorgere e il tramontare degli astri.

In conclusione sembra che Euripide raccolga in una sola scena sia le istanze astro-nomiche omeriche, sia quelle rituali dei sacrifici di passaggio dalla vita alla morte, di origine indoeuropea e asiatica, orfici ed eleusini, sia le immagini dei riti nuziali e di celebrazione della bellezza femminile, presenti nei frammenti delle poesie saffiche. La parte iniziale della monodia risulta, pertanto, una sorta di palinsesto letterario costruito dal poeta proprio sulla simbologia complessa della Luna, *trait d'union* tra il suo tempo e una tradizione antichissima⁶², la quale si arricchisce del messaggio visivo teatrale della *skéné* che presenta sullo sfondo il tempio di Eleusi. È infatti significativo che, per lo più, le immagini della Luna, collegata a Demetra, e quelle del Sole, collegato ad Apollo, siano inserite in tutte le tragedie di Euripide all'interno di parti cantate, corali o monodiche, versi che forse inducono a pensare a un ipotesto perduto di antiche preghiere, intonate in un dialetto dal sapore dorico che, già di per sé, le distingue dal resto: anche il linguaggio stesso pone la Luna all'interno di un'arcana oralità, che potrebbe testimoniare contaminazioni poetiche derivate da antichi canti misterici portati di nuovo sulla scena euripidea, invece che tenuti segreti in cerimonie precluse ai non iniziati.

Per concludere è interessante osservare come l'antica simbologia lunare, attraverso un lungo percorso che va dalla letteratura greca, a quella latina e, successivamente, a quella medievale⁶³, passi anche nella *Divina Commedia* dantesca⁶⁴, dove la Luna è collocata in uno specifico cielo astronomico. Significativo è il fatto che, in *Purg.* 18, 76ss., il nesso tradizionale con la luce e con il Sole, con il movimento degli astri sia espresso da Dante tramite il verbo «correre», come avviene in Euripide. E ancora, in *Par.* 28, 19-21, si specifica che una stella sembra più piccola accanto alla luce di un'altra, similmente a quanto accade nel già visto fr. 34 Voigt di Saffo.

Infine, ancora in *Purg.* 18, 76ss., è messa in evidenza la luminosità di un plenilunio, altro motivo letterario archetipico. In modo particolare alcuni endecasillabi danteschi hanno richiamato la mia attenzione, poiché raffigurano la presenza, nel cielo notturno, di ninfe, compagne della Luna piena, come nel problematico passo della monodia di Evadne (v. 993). Il primo è *Par.* 23, 24: «Quale nei pleniluni sereni

⁶² Si pensi all'idillio *Alla luna* di Giacomo Leopardi.

⁶³ L'*excursus* temporale è puramente indicativo.

⁶⁴ Non mi è possibile, in questo contesto, analizzare più approfonditamente i passi danteschi alla luce del retaggio classico. Mi limito pertanto a sottolineare una serie di analogie che mi sembrano significative.

/ Trivia ride con le Ninfe eterne [...]», ma sorprende anche che Dante, in *Purg.* 31, 106, aggiunga «noi siam qui ninfe e nel ciel siamo stelle», mostrando di conoscere l'antico simbolismo, secondo il quale le ninfe, soprattutto nei pleniluni, sono paragonate alle stelle che circondano la Luna, come le ninfe silvestri accompagnano la dea Artemide nei boschi. Così, forse, i versi danteschi, sebbene lontani sia nel tempo sia culturalmente dalla monodia di Evadne, possono fornire al filologo, indirettamente, una testimonianza che sostiene la scelta conservativa privilegiata da Italic, di cui abbiamo già scritto, anche se la presenza del termine «ninfe», nel testo tradito, riportato da Collard, è spesso messa in dubbio dalla critica⁶⁵.

È palese, quindi, l'importanza che la Luna ha avuto ed ha ancora nella letteratura occidentale a partire da Omero. Essa è non solo corpo celeste simbolo di bellezza, associazione che si trova nella poesia e nella temperie culturale di Saffo ed è accennata anche in Euripide, ma anche e soprattutto emblema di immortalità, del lento fluire del tempo, dell'amore e della morte intesa come rinascita, nel tentativo costante dell'uomo di controllare alcune importanti trasformazioni, alcuni cambiamenti, attraverso riti di passaggio cantati alla Luna e al chiaro di Luna.

⁶⁵ Cfr. Collard 1975, p. 363, ma anche, per esempio, la soluzione proposta da Grégoire 1959, p. 141 n. 2.

Bibliografia

- Albrile 2010
E. Albrile, *La penultima eternità. Ellenismo e Iranismo in un mito orfico*, «MHNH», 10 (2010), pp. 15-40.
- Ammendola 1922
Euripide, *Le Supplici*, commentate da G. Ammendola, Milano 1922.
- Antonelli 2008
L. Antonelli, *Traffici focei di età arcaica: dalla scoperta dell'Occidente alla battaglia del mare Sardonio*, Roma 2008.
- Athanassakis 2001
N. Athanassakis, *Proteus, the Old Man of the Sea: Homeric Merman or Shaman?*, in *La mythologie et l'Odyssée: Hommage à Gabriel Germain: actes du colloque international de Grenoble*, 20-22 mai 1999, textes réunis par A. Hurst et F. Letoublon, Grenoble 2001, pp. 45-56.
- Athanassakis 2001a
N. Athanassakis, *Shamanism and Amber in Greece: The Northern connection*, in *Shamanic Symbolology and Epic*, Juha Pentikäinen, Mihály, Hoppál (eds.), Series Bibliotheca Schamanistica Akademiai Kiadó, Budapest, vol. 9, 2001, 203-220.
- Bagg 1964
R. Bagg, *Love, Ceremony and Daydream in Sappho's Lyrics*, «Arion», 3 (1964), pp. 44-82.
- Baltieri 2011
G. Baltieri, *Il ruolo dei canti di nozze nei drammi di Euripide*, «Prometheus», 37 (2011), pp. 205-230.
- Bettarini 2008
L. Bettarini, *Saffo e l'aldilà in P. Köln 21351-1-8*, «ZPE», 165 (2008), pp. 21-31.
- Burzacchini 2007
B. Burzacchini, *Saffo, il canto e l'oltretomba*, «RFIC», 135 (2007), pp. 37-56.
- Burzacchini 2012
G.B. Burzacchini, *Simposi alcaici, notturni saffici*, in M. Vallozza (ed.), *Eros e simposio: riflessioni su Saffo e Alceo*, Atti del Convivium Viterbiense 2011, Viterbo 20 Maggio 2011, con una premessa di M. Mancini, Viterbo 2012, pp. 21-41.
- Cole 2003
S.G. Cole, *Landscapes of Dionysos and Elysian Fields, Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, London-New York 2003.
- Calame 1999
C. Calame, *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, Princeton 1999.
- Collard 1975
Euripides, *Supplices*, edited with introduction and commentary by Christopher Collard, 2, Groningen 1975.
- Collard 1984
C. Collard (ed.), Euripides, *Supplices*, Leipzig 1984.
- Culianu 1981
I.P. Culianu, *Le vol magique dans l'Antiquité tardive (quelque considération)*, «RHR», 198, 1 (1981), pp. 57-66.
- Della Corte 1971
F. Della Corte, *Opuscula*, I, Genova 1971.
- Di Benedetto 1971
V. Di Benedetto, *Euripide teatro e società*, Torino 1971.
- Di Benedetto 2005
V. Di Benedetto, *La nuova Saffo e dintorni*, «ZPE», 153 (2005), pp. 7-18.
- Di Benedetto – Medda 2002²
V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia in quanto spettacolo teatrale*, Torino 2002².
- Diggle 1981
J. Diggle (ed.), *Euripidis fabulae*, II, insunt *Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*, Oxford 1981.
- Ferrari 1987
Saffo, *Poesie*, introd. di V. Di Benedetto, trad. e note di F. Ferrari, Milano 1987.
- Foley 2001
H.P. Foley, *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001.
- Forssman 1966
B. Forssman, *Untersuchungen zur Sprache Pindars*, Wiessbaden 1966.

- Frazer 1993
J.G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*, Torino 1993 da cui si cita (ed. orig. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, London 1890).
- Gallini 1963
Gallini, *Katapontismós*, «SMSR», 34 (1963), pp. 61-90.
- Grégoire 1959
Euripide. Tome III, *Héraclès; Les Suppliantes; Ion*, texte établi et traduit par L. Parmentier et H. Grégoire, Paris 1959.
- Guidorizzi 1993
G. Guidorizzi (ed.), *Lirici greci. Saffo, Alceo, Anacreonte, Ibico*, Milano 1993.
- Hardie 2005
A. Hardie, *Sappho, the Muses, and Life after Death*, «ZPE», 154 (2005), pp. 13-32.
- Headlam 1901
W. Headlam, *Notes on Euripides*, «CR», 15 (1901), pp. 15-25.
- Heath 1991
T. Heath, *Greek Astronomy*, New York-Dover 1991.
- Hormouziades 1965
C. Hormouziades, *Production and Imagination in Euripides. Form and Function of the Scenic Space*, Athens 1965.
- Joost-Gaugier 2008
C.L. Joost-Gaugier, *Pitagora e il suo influsso sul pensiero e sull'arte*, Roma 2008.
- Kerényi 1926
K. Kerényi, *Der Sprung vom Leukasefelsen. Zu Würdigung des unterirdischen Kultraumes von Porta Maggiore in Rom*, «Archiv für Religionwissenschaft», 24 (1926), pp. 61-72.
- Kuiper 1923
Kuiper, *De Euripidis Supplicibus*, «Mnemosyne», 51 (1923), pp. 101-128.
- Ladianou 2018
K. Ladianou, *Staging Female Selves in Sapphic Poetry*, in J. Lauwers, H. Schwall, J. Opsomer (eds.), *Psychology and the Classics. A Dialogue of Disciplines*, Berlin 2018, pp. 191-204.
- Lanata 1966
G. Lanata, *Sul linguaggio amoroso di Saffo*, «QUCC», 2 (1966), pp. 63-79.
- Lardinois 1994
A. Lardinois, *Subject and Circumstance in Sappho's Poetry*, «TAPhA», 124 (1994), pp. 57-84.
- Larini 2011
G. Larini, *La casa sulla scena euripidea. Didascalie implicite di annuncio e moduli linguistici, dialogici, drammaturgici per una lettura a tre dimensioni delle scene di ingresso*, Phd Thesis, Istituto Italiano di Scienze Umane e Sociali/Scuola Normale, Firenze 2011.
- Larini 2016
G. Larini, *The Archetype of the Jump from a Cliff. A Ritual Linked to Orphic and Indoeuropean Rites for a New Reading of Euripides*, Suppl. 1012-1014, «Littera antiqua», 11 (2016), pp. 37-59.
- Lardinois 1996
A. Lardinois, *Who Sang Sappho's Songs?*, in E. Greene (ed.), *Reading Sappho: Contemporary Approaches*, Berkeley-Los Angeles-London 1996, pp. 150-172.
- Libis 2004
J. Libis, *Lacqua e la morte*, a cura di P. Mottana, trad. di F. Mancinelli, Bergamo 2004, da cui si cita (ed. orig. *L'eau et la mort*, Dijon 1996).
- Lyghounis 1991
M.G. Lyghounis, *Elementi tradizionali nella poesia nuziale greca*, «MD», 27 (1991), pp. 159-198.
- Markland 1793
J. Markland, *Euripidis drama Supplices mulieres*, I, London 1763.
- Marzullo 1958
B. Marzullo, *Studi di poesia eolica*, Firenze 1958.
- Mastronarde 1990
J. Mastronarde, *Actors on High. The Skene Roof, the Crane and the Gods in Attic Drama*, «ClAnt», 9 (1990), pp. 247-292.
- McEvelley 1973
McEvelley, *Sapphic imagery and fragment 96*, «Hermes», 101 (1973), pp. 257-278.
- Medda 2017
Eschilo, *Agamennone*, ed. critica, trad. e commento a cura di E. Medda, Roma 2017.
- Mendelshon 2005
D.A. Mendelshon, *Gender and the City in Euripides' Political Plays*, Oxford 2005.

- Morwood 2007
 Euripides, *Suppliant Women*, with introd., transl., and commentary by J. Morwood, Oxford 2007.
- Muñoz-Llamosas 2006
 V. Muñoz-Llamosas, *El suicidio de Evadne en las Suplicantes de Euripides*, «Habis», 37 (2006), pp. 101-109.
- Murray 1913
Euripidis Fabulae, II, recognovit brevisque adnotatione critica instruit G. Murray, Oxford 1913.
- Neri 1999
 C. Neri, *Le lune di Erinna (SH 401,6 e 12)*, «QCTC», 12 (1999), pp. 7-18.
- Neri 2003
 C. Neri, *Erinna. Testimonianze e frammenti*, Bologna 2003.
- Neri – Cinti 2020
 Saffo, *Poesie, frammenti e testimonianze*, introd., nuova trad. e commento a cura di C. Neri e F. Cinti, Trento 2020.
- Nilsson 1932
 M.P. Nilsson, *The Mycenaean Origin of Greek Mythology*, Cambridge 1932.
- Parmentier 1959
 Euripide, *Héraclès, Les Suppliantes, Ion* (tome III), texte établi et traduit par L. Parmentier et H. Grégoire, Paris 1959.
- Persson 1931
 A.W. Persson, *The Royal Tombs at Dendra, near Midea*, London-Milford 1931.
- Picard 1933
 C. Picard, *Les bûchers sacrés d'Eleusis*, «RHR», 107 (1933), pp. 137-154.
- Rehm 1994
 R. Rehm, *Marriage to Death. The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy*, Princeton 1994.
- Revello 2013
 M. Revello, *Sole, luna ed eclissi in Omero*, «Technai», 4 (2013), pp. 13-32.
- Segal 1974
 Ch. Segal, *Eros and Incantation: Sappho and Oral Poetry*, «Arethusa», 7 (1974), pp. 139-160.
- Sichtermann 1979
 S. Sichtermann, *Das Mondlicht als Vergleich in der Kunstbetrachtung*, «Gymnasium», 86 (1979), pp. 505-536.
- Stehle 1996
 E. Stehle, *Sappho's Gaze. Fantasies of a Goddess and a Young Man*, in E. Green (ed.), *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, Berkeley 1996, pp. 193-225.
- Tedeschi 2009²
 G. Tedeschi, *Saffo. Biografia e antologia di versi*, Trieste 2009² (2005¹).
- Tedeschi 2010
 G. Tedeschi, *Rito e poesia: il Notturmo di Saffo (fr. 168 B V)*, «A&R», n.s. 4 (2010), pp. 145-165.
- Voigt 1971
 E.M. Voigt (ed.), *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam 1971.
- Wecklein – Prinz 1898-1912
 N. Wecklein, R. Prinz (eds.), *Euripides, Fabulae*, Leipzig 1898-1912.
- Wilamowitz-Moellendorf 1921
 U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.

The Moon-as-Mirror. An ancient history of Moon-gazing

Karen ní Mheallaigh

University of Exeter

Abstract: This paper explores the history of the Moon's association with mirrors in ancient thought: where the idea came from, and its importance for understanding how the Moon's relationship with the Earth was conceptualized in the premodern era, from scientific as well as more philosophical perspectives. I argue that the mirror-metaphor finds its roots in the practical and heuristic use of mirrors in ancient magic and science, and also reflects pervasive beliefs about the sympathy between the Moon and our world. Like a mirror-reflection, the Moon provides an imaginary platform from which to survey our world. The mirror-Moon idea (*speculum lunae*) is also germane to the earliest impulses to map a world beyond our own.

Keywords: lunar mirror; *selēnoskopia*; magic; proto-telescop; *speculum lunae*.

1. Introduction

This paper explores the history of the Moon's association with mirrors in ancient thought, and the importance of this idea for understanding the conceptualization of the Moon's relationship with the Earth from scientific as well as more philosophical perspectives throughout the premodern era. I argue that the mirror-metaphor finds its roots in the practical and heuristic use of mirrors in ancient magic and science; but it also gives concrete shape to pervasive beliefs about the sympathy between the Moon and our world. At the same time, like a mirror-reflection, our satellite also affords critical distance from the Earth by providing an imaginary platform from which our entire world might be observed in a super-compressed view. This fantasy of the Moon-view (*selēnoskopia*) is related to the mirror-Moon idea (*speculum lunae*) – and both are germane to the earliest impulses to map a world beyond our own.

2. Lucian's lunar mirror

Lucian of Samosata was a writer of Greek fictions from the second century CE. Among his more famous works is a tale of fantastic travels – and an *exposé* of lies – known (paradoxically) as *True Stories*. In this work, Lucian flies to the Moon, giving us the earliest surviving lunar narrative in the tradition of European literature and an ancient ancestor of science fiction. Although he describes many amazing sights on the Moon, and even takes part in a great battle against the army of the Sun, the crowning glory of all these marvels, Lucian tells us, is a wondrous technical device that is located in the king's palace: a well and a mirror:

καὶ μὴν καὶ ἄλλο θαῦμα ἐν τοῖς βασιλείοις ἐθεασάμην· κάτοπτρον μέγιστον κεῖται ὑπὲρ φρέατος οὐ πάνυ βαθέος. ἂν μὲν οὖν εἰς τὸ φρέαρ καταβῆ τις, ἀκούει πάντων τῶν παρ' ἡμῖν ἐν τῇ γῆ λεγομένων, ἐὰν δὲ εἰς τὸ κάτοπτρον ἀποβλέψῃ, πάσας μὲν πόλεις, πάντα δὲ ἔθνη ὄρᾳ ὥσπερ ἐφεστῶς ἐκάστοις· τότε καὶ τοὺς οἰκείους ἐγὼ ἐθεασάμην καὶ πᾶσαν τὴν πατρίδα, εἰ δὲ κάκεινοι ἐμὲ ἐώρων, οὐκέτι ἔχω τὸ ἀσφαλὲς εἰπεῖν. ὅστις δὲ ταῦτα μὴ πιστεύει οὕτως ἔχειν, ἂν ποτε καὶ αὐτὸς ἐκεῖσε ἀφίκηται, εἴσεται ὡς ἀληθῆ λέγω.

Furthermore, I beheld another marvel in the palace: an enormous mirror is positioned above a well that is not very deep. Now if one goes down into the well, one hears everything that is being said by our people on the earth, and if one looks into the mirror, one sees all the cities and all the peoples, just as if one were standing over them. On that occasion I observed my family and my entire homeland, but I cannot now tell for sure if they saw me. Whoever does not believe that this is so, if ever he reaches that place himself, he will know that I am telling the truth¹.

Arguably more has been written on this passage of the *True Stories* than on any other part of the work². The lunar mirror-well is the ultimate historiographical instrument, for it offers the supreme opportunity for combined eye-witness and aural observation of the entire world. Ironically, this proto-telescope and super-historiographical device is embedded in a work of flagrant lies³. By observing the Earth from the Moon in this way, Lucian was also playing with the philosophical idea of the cosmic viewpoint, which was a practice of contemporary Stoicism, as well as with the motif of

¹ Luc. *VH* 1, 26. Translations, unless otherwise indicated, are my own.

² On Lucian's Moon-mirror: Frontisi-Ducroux – Vernant 1997, 197-199; Fusillo 1999; von Möllendorff 2000, 182-188 and 566-569; ní Mheallaigh 2014, 216-227; 2019a and 2020, 253-259.

³ See ní Mheallaigh 2019a.

kataskopia or the «view from above» that was a characteristic feature of Menippean Satire⁴. This version, which we might call *selēnoskopia* – or «the view from the Moon» – is evidently one that Lucian enjoyed, for we encounter it again in another of his works, the comical-fantastical dialogue called *Icaromenippus* (a title that clearly signals its generic affiliation with Menippean satire). At *Icaromenippus* 15-16, the view from the Moon is used to satirize the people of Earth below, particularly the scurrilous philosophers who are grist to Lucian's satirical mill. In the *selēnoskopia* in *True Stories*, however, the emphasis is less on *what* Lucian sees from the Moon, and more on *how* he achieves the vision – the apparatus of observation through the mirror and the well⁵. Julia Wang makes compelling connections between the Moon, mirror, eye and well in terms of their circular shape and function. As a result, she argues, Lucian's device – «l'emboîtement complexe de cercles gigognes» – produces a dizzying, double *mise en abyme* of the motifs of circularity, luminosity and reflection, and acts as both periscope and magnifying glass⁶. Whilst Wang, however, views the device as a rhetorical construction only («un nouvel *adunaton*»), others have pursued potential traction between Lucian's fantasy and contemporary technology⁷. I wish to pursue this angle here, by reading Lucian's mirror as an allusion to the role played more generally by mirrors in heuristic processes that expanded ancient understanding of the Moon and its relationship with the Earth. Though the well is clearly connected with the mirror as an acoustic counterpart that amplifies sounds and produces aural 'doubling' or echoes, the greater emphasis on *vision* in the passage suggests that the mirror is primary in Lucian's mind⁸.

⁴ On the cosmic viewpoint, see Hadot 1995, 238-250. Lucian claims that Menippean satire was one of the ingredients in his new literary invention, the comic dialogue; see *Bis Acc.* 33. On Menippean satire generally, see Relihan 1993.

⁵ For the complementary nature of both *selēnoskopiai*, which represent different aspects of Lucian's authorial personality (satirist and fantasist), see Wang 2019, 506.

⁶ Wang 2019, 500-501: «ce paragraphe induit une proximité formelle et sémantique... entre la lune, l'oeil et le miroir, mais aussi le puits. Cette mise en abyme d'un motif caractérisé par la rotondité, l'éclat et la réflexion se double d'une complémentarité entre le puits et le miroir: verticalité et horizontalité, descente du corps et remontée du regard, cavité et surface, son et image... l'emboîtement complexe de cercles gigognes (l'oeil, le miroir, la lune)... agit ici comme un périscope doublé d'une loupe grossissante...». On the connection between mirrors and the figure of *mise en abyme* itself, see Dällenbach 1989.

⁷ Principally, Wälchli 2003, 185-199 and ní Mheallaigh 2019a.

⁸ For the well's role in enhancing this surveillance-device, see Wälchli 2003, 195-199; ní Mheallaigh 2019a argues that, in addition to its acoustic role, the well alludes to the *dioptra* or 'seeing tube' that was used in antiquity to aid astronomical observation.

3. The Moon is *like* a mirror: magic, experiment, analogy

In inventing his lunar mirror, Lucian drew on a rich and ancient history of associations between the Moon and mirrors⁹. We find our first explicit connection in Aristophanes' comedy *Clouds* in the late fifth century BCE¹⁰. Here the curmudgeonly farmer Strepsiades visits the philosopher Socrates to consult with him about how to get rid of his mounting debts. In the process, Strepsiades comes up with some ludicrous suggestions himself:

Στ. γυναῖκα φαρμακίδ' εἰ πριάμενος
 Θετταλὴν
 καθέλωμι νύκτωρ τὴν σελήνην, εἴτα δὴ
 αὐτὴν καθείρξαιμ' εἰς λοφεῖον στρογγύλον, ὥσπερ κάτροπτον, κᾶτα τηροίην ἔχων—
 Σω. τί δῆτα τοῦτ' ἂν ὠφελήσειέν σ';
 Στ. ὄ τι;
 εἰ μηκέτ' ἀνατέλλοι σελήνη μηδαμοῦ,
 οὐκ ἂν ἀποδοίην τοὺς τόκους.
 Σω. ὅτιή τί δῆ;
 Στ. ὅτιή κατὰ μῆνα τὰργύριον δανεῖζεται.

St «If I were to hire a Thessalian witch-woman
 and draw down the Moon in the night,
 then lock it up in a circular case,
 like a mirror, and then keep guard over it -
 Soc.: How on earth would this help you?
 St.: How? If the Moon were never to rise anymore,
 I would not pay interest.
 Soc.: How's that?
 St.: Because money is loaned by the month!»¹¹

His rationale for this ridiculous plan is clear enough, generally speaking. We know that in Classical Athens interest was calculated and debts collected at the New Moon.

⁹ On the link between the Moon and mirrors, see ní Mheallaigh 2014, 216-227 and 2020, 37-43; Wang 2019, 467-493.

¹⁰ *Clouds* was originally performed in 423 BCE and awarded 3rd place. It was revised *ca.* 418 BCE; see Storey 1993.

¹¹ Aristoph. *Nub.* 749-756.

Strepsiades believes Thessalian witches have the power to draw the Moon down from the sky – the so-called ‘Thessalian trick’ – and he is naive enough to think that if he could arrange this the calendar would simply come to a stop, thus freezing the monthly interest on his debt¹². However, the reference to «locking the Moon away *like a mirror*» requires further explanation.

The scholion on Ar. *Clouds* 752 explains the allusion with reference to the similar shape of the Moon and mirrors:

ὁ γὰρ τῆς σελήνης κύκλος στρογγυλοειδής, καθάπερ καὶ τὰ ἔσοπτρα.

For the circle of the Moon is curved, as mirrors are too.

But Strepsiades’ reference could also allude in a more concrete way to the apparatus that was actually used by witches to perform this feat, as is illustrated on Tischbein’s drawing from the so-called Hamilton vase (Fig. 1).

This vase, found in southern Italy and part of Sir William Hamilton’s collection, is now lost, but the image survives in Tischbein’s engraving, which was published in 1795. In it, two women have cast a rope around the Moon, which appears trapped in a mirror. In fact, a quick glance at surviving examples of ‘box-mirrors’ from the Classical period shows that there is a clear visual resemblance between the Moon (as represented in this image) and mirror-cases, which were circular and often featured a woman’s face in relief¹³ (Fig. 2).

The women on the Hamilton vase brandish a sword and a stick, which heightens the atmosphere of coercion, and the inscription ‘*Listen, Lady Moon!*’ hovers overhead. We know from Hippolytus, Roman bishop of the late 2nd/early 3rd century CE, that magicians in the imperial period continued to use mirrors to perform other, related lunar illusions, such as conjuring the Moon to appear indoors. For this trick, a mirror was affixed to the ceiling, and a bowl of water was placed on the floor, directly underneath. A lamp was then suspended above the bowl of water, and its light, bouncing off the water’s surface, appeared as a radiant, Moon-like circle reflected

¹²For the calculation of interest and collection of debts at the New Moon, see Gainsford 2012, 11 with n. 27; Aristoph. *Nub.* 16-18; Demosth. 37, 4-5. On the Thessalian trick, see Hill 1973.

¹³For a brief survey of ancient mirrors, see Taylor 2008, 9-14 with further references; on box-mirrors specifically, see Schwarzmaier 1997. Wang (2019, 471) notes that one surviving box-mirror, gilded silver from the second half of the 4th century BCE (found at Demetrias and now housed in the National Museum of Athens) shows the myth of Selene and Endymion in relief: *LIMC* 1988, s. v. *Astra*, 55 (Fig. 25). The mythical allusion intensifies the connection between the mirror, the act of female gazing, and the Moon.

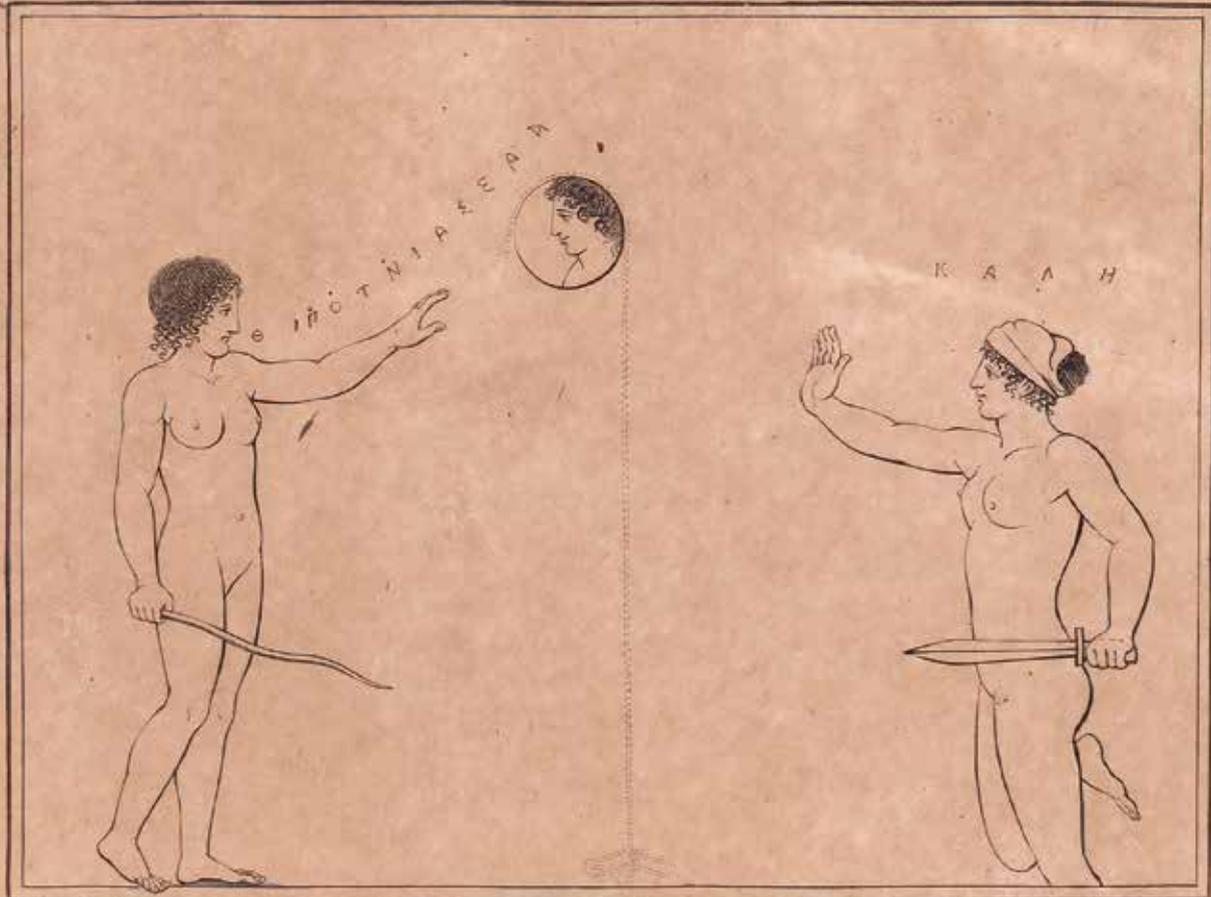


Fig. 1. Engraving of image from a vase in Sir William Hamilton's collection, reproduced from Hamilton – Tischbein 1795, 72-74, Pl. 44. The inscription is usually published as: [ΚΑΥ]ΘΙ ΠΩΤΝΙΑ ΣΕ[Λ]ΑΝΝ[Α]; «LISTEN, LADY MOON» (uncertain, uttered by the speaker on the left) and ΚΑΛΗ; «BEAUTIFUL!» (uttered by the speaker on the right). For further discussion, see now Gerleigner 2021. Image credit: <http://arachne.uni-koeln.de/item/buchseite/466138>



Fig. 2 Greek bronze box-mirror, ca. 375 BCE (15.5 cm diameter). Metropolitan Art Museum, NY, No. 07.256a, b. Rogers Fund, 1907

in the ceiling-mirror¹⁴. Through a trick of mirrors and other reflective surfaces, ‘the Moon’ had apparently manifested inside the room.

Strepsiadēs could very well be evoking such practices, but Aristophanes is also poking fun at philosophers in this play¹⁵. The old farmer’s allusion to locking the Moon away *like a mirror* could therefore represent his garbling of a Pythagorean theory that the Moon itself *was like a mirror*: the doxographer Aëtius attributes to ‘Pythagoras’ the belief that the Moon was a «mirror-like body» (*katoptroeidēs sōma*) that reflected images of the Earth’s oceans as blotches in its ‘face’¹⁶. This passage, therefore, suggests links between Moon and mirrors in the fifth century in the thought-worlds of magic and philosophy.

Mirrors and mirror-action were also used to enhance scientific understanding of the Moon’s nature. From the period of the Roman Empire, we have reports of simple experiments involving mirrors that were designed to explain the Moon’s light. In his dialogue *On the face of the Moon* (known also by its Latin title *De facie*, for short), the Greek writer Plutarch, in the late first century CE, adduces the ricocheting of sunlight off the surface of water as an analogy for the Sun’s light reflecting off the surface of the Moon. This is the mechanism known as ‘heliophotism’ which, as we know, accounts for the Moon’s radiance; in Plutarch’s day, however, the theory was controversial, as it was still uncertain whether the Moon was a solid or gaseous body. In the following passage from the dialogue, the speaker is refuting objections to the idea that the Moon reflects the Sun’s light like a mirror. One such objection is the idea that if the Moon is indeed a mirror, we should be able to see the Sun reflected in its surface, just as we would on the surface of water:

ὅταν γὰρ ἀυγῆς ἀπ’ ὕδατος πρὸς τοῖχον ἀλλομένης ὄψις ἐν αὐτῷ τῷ πεφωτισμένῳ κατὰ τὴν ἀνάκλασιν τόπω γένηται, τὰ τρία καθορᾶ, τὴν τ’ ἀνακλωμένην αὐγὴν καὶ τὸ ποιῶν ὕδωρ τὴν ἀνάκλασιν καὶ τὸν ἥλιον αὐτόν, ἀπ’ οὗ τὸ φῶς τῷ ὕδατι προσπίπτων ἀνακέκλασται. τούτων δ’ ὁμολογουμένων καὶ φαινομένων κελεύουσι τοὺς ἀνακλάσει φωτίζεσθαι τὴν γῆν ὑπὸ τῆς σελήνης ἀξιῶντας ἐπιδεικνύναι νύκτωρ ἐμφαινόμενον τῇ σελήνῃ τὸν ἥλιον, ὡσπερ ἐμφαίνεται τῷ ὕδατι μεθ’ ἡμέραν, ὅταν ἀνάκλασις ἀπ’ αὐτοῦ γένηται.

For whenever a ray of light bounces from water against a wall, and our vision falls on the area that is illuminated by the reflection, it observes the three components: the ray that is being reflected; the water that is making the reflection; and the Sun itself, the source of the light that is reflected as it falls on the water. On the basis of these

¹⁴ Hippol. *Haer.* 4, 37, 1, paraphrased.

¹⁵ Laks – Cottone 2013.

¹⁶ Aët. 2, 25, 14 (*DG* p. 357); cfr. ps.-Plut. *Plac.* 891c.

agreed and evident facts, they (i.e. the Stoics) enjoin those who claim that the Earth is illuminated by the Moon by reflection to show that the Sun appears in the Moon at night, just as it appears in the water by day whenever reflection from it takes place¹⁷.

Achilles Tatius, an astronomical writer from the 3rd century CE, uses the mirror to illustrate how the Moon's phases work. In the following passage, the gradual waning from full Moon to gibbous to half is compared with the gradual diminishing of one's face in a mirror:

ὥσπερ γὰρ εἰ κάτοπτρον λαβὼν τις ἐθέλοι τὴν ἀπ' αὐτοῦ ἀντανάκλασιν τοῦ εἰδώλου θεάσασθαι, ἐξ ἐναντίας τοῦ προσώπου αὐτοῦ τὴν θέσιν τοῦ κατόπτρου ποιήσεται... εἰ δὲ πλαγιάσειε τὸ κάτοπτρον, πρὸς τὸν πλαγιασμὸν καὶ τὴν ἔγκλισιν τοῦ κατόπτρου ἢ τὸ δίμοιρον ἢ τὸ ἥμισυ ἢ βραχὺ τι μέρος τούτου θεάσεται ἀντανακλώμενον τοῦ κατόπτρου ἐγκλινομένου, οὕτω καὶ ἐπὶ τῆς σελήνης.

It is as if, taking a mirror, one wanted to observe the reflection of the image from it: one will position the mirror directly opposite one's face... And if one were to slant the mirror, then following the mirror's slant and incline, one will observe either two-thirds or half or a tiny fraction of this image reflected back as the mirror is turned away, and it is just so with the Moon¹⁸.

Experimental practices like these would have reinforced the Moon's identification with mirrors in accordance with the general tendency that Colin Webster has called 'analogical drift,' meaning the slippage between the *literal* tools which theorists use, and the *figurative* ways in which they then conceptualize the object of their scrutiny¹⁹. In other words, *literal* tools tend to become *cognitive* tools, employed heuristically to explain natural phenomena.

4. The Moon is a mirror: *speculum lunae*

The Moon is literally conceptualized in terms of a mirror in the tradition of the *speculum lunae* or 'Mirror-moon' – in which the markings on its face are believed to be mirror-images of the Earth's oceans below. Lucian himself was aware of this

¹⁷ Plut. *Fac. lun.* 936c.

¹⁸ Ach. *Intr. Arat.* 21, 37-45 Maass.

¹⁹ Webster 2014, 115.

tradition: at *Icaromenippus* 20, the personified Moon complains to Menippus about the philosophers who claim that she «hangs over the sea like a mirror» (κατόπτρου δίκην ἐπικρέμασθαι τῇ θαλάττῃ). As we have seen, the idea seems to extend back to the Pythagoreans in the fifth century BCE, and it gripped the poetical imagination thereafter. In a fragment from his astronomical poem *Phaenomena*, the Hellenistic poet Hegesianax of Alexandria Troas (usually dated to the late 3rd/early 2nd century BCE) speaks of the Earth's ocean reflected in this lunar mirror:

ἢ πόντου μέγα κῶμα καταντία κυμαίνοντος
 δεῖκελον ἰνδάλλοιο πυριφλεγέθοντος ἐσόπτρου.

or a great wave of ocean surging forward
 would appear as a reflection of a mirror that blazes like fire²⁰.

One of the speakers in Plutarch's *De facie* explains that the apparent lunar 'face' is in fact a configuration of mirror-reflections of the Earth:

λέγει γὰρ ἀνὴρ εἰκόνας ἐσοπτρικὰς εἶναι καὶ εἶδωλα τῆς μεγάλης θαλάσσης ἐμφαινόμενα τῇ σελήνῃ τὸ καλούμενον πρόσωπον... ἢ τε πανσέληνος αὐτῇ πάντων ἐσόπτρων ὁμαλότητι καὶ στιλπνότητι κάλλιστόν ἐστι καὶ καθαρώτατον.

The man says that the so-called face is actually mirror-images and reflections of the great sea that appear in the Moon... and the full Moon itself is the finest and clearest of all mirrors in terms of its smoothness and brightness²¹.

In an expansion of this *speculum lunae* theory, the doxographer Aëtius reports that these lunar images reflect features of our world that lie beyond our reach:

ἄλλοι δὲ τὴν ἐν τῇ σελήνῃ ἔμφασιν ἀνάκλασιν εἶναι τῆς πέραν τοῦ διακεκαυμένου κύκλου τῆς οἰκουμένης ὑφ' ἡμῶν θαλάττης.

Some declare that the image in the Moon is a reflection of the sea that lies beyond the torrid zone of our inhabited world²².

²⁰ Hegesian. *Phaen.* fr. 467 SH.

²¹ Plut. *Fac. lun.* 920f-921a.

²² Aët. 2, 30, 2 (p. 361 DG).

Here, the Moon goes beyond the mirror's mimetic powers, not merely reflecting what we can already see, but *supplementing* our vision. This ability of mirrors (especially convex mirrors) to extend the viewer's natural range of vision – or otherwise complicate the relationship between image and reality – was well-known to ancient technical writers²³.

This *speculum lunae* tradition, in which *we* view the Moon in miniature from the Earth below, represents an inverse of the tradition of *selēnoskopia* with which we began. From the lunar platform in *selēnoskopia*, the imaginary eye could survey with supreme detachment our world in its entirety, compressed into one convenient eyeshot. But equally, when viewed from Earth below, the Moon appears to reflect our whole world back to us in a miniature mirrory map. Either way, the Moon affords the ultimate compression of knowledge and space, offering the observer a fantasy of sensory command over the whole world. In this sense, it is symbolic of the limits of human knowledge and of the imperializing desire to control the world of knowledge. It is hardly surprising, therefore, that our reports of *selēnoskopiai* and the *speculum lunae* idea coincide with the late first/second centuries CE, the period of the Roman Empire's most expansive extent and of great endeavours in world-mapping, such as Ptolemy's map (*ca.* 150 CE) and (more speculatively) Agrippa's world-map in the *Porticus Vipsania* (early 1st century CE)²⁴.

5. Lunar cartography

There is evidence that this cartographical impulse embraced the Moon itself. Belief that the Moon was a mirror prompted the attempt to make sense of its appearance precisely in terms of the Earth's geography. This instigated the very first steps towards deciphering the dark features of the Moon's so-called 'face' and assigning toponyms to its features. The following passage from Plutarch's *De facie* offers us our earliest glimpse of a lunar map.

ἀλλ' ὥσπερ ἡ παρ' ἡμῶν ἔχει γῆ κόλπους βαθεῖς καὶ μεγάλους, ἓνα μὲν ἐνταῦθα διὰ σπηλῶν Ἡρακλείων ἀναχεόμενον εἶσω πρὸς ἡμᾶς, ἔξω δὲ τὸν Κάσπιον καὶ τοὺς περὶ τὴν Ἐρυθρὰν θάλατταν, οὕτως βάθη ταῦτα τῆς σελήνης ἐστὶ καὶ κοιλώματα. καλοῦσι δ'

²³ See examples discussed by Bur 2019; Gerolemou 2019.

²⁴ For the Moon's use in medieval and early modern cartography, see Neve 2004, 296-304. On Agrippa's map, see Nicolet 1991, 95-122.

αὐτῶν τὸ μὲν μέγιστον Ἑκάτης μυχόν, ὅπου καὶ δίκας διδόασιν αἱ ψυχαὶ καὶ λαμβάνουσιν ὧν ἂν ἦδη γεγενημένοι δαίμονες ἢ πάθωσιν ἢ δράσωσι, τὰ δὲ δύο Μακάρων· περαιοῦνται γὰρ αἱ ψυχαὶ δι' αὐτῶν, νῦν μὲν εἰς τὰ πρὸς οὐρανὸν τῆς σελήνης, νῦν δὲ πάλιν εἰς τὰ πρὸς γῆν· ὀνομάζεται δὲ τὰ μὲν πρὸς οὐρανὸν τῆς σελήνης Ἡλύσιον πεδῖον, τὰ δ' ἐνταῦθα Φερσεφόνης.

But just like our world has deep, large gulfs – one that pours inwards here towards us through the Pillars of Herakles, and outside, the Caspian and the Red Sea with its gulfs – in the same way, these are deep recesses and hollows of the Moon. They call the largest of them ‘Hecate’s Hollow’, where the souls pay the penalty and undergo punishment for what they have experienced or done, though they have now become *daimones*. The other two belong to the blessed souls, for the souls pass through them – sometimes to the side of the Moon that faces heaven, other times to the side that faces Earth. The heavenward side of the Moon is named ‘Elysian plain’, and the Earthward side ‘Plain of Persephone’²⁵.

The nomenclature in this passage clearly reflects the Moon’s eschatological role, which is expounded at length in Plutarch’s dialogue. The chthonic goddesses Hecate and Persephone were in fact both identified with the Moon in ancient religion and magic. Here, their chthonic associations reinforce the Moon’s function as a processing depot for souls after they have been released from the body in death. The ‘Elysian Plain’ indicates the far side of the Moon since, in the reverse of the modern tendency to refer to this as the Moon’s ‘dark side’, this area was believed in antiquity to be illuminated by the Sun (*hēlios*)²⁶.

Conceptually, it was not a far leap from mapping the Moon to imagining what its surface looked like. Plutarch once again provides us with the earliest visionary Moonscape, in a passage of resplendent colour and glamour that owes much to the vision of the upper world in Plato’s *Phaedo*:

οὐ γὰρ ἄπιστον οὐδὲ θαυμαστόν, εἰ μηδὲν ἔχουσα διεφθορὸς <έν> ἑαυτῇ μηδ' ἰλυῶδες, ἀλλὰ φῶς τε καρπουμένη καθαρὸν ἐξ οὐρανοῦ καὶ θερμότητος οὐ διακαοῦς οὐδὲ μανικοῦ πυρὸς ἀλλὰ νοτεροῦ καὶ ἀβλαβοῦς καὶ κατὰ φύσιν ἔχοντος οὔσα πλήρης κάλλη τε θαυμαστά κέκτηται τόπων ὄρη τε φλογοειδῆ καὶ ζώνας ἀλουργοῦς ἔχει χρυσόν τε καὶ

²⁵ 944b-c. The text of 944c is problematic, and I have adopted the emendations suggested by Pérez Jiménez 2016, see now also Lesage Gárriga 2021. *Inter alia*, Pérez Jiménez dispenses with the speculative topographical feature called «The Gates», for which there is no palaeographical evidence.

²⁶ Cfr. Plut. fr. 201 Sandbach.

ἄργυρον οὐκ ἐν βάθει διεσπαρμένον, ἀλλὰ πρὸς τοῖς πεδίοις ἐξανθοῦντα πολὺν ἢ πρὸς ὕψει λείους προφερόμενον.

For in view of the fact that it contains no decayed or slimy matter, but enjoys pure light from heaven, and is filled with warmth from a fire that is neither searing nor raging but moist and harmless and in its natural state, it is neither incredible nor surprising that it possesses a topography of marvellous beauty, with fiery-red mountains, zones of purple, and gold and silver not scattered in the deep but bursting out in abundance over the plains or exposed on its smooth heights²⁷.

In contrast, perhaps, the contemporary novelist Antonius Diogenes seems to have described the Moon's appearance as very 'pure' in his work of fiction, *The incredible things beyond Thule*. Diogenes' novel is fragmentary: this report comes to us, not directly, but from Photius' summary in the ninth century CE, and its meaning is much-disputed²⁸. In view of the novel's more general Pythagorean interests, it is possible that Diogenes was drawing on Pythagorean theories that hypothesized the Moon as a cleaner, more beautiful version of our world²⁹. In the later second century, Lucian does not devote much attention to the lunar landscape, which he describes in passing as cultivated and shining brightly (he later adds that bronze – a material used commonly for ancient mirrors – is found in abundance there)³⁰. The gorgeous geological opulence and iridescence that Plutarch envisaged is matched only in the Great Lunar Hoax of 1835, whose author, Richard Adams Locke, described, *inter alia*, entire lunar mountains ranges made of «monstrous amethysts, of a diluted claret color, glowing in the intensest light of the sun». ³¹ There could not be a more dramatic contrast between these polychromatic fantasies and the drab environment of grey-tan dust that was discovered in 1968 when astronauts, looking back on our world in the first real

²⁷ Plut. *Fac. lun.* 934f-935a; cfr. Plat. *Phaed.* 110b-111a.

²⁸ Phot. *Bibl.* 111a 7-9: πορευόμενοι πρὸς Βορρᾶν ἐπὶ σελήην, ὡς ἐπὶ τινα γῆν καθαρωτάτην... «As they advanced northward towards the Moon, as towards a land of great purity...» For discussion of this expression, see Schmedt 2020, 168-173, esp. 171 ff.

²⁹ Aët. 2, 30, 1 (DG 361, DK 44 A20). The text and import of this *testimonium* are discussed by Huffman 1993, 270-276.

³⁰ *VH* 1, 10 and 25.

³¹ Adams Locke 1859, 21. Other geological 'discoveries' on Locke's Moon included hills topped with «tall quartz crystals, of so rich a yellow and orange hue that we supposed them to be pointed flames of fire» (28), ocean-cliffs that featured «yellow crystal stalactites larger than a man's thigh» (29), shores «battlemented and spired with these unobtainable jewels of nature» (30), and «virgin gold» hanging from crevices (31).

selēnoskopia, found that the only object of colour in the vast black of space – was the world we ourselves inhabit³².

The early inklings of lunar-mapping that we find in Plutarch are expanded in a treatise from the early 14th century by Demetrius Triclinius, called *On the black figure that is seen in the Moon*³³. Where Plutarch saw a *face* in the Moon, the Byzantine scholar saw a full anthropomorphic figure. In a version of the *speculum lunae* tradition, Triclinius describes this figure in correlation to distinctive features of the Earth's topography:

ἐκ τούτου γοῦν ἡμῖν ἔγνωσται ὡς κεφαλὴ μὲν τοῦ τοιούτου ἀνδράδου ἐστὶ σχήματος ἢ περὶ τὰ Γάδειρα θάλαττα, ὧμοι δὲ πάλιν ἢ ἐγγὺς αὐτῶν θάλαττα, χεῖρες δὲ δεξιὰ μὲν πέλαγος τὸ Ἴόνιον, ἐκτεταμένη τις οὖσα καὶ οἶον δεξιουμένη τινά, ἢ δὲ μεγίστη Σύρτις εὐώνυμος. κεκαμμένη γάρ τις εἶναι δοκεῖ ὥσπερ ἠγκαλισμένη τινά. κοιλία δὲ καὶ τὸ λοιπὸν σῶμα ἢ καθ' ἡμᾶς αὕτη θάλαττα. πόδες δὲ δεξιὸς μὲν πόντος ὁ Εὐξείνιος; οὕτω γὰρ ἔοικε τὸ σκέλος ἔχειν ἠρμένον. ἀριστερὸς δὲ τὰ τῆς καθ' ἡμᾶς ἄκρα θαλάττης, ἃ μέχρι Κύπρου καὶ Παμφυλίας ὡς φασιν ἔρχεται.

From this, we have ascertained that the head of this humanoid figure is the sea around Cadiz, and that its shoulders, in turn, correspond to the sea near us. Of its hands, the right one is the Ionian Sea, stretched out as if welcoming someone; and the left is the Great Syrtis, for it has a bent appearance, as if embracing someone. The stomach and the rest of the body corresponds to this sea of ours (i.e. the Mediterranean). Of its feet, the right is the Black Sea: for it looks as if it has its leg lifted up thus. The left corresponds to the outer reaches of our sea, which stretch as far as Cyprus and Pamphylia, as they say³⁴.

One of the oldest manuscripts of the treatise, which dates to the late fifteenth / early sixteenth century, contains a diagram to illustrate the description (Fig. 3). If we compare this diagram with the world-map from a (near-contemporary) sixteenth century copy of al-Idrisi's *Book of pleasant journeys into faraway lands*, known commonly as the *Tabula Rogeriana* (Fig. 4), we can see quite clearly how the lunar 'man' was thought to match the contours of the *oikoumenē*. This tradition continued in the nomenclature of our earliest lunar maps, such as Hevelius' *Selenographia* of 1647, where the Moon features a

³² For more detailed comparison between the ancient and modern *selēnoskopiai*, see ní Mheallaigh 2019b.

³³ Text in Wasserstein 1967.

³⁴ Il. 101-108 Wasserstein.



Fig. 3. Previous page: *Image of Man in Moon*. Par. gr. 2381, fol. 78v, Bibliothèque Nationale de France.

Fig. 4. *World Map from 16th century* (1553) manuscript of Al-Idrīsī, *Entertainment for he who Longs to Travel the World* (*Nuzhat al-mushtāq fī ikhtirāq al-āfāq*) or *Book of Roger* (*Tabula Rogeriana*), composed in 1152. Ms. Pococke 375, fol. 3b-4a. Bodleian Library, Oxford. <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/ced0d8bd-1019-4af2-9086-e411115f1507/>

Black Sea, Caspian Sea and a Mediterranean. Hevelius' system was replaced in 1651 by Giovanni Battista Riccioli's more fanciful and familiar toponyms: *Mare Serenitatis* etc.³⁵

6. Concluding thoughts

I hope to have shown here how this tradition of the Moon-mirror lay at the root of our earliest attempts, imaginatively, to explore and map a world beyond our own. Poised between the worlds of magic and science, this mirror-metaphor accounted for the nature

³⁵ See Whitaker 1999 on the fraught history of lunar toponyms.

of the Moon's light, and also expressed the deep sense of connectedness between our world and its lone satellite. In antiquity, this connectedness was palpable in the discovery that the Moon was responsible for tides in the Earth's oceans; it was also felt in less trustworthy but ubiquitous attributions to the Moon's influence of phenomena as diverse as the human menstrual cycle and patterns of growth and decay in oysters, shrews, onions and reeds³⁶. If the Moon influenced our world, however, it also reflected it. Its status as a second-order imitation of our Earth made it an ideal setting for Lucian's exploration of the world-creating powers of fiction in one of the earliest lunar extravaganzas of world literature, the *True Stories*.

The Moon-mirror tradition also gave prompted and gave shape to the earliest impulses towards mapping the Moon, traces of which are discernible in Plutarch's *De facie* (late first century CE) and – more substantially – in Triclinius' late Byzantine treatise of the fourteenth century, *On the black figure that appears in the Moon*. These passages bear witness to a long history of humans gazing at the Moon and contemplating our own world – and ourselves – as we do so.

³⁶ Pytheas of Massilia, the Atlantic explorer of the 4th century BCE, is credited with discovery of the connection between the Moon and ocean tides; see Pytheas fr. 2 Mette. On lunar sympathy with the flora and fauna of the Earth, see Préaux 1973, 96-98.

Bibliography

- Adams Locke 1859
R. Adams Locke, *The Moon hoax or, A discovery that the Moon has a vast population of human beings*, New York 1859.
- Bur 2019
T. Bur, *Mirrors and religious aura in the Graeco-Roman world*, in L. Diamontopoulou, M. Gerolemou (eds.), *Mirrors and mirroring: from antiquity to the early modern period*, London-New York 2019, pp. 107-117.
- Dällenbach 1989
L. Dällenbach, *The mirror in the text*, trans. by J. Whitley with E. Hughes, Chicago 1989.
- Frontisi-Ducroux – Vernant 1997
F. Frontisi-Ducroux, J.-P. Vernant, *Dans l'oeil du miroir*, Paris 1997.
- Fusillo 1999
M. Fusillo, *The mirror of the Moon: Lucian's A True Story – from satire to Utopia*, in S. Swain (ed.), *Oxford readings in the Greek novel*, Oxford 1999, pp. 351-381.
- Gainsford 2012
P. Gainsford, *Odyssey 20.356-57 and the eclipse of 1178 BCE: a response to Baikouzis and Magnasco*, «TAPhA» 142.1 (2012), pp. 1-22.
- Gerleigner 2021
G.S. Gerleigner, *Götteranrufungen in der direkten Rede von Figuren auf griechischen Vasenbildern*, in C. Lang-Auinger, E. Trinkl (eds.), *Griechische Vasen als Medium für Kommunikation: ausgewählte Aspekte*. Corpus Vasorum Antiquorum 3, Wien 2021, pp. 59-76.
- Gerolemou 2019
M. Gerolemou, *Plane and curved mirrors in antiquity*, in L. Diamontopoulou, M. Gerolemou (eds.), *Mirrors and mirroring: from antiquity to the early modern period*, London-New York 2019, pp. 157-164.
- Hadot 1995
P. Hadot, *Philosophy as a way of life. Spiritual exercises from Socrates to Foucault*, A.I. Davidson (ed.) trans. by M. Chase, Malden, Oxford-Victoria 1995.
- Hamilton – Tischbein 1795
W. Hamilton, J.H.W. Tischbein, *Collection of engravings from ancient vases mostly of pure Greek workmanship: discovered in sepulchres in the Kingdom of the Two Sicilies but chiefly in the neighbourhood of Naples during the course of the years MDCCCLXXXIX and MDCCCLXXX. Now in the possession of Sir Wm. Hamilton... with remarks on each vase by the collector*, 3, Naples 1795.
- Hill 1973
D.E. Hill, *The Thessalian trick*, «RhM» 116. 3/4 1973, pp. 221-238.
- Hilton 2005
J.L. Hilton, *Lucian and the Great Moon Hoax of 1835*, «Akroterion», 50 2005, pp. 87-108.
- Huffman 1993
C. Huffman, *Philolaus of Croton*, Cambridge 1993.
- Laks – Cottone 2013
A. Laks, R.S. Cottone (eds.), *Comédie et philosophie: Socrate et les "Présocratiques" dans les Nuées d'Aristophane*, Paris 2013.
- Lesage Gárriga 2021
L. Lesage Gárriga (ed.), *Plutarch: On the Face which appears in the Orb of the Moon. Introduction*, Leiden-Boston 2021.
- ní Mheallaigh 2014
K. ní Mheallaigh, *Reading fiction with Lucian: fakes, freaks and hyperreality*, Cambridge 2014.
- ní Mheallaigh 2019a
K. ní Mheallaigh, *Reflections on Lucian's lunar mirror: speculum lunae and an ancient telescopic fantasy*, in L. Diamontopoulou, M. Gerolemou (eds.), *Mirrors and mirroring: from antiquity to the early modern period*, London-New York 2019, pp. 165-175.
- ní Mheallaigh 2019b
K. ní Mheallaigh, *Looking back in wonder: contemplating home from the Iliad to Pale Blue Dot*, in T. Biggs, J. Blum (eds.), *The epic journey in Greek and Roman literature*, Cambridge 2019, pp. 263-291.
- ní Mheallaigh 2020
K. ní Mheallaigh, *The Moon in the Greek and Roman imagination: selenography in myth, literature, science and philosophy*, Cambridge 2020.

- von Möllendorff 2000
P. von Möllendorff, *Auf der Suche nach der verlogenen Wahrheit. Lukians Wahre Geschichten*, Tübingen 2000.
- Neve 2004
M. Neve, *Glazy reflections. Notes on the role of glass as a sensorium communis [sic] in the formation of some geographical paradigms*, in M. Beretta (ed.), *When glass matters: studies in the history of science and art from Graeco-Roman antiquity to Early Modern era*, Firenze 2004, pp. 283-320.
- Nicolet 1991
C. Nicolet, *Space, geography, and politics in the early Roman empire*, Ann Arbor 1991.
- Pérez Jiménez 2016
A. Pérez Jiménez, *Selenographic description: critical annotations to Plutarch, De facie 944c*, in J. Opsomer, G. Roskam, F.B. Titchener (eds.), *A versatile gentleman: consistency in Plutarch's writing. Studies offered to Luc Van der Stockt on the occasion of his retirement*, Leuven 2016, pp. 255-265.
- Préaux 1973
C. Préaux, *La lune dans la pensée grecque*, Brussels 1973.
- Relihan 1993
J.C. Relihan, *Ancient Menippean satire*, Baltimore-London 1993.
- Schmedt 2020
H. Schmedt, *Antonius Diogenes, "Die unglaublichen Dinge jenseits von Thule". Edition, Übersetzung, Kommentar*, Berlin-Boston 2020.
- Schwarzmaier 1997
A. Schwarzmaier, *Griechische Klappspiegel: Untersuchungen zu Typologie und Stil*, Berlin 1997.
- Storey 1993
I.C. Storey, *The dates of Aristophanes' Clouds II and Eupolis' Baptaí: a reply to E.C. Kopff*, «AJP», 114.1, 1993, pp. 71-84.
- Taylor 2008
R. Taylor, *The moral mirror of Roman art*, Cambridge-New York 2008.
- Wälchli 2003
P. Wälchli, *Studien zu den literarischen Beziehungen zwischen Plutarch und Lukian*, Leipzig 2003.
- Wang 2019
J. Wang, *Séléné: éclipses, éclat et reflet*, PhD. Thesis, Paris Nanterre 2019.
- Wasserstein 1967
A. Wasserstein, *An unpublished treatise by Demetrius Triclinius on lunar theory*, «Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft» 16, 1967, pp. 153-74.
- Webster 2014
C. Webster, *Technology and/as theory: material thinking in ancient science and medicine*, PhD Diss., Columbia University, 2014.
- Whitaker 1999
E.A. Whitaker, *Mapping and naming the Moon: a history of lunar cartography and nomenclature*, Cambridge 1999.

La Luna, i Campi Elisi e le Isole dei Beati*

Valeria Bacigalupo

Università degli Studi di Genova

Abstract: This paper analyzes some passages in ancient Greek and Latin literature, attesting an identification and/or association between the Moon, conceived as a gathering place for deceased souls, the Elysian Fields and/or the Islands of the Blessed, where the most meritorious souls were thought to spend their afterlife (Iambl. *VP* 18, 82, 11; Plut. *Fac. lun.* 942e-f, 944c; Stob. 1, 49, 61; Serv. *ad Aen.* 5, 735; Luc. *VH* 1, 10; 2, 14-15). A special focus is put on how this association arises from an interaction of (pseudo)scientific data, philosophical doctrines and ideas related to the sphere of myth.

Keywords: Elysian Fields; Islands of the Blessed; souls; afterlife.

Secondo una credenza diffusa nel mondo antico, sulla Luna, o nello spazio intorno ad essa, risiedevano o transitavano le anime dei defunti dopo la morte¹. A questa idea è possibile collegare l'associazione o identificazione della Luna, testimoniata da alcune fonti, con i Campi Elisi e/o le Isole dei Beati, designazioni utilizzate, fin dalle loro prime attestazioni, per indicare un luogo caratterizzato da un paesaggio e da un clima idilliaci, in cui si pensava trascorressero il tempo successivo all'esistenza terrena le anime ritenute meritevoli di tale ricompensa: nel quarto canto dell'*Odis-*

* Ringrazio Lara Pagani e Martina Savio, per aver letto e discusso con me il testo dell'intervento e per i preziosi consigli.

¹ L'origine di questa dottrina risulta ancora sostanzialmente incerta: è stata ipotizzata la sua provenienza dal mondo orientale (vd. Capelle 1917, 1s.; Cumont 1942, 177-180; Buffière 1973², 489-499; Éliade 1964, 152-155; Preaux 1973, 135-137; Vernière 1986, 103; Gelinne 1988, 229), ma non è escluso che fosse già presente nel panorama religioso del mondo greco ben prima della sua comparsa nelle fonti letterarie (vd. *infra*).

*sea*² i Campi Elisi sono la meta promessa a Menelao in quanto sposo di Elena, figlia di Zeus; le Isole dei Beati sono invece identificate, nelle *Opere e i giorni* di Esiodo³, come la dimora riservata da Zeus agli eroi⁴. Interpretando variamente i pochi dati offerti dalla tradizione letteraria, gli antichi, che si interrogavano sulla collocazione di questi luoghi mitici, proponevano per essi diverse localizzazioni⁵. E proprio nel quadro delle ipotesi contemplate compare anche la Luna.

A fronte di studi specificamente dedicati, in passato, da una parte all'immagine della Luna come ricettacolo di anime⁶, dall'altra al tentativo di localizzare Campi Elisi e/o Isole dei Beati⁷, prenderemo in esame i testi in cui è proposta l'associazione tra questi luoghi immaginari e la Luna, che nasce dall'interazione di dati (pseudo) scientifici, dottrine filosofiche e nozioni pertinenti la sfera del mito.

Per quanto riguarda le Isole dei Beati, abbiamo una sola esplicita identificazione con la Luna, in una raccolta di precetti elaborata nell'ambito del pitagorismo antico nota come *Catechismo degli Acusmatici*⁸: i Pitagorici, che concepivano la Luna come un'isola mobile immersa in un fluido luminoso, la consideravano uno dei due corpi celesti che costituivano, insieme al Sole, le μακάρων νῆσοι della tradizione⁹.

² *Od.* 4, 561-569: σοὶ δ' οὐ θέσφατόν ἐστι, διοτρεφές ᾧ Μενέλαε, / Ἄργει ἐν ἱπποβότῳ θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν, / ἄλλὰ σ' ἐς Ἠλύσιον πεδίον καὶ πείρατα γαίης / ἀθάνατοι πέμψουσιν, ὅθι ξανθὸς Ῥαδάμανθος, / τῆ περ ῥηῖστη βιοτῆ πέλει ἀνθρώποισιν· / οὐ νιφετός, οὐτ' ἄρ χειμῶν πολλὸς οὔτε ποτ' ὄμβρος, / ἄλλ' αἰεὶ ζεφύροιο λιγὸ πνειοντός ἀήτας / Ὠκεανὸς ἀνίησιν ἀναψύχειν ἀνθρώπους, / οὐνεκ' ἔχεις Ἐλένην καὶ σφιν γαμβρὸς Διὸς ἐσσι.

³ Hes. *Op.* 167-173: τοῖς δὲ δῖχ' ἀνθρώπων βίωτον καὶ ἦθε' ὀπάσσας / Ζεὺς Κρονίδης κατένασσε πατῆρ ἐς πείρατα γαίης, / καὶ τοὶ μὲν ναίουσιν ἀκηδέα θυμὸν ἔχοντες / ἐν μακάρων νήσοισι παρ' Ὠκεανὸν βαθυδίνην, / ὄλβιοι ἦρωες, τοῖσιν μελιθήεα καρπὸν / τρις ἔτεος θάλλοντα φέρει ζεῖδωρος ἄρουρα.

⁴ Fu verosimilmente l'affinità tra la descrizione omerica e quella esiodea a determinare presso gli antichi la percezione che Ἠλύσιον πεδίον e μακάρων νῆσοι fossero due diverse denominazioni per il medesimo concetto (vd. *sch.* Ariston.? *Od.* 4, 563b; Eustath. *ad Od.* 1509, 24; *sch.* Hes. *Op.* 171; Hsch. η 399). Secondo Capelle (1928, 39) la designazione originaria sarebbe quella esiodea per il fatto che quella omerica è isolata nella tradizione: nella letteratura greca quest'ultima non riappare infatti fino ad Apollonio Rodio (4, 811), che chiaramente la riprendeva da Omero. Sulla questione cfr. Waser 1905, col. 2471; Capelle 1917, 259; Maubert 1928; Rohde 1928, 566 n. 3; Caster 1937, 284; Buffière 1973², 495s.; Gelinne 1988, 225; Heubeck – West 1988⁴, 362s.; Martínez 1999, 253; Zambardi 2002, 327, 359; Sourvinou Inwood 2006; McAlhany 2016, 67.

⁵ Plut. *Sert.* 8-9; Plin. *Nat.* 6, 37, 202-205; *sch.* Pind. *O.* 2, 129; *scholl.* ex. *Od.* 4, 563a, f (cfr. Eustath. *ad Od.* 1509, 24); Hsch. η 399. Un'ipotesi su cui torneremo individuava invece i Campi Elisi come un luogo nelle Isole dei Beati (*sch.* ex. *Od.* 4, 563c).

⁶ Capelle 1917, 1-18; Cumont 1942, 177-252; Preaux 1973, 135-151; Vernière 1986.

⁷ Si possono distinguere tre interpretazioni nell'analisi dei testi che menzionano Campi Elisi e Isole dei Beati: 1) realista, che ricerca una localizzazione reale; 2) mitica, che riconosce in questi luoghi tracce dell'Età dell'oro; 3) mistica, che individua in essi luoghi destinati alle anime dei morti (vd. Gelinne 1988, 237).

⁸ Trasmesso da Giamblico all'interno della *Vita di Pitagora*, il *Catechismo* consta di precetti e dottrine espressi tramite formule misteriose (ἀκούσματα) che gli Acusmatici attribuivano al maestro (vd. Delatte 1915, 271s.).

⁹ Iambl. *VP* 18, 82, 11: οἶον τί ἐστὶν αἱ μακάρων νῆσοι; ἥλιος καὶ σελήνη.

Una prima associazione tra Campi Elisi e Luna figura invece all'interno di un mito ruotante intorno alla natura divina e animata della Luna contenuto nel dialogo plutarco *De facie quae in orbe lunae apparet*¹⁰; più precisamente, nell'ambito di un'interpretazione antropomorfica dell'eclissi lunare, che avrebbe origine dall'incontro tra Demetra e Core/Persefone, identificate rispettivamente con la Terra e la Luna¹¹:

Plut. *Fac. lun.* 942e-f: ἐπεὶ τὸν γ' Ἄϊδην ἀπολιπεῖν ἀδύνατόν ἐστιν αὐτήν, τοῦ Ἄϊδου πέρασ οὔσαν· ὥσπερ καὶ Ὅμηρος ἐπικρυψάμενος οὐ φαύλως τοῦτ' εἶπεν 'ἀλλά <σ>' ἐς Ἠλύσιον πεδίον καὶ πείρατα γαίης' (*Od.* 4, 563). ὅπου γὰρ ἡ σκιά τῆς γῆς ἐπινημομένη παύεται, τοῦτο τέρμα τῆς γῆς ἔθετο καὶ πέρασ. εἰς δὲ τοῦτο φαῦλος μὲν οὐδεὶς οὐδ' ἀκάθαρτος ἄνεισιν, οἱ δὲ χρηστοὶ μετὰ τὴν τελευταίην κομισθέντες αὐτόθι ῥᾶστον μὲν οὕτως βίον, οὐ μὴν μακάριον οὐδὲ θεῖον ἔχοντες ἄχρι τοῦ δευτέρου θανάτου διατελοῦσι.

Tale incontro avviene raramente perché, si dice, a Core/Luna non è possibile abbandonare Ade, dato che ella «di Ade è il confine»¹²; questa identificazione Luna – confini di Ade sarebbe confermata dal passo dell'*Odissea* in cui si menzionano Ἠλύσιον πεδίον e πείρατα γαίης, che vengono localizzati nel punto estremo raggiunto dall'ombra proiettata dalla Terra. Siccome il dominio di Ade è tradizionalmente il regno dell'oscurità, l'incontro di Core e Demetra può avvenire solamente quando la Luna (i.e. Core) entra nell'ombra prodotta dalla Terra (i.e. Demetra).

L'individuazione dei Campi Elisi menzionati da Omero proprio sulla superficie lunare è riferita più precisamente quando Plutarco, descrivendo il volto della Luna, definisce Ἠλύσιον πεδίον il versante rivolto al cielo (e ἀντίχθων quello verso la terra, secondo un dato ascrivibile alla cosmografia pitagorica)¹³:

¹⁰ Per cui cfr., in questo volume, il contributo di M. Martin.

¹¹ Sull'identificazione di Core/Persefone con la Luna (per la quale cfr. Epichar. B 54 DK; Porph. *Nymph.* 18; Iambl. *ap. Lyd. Mens.* 149; Mart. Cap. 2, 161-162) vd. Roscher 1890, 119-123; Cherniss 1957, 192 n. b; Preaux 1973, 144.

¹² Ciò presuppone una variante del mito, i.e. che la Luna/Core sia nell'ombra non con Ade (che nella versione tradizionale la tiene prigioniera negli Inferi) ma con la madre Demetra: vd. Donini 2011, 346 n. 375, il quale fa inoltre notare che «a vagare, nel mito, era Demetra, mentre la terra, che dovrebbe da lei essere rappresentata, deve per Plutarco essere stabile: inoltre, nel mito Persefone sarebbe nell'oscurità quando è separata dalla madre e sta con Ade, ma Plutarco immerge la dea nell'oscurità proprio quando essa è abbracciata alla madre» (2011, 345 n. 372; cfr. Cherniss 1957, 194 n. a).

¹³ Cfr. Simp. *in Cael.* 512, 19-20; sulla presenza del pensiero pitagorico in Plutarco vd. Babut 2003, 394-396.

Plut. *Fac. lun.* 944c: καλοῦσι δ' αὐτῶν τὸ μὲν μέγιστον Ἑκάτης μυχόν, ὅπου καὶ δίκας διδόασιν αἱ ψυχαὶ καὶ λαμβάνουσιν ὧν ἂν ἤδη γεγεννημένα δαίμονες ἢ πάθωσιν ἢ δράσωσι, τὰς δὲ δύο Μακράς· περαιοῦνται γὰρ αἱ ψυχαὶ δι' αὐτῶν, νῦν μὲν εἰς τὰ πρὸς οὐρανὸν τῆς σελήνης, νῦν δὲ πάλιν εἰς τὰ πρὸς γῆν· ὀνομάζεσθαι δὲ τὰ μὲν πρὸς οὐρανὸν τῆς σελήνης Ἠλύσιον πεδίον, τὰ δ' ἐνταῦθα Φερσεφόνης † οὐκ ἀντίχθονος.

Oggetto dell'identificazione non è dunque la Luna nella sua interezza, ma una specifica porzione della sua superficie. Ciò avviene anche in un *excerptum* attribuito da Stobeo a Porfirio, ma per il quale è stata ipotizzata una provenienza da materiale plutarco, poiché vi si illustra una topografia lunare connessa all'interpretazione di *Od.* 4, 563 che mostra punti di contatto con quanto si legge nel *De facie*¹⁴:

Stob. 1, 49, 61: πάλιν αἰνιττόμενος ὅτι ταῖς τῶν εὐσεβῶς βεβιωκότων ψυχαῖς μετὰ τὴν τελευταίαν οἰκειὸς ἐστὶ τόπος ὁ περὶ τὴν σελήνην, ὑπεδήλωσεν εἰπὼν 'ἀλλά σ' ἐς Ἠλύσιον πεδίον καὶ πείρατα γαίης ἀθάνατοι πέμψουσιν, ὅθι ξανθὸς Ῥαδάμανθους' (*Od.* 4, 563), Ἠλύσιον μὲν πεδίον εἰκότως προσειπὼν τὴν τῆς σελήνης ἐπιφάνειαν ὑφ' ἡλίου καταλαμπομένην, 'ὅτ' ἀέξεται ἀλίου ἀγῶϊς' ὡς φησι Τιμόθεος, πέρατα δὲ γῆς τὰ ἄκρα τῆς νυκτός, ἦν σκιάν τῆς γῆς εἶναι λέγουσιν οἱ μαθηματικοί, πολλάκις ἐπιψαύουσιν τῆς σελήνης, ὡς τοῦτο τῆς γῆς πέρας ἐχούσης, οὐδ' τῆ σκιᾷ μακρότερον οὐκ ἐξικνεῖται.

Il verso odissiacο viene citato come prova del fatto che Omero avrebbe assegnato alle anime beate il luogo «intorno alla Luna», intendendo come Ἠλύσιον πεδίον il versante della superficie lunare colpito e illuminato dai raggi solari, come πείρατα γαίης, invece, quello oscurato dall'ombra della Terra.

Una diversa collocazione lunare dell'Elisio è infine testimoniata nel *Commento all'Eneide* di Servio, che trae spunto dalla menzione dell'*Elysium* come sede dei *con-cilia piorum* in *Aen.* 5, 735 per fornire una breve dossografia sulla natura e la localizzazione di questo luogo mitico:

¹⁴ Il passo in questione compare come fr. 383 nell'edizione dei frammenti porfiriani di Smith (1993), dove è classificato insieme ai fr. 381-382 tra gli *Excerpta apud Stobaeum ex ignoto Porphyrii opere*: Stobeo riporta infatti il fr. 381 sotto la titolazione Πορφύριου e, di seguito, i fr. 382-383 sotto la dicitura τοῦ αὐτοῦ. Per la loro affinità contenutistica con alcuni passi plutarco, i frammenti sono tuttavia stati inclusi nelle edizioni plutarco di Bernardakis (1896) e Sandbach (1969), secondo i quali si tratterebbe di citazioni di passi di Plutarco registrate da Porfirio in uno dei suoi scritti, che avrebbe utilizzato materiale plutarco senza menzionare la propria fonte; oppure, secondo Sandbach, nel testo originario di Stobeo era presente, dopo il primo *excerptum* porfiriano, un estratto di Plutarco successivamente andato perduto: τοῦ αὐτοῦ si riferirebbe dunque non a Porfirio, ma a Plutarco (sintesi della questione in Castelletti 2006, 305-309).

Serv. *ad Aen.* 5, 735: PIORVM CONCILIA ELYSIVMQVE COLO: *Elysium est ubi piorum animae habitant post corporis animaeque discretionem [...] quod secundum poetas in medio inferorum est suis felicitatibus plenum, ut 'solemque suum sua sidera norunt'* (6, 641). *secundum philosophos elysium est insulae fortunatae, quas ait Sallustius inclitas esse Homeri carminibus, quarum descriptionem Porphyrius (immo Porphyrio)¹⁵ commentator dicit esse sublatam: secundum theologos circa lunarem circulum, ubi iam aër purior est: unde ait ipse Vergilius 'aëris in campis'* (6, 887), *item Lucanus 'non illuc auro positi, nec ture sepulti perveniunt'* (9, 10).

Mentre la tradizione poetica situava l'Elisio negli Inferi e quella filosofica lo identificava con le *Insulae Fortunatae* (denominazione alternativa per le Isole dei Beati), una localizzazione aerea è ascritta ai *theologi*, che lo situavano invece «intorno al cerchio lunare, dove l'aria è ormai assai pura»¹⁶. A supporto di questa collocazione si adducono il fatto che Virgilio parli, altrove, di «campi aerei» e una citazione tratta dal *Bellum civile* di Lucano, dove lo spirito di Pompeo è detto ascendere tra le stelle, nella regione sublunare.

Riassumendo, il *De facie* e l'*excerptum* trasmesso da Stobeo propongono due diverse collocazioni lunari dei Campi Elisi a partire dalla loro menzione congiunta, nel testo omerico, con i confini terrestri, ma ricordano la stessa dottrina relativa all'estensione dell'ombra della Terra: secondo questa teoria i *πείρατα γαίης* corrispondevano ai limiti estremi del cono d'ombra proiettato dalla Terra per effetto dell'illuminazione solare¹⁷, la cui base circolare pone nel buio la metà del nostro globo rivolta verso il Sole e la cui punta superiore, quando periodicamente entra in contatto con la Luna, ne provoca l'oscuramento. In entrambi i casi il dato propriamente astronomico, utilizzato senza pretese di scientificità, appare funzionale a rendere verosimile (o almeno apparentemente fondata su nozioni scientifiche) la collocazione lunare di un luogo pertinente la sfera del mito: nel *De facie* questa teoria è infatti invocata per sostenere, trasponendo dati astronomici sul piano mitico-allegorico, non il calcolo relativo alla periodicità dell'eclissi (richiamata subito prima, ma trattata in termini scientifici in 933d-e), bensì l'identificazione della Luna/Core con i Campi Elisi, i confini della Terra e il regno di Ade, tradizionalmente associato all'ombra. Diversamente, nell'*excerptum* trasmesso da Stobeo essa è sfruttata per assegnare all'oscurità i

¹⁵ Vd. Bacigalupo 2020.

¹⁶ Per la localizzazione dei Campi Elisi nel cerchio della luna cfr. *ad Aen.* 6, 887 e *ad Aen.* 6, 640; per la collocazione delle anime nel cerchio lunare *ad Aen.* 6, 340.

¹⁷ Per questa teoria, esposta altrove nel dialogo (923b, 932e), cfr. Aristot. *Meteor.* 345b 1-9; Cleom. 2, 2, 94; Plin. *Nat.* 2, 51; Posid. fr. 9 Kidd. Essa era inoltre invocata da Eraclito (QH 46; cfr. *sch. ex. Il.* 10, 394b) per dimostrare che Omero avrebbe ragionevolmente definito la notte *θοῆ*, «appuntita, aguzza» (vd. *Il.* 10, 394, 468; 12, 463; 14, 261; 24, 366, 653; *Od.* 12, 284).

confini della Terra, mentre i Campi Elisi sono identificati con il versante della Luna illuminato dal Sole; tale collocazione sembra presupporre che la Luna avesse lo stesso versante costantemente illuminato dal Sole (e dunque l'altro sempre in ombra), ma ciò contrasta con le teorie relative ai movimenti e alle fasi lunari conosciute dagli esperti in materia: p. es., nella sezione dedicata all'illuminazione lunare nel trattato di Gemino (9, 5) si dice che la Luna ha sempre uno dei due versanti rischiarato, che però varia in base alla posizione che essa occupa rispetto al Sole. L'identificazione del versante della Luna illuminato dai raggi solari con la sede dei Campi Elisi è stata perciò ricondotta da alcuni studiosi ad un'antica connessione paretimologica tra i termini indicanti, rispettivamente, l'Elisio e il Sole (Ἡλύσιον ed ἥλιος)¹⁸.

Dottrine di natura filosofica motivano invece sia l'identificazione della Luna come una delle Isole dei Beati sia la localizzazione lunare dei Campi Elisi testimoniata da Servio. A dispetto della qualifica di *theologi* assegnata ai sostenitori della collocazione dell'Elisio *circa lunarem circumlum*¹⁹, è noto infatti che dietro il soggiorno celeste delle anime si cela molto spesso un'ispirazione «fondamentalmente stoica, combinata con suggestioni eclettiche»²⁰; diverse testimonianze consentono di affermare che gli Stoici, avvalendosi di argomentazioni relative alla pesantezza e al calore dell'anima, ne situavano la dimora nella regione lunare, corrispondente alla parte più bassa dell'etere (concepito come forma più pura del fuoco)²¹: l'anima è leggera e ascende al cielo perché attratta dalle esalazioni umide della Terra, che fra tutti i corpi celesti nutrono in modo particolare la Luna. Questa teoria poteva dunque giustificare il soggiorno delle anime nella regione circumlunare, dove si credeva dimorassero a lungo proprio in virtù della loro purezza²².

È lecito domandarsi, a questo punto, per quale ragione proprio la Luna venga occasionalmente individuata come sede dei Campi Elisi e delle Isole dei Beati.

Va detto anzitutto che, mentre nelle loro prime attestazioni questi due luoghi mitici appaiono riservati a pochi eletti, in virtù del loro *status* semidivino (Mene-lao nell'*Odissea*) o eroico (nelle *Opere e i giorni*), nelle fonti successive assumono entrambi una connotazione etica e morale; passano cioè ad indicare una sorta di

¹⁸ Così Buffière 1973², 490; cfr. Preaux 1973, 138; Gelinne 1988, 227; Martínez 1994, 103; Setaioli 1998, 161 n. 43.

¹⁹ Tale qualifica individua, all'interno dei *Commentari*, personaggi rientranti nella sfera del mito e connessi alla tradizione orfica, come Museo (*ad Aen.* 6, 667; 6, 669) e Orfeo (*ad Ecl.* 4, 58), ma anche un'indefinita categoria di pensatori (*praef. ad Aen.* 6; *ad Aen.* 8, 84).

²⁰ Narducci 2001, 73 (con ulteriore bibliografia); cfr. Scaffai 2006, 391s. e Jeunet-Mancy 2012, XCIII. *Contra* Cumont (1922, 96s.), secondo il quale la tradizione riferita da Servio sarebbe riconducibile al pitagorismo.

²¹ Vd. Scaffai 2006, 392; Donini 2011, 260 n. 45.

²² Vd. p. es. Sext. 9, 71-73.

luogo offerto come ricompensa all'anima di chi avesse condotto una vita buona e giusta²³: p. es., già in Pindaro (*O.* 2, 68-73) l'Isola dei Beati attende le anime che non hanno commesso ingiustizie per tre reincarnazioni consecutive; nel *Gorgia* di Platone (523a-b) se ne parla come del luogo in cui andranno a risiedere le anime degli uomini che hanno vissuto δικάϊως [...] καὶ ὁσίως. Con la stessa connotazione Campi Elisi e Isole dei Beati compariranno ancora in diversi dialoghi luciani: nel *De luctu* (7), p. es., le Isole dei Beati sono espressamente individuate come destinazione finale degli uomini ἀγαθούς [...] καὶ δικαίους καὶ κατ' ἀρετὴν βεβιωκότας²⁴. E proprio in qualità di luogo in cui risiedono le anime di quanti hanno vissuto piamente sono definiti nella nota di Servio e nell'*excerptum* di Stobeo. Tenendo presente questo aspetto, possiamo rintracciare una connessione fra l'immagine della Luna e di due luoghi noti, nel panorama letterario, come dimora finale delle anime più meritevoli dal punto di vista etico-morale.

All'interno della dottrina che individuava, come si è detto, nella Luna e nella regione ad essa sottostante la sede delle anime *post mortem* è possibile circoscrivere la concezione di un aldilà lunare legato alla buona condotta perseguita durante la vita terrena: già i primi Pitagorici ritenevano la Luna più pura rispetto alla Terra e perciò degna di accogliere le anime moralmente più elevate²⁵. La credenza che colloca le anime nella Luna viene poi sviluppata da Platone, che in più occasioni descrive una migrazione celeste delle anime basata sulla ricompensa e la punizione della condotta tenuta in vita²⁶, nonché nella dottrina stoica, dove la dimora nello spazio sublunare era riservata, come si è detto, alle anime più pure²⁷. E dalla fine dell'età ellenistica diventa sempre più significativo il ruolo della Luna nei miti escatologici che hanno per oggetto il viaggio dell'anima in cerca di sopravvivenza dopo la morte del corpo²⁸,

²³ Vd. i *loci* segnalati da Sourvinou Inwood 2006 e Käppel 2006. Su questo aspetto vd. Wagenvoort 1971a; Id. 1971b; Rebuffat 1976; Gelinne 1988; López Saco 1994; Fabiano 2019, 96-99.

²⁴ Cfr. *Iupp. conf.* 17 e *DMort.* 24, 1; sull'argomento vd. Caster 1937, 284s.

²⁵ Tra la Terra e la Luna collocavano invece gli Inferi, secondo una dottrina testimoniata già in diversi dialoghi plutarchei: nel *De facie* (943c), p. es., si indica la collocazione tra cielo e Terra dei prati di Ade, un luogo in cui è previsto che espino le loro colpe le anime ingiuste e intemperanti e che i Neoplatonici, in particolare, localizzavano nell'atmosfera al di sotto della Luna (vd. Procl. *in Rp.* 2, 132, 20-133, 15; Olymp. *in Gorg.* 237, 10-13; Herm. *in Phdr.* 161, 3-9; cfr. Iambl. *ap. Lyd. Mens.* 4, 149 e *Gen. Socr.* 591b, dove la Luna è espressamente indicata come confine tra «la parte di Persefone» [i.e. Ade] e la regione tra la stessa Luna e il Sole).

²⁶ Vd. Plat. *Tim.* 42b-d; *Rp.* 614a-621d; *Phaedr.* 249a.

²⁷ Vd. Tert. *Anim.* 54, 10.

²⁸ Come testimoniano il *Somnium Scipionis* e le *Tusculanae disputationes* ciceroniani, la tappa lunare, in attesa di una sorte più pura e più elevata (o precedente la ricaduta nell'impurità terrestre), è uno degli elementi del misticismo astrale propagato a Roma dagli Stoici (Maubert 1928; Preaux 1973, 142).

come testimonia anche il *De facie*: il contesto in cui si inserisce la localizzazione lunare dei Campi Elisi costituisce l'inizio di una discussione escatologica sulla natura dell'anima, in cui si dice anzitutto che all'Ἠλύσιον πεδίον ascendono solo le anime dei buoni, che vi attendono la seconda morte espiando le proprie colpe e purificandosi. La Luna, in quanto luogo in cui sono previste espiazioni per le anime purganti, si configura dunque come tappa di un cammino di purificazione che termina in una regione più elevata; tale funzione di spazio 'purgatorio' conferisce in questo caso specifico ai Campi Elisi una connotazione peculiare, priva di paralleli ed estranea alla loro tradizionale visione di luogo 'paradisiaco' e meta finale per le anime.

Le fonti che abbiamo esaminato mostrano dunque che anche la Luna giocò un ruolo all'interno di una *vexata quaestio* nel mondo antico: l'astro nella sua interezza, una specifica porzione o l'atmosfera che lo circonda vengono di volta in volta associati a due luoghi mitici, la cui precisa collocazione costituiva materia di dibattito fra gli antichi. Come abbiamo visto, l'identificazione dei due concetti avviene in contesti differenti (un mito escatologico in Plutarco, l'esegesi del testo omerico nell'*excerptum* di Stobeo, di quello virgiliano in Servio) e attraverso la combinazione di nozioni che considerano la Luna sotto diversi aspetti: da un punto di vista più scientifico, come corpo celeste in rapporto con la Terra (da cui dipende la sua illuminazione), ma anche per il ruolo ricoperto nell'ambito di dottrine escatologiche, che la rendevano meta delle anime *post mortem*. A rendere possibile il reciproco e progressivo 'avvicinamento' delle immagini della Luna, da una parte, e dei Campi Elisi/Isole dei Beati, dall'altra, fu il fatto che entrambi i concetti assunsero, attraverso percorsi diversi, la medesima connotazione etica di luoghi riservati alle anime dei più meritevoli. E certo nel fatto che proprio la Luna fu presto concepita come ricettacolo delle anime migliori si può leggere una prova del fascino che questo astro esercitava già in epoca remota.

Un'ultima interazione tra le immagini della Luna, dei Campi Elisi e delle Isole dei Beati, del tutto idiosincratice, 'alla rovescia' e irriducibile, per l'intento parodico che la motiva, a quelle esaminate finora si può rintracciare nella *Storia vera* di Luciano. Durante il viaggio oltre le Colonne d'Ercole, i protagonisti giungono sulla Luna, che si presenta ai loro occhi come un'isola sferica nello spazio che emana una gran luce²⁹; i suoi dettagli topografici ricordano alcune descrizioni presenti nel *De facie*, che rappresenta infatti una delle fonti riprese da Luciano in chiave parodica: la Luna non è vista (come spesso avviene nei dialoghi plutarchei)³⁰ quale luogo in cui

²⁹ Luc. *VH* 1, 10: καθορῶμεν γῆν τινα μεγάλην ἐν τῷ ἀέρι καθάπερ νῆσον, λαμπρὰν καὶ σφαιροειδῆ καὶ φωτὶ μεγάλῳ καταλαμπομένην [...].

³⁰ Sull'immagine della Luna nelle descrizioni dell'aldilà presenti nel *corpus* plutarcheo vd. Santaniello 2000, 399; Scannapieco 2007, 424 n. 8 (e, oltre ai passi qui riportati, *Gen. Socr.* 591a-c; *Aet. Gr.* 282a).

le anime espiano le loro colpe e si purificano, bensì come una terra in cui avvengono «cose strane e mirabolanti» (καινὰ καὶ παράδοξα) e popolata da creature mostruose, i cui attributi sono riconoscibili come caricatura di credenze ascrivibili a diverse scuole filosofiche³¹. In generale, l'intero soggiorno sulla Luna appare concepito come parodia della tappa lunare del viaggio dell'anima e delle dottrine (pitagoriche, platoniche e stoiche) sulla vita dopo la morte ad esso sottese. Nel corso del viaggio i protagonisti del romanzo giungono anche nel Campo Elisio e nell'Isola dei Beati, che però non si trovano né sulla Luna né in sua prossimità: il Campo Elisio, collocato sull'Isola dei Beati, è un bellissimo prato in cui si radunano per il simposio, dilettrandosi fra musica e danze, le anime degli eroi che combatterono a Troia, di sapienti, poeti e filosofi³²; come l'Elisio, tutta l'Isola presenta i tratti edenici che caratterizzano questi luoghi nelle loro prime attestazioni. Si può dunque ravvisare un'interazione 'a distanza' tra la Luna, i Campi Elisi/Isole dei Beati e le due tradizionali destinazioni dell'anima che questi luoghi rappresentano: essi si configurano qui come tappe successive all'interno di un itinerario che rappresenta, fuor di metafora, il viaggio dell'anima.

³¹ Vd. Georgiadou – Larmour 1998, 43 (con ulteriori indicazioni bibliografiche in n. 120).

³² Luc. *VH* 2, 14-15: τὸ δὲ συμπόσιον ἔξω τῆς πόλεως πεποιήνται ἐν τῷ Ἡλυσίῳ καλουμένῳ πεδίῳ· λειμῶν δὲ ἔστιν κάλλιστος καὶ περὶ αὐτὸν ὕλη παντοῖα πυκνή, ἐπισκιάζουσα τοὺς κατακειμένους [...]. ἐπὶ δὲ τῷ δειπνῷ μουσικῇ τε καὶ ᾠδαῖς σχολάζουσιν· ἄδεται δὲ αὐτοῖς τὰ Ὀμήρου ἔπη μάλιστα [...].

Bibliografia

- Babut 2003
D. Babut, *Plutarco e lo stoicismo*, ed. ital. a cura di A. Bellanti, Milano 2003 (ed. or. *Plutarque et le stoïcisme*, Paris 1969).
- Bacigalupo 2020
V. Bacigalupo, *Pio, Porfirio o Porfirione? Nota a Serv. Aen. V 735*, «Eikasmos», 31 (2020), pp. 223-240.
- Bernardakis 1896
G.N. Bernardakis (ed.), *Plutarchi Chaeronensis Moralia*, VII: *Plutarchi Fragmenta vera et spuria multis accessionibus locupletata continens*, Lipsiae 1896.
- Buffière 1973²
F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris 1973² (1956¹).
- Capelle 1917
P. Capelle, *De luna stellis lacteo orbe animarum sedibus*, Halis Saxonum 1917.
- Capelle 1928
P. Capelle, *Elysium und Inseln der Seligen II*, «ARG», 26 (1928), pp. 17-40.
- Castelletti 2006
C. Castelletti (ed.), *Porfirio, Sullo Stige*, Milano 2006.
- Caster 1937
M. Caster, *Lucien et la pensée religieuse de son temps*, Paris 1937.
- Cherniss 1957
H. Cherniss, W.C. Helmbold (ed.), *Plutarch, Moralia XII: 920A-999B*, Cambridge-London 1957.
- Cumont 1922
F. Cumont, *After Life in Roman Paganism*, New Haven (Conn.) 1922.
- Cumont 1942
F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942.
- Delatte 1915
A. Delatte, *Études sur la littérature pythagoricienne*, Paris 1915.
- Donini 2011
P. Donini (ed.), *Plutarco, Il volto della luna*, Napoli 2011.
- Éliade 1964
M. Éliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris 1964.
- Fabiano 2019
D. Fabiano, *Senza paradiso. Miti e credenze sull'aldilà greco*, Bologna 2019.
- Gelinne 1988
M. Gelinne, *Les Champs Élysées et les Isles des Bienheureux chez Homère, Hésiode et Pindare. Essai de mise au point*, «LEC», 56/3 (1988), pp. 225-238.
- Georgiadou – Larmour 1998
A. Georgiadou, D.H.J. Larmour, *Lucian Science Fiction Novel True Histories. Interpretation and Commentary*, Leiden-Boston-Köln 1998.
- Heubeck – West 1988⁴
A. Heubeck, S. West (eds.), *Omero, Odissea, I: libri I-IV*, Milano 1988⁴.
- Jeunet-Mancy 2012
E. Jeunet-Mancy (éd.), *Servius, Commentaire sur l'Énéide de Virgile. Livre VI*, Paris 2012.
- Käppel 2006
L. Käppel, *Makaron Nesoi*, in H. Cancik et al. (eds.), *Brill's New Pauly*, first published online 2006.
- Lehnus 1991
L. Lehnus (ed.), *Plutarco, Il volto della luna*, Milano 1991.
- López Saco 1994
J.O. López Saco, *La muerte y la utopía de las Islas de los Bienaventurados en el imaginario griego*, «Fortunatae», 6 (1994), pp. 43-69.
- Martínez 1994
M. Martínez, *Islas escatológicas en Plutarco*, in M. Garcia Valdés (ed.), *Estudios sobre Plutarco: ideas religiosas*, Madrid 1994, pp. 81-107.
- Martínez 1999
M. Martínez, *Las Islas de los Bienaventurados: historia de un mito en la literatura griega arcaica y clásica*, «CFC(G)», 9 (1999), pp. 243-279.
- Maubert 1928
C. Maubert, *L'enfer de Silius Italicus*, «RPh», 54 (1928), pp. 140-160.

- McAlhany 2016
 J. McAlhany, *Sertorius between Myth and History: the Isles of the Blessed Episode in Sallust, Plutarch and Horace*, «CJ», 112 (2016), pp. 57-76.
- Narducci 2001
 E. Narducci, *Pompeo in cielo (Pharsalia IX 1-24; 186-217), un verso di Dante (Parad. XXII 135) e il senso delle allusioni a Lucano in due epigrammi di Marziale (IX 34; XI 5)*, «MH», 58/2 (2001), pp. 70-92.
- Preaux 1973
 C. Preaux, *La lune dans la pensée grecque*, Bruxelles 1973.
- Rebuffat 1976
 R. Rebuffat, «Arva beata petamus arva divites et insulas», in *L'Italie préromaine et la Rome républicaine. Mélanges offerts à J. Heurgon II*, Roma 1976, pp. 885-902.
- Rohde 1928
 E. Rohde, *Psyché. Le culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*, traduit par A. Reymond, Paris 1928.
- Roscher 1890
 W.H. Roscher, *Über Selene und Verwandtes*, Leipzig 1890.
- Sandbach 1969
 F.H. Sandbach (ed.), Plutarch, *Moralia*, XV: *Fragments*, Cambridge 1969.
- Santaniello 2000
 C. Santaniello, *Nascita, conoscenza, morte: metafora e capovolgimento della vita terrena nell'aldilà*, in L. Van der Stockt (ed.), *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch*, Louvain-Namur 2000, pp. 398-412.
- Scaffai 2006
 M. Scaffai, *La presenza di Omero nei commentari antichi a Virgilio*, Bologna 2006.
- Scannapieco 2007
 R. Scannapieco, *Circe, la luna e l'anima: il frammento plutarco 200 Sandbach*, in L. Van der Stockt et al. (eds.), *Gods, Daimones, Rituals, Myths and History of Religions in Plutarch's Works: Studies Devoted to Professor Frederick E. Brenk by the International Plutarch Society*, Logan-Málaga 2010, pp. 363-395.
- Setaioli 1998
 A. Setaioli, *Si tantus amor...: studi virgiliani*, Bologna 1998.
- Smith 1993
 A. Smith (ed.), *Porphyrii philosophi fragmenta*, Stuttgartiae-Lipsiae 1993.
- Sourvinou Inwood 2006
 C. Sourvinou Inwood, *Elysium*, in H. Cancik et al. (ed.), *Brill's New Pauly*, first published online 2006.
- Vernière 1986
 Y. Vernière, *La lune, réservoir des âmes*, in F. Jouan (éd.), *Mort et fécondité dans les mythologies. Actes du colloque de Poitiers 13-14 Mai 1983*, Paris 1986, pp. 101-107.
- Wagenvoort 1971a
 H. Wagenvoort, *The Journey of the Souls of the Dead to the Isles of the Blessed*, «Mnemosyne», s. IV 24/2 (1971), pp. 113-161.
- Wagenvoort 1971b
 H. Wagenvoort, *Nehalennia and the Souls of the Dead*, «Mnemosyne», s. IV 24/3 (1971), pp. 273-292.
- Waser 1905
 O. Waser, *Elysion*, in W. Kroll, K. Mittelhaus, K. Ziegler (hrsgg.), *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, neue Bearbeitung begonnen von G. Wissowa, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen*, Stuttgart 1893-1959, V (2), 1905, coll. 2470-2476.
- Zambarbieri 2002
 M. Zambarbieri (ed.), *L'Odissea com'è: lettura critica I: Canti I-XII*, Milano 2002.

Didone come Luna*

Sergio Casali

Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Abstract: This paper focuses on the two similes that frame Dido's story in the *Aeneid*, the former comparing her to Diana who overtops all the nymphs surrounding her (1, 498-502), the latter to the Moon only dimly visible among the clouds (6, 453-454), examining to what extent the Diana simile involves hints to the Moon as well. Moreover I shall demonstrate that in Iopas' song at the end of book 1 there is no reference to Dido, but the real celestial body is the subject involved.

Keywords: Dido; Moon; Nausicaa; Artemis; Diana; Penthesilea.

Quando Didone entra fisicamente in scena nel libro 1 dell'*Eneide* viene paragonata a Diana, e Diana è anche la luna; quando Enea vedrà Didone per l'ultima volta nel libro 6, la regina sarà paragonata alla luna, una luna di incerta visibilità¹. Varie altre volte Didone ha a che fare con la luna, soprattutto nel corso dei suoi travagli nel libro 4, e vari sono stati i contributi che hanno toccato il tema di Didone e la luna, o di Didone come luna². Ma qui mi vorrei concentrare soprat-

* Vorrei ringraziare gli amici Luigi Galasso, Philip Hardie, Alessandro Schiesaro e Fabio Stok per avere letto il mio contributo e avermi dato consigli preziosi.

¹ Sulla luna nell'*Eneide* si vedano le sintesi di Santini 1987 e Possanza 2014; per contributi specifici vedi Lee 1988; Fratantuono 2019.

² La migliore trattazione è quella di Hardie 2006, 29-31, in cui Didone come Diana/luna ed Enea come Apollo/sole sono investigati dal punto di vista della loro 'impossibile' unione 'incestuosa'. Duclos 1969 vede l'iniziale identificazione di Didone con Diana come attivante il triplice aspetto della dea: Diana, Hecate, Luna: «The luminous and virginal Dido-Diana of Book 1 becomes the dark and hunted Dido-Hecate of Book 4, to reappear as the dimly seen Dido-Luna of Book 6» (p. 33); a proposito della similitudine di *Aen.* 6: «Luna is [...] the third form of "triformis" Diana and hence peculiarly pertinent to Dido who first appeared as Diana» (p. 37). Lee 1988 non vede riferimenti alla luna nella

tutto sulle due similitudini che incorniciano la storia di Didone, quella iniziale con Diana, e quelle finale con la luna. In particolare, mi chiederò quanta luna vi sia in Diana, e come questa eventuale lunarità di Diana abbia conseguenze per la lettura della similitudine Didone/luna di *Aen.* 6. Infine, mi occuperò di un terzo passo che concerne la luna, dal canto di Iopa al banchetto che chiude il libro 1. Anche lì è stata vista Didone come luna, ma a mio parere si tratta più di una marcata assenza che non di una simbolica presenza.

1. Didone come Diana come luna nel libro 1

Mentre Enea ammira le pitture che ornano il tempio di Giunone a Cartagine, Didone entra nel tempio stesso, accompagnata da una schiera di giovani. Didone che, tra i suoi accompagnatori, incede bellissima e lieta in mezzo alla gente raccolta nel tempio, per occuparsi dei lavori e del regno futuro, è paragonata da Virgilio a Diana, quando, circondata dalle Ninfe dei boschi, guida le danze presso le rive dell'Eurota o sui gioghi del Cinto; la dea porta la faretra alla spalla, e, mentre avanza, supera tutte le Ninfe; la madre Latona è assalita da gioia (*Aen.* 1, 494-506)³:

*Haec dum Dardanio Aeneae miranda uidentur,
dum stupet obtutuque haeret defixus in uno,
regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
incessit magna iuuenum stipante caterua.
qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi*

495

similitudine Diana/Didone; la prima apparizione della luna, per lui, è nel canto di Iopa, di cui dà l'usuale interpretazione simbolica à la Pöschl, cui accenneremo più avanti. Lee, sviluppando Duclos, mostra come nel corso del libro 4 Didone sarà spesso associata alla luna: «Dido turns from compassion and tenderness (in Book 1) to vindictiveness and even savagery (in Book 4). And there is more of the moon-goddess about her when she walks alone through the darkened palace to lie where the sun, Aeneas, has lain (4.82); when she pours libation between the horns of a milk-white cow (4.16); when her priestess, in 4.513, sprinkles her sacrificial pyre with herbs gathered by moonlight, after invoking both the malevolent moon, Hecate, and the three faces (presumably crescent, full, and waning) of the benevolent moon, Diana; and finally when Aeneas glimpses her in the underworld “as one sees, or thinks he sees, the new moon through the clouds”» (p. 11). Buone osservazioni su Didone e la luna in Weber 1999, 133-135 (ma sempre senza alcuna enfasi su Didone come Diana/luna in *Aen.* 1). Nella sua discussione della similitudine di Diana, Pöschl 1962, 61-69 = 1977³, 84-94 non mette in evidenza aspetti lunari nella figura di Diana/Didone, anche se è naturalmente ben consapevole della connessione tra similitudine di Diana e similitudine della luna (vedi p. 152 = p. 186).

³ Sulla similitudine Diana/Didone c'è una vasta bibliografia: vedi soprattutto Gleis 1990; Lonsdale 1990; Pigoñ 1991; Polk 1996. Curtis 2017, 202-205 discute il ruolo di Diana come direttrice del coro delle Ninfe, e confronta un passo dell'*Inno ad Artemide* di Callimaco, *Hymn.* 3, 13-17.

exercet Diana choros, quam mille secutae
hinc atque hinc glomerantur Oreades; illa pharetram 500
fert umero gradiensque deas supereminet omnis
(Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus):
talis erat Dido, talem se laeta ferebat
per medios instans operi regnisque futuris.
tum foribus diuae, media testudine templi, 505
saepta armis solioque alte subnixa resedit.

Mentre queste cose sono viste in tutta la loro meraviglia dal dardanio Enea, mentre stupisce e si trattiene assorto in quell'unica vista, la regina, la bellissima Didone, incedette verso il tempio, stretta da un gran corteggio di giovani. Quale sulle rive dell'Eurota o per i gioghi del Cinto Diana guida le danze, e a mille le Oreadi la seguono, di qua e di là affollandosi; lei la faretra porta sull'omero, e avanzando sovrasta tutte le dee (la gioia invade in silenzio il petto di Latona): tale era Didone, tale, lieta, procedeva in mezzo alla gente, sollecitando i lavori per il futuro del regno. Poi sulle soglie della dea, sotto la cupola del tempio, cinta da uomini in armi e alta sul trono sedette.

È noto da sempre che qui Virgilio adatta a Didone la similitudine di Nausicaa con Artemide di *Odissea* 6, 102-109:

οἷη δ' Ἄρτεμις εἴσι κατ' οὖρεα ἰοχέαιρα,
 ἢ κατὰ Τηϋγετον περιμήκετον ἠ' Ἐρύμανθον,
 τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείῃς ἐλάφοισι·
 τῇ δέ θ' ἅμα νύμφαι, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο, 105
 ἀγρονόμοι παίζουσι, γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ·
 πασάων δ' ὑπὲρ ἧ γε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα,
 ῥεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι·
 ὧς ἦ γ' ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἀδμής.

Quale Artemide arciera va su per i monti, o per il Taigeto altissimo o per l'Erimanto, godendo dei cinghiali e delle cervi veloci, e con lei giocano le ninfe della campagna, figlie di Zeus eggioco, e Leto ne gioisce nel cuore, e lei tutte sopravanza con il capo e la fronte, e facilmente si distingue, anche se tutte sono belle; così lei fra le ancelle spiccava, la vergine intatta.

Un famoso passo di Gellio ci attesta che Marco Valerio Probo dava una valutazione pesantemente negativa dell'imitazione virgiliana; le critiche di Probo hanno in se-

guito, anche comprensibilmente, condizionato le letture della similitudine⁴. Damien Nelis ha richiamato l'attenzione sull'importanza per Virgilio dell'adattamento che della similitudine omerica aveva fatto Apollonio Rodio in *Arg.* 3, 876-886:

οἷη δὲ λιαροῖσιν ἐφ' ὕδασι Παρθενίοιο,
 ἦὲ καὶ Ἀμνισοῖο λοεσσαμένη ποταμοῖο
 χρυσεῖοις Λητωῖς ἐφ' ἄρμασιν ἐστηῦα
 ὠκείαις κεμάδεσσι διεξέλασησι κολώνας,
 τηλόθεν ἀντίωσα πολυκνίσου ἐκατόμβης· 880
 τῆ δ' ἅμα νόμφαι ἔπονται ἀμορβάδες, αἱ μὲν ἐπ' αὐτῆς
 ἀγρόμεναι πηγῆς Ἀμνισίδος, ἂν δὲ δι' ἄλλαι
 ἄλσεα καὶ σκοπιὰς πολυπίδακας· ἀμφὶ δὲ θῆρες
 κνυζήθμῳ σαίνουσιν ὑποτρομέοντες ἰοῦσαν.
 ὧς αἴγ' ἐσσεύοντο δι' ἄστεος· ἀμφὶ δὲ λαοὶ 885
 εἶκον, ἀλευάμενοι βασιλῆδος ὄμματα κούρης.

Come, dopo essersi bagnata alle dolci acque del Partenio o nel fiume Amniso, la figlia di Leto, in piedi sul suo carro d'oro, avanza per le colline, portata da cervi veloci, verso una fumante ecatombe lontana, e la seguono le Ninfe compagne – alcune raccolte dalla stessa sorgente dell'Amniso, altre avendo lasciato i boschi e le vette ricche di fonti – e attorno le fiere mugolano e scodinzolano, tremando al suo passaggio; così esse si affrettavano attraverso la città, e attorno la folla cedeva il passo, evitando lo sguardo della fanciulla regale.

Abbiamo quindi una tipica *'window reference'* virgiliana: l'*Eneide* allude alla similitudine di Nausicaa in *Od.* 6, ma lo fa anche attraverso la rielaborazione che di quella similitudine aveva già fatto Apollonio in *Arg.* 3⁵.

È probabile che molte delle discussioni della similitudine Diana/Didone presuppongano una tacita consapevolezza dell'identificazione tra Diana e la luna in quel passo. Quasi nessuno tuttavia vi fa esplicito accenno⁶. Eppure un riferimento alla di-

⁴Gell. 9, 9. Vedi Glej 1990, 323-330.

⁵Vedi Nelis 2001, 82-86.

⁶Tra questi, vedi Pöschl 1962, p. 152 = p. 186; Duclos 1969, p. 37 (già citati in nota 2); e specialmente Glej 1990, p. 339: «Hinzufügen ließe sich noch, daß Dido bei ihrem letzten Auftritt in der Unterwelt, als Aeneas sie plötzlich in den Lugentes Campi, mit dem Mond verglichen wird, den der Betrachter im Zwielficht durch die Wolken schimmern sieht: Die Mondgöttin aber ist Diana. So schließt sich der Kreis: Der erste und der letzte Auftritt Didos wird mit je einem Dianagleichnis beschrieben, in denen jeweils interenschiedliche Aspekte der Göttin – und Didos – zum Ausdruck kommen».

mensione lunare di Diana, se non altro con il senno di poi, è quanto ci si aspetterebbe dalla prima similitudine che illustra l'introduzione di Didone nel poema, se è vero che alla luna sarà paragonata la regina quando apparirà per l'ultima volta agli occhi di Enea. Ora, c'è un dettaglio importante e controverso della similitudine Didone/Diana che potrebbe essere ricondotto alla visione di Diana come luna: il dettaglio di Diana che sovrasta le Ninfe sue compagne.

Un particolare della similitudine di *Od.* 6 che Apollonio trascura, e che invece Virgilio riprende, è quello della superiore altezza di Artemide rispetto alle Ninfe sue compagne: 107-8 *πασάων δ' ὑπὲρ ἧ γε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα, / ῥεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται* «lei tutte sopravanza con il capo e la fronte, e facilmente si distingue». Il punto essenziale della similitudine omerica sta in questa preminenza di Artemide: come Artemide sopravanza le Ninfe e si distingue tra esse, così Nausicaa spicca tra le sue ancelle⁷. In Virgilio questo diventa: *hinc atque hinc glomerantur Oreades ... / ... gradiensque deas supereminet omnis* (*Aen.* 1, 500-501). Il dettaglio è controverso, perché la compagnia che circonda Didone apparentemente non è di fanciulle né di Ninfe, bensì di uomini, verosimilmente principi o dignitari di corte (497 *magna iuuenum stipante caterua*). Come può Didone essere definita 'più alta' di un gruppo di uomini senza con ciò cadere nel grottesco?

Di per sé *iuuenis* potrebbe anche essere di genere femminile⁸. Vari interpreti hanno quindi pensato che *magna iuuenum ... caterua* di *Aen.* 1, 497 si riferisca a un corteggio di ragazze⁹. Fin da Probo, tuttavia (ap. Gell. 9, 9, 14 *Dido in urbe media*

⁷ «The point or *tertium comparationis* of this fine simile [...] is the pre-eminence of Nausicaa» (Hainsworth in Heubeck – West – Hainsworth 1988, 300, a *Od.* 6, 109); «The main point is that, just as Artemis stands out among her Nymphs, beautiful as they are, so Nausicaa is set apart from her attendants» (Garvie 1994, 107, a *Od.* 6, 102-109).

⁸ Vedi *TLL* s.v. *iuuenis* VII.2, col. 736, 47-72, dove, dal latino classico, si citano Gracch. ap. Plin. *nat.* 7, 122 *Cornelia ... iuuenis est et parere adhuc potest*; Ov. *ars* 1, 63 *seu caperis primis ... annis, ... ueniet uera puella ...*; / *sive cupis iuuenem, iuuenes tibi mille placebunt*; *Pont.* 1, 4, 47 *quam [uxorem] iuuenem ... reliqui*; *Phaedr.* 2, 2, 5 *pulchra iuuenis* (opp. *atatis mediae mulier*); *Colum.* 12, 1, 1 *ea [uillica] ... iuuenis esse debet, id est non nimium puella*. Nessuno di questi passi, tuttavia, è paragonabile al nostro.

⁹ Vedi Corradus 1555, p. 306, a *Aen.* 1, 497: «*iuuenum*, poeta uidetur ita locutus, ut utrunque posset significare, uel foeminas adhuc iuuenes: quæ Reginam, ut fieri solet, comitarentur, præsertim quum suspiciosum uideri possit, si Regina dicatur multos habere iuuenes, ne dicatur etiam cum his habere consuetudinem: uel iuuenes homines, qui ut robustiores essent ad corporis custodiam constituti. Vnde paulo post ait: septa armis. Libro certe quarto hanc uocem, iuuenum, omisit, fortasse, quod uenatum iret, nec uerisimile esset, multas foeminas eam comitatas fuisse. Accedit, quod Dido fortasse non posset commode cum Diana comparari, si homines essent, quum Diana secum uirgines duceret: quanquam de pueris etiam paulo post dicemus»; Scaliger 1561, p. 220 (contrapponendo l'Artemide omerica a Didone) «*Illa inter Nymphas: haec inter matronas*» (Nascimbeni 1577, 196, a 1, 498; La Cerda 1612, che pure segue Scaliger, lascia cadere questa precisazione); Burman 1746, 135, a 1, 497: «*Juuenum stipante*. [...] videndum, an ex

ingrediens inter Tyrios principes), si è preferito vedere in *magna iuuenum ... caterua* un accompagnamento di principi o dignitari di corte. In effetti, quando poi nella ripresa della narrazione dopo la similitudine si dice che Didone *talem se laeta ferebat / per medios* (503-504), la forma che Virgilio usa è al maschile (*medios*) – anche se non è detto che la folla entro cui Didone avanza lieta sia da identificare con il corteggio stesso che la circonda al v. 497, o se non sia piuttosto, come appare più probabile, la gente che si addensa nel tempio in attesa delle sue deliberazioni. Che la folla attraverso cui Didone incede (*talem se laeta ferebat / per medios*, 503-504) sia una cosa diversa dal corteggio che la accompagna (*magna iuuenum ... caterua*, 497) può essere confermato dal confronto con il corrispondente passo di Apollonio, dove Medea è chiaramente accompagnata da un gruppo di ancelle (due sul carro insieme a lei, *Arg.* 3, 870; le altre attaccate di dietro al carro, 872-875), che corrispondono alle Ninfe compagne di Artemide della similitudine, e al tempo stesso con il carro attraversa la folla (*Arg.* 3, 885-886), che corrisponde alle fiere che tremano al passaggio di Artemide della similitudine.

Infine, non è chiaro se gli uomini armati che proteggono Didone al v. 506, *saepta armis*, siano gli stessi componenti della *magna caterua* (che sarebbe in tal caso una scorta armata, e non un corteggio di principi) e/o le stesse persone attraverso cui si fa largo ai vv. 503-504¹⁰.

Vi sono quindi in gioco tre potenzialmente diversi gruppi di persone nella narrazione che circonda la similitudine di Didone con Diana: la *magna iuuenum ... caterua* (497), la folla entro cui Didone avanza (503-504), e la scorta armata che protegge lei ed eventualmente il suo seguito (506). Non sembra appropriato vedere in nessuno di questi gruppi un gruppo specificamente femminile. Del resto, come nota Conington, «[e]lsewhere we hear of no female companions of hers except her sister»¹¹, e una Didone donna circondata da uomini forma un appropriato contrasto, che si armonizza con *507 iura dabat legesque uiris*, dove è certo da vedere «emphasis

comparatione Dianae et comitatu Nympharum hic *iuvenes* sumantur pro puellis»; Weidner 1869, 203, a 1, 497: «Es ist die Frage, ob darunter *adulescentes (principes)* oder *puellae* zu verstellen sind, denn *iuuenis* wird vom Jüngling und von der Jungfrau gebraucht [...]. An unserer Stelle ist das folgende Gleichniss ganz unnatürlich, wenn man nicht eine weibliche Begleitung der Dido annimmt. Denn das *tertium comparationis* soll jedenfalls die *pulchritudo et maiestas* der Dido sein, welche sie mit Artemis gemein hat. Wenn aber Dido unter den Jünglingen hervorragt wie Artemis unter den Nymphen, so erscheint diese Vergleichung mir so lächerlich, dass ich sie Vergil nicht aufbürden mag, wenn auch das ganze Gleichniss noch so misslungen sein mag».

¹⁰ Per esempio, Conington 1884⁴, 57, a 1, 497, distingue tra corteggio di 497 e scorta armata di 506; secondo Austin 1971, 167, a 1, 506, invece, *saepta armis* sarebbe «presumably a reference to the *iuuenum caterua* of 497» (così anche Conway 1935, 94, a 1, 506).

¹¹ Conington 1884⁴, 57, a *Aen.* 1, 497.

on Dido as a woman, a lawgiver among men» (Austin *ad loc.*), a riprendere, tra l'altro, l'immagine di Penthesilea che *audet ... uiris concurrere uirgo* (493).

In ogni caso, anche se non è esplicitamente notato, è chiaro che Didone spicca tra la folla che la circonda, come Diana spicca tra la folla delle Ninfe che danzano intorno a lei nella similitudine, e come Nausicaa spiccava tra le ancelle. Diana e Nausicaa spiccavano per la maggiore altezza; questo non sembra opportuno nel caso di Didone, che è con ogni verosimiglianza circondata da principi e guerrieri maschi¹². West è legittimamente disturbato dall'idea che Didone possa essere visualizzata come più alta dei guerrieri che la accompagnano, e pensa a una 'corrispondenza irrazionale' tra l'alta Diana della similitudine e Didone che in 506 è collocata in alto sul trono, *solioque alte subnixta resedit*¹³. Questo è possibile. Di certo l'idea di una Didone che 'spicca' tra la folla del tempio è presente nella narrazione, anche se non in modo esplicito.

Ma torniamo al dettaglio relativo a Diana che sovrasta le sue Ninfe. In questo dettaglio è possibile vedere un'allusione alla luna che, con la sua luce, supera le altre stelle. Il motivo della luna che eclissa le stelle è attestato in una celebre poesia di Saffo, fr. 96, 6-14 V.¹⁴:

νῦν δὲ Λύδαισιν ἐμπρέπεται γυναί-
κεσσιν ὥς ποτ' ἀελίῳ
δύντος ἅ βροδοδάκτυλος <σελάννα>

πάντα παρ<ρ>έχουσ' ἄστρα· φάος δ' ἐπί-
σχει θάλασσαν ἐπ' ἄλμύραν
ἴσως καὶ πολυανθέμοις ἀρούραις·

10

¹² Pace Cairns 1989, 41: «the comparison with Diana not only endows her, like Aeneas, with divine pulchritude, but specifically confirms that she is tall, since Diana stands out at least “head above” her nymphs (500 s.) as Dido does above her attendant youths (497, 503). Dido therefore is “beautiful” and “tall” (καλή καὶ μεγάλη), and so has two qualities which characterise one ideal of femininity in antiquity»; non mi sembra neppure che Apoll. Rhod. 3, 878 χρυσεῖος Λητώϊς ἐφ' ἄρμασιν ἐστηῖτα vada visto come corroborante l'idea che di Didone si metta in evidenza la statura (Cairns 1989, 41 n. 50). Cairns è seguito da Nelis 2001, p. 84 n. 64.

¹³ West 1969, 41 = 1990, 435. Molto più disturbato dalla presenza di maschi intorno a Didone era Gruppe 1859, 213, che voleva addirittura espungere l'intera similitudine di Diana a causa dell'assurdità di una Didone che superebbe per altezza i suoi guerrieri. Vedi Henry 1873, 724-726 per un po' di buon senso; egli tuttavia conclude: «The bold and daring Dido, like the bold and daring huntress, should be tall and strong, masculine and athletic, should overtop all about her» (726).

¹⁴ Mi conforta molto che questo sia suggerito, indipendentemente, anche da A. Schiesaro (*per litt.*), nel suo commento a *Aen.* 1 in preparazione per la serie 'giallo-verde' di Cambridge.

ἄ δ' <ἐ>έρσα κάλα κέχεται, τεθά-
 λαισι δὲ βρόδα κάπαλ' ἄν-
 θρυσκα καὶ μελίλωτος ἀνθεμώδης·

Ma ora lei spicca tra le donne della Lidia, come, dopo il tramonto del sole, la luna dalle dita di rosa, che sovrasta tutte le stelle; la sua luce si diffonde egualmente sopra il mare salato e sui campi fioriti; la rugiada si spande nella sua bellezza, e le rose sbocciano e i delicati cerfogli e i fiori del meliloto¹⁵.

È stato autorevolmente suggerito che questo passo di Saffo fosse già modellato sulla stessa similitudine omerica di Nausicaa con Artemide che è il modello della similitudine Diana/Didone dell'*Eneide*¹⁶. Saffo vedeva l'Artemide omerica che supera le Ninfe come leggibile in termini di luna che supera le stelle; il fatto che Artemide fosse la luna non doveva certo sfuggirle.

Alla triangolazione Omero-Apollonio-Virgilio va quindi, forse, aggiunta anche Saffo. Il tema della luna che eclissa le stelle si adatterebbe particolarmente bene alla situazione di Didone. È vero infatti, come si è visto, che è abbastanza incongruo che Didone eclissi il suo corteggio di maschi per altezza, o per bellezza; se all'immagine di Diana che supera le sue Ninfe per altezza e bellezza si aggiunge però quella della luna che eclissa le stelle con la sua luce superiore, l'applicabilità a Didone può acquistare un rilievo leggermente diverso. Non solo per altezza o bellezza Didone può superare i suoi dignitari, bensì anche per importanza politica, e il motivo della luna che eclissa le stelle poteva trovare un'applicazione anche al di fuori della sfera puramente fisica o estetica, come si ricava dalla memorabile attestazione in Orazio, *Odi* 1, 12, 46-48, dove Augusto eclissa col suo splendore tutti gli eroi della Roma repubblicana come la luna eclissa le stelle: *micat inter omnis / Iulium sidus uelut inter ignis / luna minores*

¹⁵ Il motivo compare anche in Sapph. fr. 34 V., dove però è sviluppato a partire dalle stelle che nascondono il loro splendente aspetto ogni qual volta la luna risplende piena sulla terra. Anche il fr. 34 doveva avere la funzione di esaltare la bellezza di una ragazza che superava tutte le altre.

¹⁶ Vedi soprattutto Marzullo 1970², 266: «Dal quale [passo omerico di *Od.* 6, 102-109] Saffo prende le mosse, rielaborandolo in maniera inusitatamente libera, ma conservando identità di situazione, fondamentale ed accessoria, nonché particolari verbali. Il paragone con la dea, il canto della ragazza, la sua superiorità sulle altre, sono elementi che identificano il pur diverso *incipit* dell'ode con la similitudine omerica. Ma sono ancora eguali, sebbene diversamente intessuti, *θέα ικέλαν* [Sapph. fr. 96, 3 V.] e *οἴη Ἄρτεμις, ἀριγνώτα<ι>* ripetizione però dell'*ἀριγνώτη* di ζ 108, *ἔχαιρε* calcato su *γέγηθε* di ζ 106, *μόλπα<ι>* identico a *μολπῆς* di ζ 102, *ἐντρέπεται* infine ispirato dal *μετέπρεπε* del 109. Se tutto ciò non è casuale, inevitabile conclusione è che *ἀριγνώτα<ι>* deve essere penetrato nel testo di Saffo dal passo omerico, così come ogni altro elemento della curiosa rielaborazione».

(«splende tra tutti l'astro giulio come la luna tra le stelle minori»)¹⁷. Qui non si tratta ovviamente di una supremazia né fisica né estetica, ma politica.

È possibile che Virgilio leggesse la similitudine Artemide/Nausicaa in chiave lunare, così come aveva fatto Saffo? A favore di questa ipotesi si possono addurre altri due elementi.

(i) È ben noto che Virgilio leggeva Omero attraverso il filtro dei suoi commentatori, e la lettura della similitudine Artemide/Nausicaa in chiave lunare è attestata nella tradizione esegetica dell'*Odisea*. In *schol. Od. 6, 102 b* (p. 172, 51 Pontani) si legge: οἷη δ' Ἄρτεμις εἶσι] ἦγουν ὡς ἡ σελήνη μέσον τῶν ἄστρον «quale Artemide va] cioè come la luna tra le stelle». Lo scoliaste vedeva Artemide che sovrasta le Ninfe sue compagne come un riferimento alla luna che sovrasta le stelle. È del tutto possibile che una tale linea interpretativa fosse nota a Virgilio e ai suoi lettori¹⁸.

(ii) L'apparizione di Didone nel tempio di Giunone avviene mentre Enea è ancora assorto nella contemplazione delle pitture che adornano il tempio stesso; in particolare, l'ultima scena che egli osserva è quella che ritrae la regina delle Amazzoni, Penthesilea, che guida in combattimento la schiera delle sue compagne (*Aen. 1, 490-493*):

ducit Amazonidum lunatis agmina peltis
Penthesilea furens mediisque in milibus ardet,

490

¹⁷ Nisbet-Hubbard 1970, 163, *ad loc.*: «It was a commonplace in encomia, whether erotic, athletic, or political, that the person praised surpassed all rivals as the sun, moon, or Lucifer outshone other celestial bodies» (mia enfasi); il precedente più rilevante (in contesto di lode atletica) è Bacchilide 9, 27-29 «poiché egli spiccava tra i pentatleti, come la splendida luna supera la luce delle stelle». Per altre occorrenze del topos in poesia latina e greca, oltre a Nisbet, Hubbard cit., vedi Rosati 1996, 86, a *Ov. her. 17, 71-74*. A. Schiesaro (*per litt.*) mi dice che sarebbe incline a dare molto peso a una diversa connotazione, più erotica, sia dell'immagine che dell'allusione a Saffo, incoraggiato da *Hor. epod. 15, 1-2 nox erat et caelo fulgebat Luna sereno / inter minora sidera*, un passo a suo avviso tenuto qui particolarmente presente da Virgilio. Se il contesto della similitudine in Saffo fr. 96 V. fosse davvero epitalamico (vedi per es. Hutchinson 2001, 145; Meister 2020, 30), ciò aggiungerebbe ulteriori risonanze al riferimento a Saffo nella similitudine di Diana (P. Hardie, *per litt.*).

¹⁸ Riferimenti alla luna negli scolii alla similitudine Nausicaa/Artemide in *schol. Od. 6, 106 d1* (174, 94 Pontani) γέγηθε δέ τε φέρνα Λητώ: ἡ Λητώ ἀλληγορεῖται εἰς τὴν νύκτα. καὶ λοιπὸν λέγεται μήτηρ τῆς Ἀρτέμιδος, ἢ τῆς σελήνης, καὶ τοῦ Ἀπόλλωνος, ἦγουν τοῦ ἡλίου «e Leto ne gioisce nel cuore: Leto indica allegoricamente la notte. Per il resto, è detta madre di Artemide, ovvero la luna, e di Apollo, cioè il sole»; *schol. Od. 6, 106 e* (174, 98 Pontani) Λητώ] Λητώ καλεῖται ἡ νύξ παρὰ τὸ ἐμποιεῖν τοὺς ὑπνώτοντας «λανθάνεσθαι» τῶν κακῶν. Ἀρτεμις δὲ ἡ σελήνη {ἢ} ταύτης θυγάτηρ διότι κατὰ τὴν νύκτα φαίνεται ἡ σελήνη, ἐν ᾗ τὰ δαιμόνια πάντα ὀρχοῦνται καὶ ἄλλονται, ἃ καλοῦσι «νύμφας» καὶ «νηρηίδας». Ἀπόλλων δὲ λέγεται υἱὸς τῆς Λητοῦς διότι τῇ ἀπουσίᾳ τῆς νυκτὸς γεννᾶται ἡ ἡμέρα «[Leto] la notte si chiama Leto perché fa 'dimenticare' i mali a coloro che dormono. Artemide, la luna, è figlia di questa perché la luna appare di notte, in cui danzano e saltano tutti i demoni, che si chiamano "ninfe" e "nereidi". Apollo è detto figlio della luna perché il giorno nasce dall'assenza della notte»

*aurea subnectens exsertae cingula mammae
bellatrix, audetque uiris concurrere uirgo.*

Pentesilea guida furiosa le schiere delle Amazzoni dagli scudi a forma di luna e arde tra le sue migliaia; guerriera, allaccia una cintura dorata sotto il suo seno scoperto, e osa scontrarsi in battaglia con gli uomini, lei, una ragazza.

È noto che la scena di Pentesilea costituisce parte integrante del complesso di *imagery* che descrive l'ingresso in scena di Didone. Essa interagisce sia con la similitudine di Diana che con la narrazione dell'incedere di Didone tra la folla di uomini nel tempio¹⁹. Soffermiamoci soltanto sul punto che più ci interessa: Pentesilea conduce le schiere delle Amazzoni dagli scudi a forma di luna (*ducit Amazonidum lunatis agmina peltis*, 490) e arde di ardore guerriero tra migliaia di sue compagne (*mediisque in milibus ardet*, 491). Ciò interagisce con Diana che guida i cori (*exercet Diana choros*, 499) ed è seguita da mille Ninfe sue compagne, che la circondano (*quam mille secutae / hinc atque hinc glomerantur Oreades*, 499-500; e lei, che è armata di faretra, le sopravanza tutte (*gradiensque deas supereminet omnis*, 501). Le schiere delle Amazzoni, nel cui mezzo Pentesilea arde, corrispondono alle schiere danzanti delle Ninfe, nel cui mezzo Diana spicca sopravanzandole tutte, e corrispondono al corteggio di principi, dignitari e/o guardie armate, che circonda e protegge Didone.

Ora, quando Quinto Smirneo introduce Pentesilea nel suo poema, lo fa con una similitudine in cui ella supera le dodici Amazzoni sue compagne come la luna sopravanza le stelle (*posthom.* 1, 33-41):

σὸν δὲ οἱ ἄλλαι ἔποντο δωδέκα πᾶσαι ἀγααί,
πᾶσαι ἐελδόμεναι πόλεμον καὶ ἀεικέα χάρμην,
αἶ οἱ δμοῖδες ἔσκον ἀγακλειταὶ περ εὐῶσαι·
ἄλλ' ἄρα πασῶν μέγ' ὑπείρεχε Πενθεσίλεια·

35

¹⁹ La cosa non sembra notata nella tradizione esegetica prima di Conway 1935, 93, a *Aen.* 1, 490: «The conspicuous position of Penthesilea among the pictures is of course meant to foreshadow the noble work of Dido, the woman-leader; and the last line (493) to be a presage of her fate». Poi vedi per es. Pöschl 1962, 190 n. 6 = 1977³, 87 n. 101; a Pöschl sfugge la nota di Conway); Stanley 1965, 275-276. Particolarmente articolata è la discussione di Lewis 1961, 50-51 e in part.: «Over the description of Dido's beauty, authority and grace, the image of Penthesilea casts a very dark shadow. For Dido, too, is a valiant young queen; herself possibly a virgin, and now altogether chaste in her widowhood; able, like the Amazon, to hold her own with the heroes, the dangerous neighboring princes. And Dido, too, will eventually be slain, or anyhow driven to madness and self-slaughter, by the man who in this poem takes on the victorious aspects of Achilles and who will likewise grieve over her speechless ghost». Vedi anche Pigoñ 1991, 50-52.

ὥς δ' ὅτ' ἄν' οὐρανὸν εὐρὺν ἐν ἀστράσι διὰ σελήνη
 ἐκπρέπει ἐν πάντεσσιν ἀριζήλη γεγαυῖα
 αἰθέρος ἀμφιραγέντος ὑπὸ νεφέων ἐριδούπων,
 εὐτ' ἀνέμων εὔδησι μένος μέγα λάβρον ἀέντων·
 ὥς ἦ γ' ἐν πάσησι μετέπρεπεν ἔσσημένησιν.

40

La seguivano dodici fanciulle, tutte splendide, tutte desiderose di guerra e di truce battaglia. Sebbene nobili, erano sue ancelle; ma Pentesilea tutte le superava di molto. Come nel vasto cielo, tra le stelle, la luna divina spicca tra tutte, insigne, quando il cielo si apre tra le nubi tonanti, e si placa il soffio violento dei venti: così ella spiccava tra tutte quelle fanciulle in marcia.

Ursula Gärtner nota che: (i) il passo di Quinto Smirneo contenente questa descrizione di Pentesilea risente della similitudine Artemide/Nausicaa di *Od.* 6; (ii) vi sono corrispondenze tra la similitudine Diana/Didone e la descrizione di Pentesilea in Quinto Smirneo 1, 33-41, in particolare per quanto riguarda il motivo che a noi più interessa, ovvero il motivo di Diana che spicca tra le Ninfe sue compagne (*gradiensque deas supereminet omnis*, 501), da confrontare con *posthom.* 1, 36 *πασάων μέγ' ὑπέιρεχε* Πενθεσίλεια, nonché con Artemide/Nausicaa in *Od.* 6, 108-109 *ῥεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι* / *ὥς ἦ γ' ἀμφιπόλοισι μετέπρεπε παρθένος ἀδμῆς*. (iii) Inoltre, c'è una certa somiglianza tra quanto Quinto Smirneo dirà di Pentesilea in 1, 52-53 *τοίη Πενθεσίλεια μόλεν ποτὶ Τρώιον ἄστν / ἔξοχος ἐν πάσησιν Ἀμαζόνισιν* («così Pentesilea si mosse verso la città di Troia, spiccando tra tutte le Amazzoni») e *Aen.* 1, 503 *talis erat Dido, talem se laeta ferebat / per medios*²⁰.

Gärtner non si sbilancia sulle implicazioni di tali collegamenti. Io sono tra coloro che non credono all'influsso di Virgilio su Quinto Smirneo²¹, e quindi i casi sono due: (a) o Quinto Smirneo elabora una similitudine di Pentesilea che spicca tra le sue compagne con la luna che spicca tra le stelle sulla base di una lettura 'lunare' (possibilmente ispirata dagli scolii *ad loc.*) della similitudine Artemide/Nausicaa; (b) o la similitudine di Pentesilea che eclissa le sue compagne con la luna che eclissa le stelle era già presente nella tradizione epica, possibilmente in epoca precedente a Virgilio; se Virgilio avesse avuto dinanzi a sé una similitudine di Pentesilea con la luna, avrebbe 'spostato' il riferimento lunare (lo 'spiccare' di Pentesilea tra le compagne paragonato allo 'spiccare' della luna tra le stelle) alla successiva similitudine Diana/Didone – un'ulteriore conferma, quindi, del fatto che un'*imagery* lunare sottostà al

²⁰ Gärtner 2005, 47-48. Vedi anche Bär 2011, 202.

²¹ Casali 2019², 16 e n. 16 con riferimenti.

dettaglio di Diana che *deas superminet omnes*, e che come tale doveva essere colta dal lettore dell'*Eneide*, familiare con la tradizione esegetica omerica, e con l'eventuale presenza nella tradizione di una similitudine Penthesilea/luna.

Che la Penthesilea virgiliana abbia tratti 'lunari' è confermato dal dettaglio degli «scudi a forma di luna», le *lunatae peltae*, che Virgilio attribuisce alle Amazzoni di Penthesilea. Questo particolare è già di per sé significativo per l'*imagery* lunare che circonda la prima apparizione di Didone nel poema²². Ma l'*imagery* lunare degli scudi delle Amazzoni di Penthesilea è rafforzata dal fatto che Quinto Smirneo poco oltre nel libro 1 dei *Posthomericæ* paragona lo scudo di Penthesilea alla luna: in 147-150 lo scudo dell'Amazzone, nel suo splendore, è assimilato alla luna:

ἄν δ' ἔλετ' ἀσπίδα δῖαν ἀλίγκιον ἄντυγι μῆνης,
ἦ θ' ὑπὲρ ὠκεανοῖο βαθυρροῦ ἀντέλλησιν
ἦμισυ πεπληθυσία περι γναμπτήσι κεραίης·
τοίη μαρμαίρεσκεν ἀάσπετον·

150

Poi prese il suo scudo divino, simile al cerchio della luna, quando sorge dalle profondi correnti d'Oceano, con i corni ricurvi, piena a metà; il suo splendore era indescrivibile.

Gärtner sembra insinuare che la similitudine lunare sia stata ispirata a Quinto Smirneo dalle *lunatae peltae* virgiliane²³. Non credo che ciò sia necessario. Quinto avrà tratto spunto per questa similitudine da altri riferimenti agli scudi a forma di luna delle Amazzoni; oppure, avrà trovato nella tradizione la similitudine già attestata. In ogni caso, ciò è un'ulteriore conferma delle potenzialità 'lunari' della figura di Penthesilea, che Virgilio sfrutta nell'applicare anche a lei, in un certo senso, così come a Didone, la similitudine di Diana che eclissa le Ninfe/stelle²⁴.

²² Vedi Hardie 2006, 30: «The Amazons of Dido's double, Penthesilea, in the scene in the temple of Juno are armed with (*Aen.* 1, 490) "crescent, moon-shaped, shields" "*lunatis peltis*" (the first appearance of *lunatus* in Latin)».

²³ Gärtner 2005, 50-51. Vedi anche Bär 2011, 424.

²⁴ Un altro possibile elemento 'lunare' nell'apparizione di Didone in *Aen.* 1 è ricordato da Hardie 2006, 29-30: «The Diana-like Dido who first appears to Aeneas in Book 1 is a near-relative of the Diana-like Venus, whose meeting with her son is modelled on the goddess's appearance to Anchises in the *Homeric Hymn to Aphrodite*, where the sheen of Aphrodite's necklace is compared to the shining moon, 89-90 ὥς δὲ σελήνη στήθεσιν ἄμφ' ἀπαλοῖσιν ἐλάμπετο, θαῦμα ἰδέσθαι, "it shone like the moon on her soft breast, a wonder to see"».

2. Didone come luna nel libro 6

La similitudine che introduce ‘fisicamente’ Didone nel poema coinvolge quindi Diana, e forse proprio Diana/Luna. La similitudine sottolinea la ‘visibilità’ di Didone che, ‘certamente’ come Diana tra le sue ancelle, e ‘forse’ come la luna tra le stelle, spicca tra la folla di principi e dignitari cartaginesi. La similitudine di Didone con Diana sarà ripresa nel libro 6, quando un’altra similitudine introdurrà l’ultima apparizione ‘fisica’ di Didone nell’*Eneide*, nei *Lugentes campi* dell’Oltretomba:

inter quas Phoenissa recens a uulnere Dido 450
errabat silua in magna; quam Troius heros
ut primum iuxta stetit agnouitque per umbras
obscuram, qualem primo qui surgere mense
aut uidet aut uidisse putat per nubila lunam,
demisit lacrimas dulcique adfatus amore est ... 455

Tra di loro, ancora fresca di ferita, la fenicia Didone errava nella grande foresta, e non appena l’eroe troiano le si fermò vicino e la riconobbe, oscura tra le ombre – come chi, all’inizio del mese, vede, o crede di vedere, la luna sorgere tra le nubi –, versò lacrime, e le parlò con dolce amore²⁵...

Attribuire un valore specificamente lunare alla similitudine Diana/Didone in *Aen.* 1 significa intensificare la relazione di contrasto che intercorre tra la similitudine che illustra la prima apparizione di Didone nel poema e quella che ne illustra l’ultima²⁶. In *Aen.* 1 Didone appariva non solo lietamente intenta alle pratiche relative al suo regno, così come Diana era lietamente intenta a dirigere le danze delle sue Ninfe. Come la dea sovrastava le Ninfe con la sua altezza, ma anche, nella sua qualità di luna, con il suo sottinteso splendore, la regina appariva anche, per implicazione, splendidamente visibile in mezzo agli uomini che la circondavano, e che eclissava non tanto con la sua altezza fisica, e neppure tanto con la sua bellezza, quanto con

²⁵ Strettamente modellato su Apoll. Rh. 4, 1079-1080 (Lincoo crede di vedere Eracle in lontananza) ὥς τις τε νέφω ἐνὶ ἡματι μήνην | ἢ ἴδεν, ἢ ἐδόκησεν ἐπαχλύουσας ἰδέσθαι «come chi, nel primo giorno del mese, vede, o crede di vedere, la luna oscura» (il senso preciso di ἐπαχλύουσας è discusso («through a mist», Hunter 1993b, *ad loc.*; «through the clouds», Race *ad loc.*); Virgilio lo glossa al tempo stesso con *obscuram*, detto di Didone, e con *per nubila*, detto della luna).

²⁶ Come mi suggerisce Philip Hardie (*per litt.*), l’anticipazione di elementi lunari nella similitudine di Diana in *Aen.* 1 rispetto alla similitudine della luna in *Aen.* 6 si accompagna all’anticipazione nella similitudine Enea/Apollo in *Aen.* 4 dell’*imagery* solare applicata al suo discendente Augusto alla fine dello Scudo in *Aen.* 8.

la sua maestà regale (come l'Augusto oraziano eclissava con la sua superiore maestà tutti gli eroi della storia repubblicana). Didone, al suo ingresso nel poema, era identificata con la luna nel massimo del suo splendore e della sua riconoscibilità; ora, alla sua uscita, è identificata ancora con la luna, ma con la luna al suo minimo di splendore e riconoscibilità. Ella è ancora circondata da compagne (*inter quas* [sc. le altre eroine dei *Lugentes campi*] *Phoenissa ... Dido | errabat*, 450-1), ma esse non sono lì per lei, come invece la *magna caterua* di 1, 497, sono ombre, ciascuna di esse assorta nel proprio dolore (*curae non ipsa in morte relinquit*, 6, 444). Didone non spicca in mezzo a loro come la luna tra le stelle; ella è ancora paragonata alla luna, ma a una luna nascosta tra le nubi, come Didone è confusa nel gruppo delle ombre. A una Didone/luna splendente tra le stelle si sostituisce una Didone/luna oscura tra le nubi. Enea fatica a riconoscerla, appunto come colui che vede, o crede di vedere, la luna sorgere tra le nubi²⁷.

La similitudine tra Didone e una luna confusamente visibile tra le nubi/ombre che la circondano in *Aen.* 6 è un rovesciamento della similitudine tra Didone e una luna chiaramente visibile tra le stelle/Ninfe/dignitari di corte che la circondano in *Aen.* 1.

3. La 'luna errante' nel canto di Iopa

Durante il banchetto in onore di Enea, alla corte di Didone, un bardo intrattiene i commensali con un canto di contenuto scientifico:

²⁷ Si può anche vedere qui un rovesciamento della prima apparizione di Enea a Didone in *Aen.* 1, 586-593, quando la nube entro cui Enea era nascosto si dissolve, ed Enea rifulge di bellezza, simile a un dio; è intervenuta infatti su di lui la madre Venere, come quando si lavora l'avorio, o si incastona d'oro l'argento o il marmo. Vedi Horsfall 2013, 341, a *Aen.* 6, 453-454: «The attentive reader should now also bear in mind 1.586f. [...], where the cloud about Aeneas (rendering him *obscurus*) vanishes and reveals him in bright light» (vedi spec. von Albrecht 1965, 57-58). Ma infinitamente più importante è il contrasto tra la similitudine della luna in *Aen.* 6 e la prima apparizione di Didone come Diana/luna, che Horsfall, come Austin prima di lui, non cita. Horsfall loda Skulsky 1987, 70-71 come «a thoughtful discussion of Dido's associations with Diana and the moon»; Skulsky fa almeno un accenno alla similitudine Didone/Diana, ma la sua idea di un'associazione di Didone con altre figure supposte 'lunari', come Fedra, Arianna e Pasifae, non è convincente. Hornsby 1965, 343 nota almeno che «The fact too that it is the moon to which Dido is compared recalls that Diana was the goddess of the moon and that in another of her aspects Diana is Hecate, who functions in moonlight and to whom Dido offered the sacrifice of her death». Smith 2005, 117 nota ancora che: «Dido has become the visual counterpart to Aeneas in Book 1 when he was first introduced to her. She could not see him clearly then; he cannot quite see her now»; ma niente sul contrasto della similitudine della luna in *Aen.* 6 con Diana/luna/Didone splendenti e vistose in *Aen.* 1.

cithara crinitus Iopas

740

*personat aurata, docuit quem maximus Atlas.
 hic canit errantem lunam solisque labores,
 unde hominum genus et pecudes, unde imber et ignes,
 Arcturum pluuiasque Hyadas geminosque Triones,
 quid tantum Oceano properent se tingere soles
 hiberni, uel quae tardis mora noctibus obstet.*

745

Iopa dai lunghi capelli suona con la sua cetra d'oro – gli aveva insegnato il grandissimo Atlante. Egli canta l'errare della luna e le fatiche del sole, da dove proviene la stirpe degli uomini e degli animali, da dove l'acqua e i fuochi, e Arturo e le Iadi piovose e i due Carri, e perché tanto si affrettino i soli invernali a bagnarsi nell'Oceano, o che indugio rallenti le notte lente a trascorrere²⁸.

Molti hanno visto nella 'luna errante' e nelle 'fatiche del sole' un riferimento simbolico a Didone ed Enea²⁹. Questo può essere vero, e in certo senso, credo che lo sia; tuttavia, vorrei perseguire qui un diverso tipo di discorso.

Io credo che nelle parole di Iopa in questo verso vi sia un'allusione a Didone – ma che questa sia un'allusione all'assenza di Didone dal canto di Iopa. Quando Virgilio inizia a riferire il canto del bardo di corte con le parole *hic canit errantem*, il lettore si aspetta legittimamente che canti le imprese della sua regina, di Didone *πλανῆτις*, *errans*.³⁰ Sappiamo dalla prima fonte che ci parla di Didone, lo storico greco Timeo, che il nome fenicio della regina era Theiosso; quando fu costretta a lasciare la Fenicia a causa dell'omicidio del marito da parte del fratello di lei Pigmaliione, prese il mare con i suoi beni e alcuni concittadini, e dopo aver sofferto molti mali raggiunse la Libia: *καὶ ὑπὸ τῶν Λιβύων διὰ τὴν πολλὴν αὐτῆς πλάνην Δειδῶ*

²⁸ Su Iopa e il suo canto vi è una vasta bibliografia; vedi soprattutto Kranz 1953; Pöschl 1962, 150-154 = 1977³, 185-189; Segal 1971; Hardie 1986, 53-66; Brown 1990; Little 1992; Perzell 1999, 47-49; Nelis 2001, 96-112; Clausen 2002, 53-58.

²⁹ Hardie 2006, 30: «Many readers detect allusion to Dido and Aeneas in the first line of the Song of Jopas at 1, 742, *hic canit errantem lunam solisque labores*, “he sings of the wandering moon and the labours of the sun”. *errantem* hints at the erotic *errores* of Dido, *labores* at the Herculean “labours” of Aeneas» (Hardie suggerisce che ci possa essere qui un riferimento al motivo, sporadicamente attestato, degli amori del sole e della luna). Questa interpretazione risale a Pöschl 1962, 150-154 = 1977³, 185-189; vd. anche Knauer 1964, 168-169; Quinn 1968, 108; Nelis 2001, 104-105. *Contra*, Kranz 1953, 34-35.

³⁰ L'attesa di un referente umano per *errantem* è intensificata dall'eco di *ecl.* 6, 64-65 *tum canit errantem Permessi ad flumina Gallum / Aonas in montis ut duxerit una sororum* («poi canta come una delle sorelle [le Muse] condusse sui monti aoni Gallo, che errava sulle rive del Permessio»).

προσηγορεύθη ἐπιχωρίως «e a causa del suo lungo errare, fu chiamata Didone dai locali, cioè dai Libici» (*FGrHist* 566 F 82)³¹. L'etimologia Dido = *errans* è sfruttata anche nelle parole di Iarba in 4, 211 *femina errans*³², e in 6, 451 l'ombra di Didone *errabat silua in magna*³³.

Così, il lettore dell'*Eneide* si aspetta che Iopa inizi un canto encomiastico in onore della sua regina. Invece, subito dopo la cesura semiquinaria, a sorpresa, si scopre che, nel canto di Iopa, a *errare* non è Didone l'Errante, ma è la luna.

In realtà, vista l'associazione con Diana/luna con cui Didone era entrata in scena in precedenza, anche dopo aver scoperto che l'errante non è Didone, ma è la luna, l'associazione *in absentia* dell'errante con Didone potrebbe anche essere vista come confermata dall'espressione *errantem lunam*: anche un'errante luna potrebbe ancora essere Didone, ma – il lettore scoprirà in breve – non lo è; Iopa tratta di un'altra luna, della vera luna, la luna cosmologica.

Come si sa, Didone è portatrice di una visione epicureizzante del mondo³⁴. Con Iopa e il suo canto Virgilio ci presenta quello che ci si può attendere da un bardo di una corte epicureizzante: non canti epico-encomiastici né canti mitologici, ma poesia didascalica e scientifica di stampo lucreziano. Quando Virgilio introduce il canto di Iopa come *hic canit errantem...*, il lettore (e anche i commensali troiani) potrebbe aspettarsi che Iopa voglia cantare le imprese della sua regina (Dido = *errans*); invece il cantore prosegue con argomento astronomico.

Nella sequenza di testi odissiaci inseriti in *Aen.* 1 il canto di Iopa dovrebbe corrispondere al secondo dei canti di Demodoco, la storia degli amori di Ares e Afrodite (*Od.* 8, 266-366). L'argomento cosmogonico del canto di Iopa riprende infatti l'interpretazione allegorica in chiave di cosmogonia empedoclea, a cui era stato sottoposto nell'antichità lo scandaloso canto di Demodoco. Un modello importante del canto di Iopa, il canto di Orfeo in *Apoll. Rh.* 1, 494-515, presupponeva già questa interpretazione allegorica degli amori di Ares ed Afrodite³⁵.

Ma nel canto di Iopa Virgilio riecheggia anche propri precedenti poetici. In particolare, i due versi finali del riassunto del canto di Iopa sono ripetuti uguali dalla fine

³¹ Così anche in *Etyim. m.* s.v. Διδώ (dove l'etimologia è detta essere fenicia).

³² Vedi Reed 2007, 93: «the speaker there, Iarbas, in a sense personifies Timaeus' anonymous "Libyans"».

³³ Vedi Wijdeveld 1941, 78-79; Horsfall 2013, 340, *ad loc.* Meno evidenti, ma possibili, riferimenti all'etimologia da *errare* anche in 4, 363, 684, 691 (con Reed 2007, 93).

³⁴ Su Didone 'epicurea' vedi soprattutto Pease 1935, 36-38; Dyson 1996, 210-211 (su Iopa); Gordon 1998; Adler 2003, 3-133 (9-16 in part. su Iopa).

³⁵ Su questo vedi Hardie 1986, 52-66; Hunter 1993a, 176-177; Nelis 2001, 97-112 con ulteriore bibliografia.

del sommario di *georg.* 2 (*Aen.* 1, 745-746 = *georg.* 2, 481-482). I due passi hanno inoltre in comune i temi del sole, luna e stelle, e la metafora dei *labores* (*georg.* 2, 478 *lunaque labores*, *Aen.* 1, 742 *solisque labores*). Nell'*Eneide* il tema dell'origine della vita e degli elementi (1, 743) sostituisce quello dei terremoti e delle maree delle *Georgiche* (2, 479-480), in un modo che richiama la prima parte del canto di Sileno (*ecl.* 6, 31 ss.) e il libro 5 di Lucrezio.

Particolarmente significativo è l'autoriecheggiamento da *georg.* 2, un passo in cui Virgilio esplicitamente dichiarava quello di cui avrebbe realmente voluto occuparsi. In *georg.* 2, 475-82 Virgilio elenca vari temi cosmologici e scientifici di cui egli vorrebbe soprattutto trattare, ma che, mancandogli le capacità, sarà costretto a tralasciare per dedicarsi alla poesia georgica.

A questa aspirazione poetica che chiude il secondo libro delle *Georgiche* segue all'inizio del libro 3 l'esposizione di un'altra aspirazione poetica, quella celebrativa di Augusto. Così ora l'aedo Iopa (pur essendo anch'egli poeta di corte) si permette, a differenza di Virgilio, di cantare di cosmologia, mentre il canto che impegna Virgilio è ben diverso, ed è il canto che non a caso apre il libro successivo dell'*Eneide*: il canto di Enea. Un canto che non è solo un canto epico (diverso quindi dalla poesia didattica di Iopa), ma che è anche il canto celebrativo di Augusto di cui si parlava in *georg.* 3, 1 ss.

Alla corte epicureizzante di Didone, dunque, Virgilio ci presenta un doppio di sé stesso, il doppio che lui avrebbe magari potuto essere se fosse stato il bardo di 'un altro' tipo di corte³⁶.

Non vi è spazio per la sua regina Didone nel canto scientifico di Iopa; Didone è una regina che non chiede di essere cantata e lodata in poesia. La 'luna errante' cantata da Iopa così 'non' è l'errante Didone – anche se, per poterlo 'non' essere, era necessario che l'identificazione di Didone con la luna fosse un tema con cui i lettori dell'*Eneide* avessero una certa familiarità.

³⁶ Per Iopa 'doppio' di Virgilio, vedi l'efficace formulazione di Farrell 2019, 313: «ancient critics regarded the blind Demodocus as Homer's self-portrait, which suggests that Iopas is both a Homeric and a Virgilian persona. Indeed, his cosmogony reuses language in which the georgic poet had disclosed his own philosophical ambitions». La nozione di Iopa come 'doppio' di Virgilio è esposta per la prima volta, in qualche modo, da Duke 1950. Philip Hardie (*per litt.*) preferirebbe vedere (sulla linea di Hardie 1986) «in the substitution of cosmology for history a gesture towards the cosmological allegory that pervades the legendary-historical subject-matter of the *Aeneid*. Virgil now succeeds in being the cosmological bard that he fails to be in *Geor.* 2. Or perhaps one could say that, at the court of Dido, Iopas is the Epicurean cosmological poet, but that in the context of Virgil's *Aeneid*, Iopas is a figure for the cosmological-historical poet Virgil».

Bibliografia

- Adler 2003
E. Adler, *Virgil's Empire: Political Thought in the Aeneid*, Lanham, MD, 2003.
- Austin 1971
R.G. Austin, *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus*, Oxford 1971.
- Bär 2011
S. Bär, *Quintus Smyrnaeus Posthomericus 1: Die Wiedergeburt des Epos aus dem Geiste der Amazonomachie. Mit einem Kommentar zu den Versen 1-219*, Göttingen 2011.
- Brown 1990
R.D. Brown, *The Structural Function of the Song of Iopas*, «Harvard Studies in Classical Philology», 93 (1990), pp. 315-334.
- Burman 1746
P. Burman, *P. Virgilii Maronis Opera ...*, vol. 2, Amsterdam 1746.
- Cairns 1989
F. Cairns, *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge 1989.
- Casali 2019²
S. Casali, *Virgilio, Eneide 2*, Introduzione, traduzione e commento, Pisa 2019² (2017¹).
- Clausen 2002
W. Clausen, *Virgil's Aeneid: Decorum, Allusion, and Ideology*, Leipzig 2002.
- Conington 1884⁴
J. Conington, *P. Vergili Maronis Opera with a Commentary*, vol. 2, London 1884⁴.
- Conway 1935
R.S. Conway, *P. Vergili Maronis Aeneidos Liber Primus*, Cambridge 1935.
- Corradus 1555
Sebastiani Corradi Commentarius, in quo P. Virgilii Maronis liber primus Aeneidos explicatur, Firenze 1555.
- Curtis 2017
L. Curtis, *Imagining the Chorus in Augustan Poetry*, Cambridge 2017.
- Duclos 1969
G.S. Duclos, *Dido as Triformis Diana*, «Vergilius», 15 (1969), pp. 33-41.
- Duke 1950
T.T. Duke, *Virgil – A Bit Player in the Aeneid?*, «Classical Journal», 45 (1950), pp. 191-193.
- Dyson 1996
J.T. Dyson, *Dido the Epicurean*, «Classical Antiquity», 15 (1996), pp. 203-221.
- Farrell 2019
J. Farrell, *Virgil's Intertextual Personae*, in F. Mac Góráin, C. Martindale (eds.), *The Cambridge Companion to Virgil*, second edition, Cambridge 2019, pp. 299-325.
- Fratantuono 2019
L.M. Fratantuono, *Alma Phoebe: Lunar References in Virgil's Aeneid*, «Graeco-Latina Brunensia», 24 (2019), pp. 61-79.
- Gärtner 2005
U. Gärtner, *Quintus Smyrnaeus und die Aeneis: Zur Nachwirkung Vergils in der griechischen Literatur der Kaiserzeit*, München 2005.
- Garvie 1994
A.F. Garvie, *Homer: Odyssey, Books VI-VIII*, Cambridge 1994.
- Glei 1990
R.F. Glei, *Von Probus zu Pöschl. Virgilinterpretation im Wandel*, «Gymnasium», 97, 1990, pp. 321-340.
- Gordon 1998
P. Gordon, *Phaeacian Dido: Lost Pleasures of an Epicurean Intertext*, «Classical Antiquity», 17 (1998), pp. 188-211.
- Gruppe 1859
O.F. Gruppe, *Minos. Über die Interpolationen in den römischen Dichtern mit besonderer Rücksicht auf Horaz, Virgil und Ovid*, Leipzig 1859.
- Hardie 1986
P. Hardie, *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*, Oxford 1986.
- Hardie 2006
P. Hardie, *Virgil's Ptolemaic Relations*, «Journal of Roman Studies», 96 (2006), pp. 25-41.
- Henry 1873
J. Henry, *Aeneidea, or Critical, Exegetical, and Aesthetical Remarks on the Aeneis*, vol. 1, London 1873.

- Heubeck – West – Hainsworth 1988
 A. Heubeck, S. West, J.B. Hainsworth, *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. I, Introduction and Books I-VIII, Oxford 1988.
- Hornsby 1965
 R.A. Hornsby, *The Vergilian Simile as Means of Judgment*, «Classical Journal», 60 (1965), pp. 337-344.
- Horsfall 2013
 N. Horsfall, *Virgil, Aeneid 6: A Commentary*, Berlin-Boston 2013.
- Hunter 1993a
 R. Hunter, *The Argonautica of Apollonius: Literary Studies*, Cambridge 1993.
- Hunter 1993b
 R. Hunter, *Jason and the Golden Fleece (The Argonautica)*, Oxford 1993.
- Hutchinson 2001
 G.O. Hutchinson, *Greek Lyric Poetry: A Commentary on Selected Larger Pieces*, Oxford 2001.
- Knauer 1964
 G.N. Knauer, *Die Aeneis und Homer: Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen 1964.
- Kranz 1953
 W. Kranz, *Das Lied des Kitharodes von Jaffa (Virgil, Aeneis I 740 ff.)*, «Rheinisches Museum», 96 (1953), pp. 30-38.
- La Cerda 1612
 J.L. de La Cerda, *P. Virgilii Maronis Aeneidos Libri sex priores, argumentis, explicationibus et notis illustrati a I. L. De La Cerda*, Lyon 1612.
- Lee 1988
 M.O. Lee, *Per nubila lunam: the Moon in Virgil's Aeneid*, «Vergilius», 34 (1988), pp. 9-14.
- Lewis 1961
 R.W.B. Lewis, *On Translating the Aeneid: Yif that I Can*, «Yearbook of Comparative and General Literature», 10 (1961), pp. 7-15 = S. Commager (ed.), *Virgil: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, 1966, pp. 41-52.
- Little 1992
 D.A. Little, *The Song of Iopas: Aeneid 1.740-746*, «Prudentia», 24, (1992), pp. 16-36.
- Lonsdale 1990
 S.H. Lonsdale, *Simile and Ecphrasis in Homer and Virgil: the Poet as Craftsman and Choreographer*, «Vergilius», 36 (1990), pp. 7-30.
- Marzullo 1970²
 B. Marzullo, *Il problema omerico*, Milano-Napoli 1970².
- Meister 2020
 F. Meister, *Greek Praise Poetry and the Rhetoric of Divinity*, Oxford 2020.
- Nascimbeni 1577
 N. Nascimbeni, *Lambertii Hortensii Montfortii Enarrationes doctiss. atque utiliss. in XII. libros P. Virgilii Maronis Aeneidos. His accessit Nascimbeni Nascimbenii, in priorem P. Virgilii Maronis epopoieae partem, id est, in sex primos Aeneidos libros, erudita... explanatio...*, Basilea 1577.
- Nelis 2001
 D. Nelis, *Virgil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Leeds 2001.
- Nisbet – Hubbard 1970
 R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace Book 1*, Oxford 1970.
- Pease 1935
 A.S. Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*, Cambridge, MA, 1935.
- Perkell 1999
 C. Perkell, *Aeneid 1: An Epic Program*, in C. Perkell (ed.), *Reading Virgil's Aeneid: An Interpretive Guide*, Norman, OK, pp. 29-49.
- Pigoñ 1991
 J. Pigoñ, *Dido, Diana and Penthesilea: Observations on the Queen's First Appearance in the Aeneid*, «Eos», 79 (1991), pp. 45-53.
- Polk 1996
 G.C. Polk, *Virgil's Penelope: The Diana Simile in Aeneid 1, 498-502*, «Vergilius», 42 (1996), pp 38-49.
- Pöschl 1962 = 1977³
 V. Pöschl, *The Art of Virgil: Image and Symbol in the Aeneid*, transl. by G. Seligson, Ann Arbor 1962 [sull'ed. 1950¹] = V. Pöschl, *Die Dichtkunst Virgils: Bild und Symbol in der Aeneis*, Berlin-New York 1977³.
- Possanza 2014
 D.M. Possanza, s.v. «Moon», in *Virg. Enc. II* (2014), pp. 841-842.

- Quinn 1969
K. Quinn, *Virgil's Aeneid: A Critical Description*, London 1969.
- Race 2008
W.H. Race, *Apollonius Rhodius: Argonautica*, London-Cambridge, MA, 2008.
- Reed 2007
J.D. Reed, *Virgil's Gaze: Nation and Poetry in the Aeneid*, Princeton 2007.
- Rosati 1996
G. Rosati, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistulae XVIII–XIX: Leander Heroni, Hero Leandro*, Firenze 1996.
- Santini 1987
C. Santini, s.v. «Luna», in *Enc. Virg.* III (1987), pp. 280-281.
- Scaliger 1561
Iulii Caesaris Scaligeri, viri clarissimi, Poetices libri septem, Lyon 1561.
- Segal 1971
C. Segal, *The Song of Iopas in the Aeneid*, «Hermes», 99 (1971), pp. 336-349.
- Skulsky 1987
S. Skulsky, *The Sibyl's Rage and the Marpesian Rock*, «American Journal of Philology», 108 (1987), pp. 56-80.
- Smith 2005
R.A. Smith, *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*, Austin, TX, 2005.
- Stanley 1965
K. Stanley, *Irony and Foreshadowing in Aeneid, I, 462*, «American Journal of Philology», 86 (1965), pp. 267-277.
- von Albrecht 1965
M. von Albrecht, *Die Kunst der Spiegelung in Vergils Aeneis*, «Hermes», 93 (1965), pp. 54-64.
- Weber 1999
C. Weber, *Intimations of Dido and Cleopatra in Some Contemporary Portrayals of Elizabeth I*, «Studies in Philology», 96 (1999), pp. 127-143.
- West 1969
D.A. West, *Multiple-Correspondence Similes in the Aeneid*, «Journal of Roman Studies», 59, 1969, pp. 40-49 = S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford 1990, pp. 429-444.
- Weidner 1869
A. Weidner, *Commentar zu Vergil's Aeneis, Buch I und II*, Leipzig 1869.
- Wijdeveld 1941
G. Wijdeveld, *Vergiliana*, «Mnemosyne», 10 (1941), pp. 77-80.

Hostile goddess and spotlight of *pietas*. The many sides of the Moon in the night ambush (*Aeneid* and *Thebaid*)

Francesco Cannizzaro

Abstract: The Moon is an important element of the night ambush in Latin epic poetry. During Virgil's episode of Euryalus and Nisus the Moon, both as a natural phenomenon and as a goddess, is an enemy of the two young heroes for narrative, ethical and religious reasons. In Statius' *Thebaid* it is possible to identify a sort of 'double diptych': in the two episodes where *virtus* is morally tainted (Tydeus' fight and Thiodamas' night raid), the Moon appears only as a natural phenomenon or does not appear at all; on the contrary, where *virtus* is tied to *pietas* (Hopleus and Dymas', and Argia's missions), Moon is a full goddess helping human characters, in spite of *fata* and Jupiter's will.

Keywords: night ambush; *Aeneid*; *Thebaid*; *virtus*; double diptych.

1. Natural enemy and hostile goddess: Virgil's *Aeneid*

The episode of Euryalus and Nisus is among the most difficult to interpret in the whole *Aeneid*: its intrinsic ambivalence is well represented symbolically by the moon¹. The two young men, literary heirs of *Iliad*'s Odysseus and Diomedes, have just made a slaughter and Euryalus has worn Messapus' helmet, when the moonlight reflects off this helmet (Verg. *Aen.* 9, 371-374)²:

¹ Lee 1979, 111: «Virgil's telling symbol is here the moon [...]. The moon, a symbol in Virgil's time as well as in other ages of the spurious and the counterfeit, [...] is nothing if not ambivalent». The bibliography on Nisus and Euryalus is huge and a critical consensus on their heroism is still lacking: I found the most lucid analysis in Horsfall 1995, 170-178 and Fantuzzi 2012, 235-257; very useful, albeit not entirely persuasive, is Casali 2004. For further considerations and bibliography on the moon in the *Aeneid*, cfr. Casali in this volume.

² Virgil's and Statius' texts are drawn respectively from Conte 2009 and Hill 1996.

*Iamque propinquabant castris murosque subibant,
cum procul hos laevo flectentis limite cernunt,
et galea Euryalum sublustri noctis in umbra
prodidit immemorem radiisque adversa refulsit.*

As the *scholia* on the *Aeneid* correctly remark, the rays are the moon's³: the moon, therefore, as a natural phenomenon, betrays Euryalus and lets the two heroes be spotted by Volcens' cavalry. They try to flee, but Euryalus, lost in the woods and weighed by the booty, is caught. At this moment, Nisus invokes Moon as a goddess (9, 404-409):

*Tu, dea, tu praesens nostro succurre labori,
astrorum decus et nemorum Latonia custos.
Si qua tuis unquam pro me pater Hyrtacus aris
dona tulit, si qua ipse meis venatibus auxi
suspendive tholo aut sacra ad fastigia fixi,
hunc sine me turbare globum et rege tela per auras.*

Moon, as usual, is identified with Hecate and Diana, whom Nisus himself and his father as hunters have always cherished. The goddess is asked to help again his beloved, guiding his weapons towards the enemies who have caught Euryalus. At the beginning, the prayer seems successful, because Nisus manages to kill two enemies, but shortly thereafter both Nisus and Euryalus die and their nocturnal mission ends up in a failure. Moon is not supporting Nisus and, as Casali writes, it must be borne in mind that «the moon invoked by Nisus is really the hostile force that betrayed Euryalus with its rays, causing his discovery»⁴. Both as a natural phenomenon as a goddess, then, the moon works against Euryalus and Nisus: it is now time to broaden the picture and analyze the reason of this hostility.

The first text to be considered is *Iliad* 10, which, together with the pseudo-Euripidean *Rhesus*, is Virgil's main model for this episode. Nevertheless, in Odysseus and Diomedes' ambush the moon does not appear at all. In the *Iliad* Odysseus says, before departing with Diomedes, that the night is waning and the dawn is drawing near (10, 251-253): it is only an ancient commentator who believes that towards dawn the moon rises (*schol. Ge in Il.* 10, 341: ἵσως ὄτι πρὸς ὄρθρον ἡ σελήνη ἀνέσχευ)⁵. On the other hand, in other epic night ambushes, the moon has an important role. During another night mission, when

³ Serv. *Aen.* 9, 373: *sublustris nox est habens aliquid lucis*. Serv. auct. *Aen.* 9, 374: *Radiis] lunaribus intelligendum*.

⁴ Casali 2004, 344.

⁵ Cfr. Schlunk 1974, 70-74 and Schmit-Neuerburg 1999, 59.

Odysseus and Diomedes steal the Palladium, the moon reflects off Odysseus' sword and saves Diomedes' life⁶. And in Troy's conquest, the most famous night ambush of world literature, the moon is present and seems to favor the Greeks against the Trojans⁷. Why does the moon in Euryalus and Nisus' episode keep on opposing the Trojans⁸?

There might be narrative reasons: since Diana supports Camilla, a fierce enemy of the Trojans, and since Moon and Diana are twin goddesses, Moon is expected to oppose the Trojans; moreover, Dido herself is assimilated to Diana and the moon in some passages of the poem⁹.

Then, Moon, as a goddess, may despise ethically Nisus and Euryalus' actions (the slaughter, the booty, etc.) and Nisus' late prayer: in the Homeric model both Odysseus and Diomedes invoke Athena before the departure (*Il.* 10, 277-294), while Nisus prays Moon too late, when he is in a tight spot.

Ritual and religious elements can be added in this frame. Moon can be identified not only with Diana and Hecate, but also with *Iuno Caelestis*, who embodies the Punic Tanit¹⁰: since Juno/Tanit is Aeneas' arch-enemy in the *Aeneid*, her hatred towards the Trojans would be fully justified. But in the Virgilian passage Moon seems also in relationship with the famous *Diana nemorensis*¹¹: the long description of the wood where Euryalus tried to escape (*Verg. Aen.* 9, 381-383), the mention of Alba (*Il.* 386-388) and the memory of Diana's temple in Nisus' prayer (*Il.* 404-409) activate this reference. The cult of *Diana nemorensis* was central in the Latin League, which included the Ardean Rutulians and other peoples of the so-called *Latium vetus* (*Cat. orig.* 2, 21 Jordan); Rome, as seems likely, was not a member of this league, which in the first years of the 5th century BCE fought against Rome itself¹². Consequently in this context it is logical that Diana, tutelary deity of the Latin League, and Moon, identifiable with Diana, should support the 'indigenous' Rutulians¹³ against the Trojans.

⁶ *Parva Ilias*, fr. 25 Bernabé (and other later sources): only Jolivet 2004 hints at this passage.

⁷ *Parva Ilias*, fr. 14 Bernabé: νῦξ μὲν ἔην μεσάτη, λαμπρὴ δ' ἐπέτελλε σελήνη. Cfr. also *Verg. Aen.* 2, 255: [...] *tacitae per amica silentia lunae*, a notoriously vexed line.

⁸ Of course, in the *Aeneid* the moon is not systematically hostile to the Trojans (cfr. *e.g.* 7, 8s.): my observations concern only night ambushes.

⁹ See *e.g.* *Verg. Aen.* 1, 498-504 and 6, 453s., with Hardie 2006, 29-31; see also Casali in this volume.

¹⁰ On *Iuno Caelestis* and her iconography, see La Rocca 1990, 836-839.

¹¹ I owe this suggestion to Alessandro Barchiesi, who spoke about ritual elements in the *Aeneid* at the Scuola Normale Superiore in 2012.

¹² Any consideration on *Diana nemorensis* is fraught with uncertainties due to the shortage of testimonies. Malaspina 1994/1995 provides a *status quaestionis* on this matter.

¹³ The digression on Virbius (*Verg. Aen.* 7, 761-782) deals with *Diana nemorensis* in the catalogue of Italic forces against the Trojans.

In conclusion, the Virgil's Moon, as a natural phenomenon and as a goddess, conjures against Euryalus and Nisus, the heroes of the night ambush, either for narrative and ethical reasons or for religious concerns (or both). In Ovid, Valerius Flaccus and Silius Italicus there are echoes of Virgil's moon in a nocturnal context (Ov. *met.* 4, 99; Val. Fl. 3, 193-197; Sil. 9, 106-110), but I focus now on Statius' *Thebaid*, where complex issues are at stake.

2. «Intertext repetition» and the evolution of the Moon

In Statius' *Thebaid* four narrative sequences are related to the night ambush, and are modelled on *Iliad's Doloneia* and Virgil's episode of Euryalus and Nisus. Statius' passages, seemingly heterogeneous, engage in close intratextual (within themselves in the *Thebaid*) and intertextual relationships (with the same set of models, particularly *Iliad* 10 and *Aeneid* 9) as far as issues of heroism are concerned. The reception of the ambush theme in the *Thebaid* can be considered, therefore, an example of «intertext repetition»¹⁴. In this frame the moon has a pivotal role.

The first episode is the ambush of the fifty Thebans sent by the Eteocles against Tydeus, who has come to Thebes as ambassador (Stat. *Theb.* 2, 482-743): Tydeus, albeit alone and surrounded by the enemies during the night, manages to kill them all and, on Minerva's suggestion, spares the seer Maeon. Later in the poem, book 10 provides the most explicit references to Homer's and Virgil's night ambushes. At the beginning, the nocturnal raid against the sleeping Thebans is narrated (10, 156-346): the Argives' leaders are the seer Thiodamas, Actor and Agylleus, and the whole action is orchestrated by Juno. But as soon as the raid ends successfully in a carnage, two Argive soldiers, Hopleus and Dymas, try to carry Tydeus' and Partenopaeus' corpses to their camp, but are discovered and die (10, 347-448). At the end of the poem, in book 12, Argia goes to Thebes together with the old Menoetes in order to bury the corpse of her husband Polynices. When she finds it, she meets Antigone and they fortuitously put Polynices' body on Eteocles' pyre; in the meanwhile, the Theban soldiers wake up and imprison the two women (12, 105-463).

Focusing on the *virtus* exhibited by the main characters in these episodes, it is possible to identify a 'double diptych'¹⁵.

¹⁴ On this expression cfr. Hershkowitz 1997 (the Italian equivalent, «*memoria diffusa*», was coined by Laura Micozzi). For Homer's and Virgil's influence on the *Thebaid* the reference works are Juhnke 1972 and Ganiban 2007.

¹⁵ Much bibliography should be cited in this and the next footnotes, but for reasons of space I mention the most relevant contributions. On *virtus* in Statius' *Thebaid* (and, broadly, in Flavian epic poetry)

On the one hand, Tydeus' and the Argives' heroism is ethically problematic: Statius draws on some disturbing elements in Euryalus and Nisus' episode and makes them central. In particular, it is true that Tydeus is the victim of a night ambush, but his cruelty crosses the border between the man and the beast, as exemplified by a long comparison with a bloody lion towards the end of book 2 (ll. 670-681) and by his later *aristeia* and death in book 8¹⁶. In book 10, everything conveys the Argives' base heroic morality (Thiodamas' frenzy, the conceptualization of *fraus* and *dolus*, the narration of the slaughter itself): even Capaneus refuses to take part in that (10, 258s.)¹⁷.

On the other hand, *virtus* is totally different in the second half of the 'diptych'. Hopleur and Dymas, although they apparently are among the slaughtering Argive soldiers, piously try to bury their beloved leaders Tydeus and Parthenopaeus. They move outside the proper war field and are ethically better than Euryalus and Nisus, whom Statius matches to his heroes in the final words of the episode (10, 445-448)¹⁸. The failure of their attempt does not affect their extraordinary undertaking, but casts a sinister light on *fatum* and divine will opposing them. Finally, Argia displays a private heroism, detached from war, but exalted by *pietas* and marital devotion¹⁹.

In the next paragraphs the role of the moon in these four episodes will be addressed.

During Tydeus' fight against the fifty Thebans, the moon, reflecting off the helmets and the shields, allows the hero to catch a glimpse of the enemies (Stat. *Theb.* 2, 529-532):

*Ille propinquabat silvis et ab aggere celso
scuta virum galeasque videt rutilare comantes,
qua laxant rami nemus adversaque sub umbra
flammeus aeratis lunae tremor errat in armis*

see Ripoll 1998; for a survey on the epic nyctomachy see Dinter-Finkmann-Khoo 2019, where some pages (265-274) are devoted to Statius.

¹⁶ Cfr. above all, Gervais 2015 and 2017 *ad loc.*

¹⁷ On this long sequence see the relevant pages in Williams 1972 and Frisby 2013. Cfr. recently Walter 2014, 181-190 and Casali 2018, 215-226.

¹⁸ In the huge bibliography on Hopleur and Dymas, the most influential study is Pollmann 2001. More updated studies include Ganiban 2007, 131-136, Fantuzzi 2012, 260-263, Walter 2014, 134-137 and Ullrich 2015. There is an analogy, already signaled by Schetter 1960, 41-43, between Dymas and Maeon, who was spared by Tydeus and killed himself in front of Eteocles: paradoxically Maeon, and not Tydeus, is the best example of *virtus* in books 2 and 3 of the *Thebaid*.

¹⁹ Cfr. above all Pollmann 2004; Bessone 2011, 200-223 and Sacerdoti 2012, 121-129.

The similarities with Virgil's passage on the moon betraying Euryalus are striking²⁰. In Statius, nevertheless, the moon helps the main character of the episode as a pure natural phenomenon: there is no mention or invocation to the Moon goddess, as happens with Nisus.

In book 10, during the Argives' nocturnal raid, moonlight is cited in ll. 282-286:

[...] *Nec numen abest, armataque Iuno
lunarem quatiens exerta lampada dextra
pandit iter firmatque animos et corpora monstrat.
Sentit adesse deam, tacitus sed gaudia celat
Thiodamas.*

Juno, who in the previous lines has made the Theban guards fall asleep with the help of the Sleep god himself, is supporting Thiodamas and his comrades and holds a torch qualified as *lunaris*: commentators interpret this adjective as «kindled from the moon, or simply bright as the moon»²¹. I argue instead that it means 'of the Moon goddess': Moon is often represented as holding a torch²² and it is this torch that Juno now wields to show the path to the Argive soldiers. It is remarkable both that Juno herself, as *Iuno Caelestis*, can have lunar features (cfr. above), and that she looks like a Fury favoring a bloody and cruel undertaking²³. Most interestingly, the moon, as celestial body and as goddess, is totally absent.

With Hopleus and Dymas the role of the moon dramatically changes. Dymas prays the Moon goddess (ll. 365-370):

[...] *Arcanae moderatrix Cynthia noctis,
si te tergemini perhibent variare figuris
numen et in silvas alio descendere vultu,
ille comes nuper nemorumque insignis alumnus
ille tuus, Diana, puer (nunc respice saltem)
quaeritur.*

²⁰ Verg. *Aen.* 9, 371-374: *Iamque propinquabant castris murosque subibant, / cum procul hos laevo flectentis limite cernunt, / et galea Euryalum subluistri noctis in umbra / prodidit immemorem radiisque adversa refulsit.* Cfr. Gervais 2017, 255s.

²¹ Williams 1972, 69.

²² Gury 1994, 713s.

²³ Cfr. e.g. *Discordia* in Petron's work (124, I. 277: *sanguineam tremula quatiebat lampada dextra*).

This invocation looks like Nisus' in Virgil (Verg. *Aen.* 9, 401-404), but there are two main differences: firstly, Dymas prays Moon, identified as usual with Diana, at the beginning of his mission (as Odysseus and Diomedes in *Iliad's Doloneia* do) and not when it is too late, as happens in the *Aeneid*; secondly, he does not ask support for himself or for a comrade, but for the corpse of his leader Parthenopaeus, Diana's beloved²⁴. And this time Moon answers the prayers, moving her chariot and horns closer to the earth (Stat. *Theb.* 10, 370-375)²⁵ :

[...] *Intendit pronis dea curribus alnum
sidus et admoto monstravit funera cornu.
Apparent campi Thebaeque altusque Cithaeron:
sic ubi nocturnum tonitru malus aethera frangit
Iuppiter, absiliunt nubes et fulgure claro
astra patent, subitusque oculis ostenditur orbis.*

This is the first time in Statius' night ambushes that Moon appears as a goddess, with her features and her usual wagon²⁶. Her comparison with Jupiter shows ostensibly that, while Jupiter, the fate and the other gods are not involved in this episode of true virtue and piety²⁷, Moon is present and is the only god in the divine realm who supports the two heroes.

At the end of the *Thebaid*, book 12 is central in the characterization of Moon as a full goddess. Among the female goddesses helping the Argive women, Hecate is mentioned (12, 129s.): due to the traditional syncretism between Hecate and Moon (and Diana), in this passage a first reaction of Moon can be identified²⁸. But Moon, together with Juno, is the main character of the only divine scene of book 12. Juno, watching her beloved Argia wandering in the Theban field and seeking her husband's corpse, turns to Moon (Stat. *Theb.* 12, 305-311):

«*Et tibi nimbosum languet iubar: exere, quaeso,
cornua, et adsueto propior premat orbita terras.
Hunc quoque, qui curru madidas tibi pronus habenas*

²⁴ Cfr. e.g. Ullrich 2015, 54s.

²⁵ The text is uncertain: I adopt, as always, Hill's version. Cfr. Flores 1964 for an alternative reading.

²⁶ Cfr. Gury 1994; Flores 1964, 186 provides a survey of the most significant passages in classical literature.

²⁷ The fates even oppose Hopleus and Dymas' mission. Cfr. l. 384: *Invida fata piis*; on this *sententia* see Ganiban 2007, 131-136 with previous bibliography.

²⁸ Pollmann 2004, 122.

ducit, in Aonios vigiles demitte Soporem».
Vix ea, cum scissis magnum dea nubibus orbem
protulit; expavere umbrae, fulgorque recisus
sideribus; vix ipsa tulit Saturnia flammis.

Moon is asked to bring out her horns from the clouds, to come closer to the earth with her orbit and to send her charioteer, the Sleep god, to the Theban sentinels. Moon obeys: the texts linger on the new radiance of the lunar disk, which Juno herself barely bears²⁹. On the narrative level, Argia manages to find Polynices' mantle and corpse by means of the light (ll. 312-317). Moreover, the reader knows that in this moment the Theban guards are falling asleep: only later, when Argia and Antigone have somehow performed the funeral rites, they wake up again.

As happens with Hopleus and Dymas, Moon is helping heroes (in this case, women) who excel in *pietas* and *virtus* outside the war field³⁰: she acts as a spotlight in the theater, illuminating with her glow the place where they perform their 'private' virtue. Again, her actions seem to oppose Jupiter and *fata*: Juno must sneak out of Jupiter's embrace to call Moon and help the virtuous Argia (l. 292). And, as with Hopleus and Dymas, Moon is here both a natural phenomenon and a full goddess, who interacts with Juno (although she does not speak) and is equipped with horns, chariot and charioteer.

Other two elements must be considered. Juno, who is now collaborating towards the full display of *pietas* and the new type of *virtus*, is the same goddess who in book 10 has favored the Argives' night raid: a moral evolution may be traced in the character of Juno, who even in the lines immediately before the request to Moon echoes the jaded and jealous goddess of the tradition (Stat. *Theb.* 12, 299-302)³¹. Then, the plastic dimension of Moon as a goddess, more developed than in book 10, diverges from the evolution of the other gods: in the *Thebaid* Olympic gods gradually fade away (Jupiter in book 11 has ordered the gods to cast away their eyes from Thebes) and are replaced by personifications³²; Moon, on the contrary, follows the opposite direction.

²⁹ For a full commentary on these lines cfr. Pollmann 2004, 154-159.

³⁰ Of course, the similarity between Hopleus and Dymas' and Argia's episodes has been detected, but the role of the moon is not focused on: only a hint, e.g., in Lagière 2017, 223, but her interpretative frame based on an opposition between *pietas* and *iustitia* is not convincing.

³¹ Juno is angry at Moon, who allowed Jupiter's adultery with Alcmena (12, 299-302). While in book 10 Jupiter's marital indiscretions with Semele (10, 76-78 the adultery with Alcmena is mentioned as well) have convinced her to instigate the carnage, now in book 12 she passes over her anger and cooperates with Moon. On Juno's evolution cfr. Delarue 2000, 348s.

³² Among the many contributions on the matter see Feeney 1991, 337-391.

Therefore, in the first two episodes (Tydeus' fight against the fifty Thebans and the Argives' night raid), when war *virtus* is at its worst, the moon appears only as a natural phenomenon or does not appear at all. In the other two episodes (Hopleus and Dymas' undertaking, Argia's mission), when *virtus* is detached from war and is joined by *pietas* towards the dead and marital *fides*, Moon is eager to help and shows her full divine status: she accepts to act against *fata* and Jupiter and determines a sort of 'conversion' on Juno's part. The structure of the 'double diptych', then, accounts not only for *virtus* during night missions, but also for the moon. Through her path towards a full divine characterization, Moon scans the path of *virtus* in the episodes modelled on the night ambush theme and seems to suggest an interpretation of the whole *Thebaid*.

Bibliography

- Bessone 2011
F. Bessone, *La Tebaide di Stazio. Epica e potere*, Pisa-Roma 2011 (Biblioteca di «Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici», 24).
- Casali 2004
S. Casali, *Nisus and Euryalus: Exploiting the Contradictions in Virgil's Doloneia*, «Harvard Studies in Classical Philology», 102 (2004), pp. 319-354.
- Casali 2018
S. Casali, *Imboscate notturne nell'epica romana*, in A. Chanotis (ed.), *La nuit. Imaginaire et réalités nocturnes dans le monde gréco-romain. Entretiens sur l'Antiquité classique de la Fondation Hardt. Tome LXV*, Genève 2018, pp. 209-237.
- Conte 2009
G.B. Conte, *P. Vergilius Maro. Aeneis*, Berolini et Novi Eboraci 2009.
- Delarue 2000
F. Delarue, *Stace, poète épique. Originalité et cohérence*, Louvain 2000 (Bibliothèque d'Études Classiques, 20).
- Dinter-Finkmann-Khoo 2019
M. Dinter, S. Finkmann, A. Khoo, *Nyktomachies in Graeco-Roman epic*, in C. Reitz, S. Finkmann (eds.) *Structures of Epic Poetry. Volume II.1: Configuration*, Berlin-New York 2019, pp. 245-281.
- Fantuzzi 2012
M. Fantuzzi, *Achilles in Love. Intertextual Studies*, Oxford 2012.
- Feeney 1991
D.C. Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*, Oxford 1991.
- Flores 1964
E. Flores, *Interpretazioni staziane (I serie)*, «Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti», 39 (1964), pp. 179-197.
- Frisby 2013
D. Frisby, *Epic Precedence: Statius' Thebaid and its Intertextual Links to the Iliad of Homer*, Nottingham 2013 (unpublished thesis).
- Ganiban 2007
R.T. Ganiban, *Statius and Virgil. The Thebaid and the Reinterpretation of the Aeneid*, Cambridge 2007.
- Gervais 2015
K. Gervais, *Tydeus the hero? Intertextual Confusion in Statius*, *Thebaid 2*, «Phoenix», 69 (2015), pp. 56-78.
- Gervais 2017
K. Gervais, *Statius*, *Thebaid 2*, Oxford 2017.
- Gury 1994
F. Gury, s.v. «Semele, Luna», in *LIMC VI/1* (1994), pp. 706-715.
- Hardie 2006
P. Hardie, *Virgil's Ptolemaic Relations*, «The Journal of Roman Studies», 96 (2006), pp. 25-41.
- Hershkowitz 1997
D. Hershkowitz, *Parce metu, Cytherea: Failed Intertext Repetition in Statius' Thebaid, or Don't Stop Me if You've Heard This One Before*, «Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici», 39 (1997), pp. 35-52. Now in A. Augoustakis, *Oxford Readings in Classical Studies. Flavian Epic*, Oxford 2016, pp. 129-148.
- Hill 1996
D.E. Hill, *P. Papini Stati Thebaidos libri XII*, Lugduni Batavorum 1983¹, 1996².
- Horsfall 1995
N.M. Horsfall, *Aeneid*, in N. M. Horsfall, (ed.) *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden-New York-Köln 1995, pp. 101-216.
- Jolivet 2004
J.-C. Jolivet, *Nyctegresiae Romanae. Exégèse homérique et retractatio de la Dolonie chez Virgile et Ovide*, «Dictynna», 1 (2004). <https://journals.openedition.org/dictynna/163>.
- Juhnke 1972
H. Juhnke, *Homerisches in römischer Epik flavischer Zeit. Untersuchungen zu Szenennachbildungen und Strukturentsprechungen in Statius' Thebais und Achilleis und in Silius' Punica*, München 1972 (Zetemata, 53).

- Lagière 2017
A. Lagière, *La Thébaïde de Stace et le sublime*, Bruxelles 2017 (Collection Latomus, 358).
- La Rocca 1990
E. La Rocca, s.v. «Iuno», in *LIMCV/1* (1990), pp. 814-856.
- Lee 1979
M. O. Lee, *Fathers and Sons in Virgil's Aeneid*. Tum genitor natum, Albany 1979.
- Malaspina 2004/2005
E. Malaspina, *Diana Nemorensis vs. Diana Aventinensis: Priorità cronologica e paradigmi storiografici*, «Documenta Albana», 16/17 (2004-2005), pp. 15-35.
- Pollmann 2001
K.F. L. Pollmann, *Statius' Thebaid and the legacy of Vergil's Aeneid*, «Mnemosyne», 54 (2001), pp. 10-30.
- Pollmann 2004
K.F. L. Pollmann, *Statius' Thebaid 12*, Paderborn-München-Wien-Zürich 2004.
- Ripoll 1998
F. Ripoll, *La morale héroïque dans les épopées latines d'époque flavienne: tradition et innovation*, Louvain 1998 (Bibliothèque d'Études Classiques, 14).
- Sacerdoti 2012
A. Sacerdoti, *Novus unde furor. Una lettura del dodicesimo libro della Tebaide di Stazio*, Pisa-Roma 2012.
- Schetter 1960
W. Schetter, *Untersuchungen zur epischen Kunst des Statius*, Bonn 1960.
- Schlunk 1974
R.R. Schlunk, *The Homeric Scholia and the Aeneid: A Study of the Influence of Ancient Homeric Literary Criticism on Virgil*, Ann Arbor 1974.
- Schmit-Neuerburg 1999
T. Schmit-Neuerburg, *Vergils Aeneis und die antike Homerexegese: Untersuchungen zum Einfluss ethischer und kritischer Homerrezeption auf Imitatio und Aemulatio Vergils*, Berlin-New York 1999.
- Ullrich 2015
C. Ullrich, *Aeneida longe sequi? Ambiguierung und Disambiguierung als spezifische Formen der intertextuellen Kontrastimitation zwischen der Aeneis des Vergil und der Thebais des Statius*, Bruchsal 2015.
- Walter 2014
A. Walter, *Erzählen und Gesang im flavischen Epos*, Berlin-New York 2014.
- Williams 1972
R.D. Williams, *P. Papini Stati Thebaidos liber decimus*, Lugduni Batavorum 1972.

Navigando verso Nord è possibile raggiungere la Luna? Considerazioni sul *De facie in orbe lunae* di Plutarco (*Moralia* 63)

Marco Martin

Abstract: Plutarch's dialogue *De facie quae in orbe lunae apparet* is one of the most original treatises about Moon's nature and functions in ancient literature. It is a composite work, since a part of it discusses scientific and philosophical matters and another deals with two myths, one of which concerns Heracles and Chronus in a faraway north-western geographical area, where it is possible to find also the island *Ogygia*, located close to Britannia. This is the starting point for mentioning that sailing to the Far North can allow to reach the Moon.

Keywords: mythical geography; Moon's nature; *Ogygia*; *exoceanismos*; Utopia.

Il *De facie quae in orbe lunae apparet* è senza dubbio una delle opere più problematiche dei *Moralia* plutarchei a causa della discussa paternità e della lacunosa tradizione filologico-testuale¹. L'opera ha suscitato nei secoli un vivo interesse non solo presso i filologi classici, ma anche da parte di scienziati, matematici ed astronomi, tanto che tra i primi traduttori e commentatori si annovera anche Keplero², autore di una traduzione in latino del trattato che presenta numerosi e densi rimandi e citazioni di filosofi presocratici, naturalisti, Stoici, filosofi dell'Accademia, richiamati più volte nel testo. Nella struttura e nella cornice letteraria del dialogo di chiara ascendenza platonica vari personaggi, veri e fittizi, si alternano nelle loro esposizioni e nelle loro animate discussioni: Lampria, presumibilmente il fratello dello stesso Plutarco, Silla, che è il primo a comparire, ed altri che espongono le loro riflessioni come Lucio, il

¹ *Moralia* 63 (920b-945e). Il titolo greco è Περὶ τοῦ ἐμφαινομένου προσώπου τῷ κύκλῳ τῆς σελήνης. Cfr. Lelli – Pisani 2017, 1782-1827; Del Corno – Lehnus 1991; Baldassarri 1992, 263-270.

² Frisch 1870, 76-123.

difensore delle teorie dell'Accademia, il grammatico Teone e il matematico Menelao. Compagno anche personaggi di creazione letteraria quali Aristotele, per un palese richiamo al fondatore del Peripato, Apollonide, omonimo di un famoso matematico, ed infine Farnace che espone le teorie stoiche. Suggestiva la poliedricità delle varie argomentazioni che ruotano attorno ad un unico soggetto: dalla premessa iniziale di un volto (πρόσωπον) che sembra di scorgere contemplando la Luna, attraverso disquisizioni scientifiche di carattere fisico-naturalistico relative alla composizione degli elementi lunari e alla natura della luminosità del satellite, fino all'esposizione di un articolato racconto mitico con un'impostazione in chiave anche utopistica non così distante dal filone contemporaneo luciano della *Storia vera*.

Si tratta di un dialogo fortemente lacunoso e mutilo della prima parte e quindi di tutto ciò che di norma compariva nei dialoghi platonici come *incipit*: occasione, luogo, interlocutori e profilo dei personaggi. Difficile stabilire la data di composizione: è ragionevole pensare all'ultimo quarto del I secolo d. C. Da rilevare anche la mancanza di elementi per individuare un contesto sicuro, ma forse si può pensare ad un'ambientazione a Roma, in quanto nelle *Questioni conviviali* compaiono a dialogare in una residenza a Roma Silla, padrone di casa, Lucio e Teone, oltre a Plutarco stesso.

Si possono facilmente individuare due macrosezioni narrative. La prima verte, attraverso un dibattito filosofico-scientifico, sulla specifica natura della Luna, in apparenza per spiegare la ragione del volto che pare scorgersi sulla sua superficie, ma in realtà tale questione si manifesta come un pretesto per confutare con lucidità e durezza le dottrine stoiche sulla natura del satellite, ma anche per dimostrare come la Luna assolva di per sé autonomamente ad una funzione nell'universo ed in relazione alla Terra. Il paragrafo 25 costituisce l'elemento di cesura tra le due sezioni ed introduce con l'intervento di Silla (26) alla seconda macrosezione, che, attraverso la narrazione all'interno della cornice del mito di Eracle e di Crono riportatogli da uno straniero, spiega il ruolo della Luna nella vita degli uomini e l'importanza della funzione del satellite che è preposto alla custodia delle anime dei morti fino alla loro dissoluzione, producendo, quindi, nuove anime che, fornite di intelletto dal Sole, vanno poi a congiungersi con i nuovi corpi nati sulla Terra³. Nei paragrafi 27-29, infine, si affronta il noto mito di Demetra e di Kore-Persefone, simboli rispettivamente la prima delle realtà terrestri e la seconda di quelle lunari, in un contesto dialogico incentrato sul dibattito relativo al rapporto Terra-corpo, Luna-anima, Sole-intelletto⁴.

Compendio di teorie filosofiche e fitta rassegna del sapere antico in materia, naturalmente occasionale e non certo esaustivo nella sua esposizione, tuttavia il *De facie* si

³ Cfr., in questo volume, il contributo di V. Bacigalupo.

⁴ Plut. *Fac. lun.* 942d-944c.

offre ai lettori come un trattato dialogico brillante ed originale. Dopo il discorso del grammatico Teone, la discussione, animata da Lampria, verte sulla plausibilità che la Luna non sia necessariamente abitata ed ammesso che non vi abiti nessuno, non per questo motivo essa esista invano. A questo riguardo, un parallelo viene istituito con il fatto che non sono inutili nemmeno le zone della Terra (e sono la maggior parte) coperte dall'Oceano: tale informazione è confermata tramite la citazione di un passo omerico nella versione che ne tramandava Cratete di Mallo (*Il.* 14, 246-246a), comprendente un verso altrimenti sconosciuto che forniva esattamente questa precisazione: «L'Oceano che ha generato tutti gli dei e gli uomini (v. 246) / e copre la maggior parte della Terra» (v. 246a)⁵.

Si discute poi sulla possibilità che la Luna sia nutrita dall'umido proveniente dalla Terra stessa e che essa possa anche essere priva di esseri viventi, ma si afferma anche che la Luna permette fenomeni di riflessione alla luce che è diffusa attorno ad essa, costituisce per i raggi delle stelle un punto di confluenza e al tempo stesso mitiga l'eccessivo calore del Sole⁶. Inoltre il moto di rotazione della Luna è molto dolce, afferma Lampria, e dispone il satellite in modo ordinato in un armonioso sistema di circoli e rivoluzioni celesti che sono la causa delle sue apparenti variazioni di movimento in altezza ed in latitudine.

Altro argomento di discussione sono in seguito i venti e le brezze: venti riscaldati dalla Luna e brezze che si accompagnano al suo moto rotatorio e che spargendo intorno rugiada ed umidità sono la causa della nascita di vegetazione. Notevoli sono, infatti, gli effetti dell'umidità lunare come ad esempio la crescita delle piante, l'impudimento della carne, il cambiamento dei vini, la tenerezza dei legni e la fecondità delle donne⁷. Inoltre si ricorda un tema oggetto di numerose dispute nell'antichità, ovvero il rigonfiamento degli oceani e l'innalzamento dei mari degli stretti che sono attribuiti all'azione inumidente della Luna⁸.

⁵ Plut. *Fac. lun.* 938d (= fr. 20 Broggiato). Non è chiaro se il verso addizionale provenga da una copia dell'*Iliade*, a disposizione di Cratete, caratterizzata dall'inserzione di versi volti a supportare la veridicità di teorie orfiche o, meno probabilmente, si debba a un'iniziativa del grammatico stesso: cfr. Broggiato 2001 (= 2006), xlix-l, 178-180. Che Cratete sia intervenuto disinvoltamente sui testi omerici «per adattarli alla geografia e alla cosmogonia stoica» è invece opinione di Lelli – Pisani 2017, 2881 n. 47, ma il metodo seguito da Cratete per la costituzione del testo non è definibile in maniera univoca (vd. Broggiato 2001 [= 2006], xlviii-li) e la sua adesione a dottrine stoiche è un tratto in corso di revisione e ridimensionamento da parte della critica più recente (cfr. Porter 1992; Montanari 2017, 46; Montana 2020, 226, con bibliografia).

⁶ Plut. *Fac. lun.* 938f.

⁷ Plut. *Fac. lun.* 939f.

⁸ Plut. *Fac. lun.* 940a. A proposito delle maree si vedano le testimonianze di Strab. 1, 1, 7-9 c 4-6; 1, 3, 11-12 c54-55; 3, 2, 11 c148 che rimandano anche se in palese polemica alle descrizioni di Pitea.

Altro tema oggetto di discussione risulta la natura ignea della Luna: gli interlocutori espongono le loro tesi a proposito degli elementi che costituiscono la Luna, per alcuni umida ed opposta alla natura del Sole, per altri ardente ed infuocata⁹.

La discussione continua formulando una serie di supposizioni sulle qualità e caratteristiche di eventuali abitanti lunari¹⁰. Così, afferma Lampria, se davvero sulla Luna dovessero esserci degli abitanti, essi sarebbero presumibilmente con corpi magri ed in grado di nutrirsi con qualsiasi cosa capiti di trovare. Si ribadisce come la Luna sia nutrita dall'umido che proviene dalla Terra al pari di tutti gli astri il cui numero è infinito e, a proposito degli eventuali abitanti, Lampria sottolinea che quegli uomini si meraviglierebbero più a vedere la Terra che gli umani gli esseri lunari, in quanto avrebbero sotto gli occhi un corpo celeste privo di luce, immobile e che appare nel cielo avvolto tra umidità e nebbie e che, nonostante ciò, è in grado di generare e di nutrire esseri viventi¹¹.

Se costoro, sostiene ancora Lampria, conoscessero i due versi omerici in cui rispettivamente si parla dell'Ade come di un luogo spaventoso e umido (*Il.* 20, 65) e si afferma che il Tartaro è tanto al di sotto dell'Ade quanto la Terra dista dal cielo (*Il.* 9, 16) penserebbero che il primo si riferisca alla Terra e che, nel secondo, ciò che si trova a pari distanza tra gli spazi superiori e quelli inferiori sia la Luna e che il Tartaro debba invece identificarsi con la Terra¹². Così si conclude il paragrafo 25 e mentre ancora Lampria sta argomentando, Silla, che rimarca il suo essere attore, interviene e anch'egli inizia il suo discorso citando un verso omerico¹³: «un'isola, Oigia, giace lontano sul mare»¹⁴ e continua specificando che essa è distante circa cinque giorni di viaggio verso ovest dalla Britannia. Quindi prosegue così:

All'inizio dell'età ellenistica si sviluppò l'interesse per lo studio delle maree atlantiche e già nell'opera di Pitea di Marsiglia *Sull'Oceano* veniva affrontato il tema a proposito della Britannia e delle sue coste, come sottolineato da Russo 2003, 67-68: «Nella documentazione esistente la relazione tra maree e fasi lunari appare per la prima volta nell'opera dell'esploratore dell'Atlantico». Bianchetti 1998, 83. Molto rilevante anche il contributo di Posidonio in Strab. 3, 5, 7-8 (= fr. 217 Edelstein-Kidd) con la descrizione della teoria dei cicli diurni, mensili ed annuali, Strab. 1, 1, 8-9 (= fr. 214 E.-K.), con l'analisi del comportamento uniforme dell'Oceano e della regolarità del fenomeno delle maree in funzione della Luna, Strab. 1, 3, 12 (= fr. 215 E.-K.) e Strab. 1, 1, 7 (= fr. 216 E.-K.), che riportano le congetture posidoniane sull'ipotetica conoscenza del fenomeno delle maree da parte di Omero, in base all'esame di *Od.* 12, 235-243 e *Il.* 14, 245, Strab. 3, 5, 9 (= fr. 218 E.-K.). Si veda Martin 2003a.

⁹ Plut. *Fac. lun.* 940a-b.

¹⁰ Luc. *VH* 22-27.

¹¹ Plut. *Fac. lun.* 940e.

¹² Plut. *Fac. lun.* 940f.

¹³ Plut. *Fac. lun.* 941a.

¹⁴ *Od.* 8, 244.

E tre altre isole ugualmente distanti da quella e l'una rispetto all'altra giacciono di fronte ad essa in linea con il tramonto estivo. I barbari raccontano che in una di esse Crono è tenuto prigioniero da Zeus, e che l'antico Briareo, guardiano di quelle isole e del mare prospiciente, che chiamano mare Cronio, fu posto ad abitare vicino a lui. Il grande continente, da cui il vasto mare è circondato¹⁵, dista da Ogigia circa cinquemila stadi – mentre è meno distante dalle altre isole – facendo il viaggio in barca a remi (infatti il mare, che si ritenne fosse congelato¹⁶, è lungo da attraversare e fangoso a causa della grande quantità di correnti che sono provenienti dal continente e creano dei terrapieni che lo rendono denso e terroso)¹⁷.

Plutarco, dunque, cita Ogigia, l'isola della ninfa Calipso, ed afferma che essa dista cinque giorni di navigazione ad ovest della Britannia ed aggiunge che altre tre isole sono collocate a nord-ovest di Ogigia. In una di esse, situata nel cosiddetto Mare Cronio, viveva Crono, imprigionato da Zeus¹⁸. Ad una distanza di circa 5000 stadi dall'isola di Ogigia, navigando sul mare congelato¹⁹, si approda ad un grande continente circondato dal mare e si toccano isole dove per trenta giorni nella stagione estiva il buio dura solo un'ora. Questo riferimento alla mitica isola omerica di Ogigia, collocata ad una latitudine settentrionale e nell'Oceano occidentale, all'interno di una discussione sulla natura della Luna invita ad una serie di riflessioni. La conoscenza delle terre del Nord, come è noto, nell'elaborazione del pensiero geografico greco

¹⁵ Suggestione che rimanda chiaramente al mito di Atlantide. Cfr. Plat. *Tim.* 24e 5-25a 5. Per lo schema geografico di Plutarco e la collocazione di Atlantide da parte di Platone nel *Timeo* si veda Hamilton 1934, 15-26.

¹⁶ Strab. 1, 4, 2, che ricorda Pitea con il riferimento all'isola di Thule e Plinio, *Nat.* 4, 16 (104): *a Tyle unius diei navigatione mare concretum a nonnullis Cronium appellatur*. Per Apollonio Rodio il Mare Cronio è l'Adriatico (4, 327, 509, 546) e si veda anche la testimonianza di Tacito (*Agr.* 10 e *Germ.* 45). Sulle analogie tra la descrizione di Ogigia in Plutarco e quella di Thule in Pitea si veda Romm 1994, 20-30. Secondo Pitea Thule distava sei giorni di navigazione dalla Britannia verso il Polo vicina al mare ghiacciato (fr. 6a, 6c, 6g, 7a, 11b, 13a Mette). Cfr. il commento di Bianchetti 1998, 61-67.

¹⁷ Plut. *Fac. lun.* 941a-b: ἔτεραι δὲ τρεῖς ἴσον ἐκείνης ἀφεστῶσαι καὶ ἀλλήλων πρόκεινται μάλιστα κατὰ δυσμᾶς ἡλίου θερινᾶς. ὧν ἐν μιᾷ τὸν Κρόνον οἱ βάρβαροι καθείρχθαι μυθολογοῦσιν ὑπὸ τοῦ Διός, ἦ τὸν δ' ὡς υἱὸν ἔχοντα φρουρὸν τῶν τε νήσων ἐκείνων καὶ τῆς θαλάττης, ἣν Κρόνιον πέλαγος ὀνομάζουσι, παρακατωκίσθαι. τὴν δὲ μεγάλην ἠπειρον, ὑφ' ἧς ἡ μεγάλη περιέχεται κύκλω θάλαττα, τὸν μὲν ἄλλων ἔλαττον ἀπέχει<v>, τῆς δ' Ὠγγίας περὶ πεντακισχιλίους σταδίους κωπήρεσι πλοίοις κομιζομένῃ· (βραδύπορον γὰρ εἶναι καὶ πηλώδες ὑπὸ πλῆθους ρευμάτων τὸ πέλαγος· τὰ δὲ ρεύματα τὴν μεγάλην ἐξίεναι γῆν καὶ γίνεσθαι προχώσεις ἀπ' αὐτῶν καὶ βαρεῖαν εἶναι καὶ γεώδη τὴν θάλατταν, ἣ καὶ πεπηγένηαι δόξαν ἔσχε). La traduzione è di M.G. Castello in Lelli – Pisani 2017, 1782-1827.

¹⁸ Si rimanda al plutarco *Def. orac.* 2, 18 a proposito del viaggio del grammatico Demetrio fino alle Isole Britanniche e alla leggenda secondo la quale proprio in esse si sarebbe trovato prigioniero Crono. Cfr. Bianchetti 1998, 76.

¹⁹ A proposito del Mare congelato si vedano Bianchetti 1998, 75 e Magnani 2002, 187-188.

è stata spesso correlata alle nozioni relative all'Oceano settentrionale e alla questione della continuità dell'Oceano medesimo. Emblematica e discussa è la figura di Pitea di Marsiglia, astronomo, scienziato, esperto navigatore ed autore del periplo Περὶ Ὀκεανοῦ che si caratterizza come una sorta di verifica sul campo di ipotesi formulate sul piano teorico e fondate sulla geometria della sfera. Da qui l'interesse e l'accesso dibattito suscitati da Pitea in Eratostene, Ipparco e Strabone²⁰.

Anche Posidonio, il grande intellettuale che ha integrato in un sistema filosofico onnicomprensivo le acquisizioni della cultura scientifica ellenistica²¹ e continuatore ideale dell'opera del Massaliota, in un trattato dal medesimo titolo, sviluppa temi quali la concezione stessa dell'ecumene circondata dall'Oceano a Sud e a Nord e divisa in zone climatiche corrispondenti alle zone della sfera celeste, secondo un modello che in definitiva parte dal mondo mitico di Omero²².

Una possibile influenza di Pitea si può inferire altresì per l'interpretazione che di Omero dava Cratete di Mallo nella sua prospettiva chiamata da alcune fonti antiche *σφαιροποιία* (cioè la convinzione che la geografia omerica presupponesse la sfericità dell'universo e della Terra)²³. Un'altra significativa eco si può rilevare nella descrizione dell'isola di Helixioia da parte di Ecatèo di Abdera, autore del Περὶ Ὑπερβορέων (intorno al 315 a. C.), dove viene descritto il popolo nordico dedito al culto del dio Apollo e raffigurato come un modello di perfezione e di armonia. Un frammento conservato da Diodoro rimanda ad un'isola boreale collocata «al di là del paese dei Celti», non più piccola della Sicilia, che si troverebbe sotto le Orse, con un clima straordinariamente mite, tanto da permettere due raccolti all'anno, e collocata ad una latitudine dalla quale, osservando la Luna, la si vedrebbe a pochissima distanza dalla Terra e con certe prominenze simili a quelle terrestri²⁴.

²⁰ Sul carattere del periplo di Pitea si vedano la testimonianza di Strabone (1, 1, 21 c13) e le osservazioni di Bianchetti 1998, 27-80 e 71. In generale Dion 1965, 443-466; Dion 1966a, 1315-1336, Dion 1966b, 191-216; Linage Conde 1988, 297-310; De Anna 1994, 47-48 e 133-134; Russo 2013, 185-191; De Anna 2017.

²¹ Sulle caratteristiche della riappropriazione, da parte di Posidonio, delle teorie astronomico-geografiche dei matematici, cfr. Neugebauer 1975, 651-657, 959-965; Aujac 1972; Jones 2003.

²² Laffranque 1964, 66-70 e Martin 2011, 51-69.

²³ Così Mette 1936, 59; con maggiore cautela si esprime Broggiato 2001 (= 2006), lv; per la questione della *σφαιροποιία* in generale, cfr. Broggiato 2001 (= 2006), li-lv.

²⁴ Diod. 2, 7 = *FGrHist.* 264 fr. 7 da cui deriva la descrizione contenuta in Ael. *NA.* 11, 1 (fr. 12). Il popolo degli Iperborei rivela una grande familiarità con i Greci e soprattutto con gli Ateniesi e con i Delii. Nell'isola, infatti, sarebbe nata Latona ed Ecatèo ricorda che i Greci giunsero fino alle terre degli Iperborei (evidente traccia leggendaria dei viaggi esplorativi verso il settentrione) e che lasciarono offerte votive con iscrizioni in caratteri greci. L'Apollo iperboreo, testimonianza del noto mito del soggiorno stagionale del dio nell'estremo Nord, può essere considerato possibile ipostasi del dio celtico Lug, il luminoso. Cfr. Cordano 1997, pp. 17-26; Martin 2003b; Bridgman 2005, 127-140. La testimonianza

Queste descrizioni dell'estremo Nord si innestano con facilità anche nel filone utopistico²⁵, ben saldato sull'idea piteana che il cammino verso Nord possa portare direttamente alla Luna²⁶. Già Dion aveva identificato l'isola immaginaria di Ecateo con la Britannia, rilevando alcuni caratteri affini con la descrizione della Britannia conservata in Diodoro e risalente a Timeo²⁷. Se quello che si legge in Timeo a proposito della Britannia deriva da Pitea²⁸, si può ragionevolmente pensare che alcune descrizioni di Ecateo facciano riferimento a Pitea stesso per la collocazione dell'isola nell'estremo Nord-Ovest²⁹.

Tornando al passo plutarco del *De Facie*, vi si legge che durante il viaggio si toccano terre dove per trenta giorni nella stagione estiva il buio dura solo un'ora fino alla comparsa di un continente posto al di là del grande mare³⁰. I Greci, racconta Plutarco, abitavano la costa del continente presso un golfo non più piccolo della Meotide, la cui bocca era posta sullo stesso parallelo rispetto a quella del Mar Caspio. Questi continentali ritenevano che coloro che giunsero al seguito di Eracle e furono lasciati lì si mescolarono in seguito alle genti di Crono e ravvivarono la stirpe greca che riprese il suo antico vigore dopo essere stata sul punto di estinguersi a causa del contatto con lingua, leggi e stile di vita dei barbari. Questo era il motivo per cui Eracle godeva dell'onore più alto e Crono solo del secondo³¹. Questo Oceano Settentrionale viene chiamato «mare morto» o «mare Cronio» da parte degli Iperborei ed offre una remi-

di Ecateo riferisce inoltre che il dio Apollo arrivi sull'isola ogni diciannove anni, periodo nel quale si completa il ritorno ciclico degli astri nella medesima posizione nel cielo (Diod. 2, 7,6) ed è per questo che tale periodo viene denominato 'anno di Manetone', introdotto ad Atene nel 432 a. C. per conciliare anno lunare ed anno solare. Si vedano anche le fonti costituite da Erodoto 1, 32, 3 e 2, 4, 1, nonché Diod. 12, 36, che tratta più ampiamente dell'argomento.

²⁵ Cfr. Bertelli 1982, 559.

²⁶ Cfr. Bianchetti 1998, 76-80 e si veda anche Fusillo 1990, 87-88 con citazione di fr. 9a Mette.

²⁷ *FGrHist* 566 fr. 164 = Diod. 5, 23.

²⁸ Cfr. Bianchetti 1998, 87-88 (con un commento ai frammenti dedicati a Pitea: fr. 6a, fr. 7a, fr. 11b, fr. 10b, fr. 13a Mette) e pp. 133-149 e si veda in generale anche Magnani 2002, 129-170.

²⁹ Dion 1976, 143-157.

³⁰ *Fac. lun.* 941a. Tale testimonianza fu intesa da scienziati e commentatori del testo, tra i quali anche Keplero stesso, nel senso di un'anticipazione della scoperta dell'America da parte degli antichi. Un noto rimando letterario a tale concezione si ritrova nei versi della *Medea* di Seneca, molto popolari al tempo delle grandi scoperte geografiche e citati anche da Colombo: *Venient annis saecula seris / quibus oceanus vincula rerum / laxet et ingens pateat tellus / Tethysque novos detegat orbes / nec sit terris ultima Thule* (vv. 374-379). I *novos orbes* senecani non sono altro che l'origine dell'espressione 'nuovo mondo'. Cfr. Russo 2013, 210-217. Si veda anche Odifreddi 2017, 120-123 dove si osserva che Keplero nella nota 97 alla sua traduzione del *De Facie* plutarco afferma che Ogigia potrebbe essere interpretata come l'Islanda (una delle tante attribuzioni geografiche della mitica Thule) ed il Continente come la Groenlandia oppure il Labrador.

³¹ Plut. *Fac. lun.* 941c.

niscenza del piteano mare congelato sul quale è difficile navigare³². Briareo compare come guardiano posto da Zeus al di sopra di Crono e i Titani³³. Da tutto ciò, quindi, risulta chiaro che la mitica isola della ninfa Calipso, Oigia, viene collocata non nel Mediterraneo, ma alle latitudini nordiche, presso la Britannia nel ‘mare esterno’, ovvero l’Oceano Atlantico. Il ricordo piteano della testimonianza di Ecateo d’Abdera a proposito dell’isola degli Iperborei, secondo il quale più si naviga verso Nord-Ovest e più ci si avvicina alla Luna, si innesta in quella che nel mondo antico è stata una nota *vexata quaestio*, ovvero la localizzazione geografica dei viaggi di Odisseo, tema, tuttavia, ritenuto ozioso già da Eratostene³⁴. L’argomento viene inserito in un passo delle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio³⁵ all’interno di una discussione relativa a problemi filologici destinati a rimanere insoluti e la domanda relativa alle navigazioni di Odisseo alla quale non era possibile trovare un’adeguata risposta era la seguente: «se Ulisse avesse navigato nel mare interno (*scil.* nel Mediterraneo), secondo Aristarco, oppure nel mare esterno (*scil.* nell’Oceano Atlantico), secondo Cratete»³⁶.

Rispetto alla visione dell’*exokeanismos* crateteo, quella che rileviamo in Plutarco si dimostra però connotata in modo differente: sembra essersi così delineata una teoria alessandrina dell’*exokeanismos*, ma intesa in senso opposto a quella espressa da Cratete, ovvero non più il viaggio nell’Oceano Atlantico ben definito, secondo la concezione della geografia ellenistica attribuita da Cratete ad Omero, ma invece un viaggio in luoghi immaginari oltre le Colonne d’Ercole, tradizionale limite del mondo conosciuto e confine tra il mondo noto e l’ignoto³⁷.

La rotta di navigazione verso Nord-Ovest poteva portare così lontano quasi da avvicinarsi alla Luna e nella *Storia vera* luciana, infatti, dopo avere oltrepassato le Colonne d’Ercole e dopo che i protagonisti sono stati travolti da un tifone che solleva la nave e la trasporta per giorni nell’aria fino a raggiungere una «terra vasta come un’isola, splendente, sferica ed illuminata da una grande luce», si scopre che quella terra è proprio la Luna³⁸: l’approdo fantastico del viaggio di Luciano e al tempo stesso possibile parodia del romanzo di Antonio Diogene, la cui opera

³² Fr. 8f Mette.

³³ Cfr. Hes. *Th.* 729-735. A proposito di Briareo giova ricordare che le Colonne d’Ercole avevano avuto anche l’antica denominazione di Βριαρέω στῆλαι (Ael. *VH.* 5, 3 = Aristot. fr. 678 Rose).

³⁴ Strab. 1, 2, 15 = fr. 1 A 16 Berger.

³⁵ Aul. *NA.* 14, 6, 3.

³⁶ Cfr. Wolf – Wolf 1990 e Privitera 1991, pp. 6-8. Per un’ampia discussione sul tema dell’*exokeanismos* si veda Bonajuto 1986, 1-8.

³⁷ Casson 1959, 128-140; Amiotti 1987, 13-20, 166-177.

³⁸ Luc. *VH* 5-10.

conteneva, secondo il Patriarca Fozio³⁹, anche un viaggio sulla Luna. Ad un certo punto della narrazione il protagonista Dinia afferma che il fatto più incredibile di tutti nel proseguimento del viaggio verso Nord oltre Thule, fosse l'arrivo in prossimità della Luna, una terra particolarmente luminosa raggiungibile facilmente una volta arrivati all'estremo settentrione⁴⁰.

Una traccia esplicita delle mitiche peregrinazioni nordico-occidentali di Eracle e di Odisseo è, come noto, ben documentata e riscontrabile anche nella *Germania* tacitiana⁴¹. La connessione di Eracle con il mondo occidentale e con l'Oceano è ampiamente attestata nella letteratura greca d'epoca ellenistica⁴², così come la presenza dell'eroe omerico dalla Lusitania alle coste britanniche ed infine in Germania, che si estende fino alla letteratura latina tardo-antica⁴³, ed entrambi sono proiettati verso gli estremi confini del mondo in una dimensione fantastica come da una parte attesta Plutarco con il racconto mitico del *De Facie*⁴⁴ e dall'altra ancora dopo secoli ricorda Dante nel descrivere il «folle volo» di Ulisse⁴⁵.

³⁹ Phot. *Bibl.* 111a. Si veda, sulla questione della parodia e dei rapporti tra Luciano e Antonio Diogene, Fusillo 1990, 24-25.

⁴⁰ Anton. 10. L'immagine favolistica rimanda chiaramente a Pitea fr. 9a Mette e trova riscontro in un passo platonico (*Phaed.* 109). Naturalmente, come si è visto, l'analogia più evidente risulta con la testimonianza di Ecateo d'Abdera (*FGrHist* 264 fr. 7) a proposito dell'isola iperborea di Helixioia dalla quale la Luna appare vicinissima.

⁴¹ Tac. *Germ.* 3.

⁴² Basti pensare alla decima fatica, quella di Gerione, agli estremi confini della Spagna, al mito celtico riferito da Diodoro (5, 24), secondo il quale Eracle avrebbe fondato Alesia e da una principessa celtica avrebbe avuto come figlio Galate.

⁴³ Tra le numerose testimonianze ancora nel tardoantico spicca quella di Claudiano (*In Ruf.* 1, 123-125) che colloca l'ingresso dell'Ade dell'episodio della catabasi (*Odissea* 11) sulle coste settentrionali della Gallia.

⁴⁴ Plut. *Fac. lun.* 941c-942c.

⁴⁵ *Inf.* 26, 76-142.

Bibliografia

- Amiotti 1987
 Amiotti, *Le Colonne d'Ercole e i limiti dell'ecumene*, in M. Sordi (ed.), *Il confine nel mondo classico*, Milano 1987, pp. 13-20.
- Amiotti 1988
 G. Amiotti, *Le Isole Fortunate: mito, utopia, realtà geografica*, in M. Sordi (ed.), *Geografia e Storiografia nel mondo classico*, Milano 1988, pp. 166-177.
- Aujac 1972
 G. Aujac, *Les traités Sur l'Océan et les zones terrestres*, «REA», 74 (1972), pp. 74-85.
- Aujac 1988
 A. Aujac, *L'île de Thule, mythe ou réalité: étude de géographie grecque*, «Athenaeum», 66, 2-4 (1988), pp. 329-343.
- Baldassarri 1992
 Baldassarri, *Condizioni e limiti della scienza fisica nel De Facie plutarcho*, in I. Gallo (ed.), *Plutarco e le scienze. Atti del IV Convegno Internazionale Plutarcho*, Genova-Bocca di Magra, 22-25 aprile 1991, Genova 1992, pp. 263-270.
- Bertelli 1982
 Bertelli, *L'utopia greca*, in L. Firpo (ed.), *Storia delle idee politiche, economiche, sociali*, I, Torino 1982, pp. 463-581.
- Bianchetti 1998
 Pitea di Massalia, *L'Oceano*, introd., testo, trad. e commento a cura di S. Bianchetti, Pisa-Roma 1998.
- Bonajuto 1986
 Bonajuto, *Λ'ἑξοικεανισμός dei viaggi di Odisseo in Cratete e negli Alessandrini*, «A&R», 41, 1 (1986), pp. 1-8.
- Bridgman 2005
 T. Bridgman, *Hyperboreans. Myth and History in Celtic-Hellenic Contacts*, New York-London 2005.
- Broggiato 2001
 M. Broggiato, *Cratete di Mallo. Frammenti*, La Spezia 2001 (= Roma 2006).
- Casson 1959
 L. Casson, *The Ancient Mariners. Seafarers and Sea Fighters of the Mediterranean in Ancient Times*, Princeton 1959.
- Cordano 1997
 Cordano, *I mari degli Iperborei*, «MGR», 21 (1997), pp. 17-26.
- De Anna 1994
 L. De Anna, *Il mito del Nord. Tradizioni classiche e medievali*, Napoli 1994.
- De Anna 2017
 L. De Anna, *Thule. Le fonti e le tradizioni*, Rimini 2017.
- Del Corno – Lehnus 1991
 Plutarco, *Il volto della Luna*, a cura di D. Del Corno, L. Lehnus, Milano 1991.
- Dion 1965
 R. Dion, *La renommée de Pythéas dans l'antiquité*, «REL», 43 (1965), pp. 443-466.
- Dion 1966a
 R. Dion, *Où Pythéas voulait aller?*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire à A. Piganiol*, III, Paris 1966, pp. 1315-1336.
- Dion 1966b
 R. Dion, *Pythéas explorateur*, «RPh», 40 (1966), pp. 191-216 (in parte tradotto in F. Prontera (ed.), *Geografia e geografi nel mondo antico. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1983, pp. 201-225).
- Dion 1976
 R. Dion, *La notion d'Héberboréens, ses vicissitudes au cors de l'antiquité*, «BAGB», 35 (1976), pp. 143-157.
- Frisch 1870
Plutarchi philosophi Chaeronensis, Libellus de facie quae in orbe Lunae apparet, in Ch. Frisch (ed.), *Joannis Kepleri astronomi Opera Omnia VIII 1*, Frankfurt 1870, pp. 76-123.
- Fusillo 1990
 Antonio Diogene, *Le incredibili avventure al di là di Tule*, a cura di M. Fusillo, Palermo 1990.
- Hamilton 1934
 W. Hamilton, *The Myth in Plutarch's De Facie (940F-945D)*, «CQ», 28, 1 (1934), pp. 24-30.
- Jones 2003
 A. Jones, *The Stoics and the Astronomical Sciences*, in B. Inwood (ed.), *The Cambridge Companion to the Stoics*, Cambridge 2003, pp. 328-344.

- Laffranque 1964
M. Laffranque, *Posidonios d'Apamée. Essai de mise au point*, Paris 1964.
- Lelli – Pisani 2017
Plutarco, *Tutti i Moralia*, coordinamento di E. Lelli, G. Pisani, Milano 2017.
- Linage Conde 1988
A. Linage Conde, *Entre la geografía real y fantástica: Ultima Thule en las letras griegas y latinas*, «Helmantica», 39 (1988), pp. 297-310.
- Magnani 2002
S. Magnani, *Il viaggio di Pitea Sull'Oceano*, Bologna 2002.
- Martin 2003a
M. Martin, *Cimbri e Germani nelle Storie di Posidonio d'Apamea*, «Itineraria», 2 (2003), pp. 1-40.
- Martin 2003b
M. Martin, *Iperborei e Celti nell'etnografia greca*, «Miscellanea di Storia delle Esplorazioni Geografiche», 28 (2003), pp. 7-22.
- Martin 2011
M. Martin, *Posidonio d'Apamea e i Celti. Un viaggiatore greco in Gallia prima di Cesare*, Roma 2011.
- Mette 1936
H.J. Mette, *Sphairopoia: Untersuchungen zur Kosmologie des Krates von Pergamon: Mit einem Anhang*, München 1936.
- Montana 2020
F. Montana, *Hellenistic Scholarship*, in F. Montanari (ed.), *History of Ancient Greek Scholarship: from the Beginnings to the End of the Byzantine Age*, Leiden-Boston 2020, pp. 132-259.
- Montanari 2017
F. Montanari (con la collaborazione di F. Montana), *Storia della letteratura greca*, 1-2, Roma 2017.
- Neugebauer 1975
O. Neugebauer, *A History of Ancient Mathematical Astronomy*, 1-3, Berlin 1975.
- Odifreddi 2017
P. Odifreddi, *Dalla terra alle lune. Un viaggio cosmico in compagnia di Plutarco, Keplero e Huygens*, Milano 2017.
- Porter 1992
J.I. Porter, *Hermeneutic Circles and Lines: Aristarchus and Crates on the Exegesis of Homer*, in R. Lamberton, J.J. Keaney (eds.), *Homer's Ancient Readers*, Princeton 1992, pp. 67-114.
- Privitera 1991
A. Privitera, *L'alternativo ritmo di morte e ospitalità nelle avventure di Odisseo*, «GIF», 43 (1991), pp. 6-8.
- Romm 1994
J.S. Romm, *The Edges of the Earth in Ancient Thought*, Princeton 1994.
- Russo 2003
L. Russo, *Flussi e riflussi. Indagine sull'origine di una teoria scientifica*, Milano 2003.
- Russo 2013
L. Russo, *L'America dimenticata. I rapporti tra civiltà e un errore di Tolomeo*, Milano 2013.
- Wolf – Wolf 1990
Wolf, H.H. Wolf, *Die wirkliche Reise des Odysseus*, München 1990.

**Death, dream and desire.
Selene's epiphany on Roman sarcophagi
(2nd-3rd cent. AD)**

Julia Wang

École Normale Supérieure (Paris)

Abstract: Endymion, the Greek moon-goddess Selene's lover, is best known for his eternal sleep. The fundamental ambiguity of such a fate, between death and immortality, accounts for the hero's long-lasting fame, mainly through ancient love poetry and sculpted Roman sarcophagi. While the former deals with this ambivalence in terms of the blessings and dangers of being loved by a goddess, the latter provide the mystery of the sleeping lover with a solution that no text ever mentions. By studying the Endymion sarcophagi and comparing them with other motifs within the same 'Sleeping Beauty' type (namely, Ariadne and Rhea Silvia), we aim to show how imperial iconography, through narrative ellipses and visual vocabulary and typology, points to an unwritten story that implies Selene's epiphany in Endymion's dream.

Keywords: Selene and Endymion; Greek mythology; dream; Roman sarcophagi; iconographic typology.

Selene, daughter of the Titans Hyperion and Theia, sister of Helios, the sun, and Eos, the dawn¹, is the moon-goddess of the Greek world. However, when compared to most other gods, and even to her own siblings, the details of her biography are strikingly scarce. The only story relating to her that has reached us through a variety of converging sources is that of her lover Endymion. While Selene's love for the handsome shepherd does not occur in ancient Greek literature until Hellenistic poetry, with such authors as Theocritus and Apollonius Rhodius², one of the characteristics that appear attached to the name of Endymion as early as the archaic period is

¹ For this genealogy, see Hes. *Th.* 371-374.

² Theoc. *Id.* 3, 49-50; Apollon. 4, 57-58. See also Ps.-Theoc. *Id.* 20, 37-39.

his eternal sleep³. By combining immortality and everlasting youth and beauty with a passive state akin to death, Endymion tells of the blessings as well as the dangers of being loved by a goddess. In this regard, it is quite revealing that two distinct corpora should be responsible for the character's notoriety in Antiquity: love poetry in both Greek and Latin, and carved stone sarcophagi of the Antonine and Severan periods. In the modern period, poets and painters, from Michael Drayton to Keats and Cavafy⁴ and from Cima da Conegliano to Girodet and the Preraphaelites⁵, found inspiration in those two ancient *topoi*, the one literary, the other visual.

Endymion belongs to a whole series of handsome male mortals who have earned the love of a god or goddess. As such, he is often mentioned in ancient literature, especially under the Roman Empire, in lists featuring other young men similarly blessed – or cursed, depending on their fate – such as Ganymedes, Iasion, Adonis, Anchises or Cephalus⁶. Through these texts, the best-known version of Endymion's tale is made easy to remember and reduced to a few selected features, including its setting, a cave on mount Latmus, in Caria (Asia Minor), and the hero's function as a shepherd and/or a hunter. But the two aspects that Endymion remains most famous for are Selene's infatuation and his proverbial sleep. These two motifs appear somewhat in contradiction with each other, since one might think that the moon-goddess would rather have her lover be fully awake or at least be able to gaze back at her⁷. The ancient poets tend mostly to ignore the inconsistency⁸. Throughout Greek and Latin literature, Endymion's sleep retains its fundamental ambiguity between divine favour and divine punishment, with some authors considering it as a rather pitiful

³ See schol. Apollon. 4, 57-58, for archaic versions of the story of Endymion. For an extensive commentary on this scholium, see Wang 2019, 315-361.

⁴ Michael Drayton, *Endimion and Phoebe* (1595); John Keats, *Endymion* (1818); Constantine Cavafy, *Before the statue of Endymion* (1916). Other poems titled *Endymion* were written by American, British or German authors such as Henry Wadsworth Longfellow (1841), Oscar Wilde (1881) and Rainer Maria Rilke (1907).

⁵ The fifteenth-century Venetian painter Cima da Conegliano portrays the young shepherd sleeping under a moon-crescent (Parma, National Gallery), while Girodet's famous *Endymion, effet de lune* (Paris, Louvre Museum) depicts the handsome youth bathed in moonlight, and George Frederic Watts' interpretation shows Selene kissing her lover. For a sculpted Endymion made after the Roman sarcophagus type, see the marble statue by Canova (Chatsworth House, Derbyshire, England).

⁶ For an overview of these catalogues, see Wang 2019, additional documents, fig. B.

⁷ For Plato's theorization of the birth of love through mutual sight, see Plat. *Phaedrus* 255c. On exchanged gazes in the iconographic representation of divine abductions on Greek vases, see Lefkowitz 2002.

⁸ For a notable (and early) exception, see Likymnios of Chios (5th cent. BC.) fr. 4 Page *apud* Athenaeus 13, 564c-d: in this version, the god Hypnos is in love with Endymion and makes him sleep with his eyes open so as to fully enjoy the radiance of his gaze.

state of unconsciousness and inertia, while according to others it is a gift bestowed by Selene on her beloved⁹.

The focus of this article lies not on the written sources, but on the sarcophagi that were in use all over the Roman Empire in the 2nd and 3rd centuries AD. My aim is to show how funeral iconography uses specific means of representation to evoke Endymion's dream, an episode that is found nowhere in the texts. Mythological sarcophagi constitute one of the main stocks of ancient iconography for both Endymion and Selene. The goddess is made plainly visible to our eyes, but arguably to her slumbering lover as well. Dream epiphanies are a phenomenon well-known from epic poetry, but also from testimonies about incubation rituals or from treatises on the interpretation of dreams such as Artemidorus'. I will argue that Endymion's dream, as suggested by the sarcophagus reliefs through subtle variations in the typology of "the Sleeping Beauty", is the nodal point between sleep, death and the love of a nocturnal goddess whose manifestation is always secretive.

With around 110 instances among the surviving corpus, the Endymion type, showing the sleeping youth visited by Selene, is the most popular mythological motif on Roman sarcophagi. One of the reasons for this success may be that the topic is unmistakable, constantly featuring the same elements, as described in Lucian's *Dialogues of the Gods* 19 (11), *Aphrodite and Selene*:

ΑΦΡΟΔΙΤΗ. Τί ταῦτα, ὦ Σελήνη, φασὶ ποιεῖν σε; ὁπότεν κατὰ τὴν Καρίαν γένη, ἰσάναι μὲν σε τὸ ζεῦγος ἀφορῶσαν ἐς τὸν Ἐνδυμίωνα καθεύδοντα ὑπαίθριον ἄτε κυνηγέτην ὄντα, ἐνίοτε δὲ καὶ καταβαίνειν παρ' αὐτὸν ἐκ μέσης τῆς ὁδοῦ; [...]

Ἄτὰρ εἰπέ μοι, καλὸς ὁ Ἐνδυμίων ἐστίν; [...]

ΣΕΛΗΝΗ. Ἐμοὶ μὲν καὶ πάνυ καλός, ὦ Ἀφροδίτη, δοκεῖ, καὶ μάλιστα ὅταν ὑποβαλλόμενος ἐπὶ τῆς πέτρας τὴν γλαμύδα καθέυδῃ τῇ λαϊᾷ μὲν ἔχων τὰ ἀκόντια ἤδη ἐκ τῆς χειρὸς ὑπορρέοντα, ἢ δεξιὰ δὲ περὶ τὴν κεφαλὴν ἐς τὸ ἄνω ἐπικεκλασμένη ἐπιπρέπη τῷ προσώπῳ περικειμένη, ὁ δὲ ὑπὸ τοῦ ὕπνου λελυμένος ἀναπνέῃ τὸ ἀμβρόσιον ἐκεῖνο ἄσθμα. Τότε τοῖνον ἐγὼ ἀποφοητὶ κατιοῦσα ἐπ' ἄκρων τῶν δακτύλων βεβηκυῖα ὡς ἂν μὴ ἀνεγρόμενος ἐκταραχθεῖη – οἶσθα · τί οὖν ἂν σοι λέγοιμι τὰ μετὰ ταῦτα; Πλὴν ἀπόλλυμαί γε ὑπὸ τοῦ ἔρωτος.

APHRODITE. What's this I hear you're up to, Mistress Moon? They say that every time you get over Caria, you stop your team and gaze at Endymion sleeping out of doors in hunter's fashion, and sometimes even leave your course and go down to him [...].

⁹The first author known to suggest that Selene herself put her lover to sleep in order to be able to kiss him at will is Cicero (*Tusc.* 1, 28, 92).

But tell me, is Endymion good-looking? [...]

SELENE. I think he's very good-looking, Aphrodite, especially when he sleeps with his cloak under him on the rock, with his javelins just slipping out of his left hand as he holds them, and his right hand bent upwards round his head and framing his face makes a charming picture, while he's relaxed in sleep and breathing in the sweetest way imaginable. Then I creep down quietly on tip-toe, so as not to waken him and give him a fright, and then – but you can guess; there's no need to tell you what happens next. You must remember I'm dying of love (Transl. M.D. MacLeod).

On all Endymion sarcophagi, the scene is thus recognizable at a glance¹⁰. In a rocky outdoor setting materializing a cave, Endymion sleeps in a very characteristic pose, leaning on one elbow, with the other arm bent over his head, framing his face, which is turned, eyes shut, slightly toward the viewer. His usual attributes are a chlamys, often thrown back so as to reveal his naked body, and a dog, hunting spears and sheep as symbols of his activity. In front of him, Selene steps down from her two-horse chariot, gazing in his direction, her veil billowing in the wind. Her identity is sometimes made obvious by a moon crescent on her forehead; she is usually surrounded by cupids acting as coachmen or torch-bearers. At this point, an important observation should be made. As surprising as it may seem, there are not two, but three protagonists in this scene: Hypnos or Somnus, often depicted as a bearded and winged deity, appears at the young hero's side, either holding his head in his lap or, on later carvings, pouring a sleeping potion onto him. Endymion is therefore not merely asleep: he is lying at the mercy of the god of Sleep himself.

The popularity of Endymion can also partly be accounted for by this motif's versatility in terms of purposes, its potential interpretations covering all three primary functions of funerary iconography, that can be defined as mourning, consolation and praise¹¹. The deceased and his or her family may identify with the characters depicted on the carving, making eternal sleep a rather obvious metaphor for death and the irreversible loss of someone dear; but comparing death to sleep is also a way of euphemizing and diverting the attention to the peaceful pastoral setting and the hope for immortality and a joyful afterlife; as for the beauty and prestige of the goddess and her beloved, they form part of a visual eulogy. Not only does Endymion's recumbent position remind of a dead person, but the grieving wife or relative coming to the tomb with torches can easily identify with Selene visiting her lover. However, straightforward analogy is far from being the only explanation for Endymion's

¹⁰ See Fig. 1 for one of many typical instances.

¹¹ See Zanker – Ewald 2004, *passim*.



Fig. 1. Vat-shaped sarcophagus of Claudia Arria, early 3rd cent. AD (New York, Metropolitan Museum of Art, 47.100.4). In this case, Hypnos is replaced by a female character holding a poppy stalk and pouring the sleep-inducing potion over Endymion's eyes.



Fig. 2. Double-scene Endymion sarcophagus, 3rd cent. AD (Paris, Louvre Museum, Ma 362). To the left, Selene flies back to heaven on her chariot, looking back at Endymion over her shoulder. To the right, Selene visits Endymion, with Hypnos standing beside the young man.

success in funerary iconography¹²: other factors are at play, such as the ambition to exhibit one's literacy and knowledge of Greek culture in a strongly Hellenized upper-middle class or to emphasize the values carried by the idealized bucolic landscape or by the representation of love beyond death. Interpretations of the Endymion motif by direct identification with the deceased has led to focusing on the sleeper alone; but this cannot account for the many instances where the sarcophagus is known to have been used for a woman, a child, or indeed a couple. The obvious analogy between sleep and death, with Selene playing the part of the surviving relative, is thus

¹² On the problem of analogy, see Koortbojian 1995, introduction.

complemented by the opposite pattern, with Endymion as a living person who sees a departed lover in his dreams, in the way Achilles sees Patroclus in *Il.* 23, 65-101 or Propertius (4, 7) his beloved Cynthia.

While the first Endymion sarcophagi, in the early 2nd century, tend to feature few characters and a rather simple landscape, in later years, two developments can be observed, filling up the space allowed by the long side of the sarcophagus. Countless details now surround the protagonists, leaving no square inch empty: various allegories more or less relevant to the main topic, shepherds and their flock, additional cupids. But most significant is the second type of evolution, which consists in adding a scene, thus showing not only Selene's arrival at Endymion's side, but also her departure¹³. This visual ellipse deliberately leaves it to the spectator's imagination to figure out what might happen between the two scenes. Various possibilities are suggested by funerary iconography itself: steles from Thrace show an erotic scene, with a naked Selene rising up from Endymion's bed¹⁴, while a unique sarcophagus fragment kept in Berlin seemingly features Endymion sitting up, fully awake, and making a gesture of greeting in the direction of Selene¹⁵. However, the double-scene sarcophagi only ever show Endymion sleeping under Hypnos' watch, and unable to wake up or have intercourse with the moon-goddess, except maybe in a dream vision.

At this point, Endymion's dream is little more than an assumption partly derived from the idea that dreams are the ideal medium for such apparitions (in Greek, εἰδωλα) as the phantom of a dead person or a divine epiphany. A dream scene is notoriously difficult to depict in a still visual form; at first glance, no visible boundary separates Selene from Endymion on the sarcophagi or materializes the gap between different degrees of reality. Only by comparing Endymion with other mythological motifs within the same 'Sleeping Beauty' type¹⁶ can we detect significant details that hint at a dream epiphany.

Ariadne can be considered by and large as Endymion's female counterpart on Roman sarcophagi, where she is often depicted lying asleep and discovered by Dionysus. Texts referring to her stranding on the island of Naxos usually divide the story into three episodes at least: she is first abandoned by Theseus, who sets sail while she sleeps; then she wakes up to find out, to her despair, that she has been left alone; finally, Dionysus happens to pass by, falls in love with her and marries her, leading

¹³ Fig. 2.

¹⁴ See Koortbojian 1995, Fig. 38.

¹⁵ Fig. 3. See Koortbojian 1995, Fig. 46 and chap. 5 'Endymion's fate' ('A myth transfigured').

¹⁶ For a study on iconographic typology in mythological Roman sarcophagi, specifically based on the Adonis and Endymion motifs, see Koortbojian 1995.



Fig. 3. Sarcophagus fragment, early 3rd cent. AD (Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Sk 846). Endymion, seemingly fully awake, makes a gesture towards Selene standing in front of him; but Hypnos can still be seen standing behind him with a poppy stalk in his hand.

to her apotheosis¹⁷. The sculptors of the sarcophagus reliefs found a way of compacting the whole story into one single scene where Dionysus finds Ariadne asleep. The result is strikingly similar to the Endymion motif, with a sleeping mortal and a standing god alighting from a chariot. A pair of sarcophagi¹⁸, made for a married couple and found in the Southwest of Gaul, allows a direct comparison between the two types. The parallel is made evident, extending to the masks at the corners of the lid, and the analogy between the two images makes full sense in relation to the man and woman united here even in death. But the differences are even more telling than the likenesses: Dionysus' group of dancing satyrs, maenads and centaurs is pictured as particularly joyful and loud, holding a variety of musical instruments such as

¹⁷ See for instance Catull. 64, describing Ariadne's despair and Dionysus' arrival on a tapestry decorating Peleus and Thetis' bed.

¹⁸ Figg. 4-5.



Fig. 4-5. Pair of sarcophagi for a husband and wife, found in Saint-Médard-d'Eyrans, 3rd cent. AD (Paris, Louvre Museum, Ma 1335). The first sarcophagus shows Endymion and Selene (their faces left rough to be later carved with portraits of the deceased); the masks at both ends of the lid represent the Sun and Moon. On the second sarcophagus, Ariadne (her face left rough for the wife's portrait) sleeps while Dionysus alights from his centaur-drawn chariot; Hypnos is absent. On the lid are a male torso meant to bear the features of the husband and two masks wearing grapes and vines.

cymbals, flutes or trumpets. As from all Ariadne sarcophagi, Hypnos is absent, and the viewer expects the young woman to wake up at any moment and see Dionysus. Other funerary reliefs fulfil that expectation by depicting the divine wedding or the couple seated side to side. Selene's environment appears much more silent: torches

evoke the quiet of the night, the goddess stands on tiptoe, surrounded by fluttering cupids instead of stomping satyrs. In addition to this radical opposition between two atmospheres (which may even have been emphasized by the colours chosen to paint the reliefs), the presence of Hypnos on the Endymion sarcophagus is made all the more meaningful by comparison with the Dionysiac motif: unlike Ariadne, Endymion is never meant to wake up. As a consequence, he is not to watch directly Selene's spectacular apparition, but he may be seeing it in his sleep all the same.

Despite being the female sleeper most commonly featured on sarcophagi, Ariadne is not the only woman belonging to the 'Sleeping Beauty' type. Another story, remarkably not inherited from Greek mythology, but typically Roman, is sometimes seen on funerary carvings: it is the story of Rhea Silvia. Latin authors express divergent opinions about how Rhea Silvia became the mother of Romulus and Remus. According to many reports, it was said that the father was the god Mars himself, who raped Rhea Silvia. Ennius¹⁹ mentions a prophetic dream during which the Vestal foresees her own fate, whereas Dionysius of Halicarnassus²⁰ describes a divine epiphany of Mars. In Ovid (*Fasti* 3, 19-38), we find yet another tale in which Rhea Silvia falls asleep near a fountain and Mars takes advantage of it to rape her; simultaneously, the young woman has a prophetic dream announcing the birth of her twins.

*Blanda quies furtim victis obrepsit ocellis,
et cadit a mento languida facta manus.
Mars videt hanc visamque cupit potiturque cupita
et sua divina furta fefellit ope.
Domnus abit, iacet ipsa gravis; iam scilicet intra
viscera Romanae conditor urbis erat.
Languida consurgit nec scit, cur languida surgat,
et peragit tales arbore nixa sonos:
«Utile sit faustumque, precor, quod imagine somni
vidimus. An somno clarius illud erat?
Ignibus Iliacis aderam, cum lapsa capillis
decidit ante sacros lanea vitta focus.
Inde duae pariter, visu mirabile, palmae
surgunt: ex illis altera maior erat,
et gravibus ramis totum protexerat orbem
contigeratque sua sidera summa coma.*

¹⁹ *Annals* 34-50 apud Cic. *Div.* 1, 40-41.

²⁰ *Roman Antiquities* 1, 77, 2.

*Ecce meus ferrum patrius molitur in illas:
 terreor admonitu, corque timore micat.
 Martia, picus, avis gemino pro stipite pugnant
 et lupa: tuta per hos utraque palma fuit»*

Sweet slumber overpowered and crept stealthily over her eyes, and her languid hand dropped from her chin. Mars saw her; the sight inspired him with desire, and his desire was followed by possession, but by his power divine he hid his stolen joys. Sleep left her; she lay big, for already within her womb there was Rome's founder. Languid she rose, nor knew why she rose languid, and leaning on a tree she spake these words: «Useful and fortunate, I pray, may that turn out which I saw in a vision of sleep. Or was the vision too clear for sleep? Methought I was by the fire of Ilium, when the woollen fillet slipped from my hair and fell before the sacred hearth. From the fillet there sprang a wondrous sight – two palm-trees side by side. Of them one was the taller and by its heavy boughs spread a canopy over the whole world, and with its foliage touched the topmost stars. Lo, mine uncle wielded an axe against the trees; the warning terrified me and my heart did throb with fear. A woodpecker – the bird of Mars and a she-wolf fought in defence of the twin trunks, and by their help both of the palms were saved» (Transl. J.G. Frazer).

As in both Endymion and Ariadne's stories, intercourse with a deity and sleep are the key ingredients of the sarcophagus imagery. But although the three characters are made to look extraordinarily similar, their specificities should not be ignored: unlike Endymion's, Rhea Silvia's sleep is not eternal; unlike Ariadne, she is not about to wake up and see the god standing in front of her: instead, in Ovid's version, she is raped in her sleep and at the same time has dreams that give a symbolic form to what happens to her.

In the Vatican museums is kept not a pair of sarcophagi, as in the case of Ariadne and Endymion in the Louvre, but a single sarcophagus showing side to side Rhea Silvia visited by Mars and Endymion visited by Selene²¹. The two scenes are thus paired up in an even closer parallel, and should be read together as a continuum. The oppositions that were characteristic of the two sarcophagi from Saint-Médard-d'Eyrans are nowhere to be seen: the same cupids surround Mars and Selene, and Hypnos/Somnus attends the sleeper in both scenes. The juxtaposition of Endymion, the mythological sleeper par excellence, with a mythological dreamer, Rhea Silvia, seems to confirm the possibility of a dream in the story of Selene's lover, as well as

²¹ Fig. 6.

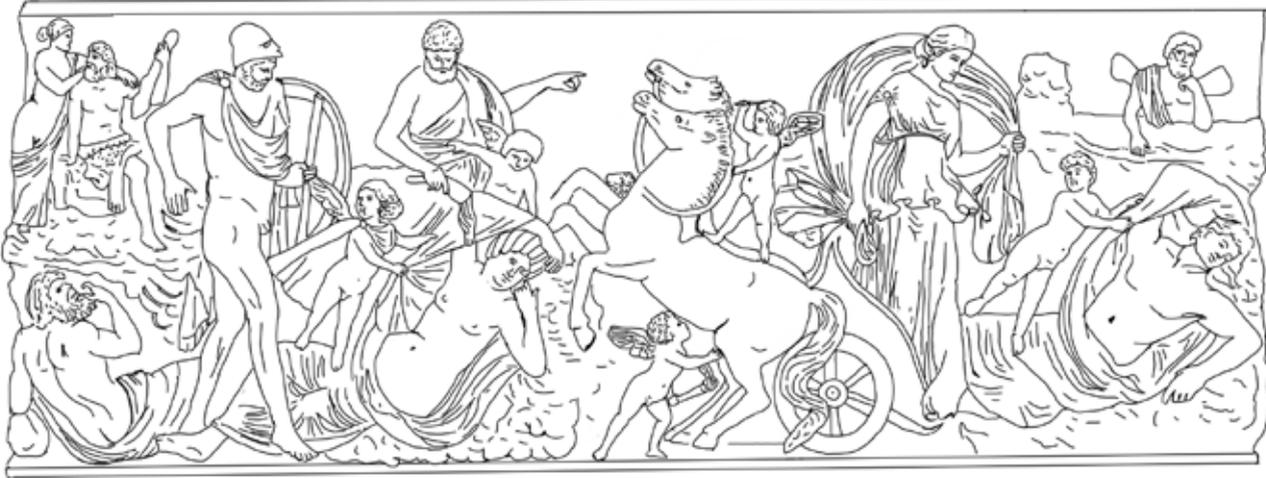


Fig. 6. Sarcophagus (partly damaged and restored) depicting Rhea Silvia and Mars on the left, Endymion and Selene on the right (Vatican, Museo Gregoriano Profano, 9558). Hypnos/Somnus is represented (although slightly differently) in both scenes. Drawing: Julia Wang.

Hypnos' function as a visual signal implying an oneiric vision. As a matter of fact, in Rhea Silvia's case, Somnus does not embody eternal sleep, but rather a kind of indirect visual interaction between Mars and the mortal woman. Similarly, maybe at least some of the Endymion sarcophagi aim to display not a single level of reality, but a sleeping man on the one hand and the contents of his vision on the other. This hypothesis is consistent with the specificities of Selene as a secretive and nocturnal goddess, as well as with the contrasts and similarities observed between Endymion, Ariadne and Rhea Silvia as depicted on Roman sarcophagi.

From what has preceded, one cannot and should not infer that dream is the only possible interpretation of the Endymion and Selene stone reliefs. On the contrary, as was previously pointed out, this motif was probably popular mainly because of its versatility and ambivalence, so that even nowadays, it is still characterized by the multiplicity of its potential readings; among them, however, dream is the most adequate to Selene's mysterious and enigmatic personality. By using specific elements of visual vocabulary, such as the presence of Hypnos, and by creating iconographic types that can be referred to as part of a shared visual culture, Roman sarcophagi manage to suggest alternative versions of myths that do not exist in literary form.

Bibliography

- Huskinson – Elsner 2011
 J. Elsner, J. Huskinson (eds.), *Life, death and representation. Some new work on Roman sarcophagi*, Berlin-New York 2011.
- Galinier – Baratte 2019
 M. Galinier, F. Baratte (eds.), *Iconographie funéraire romaine et société : corpus antique, approches nouvelles ?*, Perpignan 2019.
- Koch – Sichtermann 1975
 G. Koch, H. Sichtermann, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen 1975.
- Koortbojian 1995
 M. Koortbojian, *Myth, meaning, and memory on Roman sarcophagi*, Berkeley 1995.
- Lefkowitz 2002
 M.R. Lefkowitz, "Predatory" goddesses, «Hesperia» 71, 4 (2002), pp. 325-344.
- LIMC*
Lexicon iconographicum mythologiae classicae (LIMC), Zürich-Munich 1981-2009.
- Newby 2016
 Z. Newby, *Greek myths in Roman art and culture: imagery, values and identity in Italy, 50 BC-AD 250*, Cambridge 2016.
- Sichtermann 1966
 H. Sichtermann, *Späte Endymion-Sarkophage: Methodisches zur Interpretation*, in *Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft* (vol. 19), Baden-Baden 1966.
- Sichtermann 1992
 H. Sichtermann, *Die Mythologischen Sarkophage. 2: Apollon, Ares, Bellerophon, Daidalos, Endymion, Ganymed, Giganten, Grazien*, in *Die antiken Sarkophagreliefs* (vol. 12), Berlin 1992.
- Wang 2019
 J. Wang, *Séléné. Éclipses, éclat et reflet*, Nanterre 2019 (Ph.D. thesis).
- Zanker – B.C. Ewald 2004
 P. Zanker, B.C. Ewald, *Mit Mythen leben: die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Munich 2004.

Dipingere la Luna.

Il mito, l'astro, il simbolo, l'iconografia della Luna nella pittura italiana nel Medioevo e nell'età moderna

Monica Venturi Delporte

Université Bordeaux Montaigne/Université Jean Moulin Lyon 3

Abstract: Through the reading of some paintings of the Middle Ages and the Modern era, this paper studies the iconography of the Moon in the light of the different meanings and interpretations that have been connected to it over the centuries. Our aim is to show which formal, stylistic and iconological components differentiate the many representations of the Moon in the mentioned time span, and which cultural, social, philosophical and religious elements they reflect: during the Middle Ages the Moon is an element of the representation of both human and cosmic time or it appears in scenes representing the Crucifixion; in the Renaissance it is depicted both in the guise of Diana and as the sickle at the feet of Mary, and its iconography begins to be influenced by the scientific and philosophical speculations of Galileo.

Keywords: painting; artists; myth; star.

1. La dea dai tanti nomi e dai tanti volti

La Luna è stata, fin dalla notte dei tempi, portatrice di una complessa simbologia, più o meno espressa, legata alle storie antiche e alla loro trasmissione: eredità di credenze e di folklore pagani, componente imprescindibile del mondo ultraterreno della religione cristiana, astro misterioso che, da sempre, ha interpellato e sedotto scienziati e astronomi. Anche gli artisti, narratori e cantastorie a loro modo, hanno raccontato la Luna: la Luna che vedevano in cielo, quella che leggevano nei racconti popolari o nei trattati scientifici, quella dal volto sconosciuto che sognavano, forse, poter raggiungere un giorno.

Già nell'antica Grecia troviamo immagini pittoriche vascolari e scultoree della Luna in quanto divinità, Selene, figlia di Iperione e Teia, spesso definita «portatrice di luce

divina», rappresentata come una donna dalle lunghe vesti candide, spesso nell'atto di guidare un carro trainato da buoi o una biga trainata da destrieri che insegue quella del Sole. È in questa iconografia che la si poteva ammirare scolpita nel frontone orientale del Partenone¹ o, ancora, in uno dei rilievi dell'arco di Costantino a Roma².

Il nostro viaggio temporale prende le mosse dal Medioevo. Nella visione complessa e polimorfica dell'universo tipica dell'epoca, la Luna entra, più o meno discretamente, in molte opere figurative già carica di questa molteplicità di significati e di forme.

Innumerevoli esempi di lune scolpite li troviamo nell'iconografia dei cosiddetti Cicli dei Mesi che cominciano a fare la loro apparizione sui portali e sulle facciate degli edifici sacri a partire dal Basso Medioevo.

Tale iconografia esprime il nuovo ruolo del tempo del lavoro umano, la cui sacralità viene ribadita attraverso le rappresentazioni simboliche dei segni zodiacali e delle costellazioni che spesso affiancano le personificazioni dei mesi. La preghiera e il lavoro costituiscono entrambi la linfa vitale che permea, ritmandola quotidianamente, la vita dell'uomo a quest'epoca e i Cicli dei Mesi celebrano la sacralità del connubio, espresso nel motto di San Benedetto «Ora e labora», tra l'ordine cosmico e la vita terrena³.

Un bell'esempio della rappresentazione di tale connubio è quello dei mosaici del Ciclo dei Mesi del presbiterio della Cattedrale di Aosta⁴. Qui la raffigurazione dei dodici mesi viene connotata da quei riferimenti religiosi a cui si accennava pocanzi: il tempo viene sorvegliato e protetto da Dio, mentre la figura di Cristo, dotato di un'eterna giovinezza, troneggia al centro della composizione, nell'atto di dominare il tempo degli uomini scandito dalle ben note attività rurali.

Lo stesso rapporto tra la Luna e la rappresentazione del tempo cosmico si ritrova nell'impressionante ciclo di affreschi dipinto da Giusto de' Menabuoi all'interno del battistero di Padova e datato al 1376-1378 (Fig. 1)⁵.

¹ Il rilievo in questione si trova, ad oggi, diviso in due frammenti. Il primo, raffigurante il torso di Selene, si trova ad Atene, nel Museo dell'Acropoli, mentre il secondo fa parte delle collezioni del *British Museum* di Londra (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1816-0610-98, consultato il 25/05/2020) e ritrae la testa di uno dei cavalli che tiravano il cocchio della dea.

² Si tratta precisamente del clipeo di età adrianea (II secolo) che viene apposto sul lato ovest dell'arco trionfale costruito, per volontà del senato in omaggio a Costantino, a partire dal 312. Plinio (*Nat.* 36, 3, 6) descrive il tondo così: «Ex honore apparet, in magna auctoritate habitum Lysiae opus, quod in Palatio super arcum divus Augustus honori Octavi patris sui dicavit in aedicula columnis adornata, id est quadriga currusque et Apollo ac Diana ex uno lapide».

³ Una trattazione più approfondita si trova in Bacci 2005.

⁴ Il mosaico con il ciclo dei mesi è tuttora nella sede originaria; quello con gli animali reali e fantastici si trovava in origine nel coro occidentale; da qui venne spostato e collocato accanto al primo verso la fine del XV secolo.

⁵ Levore 1994.

In una delle scene che ricoprono il tamburo, Cristo, seduto sulle nubi e attorniato da angeli, benedice il mondo appena creato dal Padre. Giusto de' Menabuoi, facendo tesoro della lezione giottesca, rappresenta la sfericità della terra. Una terra che, secondo il sistema tolemaico allora vigente, si trova dunque al centro dell'universo, circondata da un'iride di sette colori, ciascuno corrispondente alle orbite di Sole, Luna, Mercurio, Venere, Marte, Giove e Saturno.

Nella fascia esterna si colloca, all'interno di una fascia azzurra, lo zodiaco che esprime l'influsso degli astri sulle vicende dell'uomo e sulla vita del mondo.

L'astro lunare in realtà si scorge appena, rappresentato da un semplice cerchio di colore azzurro, all'interno degli altri cerchi concentrici, fuso nell'amalgama dei corpi celesti.

Un'altra iconografia medievale nella quale la luna fa spesso la sua apparizione è quella della Crocifissione di Cristo. I vangeli sinottici raccontano che, il giorno della crocifissione di Gesù, verso mezzogiorno si fece buio su tutta la Terra fino alle tre del pomeriggio⁶. Questo fenomeno dall'identità ancora sconosciuta, appellato in ambito teologico 'eclissi della crocifissione', è rappresentato, nelle opere pittoriche, non come un oscuramento totale, bensì come un'opposizione, in un cielo più o meno plumbeo, dei due astri del Sole e della Luna⁷.

Nelle scene di crocifissione, dipinte come scolpite, i due astri prendono la forma di dischi circolari, talvolta sostenuti da angeli; il Sole compare alla destra di Cristo, la Luna alla sua sinistra. Un esempio in pittura è rappresentato da *La Crocifissione* di Bramantino, esposta alla pinacoteca di Brera e datata al 1510-1525 (Fig. 2). Qui l'artista, al secolo Bartolomeo Suardi, dipinge una Luna antropizzata nell'atto di compiangere, al pari del Sole, il Cristo crocifisso. L'opera è densa di riferimenti simbolici, molti dei quali attendono ancora un'interpretazione unanime. Secondo l'ipotesi più accreditata di Germano Mulazzani, l'iconografia del dipinto farebbe riferimento a un passo dei *Sermones de Oneribus* di Aelredo di Rievaulx, un monaco cistercense inglese vissuto nel XII secolo⁸.

Nel passo in questione si descrive l'origine della Chiesa dall'ebraismo (il tempio in secondo piano), che deriva sia dalla tradizione egizia (la piramide) che pagana (le due figure di destra, che piangono in segno di pentimento), mentre Cristo raccorda il Vecchio e il Nuovo Testamento, rappresentati rispettivamente dalla Luna e dal Sole poiché il primo si comprende solo alla luce del secondo.

⁶ Così i tre vangeli sinottici raccontano il fenomeno: «Venuto mezzogiorno, si fece buio su tutta la terra, fino alle tre del pomeriggio» (NT. *Mar.* 15, 33); «Da mezzogiorno fino alle tre del pomeriggio si fece buio su tutta la terra» (NT. *Mat.* 27); «Era verso mezzogiorno, quando il sole si eclissò e si fece buio su tutta la terra fino alle tre del pomeriggio» (NT. *Lu.* 23, 44).

⁷ Esistono tuttavia alcune eccezioni tra cui la più illustre è, senza dubbio, *La Crocifissione* di Paolo Uccello, datata al 1458 e conservata presso il Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid.

⁸ Dell'Acqua – Mulazzani 1978, 93.





Fig. 1. Pagina precedente: Giusto de' Menabuoi, *La creazione del mondo*, 1375-1378, affresco, Padova, Battistero.

Fig. 2. Bramantino, *Crocifissione*, 1510-1512, olio su tela, Milano, Pinacoteca di Brera.

Anche il Perugino, nella *Pala Chigi*, ripropone la stessa iconografia aggiungendo al Sole e alla Luna, forse in uno slancio di maggiore fedeltà alle scritture, un cielo cupo e tempestoso (Fig. 3)⁹.

2. La Luna degli dèi e la Luna di Dio

Se nel Rinascimento la simbologia della Luna legata alla religione cattolica permane, l'interesse verso il mondo classico e la riscoperta dei modelli antichi, frutto a loro volta degli studi filologici e astrologici dei circoli umanistici neoplatonici, riportano in auge certe raffigurazioni della mitologia greco-romana.

Tra tanti miti e leggende, quello di Diana, 'la dea dai tanti nomi', conosce una fortuna crescente dalla fine del Medioevo fino all'epoca moderna e soprattutto nel '600. Diana infatti, in quanto dea della luna e della caccia, occupa un posto importante nell'universo delle corti europee. Basti pensare che, come ha osservato Giovanni Barberi Squarotti, è sotto il suo nume che sorge, nel XVII secolo, la Venaria Reale, una delle residenze di caccia principali della dinastia sabauda. Lo studioso spiega un tale successo del mito in quanto:

⁹ Una trattazione più approfondita si trova in Garibaldi 2004.

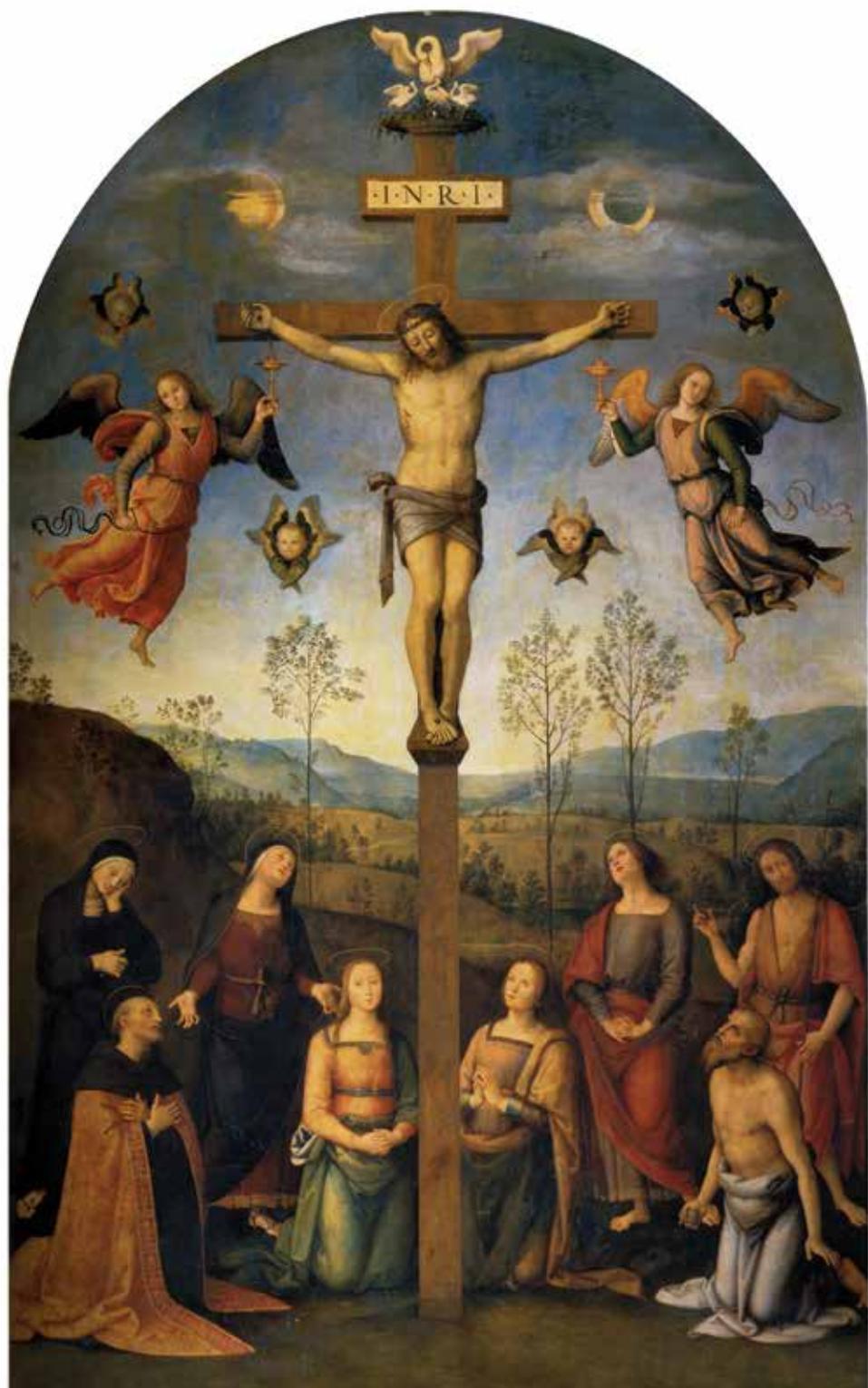


Fig. 3. Perugino, *Pala Chigi*, 1506-1507, olio su tavola, Siena, Chiesa di Sant'Agostino.



Fig. 4. Parmigianino, *Diana e Atteone*, 1524, affresco, Fontanellato, Rocca San Vitale.

particolarmente adatto a trasmettere metaforicamente alcuni principi cardinali dell'autorappresentazione del potere, tanto cari alle corti: l'integrità morale del principe (la castità); la sovranità come prerogativa congenita e connaturata alla classe regnante (l'egemonia esercitata sulla e nella natura selvaggia), e l'investitura divina (la luna come astro che riflette la luce del sole)¹⁰.

È in questa chiave 'cortigiana' che Parmigianino dipinge le scene del mito di *Diana e Atteone* nella decorazione del piccolo ambiente della Rocca Sanvitale di Fontanellato (Fig. 4). L'artista, al secolo Girolamo Francesco Maria Mazzola, chiamato alla corte dei conti Sanvitale, realizza nel 1524, in una stanza della nella residenza nobile, la cosiddetta 'stufetta' (bagno privato) con quattordici lunette dipinte con episodi della favola ovidiana di Diana e Atteone. La dea è presente in tutte le scene, rappresentata nel rispetto dei canoni femminili e mitologici: una figura muliebre nuda, con i capelli raccolti sul capo e una falce di luna sulla testa. Nel piccolo scrigno della 'stufetta', il Parmigianino restituisce il tema mitologico-letterario attraverso nuova sensibilità manierista, con una resa di forme raffinata e intellettuale, al fine di esaltare le virtù della contessa Paola

¹⁰ Bárberi Squarotti – Colturato – Gorla 2018, VI.

Gonzaga, moglie di Galeazzo Sanvitale, conte di Fontanellato, paragonata per le sue virtù alla dea Diana¹¹.

Se il Rinascimento maturo vede il diffondersi delle rappresentazioni mitologiche della Luna in veste di Diana, non per questo le lune religiose scompaiono dal repertorio iconografico degli artisti.

Un'altra rappresentazione dell'astro lunare assai comune a quest'epoca è, ad esempio, quella della falce ai piedi di Maria, che troviamo in certe Assunzioni o Immacolate Concezioni, come traduzione in immagini del *Misterium Lunae*, teoria elaborata dai Padri della Chiesa per definire il mistero della Chiesa che brilla alla luce del sole che è il Cristo. Per Sant'Agostino in particolare la Luna è identificata con Maria, Vergine e Sposa, celebrata nel *Cantico dei Cantici* con questi versi: «Chi è costei che sorge come l'aurora / Bella come la luna fulgida, come il sole?» (VT. *Cant.* 6, 10).

L'iconografia dell'Immacolata raffigura Maria con la falce lunare sotto i piedi, a somiglianza della donna dell'Apocalisse¹², per significare il suo dominio sui culti delle divinità lunari ma anche la vittoria sulla morte, secondo la credenza che la Luna fosse il luogo dove abitavano i defunti¹³.

Tale rappresentazione non raramente si arricchisce dell'attributo del serpente, segno inequivocabile di vittoria del bene sul male, dell'Immacolata Concezione sul peccato originale, della purezza e dell'innocenza sulle passioni.

Un esempio pittorico di tale variante è rappresentato dalla *Pala Altoviti*, dipinta da Giorgio Vasari intorno al 1540 e oggi conservata nella Chiesa dei SS. Apostoli a Firenze (Fig. 5). Qui il pittore aretino offre un'interpretazione assai originale dell'immagine della Vergine Immacolata, attraverso la ripresa del connubio tra quest'ultima e la donna dell'Apocalisse¹⁴. La Vergine infatti troneggia in cima all'albero del Paradiso terrestre, con le mani giunte, sostenuta dagli angeli, tenendo il piede destro su una grossa mela, in equilibrio sopra la falce di Luna. La presenza della Luna del dipinto è in realtà assai discreta. Vasari sceglie, accordando grande importanza rappresentativa al serpente, di dare maggiore evidenza al ruolo di espiazione del peccato originale assunto dalla Vergine Immacolata che si pone, con il suo assenso, come antitesi della disobbedienza di Eva.

¹¹ Ghidiglia Quintavalle 1968, 292.

¹² «Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle» (NT. *Apoc.* 12, 1-2).

¹³ Cfr. Aug. *In psalm.* 71, 10-11. Per la Luna come ricettacolo delle anime dei morti nella mentalità greca antica, cfr., in questo volume, il contributo di V. Bacigalupo.

¹⁴ Nell'*Apocalisse* il drago viene chiamato anche «serpente antico», in accordo all'immagine che si trova nella *Genesis*: «Allora il Signore Dio disse al serpente [...] Io porrò inimicizia tra te e la donna, tra la tua stirpe e la sua stirpe; questa ti schiaccerà la testa e tu le insidierai il calcagno». (VT. *Gen.* 3, 1, 14-15).



Fig. 5. Giorgio Vasari, *Immacolata Concezione (Pala Altoviti)*, 1540-1541, olio su tavola, Firenze, Chiesa dei Santi Apostoli.



Fig. 6. Sebastiano del Piombo, *Pietà*, 1516-1517 circa, olio su tavola, Museo civico, Viterbo.



Fig. 7. Bonaventura Salimbeni, *Esaltazione dell'eucarestia*, 1600, olio su tela, chiesa di san Lorenzo in san Pietro, Montalcino.

3. Quando la Luna si fa grande in cielo

Nella bellissima *Pietà* viterbese, datata 1515-1517, Sebastiano del Piombo, in una scena notturna – la prima a scala monumentale della storia dell'arte italiana –, opera una nuova invenzione iconografica (Fig. 6). Prendendo spunto dalla tradizionale *Vesperbild* (la Vergine con in grembo il corpo del figlio)¹⁵, il pittore veneziano rappresenta il corpo di Gesù disteso a terra con la Vergine in preghiera nel ruolo di corredentrica diffuso dalla mariologia del tempo.

La scena si svolge durante la veglia pasquale. La Luna a cui si rivolge Maria, madre dolente e simbolo della Chiesa, è infatti una Luna piena. Sebastiano del Piombo la rappresenta offuscata dalle nubi, una luce che sembra provenire da punti diversi e bagna le figure in primo piano. Il suo ruolo è dunque, ancora una volta, simbolico e l'ambientazione notturna, di chiara derivazione belliniana, è dettata da una doppia necessità: una corretta traduzione in immagini del testo biblico e il rispetto delle esigenze compositive (servendo ad isolare il corpo morto di Cristo dallo sfondo e

¹⁵ Qualche studioso (cfr. p. es. Spamer 1930, 334) ha parlato dunque piuttosto di *Andachtbild*, ossia di «immagine per la preghiera».

amplificarne il dramma)¹⁶. Se nella *Pietà* di Sebastiano del Piombo la Luna acquista visivamente delle proporzioni importanti, il suo ruolo simbolico ed evocativo è comunque ancora predominante.

Non bisogna tuttavia attendere troppo tempo perché un'altra Luna faccia la sua apparizione. Nell'*Esaltazione della Eucarestia* con i quattro Dottori della Chiesa dipinta da Ventura Salimbeni e conservata nella chiesa di san Lorenzo in san Pietro a Montalcino (Fig. 7), è rappresentato il globo, sulla cui superficie appaiono una sfera luminosa (il Sole), e un'altra piccola sfera in basso dello stesso colore (la Luna). Il globo ha due terminazioni (gli 'scettri', tenuti ad un'estremità dalle prime due divinità), che partono dalla sfera e proseguono radialmente e per un tratto¹⁷.

Si intuisce facilmente come, in questo periodo, la scienza, in particolare le ricerche avviate da Galileo all'epoca e le speculazioni scientifico-filosofiche che ne seguono, comincino a soggiogare certi spiriti e ad insinuarsi pian piano nelle rappresentazioni pittoriche degli astri e del globo terrestre¹⁸. Di lì a poco infatti, il 13 marzo 1610, Galileo avrebbe pubblicato il *Sidereus Nuncius*, piccolo ma denso trattato di astronomia sui risultati delle sue prime osservazioni sulla Luna, le stelle e i satelliti di Giove. Le scoperte e gli stessi disegni di Galileo hanno una conseguenza quasi immediata nelle rappresentazioni pittoriche della Luna.

Il più noto dipinto in cui possiamo vedere rappresentata la Luna 'galileiana' è l'*Immacolata Concezione* che Ludovico Cardi detto il Cigoli realizza nella Cappella Paolina della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma intorno al 1610-1612.

Il Cigoli e Galileo, entrambi fiorentini, amici d'infanzia, entrambi appassionati di pittura e di astronomia, intrattengono una fitta corrispondenza nella quale lo scienziato condivide con il pittore teorie, impressioni, risultati e, dettaglio tutt'altro che insignificante, i suoi disegni astronomici. L'immagine della Luna dipinta dal Cigoli è dunque assolutamente fedele ai disegni e alle descrizioni dell'amico: un corpo celeste dalla superficie scabra, montagnosa, 'ruvida', di una luce meno accecante, un

¹⁶ Secondo la tradizione canonica e i Vangeli apocrifi, Gesù venne crocifisso il venerdì precedente il giorno di Pasqua, in un anno non precisato durante il regno dell'imperatore Tiberio. La Pasqua, nel calendario lunare ebraico, cadeva il sabato successivo alla prima Luna piena dopo l'equinozio di primavera. Quando Cristo venne crocifisso, la Luna doveva dunque essere piena o quasi.

¹⁷ I due scettri, prolungati idealmente fino al centro della sfera, individuano un angolo acuto di poco più di venti gradi; le loro estremità arrivano sino all'altezza delle ali dello Spirito Santo, e da esse poco si discostano. Il significato di tali scettri, così come l'intera simbologia che sottende al dipinto è ancora oggetto di dibattito tra gli studiosi. Da parte nostra, il dettaglio sul quale ci sembra necessario soffermarci è piuttosto questa sorta di 'gesto di misurazione' che le due figure sacre sembrano compiere e il movimento dei due scettri che ricordano, non a caso, le aste di un compasso. Ci pare dunque chiaro, in questa rappresentazione, un riferimento agli studi scientifico astronomici dell'epoca.

¹⁸ Cfr., in questo volume, il contributo di F. Susini.

astro ben diverso dall'immagine che fino ad allora non solo artisti ma anche poeti e letterati avevano divulgato¹⁹.

Fino al Cigoli infatti la Luna degli artisti, con le dovute varianti formali, è un astro brillante, scabro e polito, come la Luna che Dante descrive nel canto secondo del *Paradiso*: «Lucida, spessa, solida e pulita, quasi adamante che lo sol ferisse» (2, 31-33). La Luna del Cigoli non è più la Luna di Dio che misura il tempo cosmico, ma è la Luna della scienza, delle scoperte astronomiche, in altre parole la Luna dell'uomo.

4. La Luna della poesia e del sogno

Nel '600 e per tutto il secolo successivo, accanto alla nuova immagine della Luna scoperta dalla scienza permane ancora la visione tradizionale, classica e mitologica dell'astro che tanto successo aveva avuto nel Rinascimento.

Molti artisti barocchi, frequentatori delle corti europee, delle accademie e degli ambienti arcadici, continuano a rappresentare il mito di Diana, spesso arricchendolo di nuove simbologie che sembrano non essere estranee agli echi delle scoperte astronomiche del tempo.

Nella *Diana cacciatrice* del Guercino (Fig. 8), dipinta nel 1658 e oggi proprietà della Fondazione Sorgente Group di Roma, la Luna resta l'attributo principale di Diana ma non è posta, come nell'iconografia tradizionale, sulla fronte bensì immediatamente sopra la testa della dea; distaccata da questa, non fa più corpo unico con la figura ma si staglia nel cielo, quasi come a suggerire simbolicamente un allontanamento dalla figura mitologica e un ricongiungimento con il paesaggio e i fenomeni naturali.

È una Luna chiara e luminosa quella del Guercino, resa con una *palette* cromatica dalle tinte delicate e da una stesura pittorica leggera e levigata. La scena sembra permeata del nuovo spirito elegiaco cantato all'epoca dalla celebre letteratura arcadica.

La Luna del Guercino, pur ancora legata al mito e pur conservando ancora il suo sembiante di astro levigato e brillante, diventa, immersa com'è in questo cielo dagli echi quasi romantici, grazie al tocco del classicismo pittorico dell'artista, una Luna lirica e poetica.

Seguendo la sensibilità classicista del Guercino, concludiamo il nostro viaggio sulla scia delle nostre lune dipinte con un'opera di Domenico Corvi, *La morte di Seneca*.

Pittore viterbese, morto ai primi dell'800 – il cui talento è stato in realtà scoperto solo da poco – il Corvi si pone stilisticamente a cavallo tra due sensibilità pittoriche: quella neoclassica e quella romantica. Nella scena che raffigura la morte di Seneca, si

¹⁹ Sul carteggio Cigoli-Galilei vd. Matteoli 1959 e Tognoni 2009.



Fig. 8. Guercino, *Diana cacciatrice*, 1658, olio su tela, Fondazione Sorgente Group, Roma.

mostra neoclassico nella scelta iconografica e nel soggetto storico, ma anche nella resa dei personaggi, tutta impregnata della monumentalità e solennità degne di un dipinto di David²⁰. Mostra invece la sua adesione alla corrente romantica proprio nella rap-

²⁰ Jacques-Louis David (Parigi 1748-Bruxelles 1825), è considerato il più grande rappresentante della pittura neoclassica in Europa e nel mondo. Operando una rottura con il precedente stile rococò, la sua

presentazione della Luna. Una Luna dalla luce fioca, che si profila in un cielo grigio e lontano. È una Luna dai contorni incerti, frastagliata, che ha ormai perso ogni connotazione naturalistica, una Luna che è divenuta lontana, quasi inarrivabile, una Luna eterea che appartiene ormai più al mondo dei sogni che a quello della realtà, una Luna che riapparirà nei dipinti romantici prima e simbolisti poi, di Aristide Sartorio, di Friedrich Baade fino a diventare un soggetto prediletto per i pittori surrealisti.

Una Luna che, ormai possiamo definire 'piena' di significati diversi. Una Luna che è ormai, nell'immaginario degli uomini così come in quello degli artisti, la Luna degli dèi, la Luna del mito, la Luna di Dio e la Luna dell'uomo.

arte si pone, almeno negli intenti, come eredità degli ideali estetici classici. Si ricorda che anche David ha dipinto, nel 1773, *La morte di Seneca*, in una tela oggi conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Parigi: cfr. Michel – Sahut 1988.

Bibliografia

Bacci 2005

M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Bari 2005.

Bárberi Squarotti – Colturato – Gorio 2018

G. Bárberi Squarotti, A. Colturato, C. Gorio, *Il mito di Diana nella cultura delle corti. Arte letteratura musica*, Firenze 2018.

Cattedrale di Aosta 2008

La Cattedrale di Aosta: dal cantiere romanico ai giorni nostri, Aosta 2008.

Dell'Acqua – Mulazzani 1978

G.A. Dell'Acqua, G. Mulazzani, *L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore*, Milano 1978.

Garibaldi 2004

V. Garibaldi, *Perugino*, in *Pittori del Rinascimento*, Firenze 2004.

Ghidiglia Quintavalle 1968

A. Ghidiglia Quintavalle, *Gli affreschi giovanili del Parmigianino*, Parma 1968.

Levore 1994

P. Levore (ed.), *Padova: battistero della cattedrale. Affreschi di Giusto de' Menabuoi*, Padova 1994.

Matteoli 1959

A. Matteoli (ed.), «*Macchie di Sole*» e *pittura: carteggio di Ludovico Cardi e Galileo Galilei (1609-1613)*, «*Bollettino dell'Accademia degli Euteleti*», 32 (1959).

Régis – Sahut 1988

M. Régis, M.-C. Sahut, *David, l'art et la politique*, Paris 1988.

Spamer 1930

A. Spamer, *Das kleine Andachtsbild: vom XIV. bis zum XX. Jahrhundert*, München 1930.

Tognoni 2009

F. Tognoni (ed.), *Il carteggio Cigoli Galileo 1609-1613*, Pisa 2009.

L'altra faccia della Luna nelle poesie di Burchiello

Matteo Bosisio

Abstract: In the work of the Florentin poet Burchiello (1404-1449) the Moon often plays a provocative role. Through his eccentric and chaotic vocabulary, the Author refers to the Satellite in order to create ridiculous situations related to the concreteness of the everyday life: for instance, the personification of the Moon directly talks to the poet in *Nominativi fritti*. In *Lingue tedesche* Burchiello represents a weird character catching fireflies «al lume della luna», whereas in *Manze d'ovili* the Moon itself describes an improbable and facetious event. Moreover, the reference to the Moon underlines the reader's estrangement effect: at last, the sonnets *Il freddo Scorpione* and *Nel bilicato centro* open with a doctrinal overview which conceals an extensive astrological parody.

Keywords: Burchiello; Renaissance Italian literature; Moon; parody; thematic criticism.

1. Burchiello, estroso scrittore fiorentino della prima metà del Quattrocento, si avvale della Luna in modo provocatorio rispetto alle consuetudini della tradizione letteraria¹: nella *Commedia* di Dante, ad esempio, il satellite può simboleggiare la luce della ragione (*Purg XVIII*, 76-87) e il moto ambiguo della Fortuna (*Par XVI*, 82-87); nella poesia amorosa la Luna fa solitamente da sfondo ai pensieri notturni dell'io lirico (per es. *Rvf CCXXIII*, 3). In Burchiello, invece, il satellite è inserito in situazioni ridicole, che disorientano e divertono il pubblico in un vorticoso meccanismo allusivo. Le soluzioni letterarie ideate dallo scrittore rientrano in un contesto giocoso e, nel contempo, culturalmente innovativo. La Luna, proprio perché impiegata spesso per esprimere concetti alti e raffinati, di-

¹ Sulla biografia di Burchiello si veda Patrizi 1991, 621-625.

venta, per converso, il simbolo di una letteratura spregiudicata e aperta sino agli esiti sperimentali più irriverenti².

Nell'eccentrico e caotico vocabolario 'alla burchia' la Luna rinvia alla concretezza della vita quotidiana, a una comicità materiale e istintiva: in *Nominativi fritti* (X) la personificazione della Luna si rivolge direttamente al poeta. In *Lingue tedesche* (XLVII) si fa cenno a un personaggio bizzarro, che è intento a catturare le lucciole, laddove in *Manze d'ovili* (CLXXV) il satellite descrive una vicenda improbabile e faceta. Il ricorso alla Luna mira altresì allo straniamento del lettore: si pensi ai sonetti *Il freddo Scorpio* e *Nel bilicato centro* (XXXIV e XXXV), che prendono le mosse da una panoramica dottrinale. Lo scrittore propone un rifacimento corrosivo nei confronti della letteratura astrologica: gli esordi elevati dei due sonetti non assumono, come avviene in Dante, alcuna finalità retorica o scientifica, bensì dischiudono un'estesa parodia, che verrà analizzata al § 3. Non solo Burchiello si concentra sull'immagine lunare, ma talora carica il lessico astronomico di un sottofondo enigmatico e lo sottopone a un riuso del tutto stravagante.

Talvolta la critica burchiellesca ha ricercato chiavi di lettura valide per tutti i sonetti, senza raggiungere risultati convincenti³. Occorre precisare che la nostra indagine non poggia su un assunto preconetto, come se intendesse provare una realtà già stabilita a priori⁴. Al contrario, l'analisi del tema lunare si applica ai singoli componimenti in modo induttivo: la possibilità di affrontare lo studio delle poesie di Burchiello da un punto di vista tematico consente altresì di far interagire i testi del *corpus*. Il dialogo tra le rime libera la produzione di Burchiello dall'idea di assoluta estemporaneità e di improvvisazione che da tempo la condiziona⁵. Invero, la presenza della Luna in diversi sonetti sembrerebbe dimostrare l'esistenza di schemi macrotestuali, di immagini ricorrenti, di strategie comiche che conferiscono una certa vivacità e coesione all'intera silloge.

2. Iniziamo la rassegna da *Nominativi fritti*; non intendiamo applicare un'analisi complessiva, che comporterebbe troppe considerazioni estranee all'argomento in esame. Ci limitiamo così a verificare quanto la Luna e i temi a essa collegati siano significativi nell'ordito retorico e diegetico del sonetto⁶:

² Per la Luna in letteratura rinviamo a Reitani 2007, 1311-1317.

³ Si pensi alle proposte dei critici che leggono le poesie 'alla burchia' in senso univocamente osceno e lubrico: in tale direzione si colloca il commento a Burchiello 2010. Su questa tendenza si segnalano, da ultime, le obiezioni di Zaccarello 2012, 77-78.

⁴ Per la 'critica tematica' in Italia si vedano, tra tutti, i contributi raccolti in Luperini 2008.

⁵ Sul *nonsense* di Burchiello si rimanda a De Robertis 1974, 105-135.

⁶ Per un esame sistematico si veda Bosisio 2019, 9-26.

Nominativi fritti e mappamondi
e l'arca di Noè fra due colonne
cantavan tutti «*Kyrieleisonne*»
per la 'nfluenza de' taglier mal tondi.
La Luna mi dicea: «Ché non rispondi?»
et io risposi «I' temo di Giansonne,
però ch' i' odo che 'l diaquilonne
è buona cosa a fare i cape' biondi».
Et però le testuggine e' tartufi
m'hanno posto l'assedio alle calcagne
dicendo «Noi vogliàn che tu ti stufi»,
e questo sanno tutte le castagne:
perché al dì d'oggi son sì grassi e gufi
c'ognun non vuol mostrar le suo magagne.
E vidi le lasagne
andare a Prato a vedere il sudario,
e ciascuna portava lo 'nventario.⁷

I personaggi descritti nelle quartine si lamentano per l'«influenza de' taglier mal tondi» (v. 4). Con «influenza», che ricorre nella stessa posizione anche in altri due sonetti di cui ci occuperemo, si intende l'«azione esercitata dagli astri sull'indole e sul destino umano o sui fenomeni naturali e climatici terrestri»⁸. I «taglier», frequenti nelle rime di Burchiello (es. XLVI, 12; CXXX, 1; CL, 12), sono piatti di legno serviti per due commensali. Invece, l'espressione «mal tondi», presente unicamente in *Nominativi fritti*, è stata interpretata dagli studiosi sulla scorta delle considerazioni di Anton Francesco Doni (autore di un non sempre affidabile *Commento* alle rime burchiellesche). Lo scrittore chiosa il verso in questo modo: «*mal tondo* è un tagliere quando non v'è roba da mangiare»⁹. La congettura sembra confermata da una novella di Franco Sacchetti, là dove è dato leggere: «Colui che 'l tutto vede fa poi li taglieri, e taglia come a lui pare che si convenga»¹⁰. Insomma, l'«influenza» – termine scientifico, proprio della cultura

⁷ Avvertiamo che tutte le citazioni provengono da Burchiello 2004. Ci discostiamo dall'edizione Zaccarello soltanto al v. 5: trascriviamo Luna con la maiuscola, in quanto si tratta probabilmente di una personificazione.

⁸ Picchiorri 2007.

⁹ Doni 2013, 39.

¹⁰ Sacchetti 2014, 606.

alta – non determina cambiamenti improvvisi e rilevanti; il suo potere si limita a provocare una circostanza futile, in quanto i personaggi del v. 1 sono stati serviti in modo inadeguato.

La domanda della Luna che apre la seconda quartina assolve il compito di introdurre l'io lirico al pubblico: «ché non rispondi?». Il nome 'Luna' era attribuito spesso nel Quattrocento alle locande (esistono diverse testimonianze per Firenze, Siena e Roma, le città in cui Burchiello visse);¹¹ l'ipotesi che il poeta evochi la personificazione di un'osteria fa leva su uno scenario piuttosto familiare per i lettori del tempo e sul contesto generale del sonetto¹². Infatti, l'ingresso della Luna viene giustificato dalle proteste dei clienti insoddisfatti. La comparsa della personificazione sembra poi anticipata dal termine tecnico del v. 4 («influenza»). Risulta, allora, utile richiamare le altre due situazioni in cui lo scrittore se ne avvale:

XXXIV, 1-4	CCXVI, 1-4
Il freddo Scorpio colla toska coda sotto 'l notturno sole umido e 'nfermo rompe a natura ogni fatato schermo cerchiando d'influenza ogni suo proda.	Un sarto castellan fatto sensale che da tre giorni in qua fu nostro sozio, secondo che gli mostra l'equinozio, ogn'influenza ha visto del tuo male.

In entrambi i sonetti l'«influenza» è connessa ironicamente al lessico astronomico: nel primo lo scrittore irride le descrizioni lambiccate del firmamento, tipiche della letteratura dottrinale (il «notturno sole» del v. 2 è proprio la Luna); nel secondo, propone la caricatura assai briosa di un personaggio incompetente, che effettua le sue diagnosi scrutando il movimento degli astri¹³. Come nelle parodie dei due sonetti, in *Nominativi fritti* i vocaboli scientifici non si inseriscono in un discorso elevato, perché connotano una circostanza banale, quotidiana.

Ritorniamo, dunque, a *Nominativi fritti*: il «gufo» del v. 13 riporta il lettore a un'ambientazione notturna, benché l'uccello sembri assolvere un ruolo simbolico. Difatti, nel Medioevo può essere utilizzato nelle comparazioni per indicare una persona viziosa¹⁴. Burchiello si serve dell'immagine del gufo per criticare quelle persone vanesie e superficiali che trascorrono una parte considerevole del loro tempo presso i bagni termali (vv. 9-14). Un riferimento più preciso alla

¹¹ Vd. in merito Tulliani 1994, 136, 178; Ait 1999, 55-76 e Nanni 2005, 57-71.

¹² Le osterie caratterizzano diversi sonetti di Burchiello: per es. cfr. XXXII, 7; XCI, 17; CXVIII, 6 e CXXIX, 8.

¹³ Sulla parodia dei dotti e dei pedanti si vedano i contributi di Zaccarello 2000, 111-127 e 2009, 47-64.

¹⁴ Verlato 2015.

notte appare nella coda: al v. 15 l'espressione «e vidi» interrompe il flusso della narrazione, delimitando un'atmosfera tipica di una *visio*¹⁵. L'effetto di straniamento – prodotto dall'analessi di «vidi» rispetto alla presentazione degli episodi onirici, che, quindi, non vengono proposti subito in quanto tali al pubblico – si risolve in una precisazione decisiva: le scene descritte in precedenza risultano paradossali e bizzarre, perché sono frutto di un sogno. D'altronde, il procedimento non è affatto raro in Burchiello:

XXIX, 1-4	XLVII, 1-17
<p>Rose spinose e cavolo stantio sententie vecchie e sangue di bucato vennero in visione a un soldato perché 'gli avea beúto vin restio.</p>	<p>Lingue tedesche et occhi di giudei, un pentolin di ventiduo danari et Iuppiter in sun un paio d'alari gridando «Or fussin qui e parenti miei!», vennon dinanzi a' notturno occhi mei con un pien sacco di lupini amari ch'erano tutti senza scapolari come vanno la notte e gabbadei; e poi vidi Terrentio in gran fortuna nelle rettoriche onde giurgurtine colla vista di loica digiuna. Allora il Sette con suo man porcine accese un torchio al lume della luna per rimemar le lucciole a Figghine: egli il fece a buon fine e perché egli ebbe tanta pazienza beccò d'un pesceduovo preso a lenza.</p>

I due esempi citati, insieme a *Nominativi fritti*, delineano una panoramica ben definita (si pensi a «vennero in visione»; «vennon dinanzi a' notturno occhi mei», «notte», «vidi», «al lume della luna»). Gli incubi del protagonista di *Rose spinose* sono da addebitare all'abuso di vino scaduto.¹⁶ Parimenti, in *Lingue tedesche* le terribili allucinazioni che si susseguono sembrano causate da un'indigestione di cibo andato a male («lupini amari»)¹⁷. Nel corso del componimento spuntano in modo imprevedibile oggetti, parti del corpo, divinità, persino il commediografo latino Terenzio. La rappresentazione è resa straniante dall'accuratezza con cui certi dettagli rimangono impressi nella memoria del poeta («un pentolin», «ventiduo danari», «un paio d'alari»); questo espediente di finta precisione e

¹⁵ Sulle fonti impiegate da Burchiello per rappresentare questo scenario notturno intervengono Giunta 2004, 457-458 e Crimi 2005, 18-19.

¹⁶ Come sovente si verifica in Burchiello, i termini bizzarri risultano collegati da libere associazioni di idee: le «rose» sono affini al «sangue» per il colore rosso, mentre il «cavolo» e le «sententie» si riferiscono ad aggettivi simili («stantio» e «vecchie»). Per questa tecnica si veda Zaccarello 2002, 13.

¹⁷ I lupini, infatti, nel Medioevo sono sinonimo di dolcezza: cfr. Platina 1985, § CCII.

di meticolosità simulata – ricorsivo nella scrittura di Burchiello (es. I, 2; IX, 1; XVII, 1; XX, 5; XXI, 1-4; XXIV, 3) – punta a irridere il lettore, a sconvolgerne la percezione.

Negli ultimi versi di *Lingue tedesche* compare Sette, probabilmente un operaio tessile citato nella canzone *Quanto l'aureo smalto si vagheggia* dell'umanista Francesco Filelfo¹⁸. Il personaggio si muove con imperizia a causa delle «man porcine»¹⁹; Sette risulta anche ridicolo, giacché è intento a catturare le lucciole (ben visibili di notte) con l'aiuto della luce della Luna e di una torcia²⁰. Tale apporto sembra inutile e persino di ostacolo; si aggiunga che il motivo dell'operazione, di per sé astrusa, risulta ancora più incomprensibile, in quanto il protagonista si incarica di condurre gli insetti presso Figline Valdarno (storpiata, forse con accezione oscena, in «Figghine»). Contro ogni evidenza sembra, però, che Sette abbia tratto giovamento dall'insensata attività: la sua dedizione, che mal si concilia con le «man porcine», gli ha permesso di pescare un «pesceduovo». Come spesso avviene in Burchiello, si verifica una svolta davvero comica e inaspettata, tanto che si passa, senza soluzione di continuità, dalla cattura delle lucciole alla pesca. Tuttavia, gli avvenimenti descritti nelle due terzine sono collegati, da un punto di vista logico, da uno stringente rapporto di causa/effetto (v. 15). Pure l'ultima immagine si caratterizza per un'assurda combinazione: il protagonista non prende un pesce, bensì un «pesceduovo», cioè una 'frittata ripiegata in due'²¹. Si badi che un altro sottilissimo filo lega la terzina finale, contrassegnata dalla luce lunare, a quella precedente, perché il «pesceduovo» al sonetto XVI viene paragonato per la sua forma al «sol di marzo» (v. 17). I numerosi cortocircuiti che il sonetto dispone attraverso allusioni ridicole, giochi linguistici e richiami intratestuali destabilizzano sì il lettore, ma, nel contempo, lo divertono con un procedimento di assoluta leggerezza e ingegnosità.

3. Spostiamoci, adesso, a due sonetti molto affini per strategie compositive e motivazioni parodiche:

¹⁸ Burchiello indirizza a Filelfo gli ironici sonetti XXXVIII e XL. La proposta di identificazione di Sette è avanzata in Crimi 2007, 372.

¹⁹ La locuzione è già impiegata nel *Pataffio* per riferirsi a un gesto sbadato (II, 82). Cfr. Sacchetti 2005, 10.

²⁰ Per comportamenti paradossali analoghi, vd. i sonetti II (vv. 7-8: «molti altri sbanditi dalla 'Ncisa / [...] fabricavano aria in sun un tetto») e VI, in cui le anguille «imbottavan nebbia» (v. 17).

²¹ Cfr. GDLI 1986, 165.

XXXIV	XXXV
<p>Il freddo Scorpio colla toska coda sotto 'l notturno sole, umido e 'nfermo, rompe a natura ogni fatato schermo cerchiando d'influenza ogni sua proda; ivi nel cor, dove ogni vena snoda, pel sol valor del conceputo spermo crëa natura un venenoso vermo sì fero che da vita a morte il froda. Mercurio Venus con Saturno e Marte, accidie, flemme, collore e sanguigne: quattro nature ognuna in sé disparte, Avicenna Ipocràse le dipigne, ma Galieno specchio di quell'arte d'aria e di fuoco le difende e cigne. O 'l farsetto mi strigne, o veramente Siena arà gran doglia: ch'i' tel so dir, ché 'l corpo mi gorgoglia.</p>	<p>Nel bilicato centro della terra, dove mancando l'aire, il mare abonda et onde Eülo vago foribonda facendo con Neptunno a Giove guerra: quivi nostro emispero s'apre e serra colla meridiana e trebisonda e la notturna spera più ritonda ogni natura di suo corso sfera. Et onde nostra mente tien suo loco, da memoria e da cerebro <i>ab oggetto</i>, come favilla <i>super fiamma</i> in foco: qui fé Euclide, e Tacuin concetto, ond'io Alfonso l'Almagesto invoco, gloria di philosophico intelletto. E questo trovo detto in Tullio quinto sesto, segnato 'A' nelle geonologie di Pier Frustà.</p>

Nel primo si fa ricorso a un linguaggio solenne, a una descrizione tecnica (con riferimento, per esempio, agli influssi della Luna e dello Scorpione)²². La costellazione è anche definita «inferma» cioè, in senso attivo, 'velenosa e nociva'; il significato rimanda alla «tosca coda» del v. 1. Il potere della Luna e dello Scorpione rispetta i principi della teoria degli umori e appare altresì fatale e invincibile²³. La seconda quartina presenta gli effetti della Luna e della costellazione, questa volta prendendo di mira il lessico tipico della medicina²⁴. Anche i passaggi successivi insistono sull'attrazione esercitata dai pianeti sugli uomini; sono poi elencati i dottori più illustri del mondo antico. Il tutto si conclude con un netto abbassamento, finalizzato a spiazzare e a divertire il pubblico: invero, la profezia sulla «gran doglia» che si scaglierà contro Siena è frutto dell'interpretazione dei borborigmi dell'io lirico. In aggiunta, il sonetto sembrerebbe riprendere in senso ironico alcuni passaggi impegnativi della *Commedia*: ad esempio, a *Purg XXV* il canto si apre con la precisa connotazione temporale in cui si svolge l'azione (vv. 2-3: «'l sole avea il cerchio di merigge / lasciato al Tauro e la notte a lo Scorpio»)²⁵. Il componimento esibisce poi alcuni vocaboli danteschi (es. il «vermo» del v. 7 è utilizzato per Cerbero a *Inf VI*, 22) per finire con la parodia delle apostrofi e delle profezie di sciagura che nella

²² Rinviamo a Casali 2003, 228-248 per il riuso parodico dell'astrologia nella letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento.

²³ Secondo la teoria umorale del Quattrocento la Luna e lo Scorpione sono associati al temperamento flemmatico, caratterizzato da lentezza, silenziosità e goffaggine. Vd. in merito Agrimi – Crisciani 1988.

²⁴ Cfr. a proposito Zaccarello 2009, 47-64.

²⁵ Si cita da Alighieri 1966-1967.

Commedia coinvolgono varie città toscane (Firenze a *Inf* XVI, 73-75; Pistoia a *Inf* XXV, 10-13 e Pisa a *Inf* XXXIII, 79)²⁶.

Parimenti, nel sonetto *Nel bilicato centro* la «notturna spera» appare piena («più ritonda») ed è inserita all'interno di una dimostrazione complessa, che chiama in causa le teorie della sede dell'intelletto e della compensazione degli elementi, esposta, tra gli altri, dal Dante della *Quaestio* (§§ 18-78). La discussione si basa su un lessico alto e conforme alla dottrina tomistica; nondimeno risulta divagante e, alla fine, caotica. Come nel componimento precedente, l'invocazione di alcune autorità consente di disorientare il lettore con un *aprosdòketon* curioso. Difatti, insieme a Euclide e ad Alfonso el Sabio, nominati peraltro in modo poco pertinente, spicca Pier Frustà (primo raccoglitore ed esegeta delle poesie dell'Orcagna, uno dei precursori della letteratura 'alla burchia')²⁷.

4. Le potenzialità comiche della Luna non si esplicano solo nella derisione della cultura scientifica e astronomica. Il satellite viene impiegato in un altro contesto, al fine di completare una descrizione ironica:

Manze d'ovili e cavoli fioriti
 e piove forte e l'ocche hanno gran sete
 e mona Smeria in conclav'è col prete:
 el caso è duo pulcin, che l'ha smarriti.
 Battagli di campane rivestiti
 a suor Honesta hanno rotto la rete:
 miseri fegatelli, or che farete?
 Voi avete alle man duri partiti.
 Di ciò forte sospetta il senatore,
 e ha chiamato il notaio della cassa
 che gli dia del finocchio pel sapore.
 Vie-gli la luna, quando il sol s'abbassa,
 sicome ha Phebo sdegnato a furore,
 persequendo una chiocciola s'allassa.
 Non gli date batassa,
 che fu un dì per conciar male Orvieto:
 mancò sol perché avea beuto aceto.

²⁶ Per l'elaborazione della materia dantesca in Burchiello si vedano le considerazioni di Poggiogalli 2003, 82-86.

²⁷ Sull'Orcagna si rimanda a Cursietti 2002, 109-122 e Crimi 2005.

I versi 5-7 sono tramati da possibili riferimenti osceni, laddove nelle terzine viene introdotto un non meglio definito «senatore», il quale verso sera («quando il sol s'abbassa») soffre di un disturbo preciso: «viengli la luna»²⁸. Il protagonista sarebbe, quindi, caratterizzato da un umore instabile e insolito, perché soggetto all'influsso negativo del satellite. Ciò si comprende dai suoi comportamenti strani, contraddistinti da sbadataggine e sonnolenza. Il senatore, forse assimilato per i suoi difetti ad alcuni animali notturni che non amano il Sole (pensiamo al «gufo» di *Nominativi fritti*), subisce la punizione di Apollo: invero, è costretto a inseguire una lumaca²⁹. Questi richiami alle vendette inflitte dagli dèi agli uomini (per Apollo si ricordino i supplizi ben più drammatici di Marsia e di Niobe) pongono la tradizione mitologica su un piano degradato e triviale³⁰. Non sono da escludere rinvii al noto apologo di Achille e della tartaruga e, in generale, alle pene eterne sopportate da alcuni personaggi mitologici (es. Tantalo, Sisifo). Oltretutto, soggiunge l'io lirico, non bisogna distrarre il senatore, il quale un giorno stava sbagliando un passaggio fondamentale nella produzione del prestigioso vino di Orvieto³¹; alla fine è riuscito a correggersi, ma soltanto perché l'aceto bevuto in modo involontario e fortuito (altro esempio del carattere imprevedibile del protagonista) l'ha fatto restare lucido e sveglio. Ebbene, Burchiello – grazie all'ambiguità del suo lessico, alla situazione inverosimile e alla rinuncia a una ricostruzione consequenziale degli avvenimenti – attiva a sua volta una 'punizione' sardonica nei confronti del lettore: il pubblico è costretto a provare un senso di spaesamento simile a quello del senatore e a identificarsi, perciò, nel malcapitato personaggio di *Manze d'ovili*.

5. In conclusione, i sonetti 'lunari' di Burchiello, a tutta prima estemporanei e criptici, mostrano una struttura piuttosto definita. Certe scene raccontano sogni caotici ed episodi buffi, ma restano coese nella loro struttura fondamentale. Anche i sonetti parodici si servono di un lessico altamente rielaborato e di strategie perspicue per scherzare la cultura scientifica. Le brevi suggestioni che abbiamo raccolto non pretendono

²⁸ Burchiello nomina il personaggio anche al sonetto XLIV, 6-8 («guardavan tutti in viso il senatore, / come volessin dir “Lo 'mperadore / ha già mandato e Medici a Quaracchi”»); forse il poeta si riferisce a una figura realmente esistita. Si potrebbe pensare così al politico Rinaldo Albizi, rivale dei Medici nonché senatore a Roma nel 1432. Si badi che Burchiello al sonetto I, 1 con l'espressione «dispota di Quinto» sembrerebbe alludere proprio a Rinaldo. Sul personaggio, rinviamo a Lazzarini 2014, 34-36 (con bibliografia pregressa).

²⁹ Per il nesso Luna-Apollo segnaliamo l'inizio del sonetto CCXXIV di Franco Sacchetti (vv. 1-3): «era Fetonte ne la somma gloria / con carri carchi di gente lunatica / fra' nove cieli». Si cita da Sacchetti 1990.

³⁰ Il riuso parodico della mitologia in Burchiello è esaminato da Zaccarello 2002, 19-20.

³¹ Per quest'ultima interpretazione di «Orvieto» nel senso del 'vino prodotto a Orvieto' seguiamo Crimi 2005, 272-273.

certo di esaurire le potenzialità polisemiche e centrifughe dei testi burchielleschi presi in esame: difatti, il pubblico si trova di fronte a un componimento caleidoscopico, che mira soprattutto all'equivoco, alla stratificazione anfibologica. Impostare l'analisi da un punto di vista tematico presenta, però, un certo vantaggio, cioè quello di sondare e di mettere alla prova le tecniche retoriche adottate da Burchiello, di stabilire le ragioni più affascinanti della sua poesia. La Luna, dunque, può essere colta in numerosissime sfumature e svolgere molteplici scopi: motivo di parodia nei confronti dei dotti e dei sapienti, diventa, al contempo, uno spunto di satira sociale, un espediente di divertimento e di clamorosa riscrittura dei codici letterari più consolidati.

Bibliografia

- Agrimi – Crisciani 1988
J. Agrimi, C. Crisciani, *Edocere medicos. Medicina scolastica nei secoli XIII-XV*, Milano-Napoli 1988.
- Ait 1999
I. Ait, *Taverne e locande: investimenti e gestione a Roma nel XV secolo*, in AA. VV., *Taverne, locande e stufe a Roma nel Rinascimento*, Roma 1999, pp. 55-76.
- Alighieri 1966-1967
D. Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, G. Petrocchi (ed.), Milano 1966-1967.
- Bosisio 2019
M. Bosisio, *Qualche nuova ipotesi su «Nominativi fritti e mappamondi» di Burchiello*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», 14 (2019), pp. 9-26.
- Burchiello 2004
I sonetti del Burchiello, M. Zaccarello (ed.), Torino 2004.
- Burchiello 2010
Burchiello, *Le poesie autentiche*, A. Lanza (ed.), Roma, 2010.
- Casali 2003
E. Casali, *Astrologia e riso*, in Ead., *Le spie del cielo. Oroscofi, lunari e almanacchi nell'Italia moderna*, Torino 2003, pp. 228-248.
- Crimi 2005
G. Crimi, *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Manziana 2005.
- Crimi 2007
G. Crimi, *Burchiellerie. In margine ad un'edizione commentata dei sonetti del Burchiello*, «Letteratura italiana antica», 8 (2007), pp. 363-380.
- Cursiotti 2002
M. Cursiotti, *Alle radici della poesia burchiellesca. L'Orcagna pittore e lo Za buffone*, «La parola del testo», 6 (2002), pp. 109-122.
- De Robertis 1974
D. De Robertis, *Una proposta per Burchiello*, in Id., *Carte d'identità*, Milano 1974, pp. 105-135.
- Doni 2013
A.F. Doni, *Rime del Burchiello comentate dal Doni*, C.A. Girotto (ed.), Pisa 2013.
- GDLI 1986
Grande dizionario della lingua italiana, S. Battaglia e G. Barberi Squarotti (eds.), vol. XIII, Torino 1986.
- Giunta 2004
C. Giunta, *A proposito de «I sonetti del Burchiello»*, a cura di Michelangelo Zaccarello (Torino, Einaudi 2004), «Nuova rivista di Letteratura italiana», 7 (2004), pp. 451-476.
- Lazarini 2014
I. Lazarini, *Rinaldo degli Albizzi*, in Machiavelli. *Enciclopedia machiavelliana*, G. Sasso e G. Inglese (eds.), vol. I, Roma 2014, pp. 34-36.
- Luperini 2008
R. Luperini (eds.), *Il tema: la critica tematica oggi*, «Allegoria», 58 (2008).
- Nanni 2005
P. Nanni, *Vinattieri fiorentini. Dalle taverne medievali alle moderne enoteche*, Firenze 2005.
- Patrizi 1991
G. Patrizi, *Domenico di Giovanni detto il Burchiello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XL, Roma 1991, pp. 621-625.
- Picchiorri 2007
E. Picchiorri, s.v. «Influenza», in P. Squillacioti (ed.), *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, Firenze 2007.
- Platina 1985
B. Platina, *Il piacere onesto e la buona salute*, E. Faccioli (eds.), Torino 1985.
- Poggiogalli 2003
D. Poggiogalli, *Dalle acque ai nicchi. Appunti sulla lingua burchiellesca*, «Studi di lessicografia italiana», 20 (2003), pp. 65-126.
- Reitani 2007
L. Reitani, s.v. «Luna», in R. Ceserani, M. Domenichelli e P. Fasano (eds.), *Dizionario dei temi letterari*, vol. II, Torino 2007, pp. 1311-1317.
- Sacchetti 1990
F. Sacchetti, *Il libro delle rime*, F. Brambilla Ageno (ed.), Firenze 1990.

Sacchetti 2005

F. Sacchetti, *Il Pataffio*, F. Della Corte (ed.), Bologna 2005.

Sacchetti 2014

F. Sacchetti, *Le Trecento novelle*, M. Zaccarello (ed.), Firenze 2014.

Tuliani 1994

M. Tuliani, *Osti, avventori e malandrini: alberghi, locande e taverne a Siena e nel suo contado tra Trecento e Quattrocento*, Siena 1994.

Verlato 2015

Z. Verlato, s.v. «Gufo», in P. Squillacioti (ed.), *Tesoro della Lingua italiana delle Origini*, Firenze 2015.

Zaccarello 2000

M. Zaccarello, *Indovinelli, paradossi e satira del saccente: 'naturale' e 'accidentale' nei «Sonetti» del Burchiello*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 15 (2000), pp. 111-127.

Zaccarello 2002

M. Zaccarello, *Schede esegetiche per l'enigma Burchiello*, in M. Zaccarello (ed.), «*La fantasia fuor de' confini*». *Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*. *Atti del Convegno (Firenze, 26 novembre 1999)*, Roma 2002, pp. 1-34.

Zaccarello 2009

M. Zaccarello, *Una forma istituzionale della poesia burchiellesca: la ricetta medica, cosmetica, culinaria tra parodia e nonsense*, in G. Antonelli e C. Chiummo (eds.), «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana. Atti del Convegno di Cassino (9-10 ottobre 2007)*, Roma 2009, pp. 47-64.

Zaccarello 2012

M. Zaccarello, *Burchiello autentico, storico, presunto: in margine a una recente edizione*, «*Studi e problemi di critica testuale*», 85 (2012), pp. 57-81.

«La divisione merlata e le sue isolette».
La rappresentazione pittorica della Luna tra miti, culti
e realtà scientifica (secc. XV-XVII)

Fabiana Susini

Abstract: This article aims to analyze the transformed relationship between the visual model of knowledge and the representation of the scientific reality of the Moon in western painting between the 15th and 17th centuries, on the basis of the immediate resonance of Galileo's astronomical discoveries among the intellectuals of his times.

Keywords: Moon; telescope; naturalism; cinereal light; Immaculate Conception.

Tra tutti i corpi celesti, la Luna è l'unico a mostrare alcuni dettagli della sua superficie, macchie chiare e scure, chiaramente riconoscibili anche a occhio nudo. La periodica crescita, diminuzione, scomparsa e ricomparsa della Luna è alla base di miti e culti presso i più diversi popoli: fin dall'Età antica, per la mutabilità del suo aspetto durante le sue fasi, essa è stata quasi sempre identificata con divinità femminili dagli attributi antitetici e ambigui¹.

A livello iconografico la Luna è stata rappresentata nei secoli sia come divinità femminile che, più semplicemente, come corpo celeste. Il nome greco Σελήνη ('la risplendente') individua entrambe le forme: la dea, dalla mirabile bellezza, veniva solitamente raffigurata su un carro d'argento tirato da buoi bianchi, cavalli o cervi²; nelle figurazioni più antiche presentava il disco lunare in testa, mentre più tardi, sotto l'influsso orientale, si diffuse la rappresentazione della divinità con la testa sormontata dal crescente lunare (Fig. 1). Secondo la cosmologia aristotelica, la Luna, essendo un corpo

¹ Per un approfondimento sui miti e sui culti legati al corpo celeste, cfr. Bianucci 1988, Ferreri 2003, Fresa 1952.

² Come risulta in molte raffigurazioni pittoriche vascolari greche, visibili nel catalogo digitale del LIMC (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*). Cfr. <https://weblimc.org/page/home/Luna>



Fig. 1. Sarcofago con il mito di Selene ed Endimione (dettaglio), III secolo d. C. Collezione Galleria Doria Pamphilj.

celeste, doveva essere perfettamente sferica e costituita di materia pura e incorruttibile, al contrario della Terra; a questa idea corrispondeva l'immagine di un corpo liscio e immacolato che era la consuetudine nelle rappresentazioni iconografiche del satellite fin dall'Età antica. In alcune raffigurazioni appartenenti al mondo pagano e poi trasmesse a quello cristiano essa veniva spesso affiancata al Sole, a simboleggiare forze contrapposte (bene e male, nascita e morte) che si completano a vicenda³.

Quando nel mondo cristiano si sviluppò il culto mariano, si diffuse l'iconografia dell'Immacolata Concezione con Maria stante su un crescente lunare⁴: tale immagine era supportata da un passo dell'Apocalisse (12, 1) che così recita: «e nel cielo apparve un segno grandioso: una donna vestita di Sole, con la Luna ai suoi piedi e sul capo una corona di dodici stelle». Tale si presenta la Vergine Maria nell'incisione realizzata da Albrecht Dürer nel 1511 per illustrare il frontespizio della raccolta dal titolo *Epitome in Divae Parthenices Mariae Historiam*, nella quale Maria è raffigurata coronata da dodici stelle e seduta su un enorme crescente lunare con il Bambino in grembo (Fig. 2).

A partire da questi presupposti, si può quindi affermare che prima dell'invenzione del telescopio alla fine del Cinquecento e del suo utilizzo astronomico, nel 1609,

³ Fin dall'VIII secolo si diffuse l'iconografia della Crocifissione di Cristo con le personificazioni del Sole e della Luna che si contrappongono ai lati della croce. Tali simboli, desunti dall'iconografia pagana, garantivano il valore perenne e cosmico del sacrificio della Croce. La Luna era anche simbolo del popolo ebraico, il cui calendario era lunare, mentre il Sole – grazie alla rielaborazione cristiana del *Sol Invictus* romano – era identificato con Cristo stesso, vero Sole dell'umanità.

⁴ Soranzo 2004, 636-646.

da parte di Galileo Galilei, si trovano ben poche rappresentazioni naturalistiche del satellite naturale della Terra, preferendo a essa la sua raffigurazione in forma incorruttibile, simbolica e cultuale.

1. La Luna prima del telescopio

Probabilmente le più antiche rappresentazioni naturalistiche della Luna nella cultura occidentale sono da attribuire al pittore fiammingo Jan Van Eyck: tra il 1420 e il 1437 l'artista dipinse il satellite terrestre in almeno cinque opere, tutte a carattere religioso⁵. La prima è una miniatura raffigurante il battesimo di Cristo da parte di San Giovanni Battista al foglio 93^v del Libro d'ore di Torino (1422-1424)⁶; essa ricompare, con alcune aree scure in evidenza, nel pannello dei *Cavalieri di Cristo* del Polittico di Gand (1426-1432) sotto una formazione di nuvole⁷. Nel 1430 un'altra Luna dal sapore naturalistico del pittore fiammingo è visibile nell'opera *Crocifissione e Giudizio Universale*⁸: nella scena del Calvario l'immagine del satellite, posizionato sotto il braccio della croce di destra, è minuscolo, non più di qualche centimetro di diametro, ma di dimensioni sufficienti per illustrare una serie di dettagli, alcuni dei quali sono stati identificati con reali caratteristiche lunari (Fig. 3). Procedendo in ordine cronologico, ritroviamo altre due rappresentazioni della Luna da parte del fiammingo ne *La Madonna del Cancelliere Rolin* del 1435⁹ e in un dipinto non terminato rappresentante una *Santa Barbara* (1437), in cui il corpo celeste appare come una sottile mezzaluna nell'angolo in alto a destra, ma con la sfera piena chiaramente illuminata¹⁰.

⁵ Montgomery Scott 1994, 317-320.

⁶ Si tratta di un codice miniato da vari artisti per la corte del duca Jean de Berry tra il 1380 fino al 1422-1424, anni nei quali vi lavorò Jan van Eyck; il codice è oggi conservato nel Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama a Torino.

⁷ Il polittico fu realizzato per la cattedrale di San Bavone a Gand, dove si trova tutt'oggi: è un'opera apribile composta da dodici pannelli in legno di quercia, otto dei quali sono dipinti anche sul lato posteriore, in maniera da essere visibili anche quando il polittico è chiuso.

⁸ Non è chiaro se le due tavole, oggi conservate al Metropolitan Museum di New York, n. inv. 33.92ab, facessero parte di un polittico smembrato oppure fossero unite insieme a formare un dittico.

⁹ L'opera, oggi conservata al Museo del Louvre di Parigi n. inv. 1271, venne dipinta per Nicolas Rolin, cancelliere di Borgogna e di Brabante, ritratto al cospetto di una Vergine Maria Incoronata con Bambino. La Luna fa capolino su di un cielo terso in alto a sinistra, proprio accanto ai capitelli con bassorilievi.

¹⁰ Si tratta di una *grisaille* realizzata a olio su tavola in legno di quercia, ed è oggi conservata al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten di Anversa, n. inv. 410.



Fig. 2. A. Durer, *Vita della Vegine* (Frontespizio), xilografia, 1510-11. Monaco di Baviera: Staatliche Graphische Sammlung.

Fig. 3. Jan van Eyck, *Crocifissione e Giudizio Universale*, (dettaglio), 1430 ca. New York: Metropolitan Museum of Art.

In tutte le sopradette Lune emergono dei dettagli significativi, sebbene sia difficile identificarli con certezza; a dispetto delle sue piccole dimensioni, la Luna del dipinto della *Crocifissione* è quella delineata con maggiore attenzione, permettendo di riconoscerne alcune caratteristiche: la zona scura in alto a destra rappresenterebbe i Mari di Serenità, Tranquillità, Fecondità, *Imbrium* e *Nectaris* e altre aree scure corrisponderebbero approssimativamente a *Oceanus Procellarum*, *Mare Nubium* e *Mare Humorum*¹¹. Nelle Lune di Van Eyck non compaiono mai i crateri poiché l'artista non ebbe accesso ad alcuno strumento di ingrandimento ottico, dipingendo quindi solo ciò che poteva vedere a occhio nudo. Egli è comunque il primo artista a estendere la propensione gotica per il naturalismo al regno della realtà inorganica; nei suoi dipinti elementi come colline, coste, fiumi, montagne, nuvole e rocce apparvero per la prima volta in modo assolutamente realistico: tale risultato è innegabilmente il frutto di uno studio visivo attento e diretto dei singoli

¹¹ Montgomery Scott 1994, 317.

oggetti colti nel loro ambiente naturale. A differenza di Leonardo, Van Eyck non ha lasciato testimonianze scritte nelle quali trovare espressa la sua attenzione verso il mondo reale, tuttavia il contributo da lui apportato per l'affermazione dell'iconografia naturalistica della Luna è innegabile.

A cavallo tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo è possibile rintracciare in ambito occidentale molteplici rappresentazioni della Luna nelle quali a prevalere è sempre il suo valore culturale e simbolico¹². Per poterne apprezzare nuovamente alcune rappresentazioni di stampo naturalistico è necessario attendere le osservazioni di Leonardo da Vinci. La precisione con cui egli delineò alcuni particolari del nostro satellite ha spinto alcuni studiosi a ipotizzare che il genio fiorentino avesse già sperimentato una sorta di strumento per osservare il cielo; in effetti, in uno dei suoi manoscritti si legge: «fa occhiali da vedere la Luna grande»¹³. Nonostante ciò, il grande artista non rappresentò mai la Luna nei suoi dipinti, limitandone la raffigurazione ad alcuni fogli dei suoi codici, mosso da un interesse meramente scientifico. Contrapponendosi alla teoria aristotelica, per Leonardo la Luna era una massa solida, opaca e 'greve' che, circondata dai suoi elementi – aria, acqua e fuoco –, si sosteneva nello spazio per le stesse ragioni per le quali vi si manteneva la Terra¹⁴. Egli riteneva che sulla Luna vi fosse acqua e che i suoi mari fossero agitati da onde¹⁵: a livello iconografico quindi non poteva essere rappresentata come una sfera tersa e ben pulita, bensì scabra e aspra, con protuberanze e macchie scure¹⁶. Un aspetto che stimolava la curiosità dello scienziato era proprio la natura di tali macchie: in diversi codici egli sembra non accettare l'opinione di coloro che credevano che fossero dovute a vapori che si innalzano dalla superficie lunare, perché, semplicemente, avrebbero dovuto continuamente mutare d'aspetto e posizione¹⁷. In un'altra annotazione, però,

¹² Nelle rappresentazioni della scena della Crocifissione dell'età rinascimentale permane l'usanza della personificazione del Sole e della Luna affrontati: cfr. ad esempio, la *Crocifissione Gavari* di Raffaello (1503) o la *Pala Chigi* di Perugino (1507). I due astri, oltre a rimarcare il tempo, confermano l'entità divina del Cristo; in alcune testimonianze sono rappresentati piangenti, nell'atto di rendere omaggio al figlio di Dio. Nella rappresentazione dell'Immacolata Concezione permane invece la rappresentazione della Vergine Maria su una falce di Luna di aristotelica memoria.

¹³ Cfr. Flora 1947, 132.

¹⁴ Per Leonardo essa è a tutti gli effetti una piccola Terra con un brevissimo ciclo stagionale (Manoscritto F, f. 64v. Cfr. Marinoni 1988); «à ogni mese un verno e una state, e à maggiori freddi e maggiori caldi, e suoi equinozi son più freddi de' nostri» (Codice Atlantico, f. 303v b).

¹⁵ «È necessario ch'l corpo della Luna abbia terra, acqua e foco» (Codice Atlantico, f. 112v a).

¹⁶ Reaves-Pedretti 1987, 56. Nel codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano compaiono due immagini: un quarto di Luna di 18,5 cm di diametro con chiaro intento naturalistico al f. 674v, e una più piccola, di sapore umoristico, al f. 310r.

¹⁷ Manoscritto F, f. 84r. Cfr. Marinoni 1988.



Fig. 4. A sinistra: Leonardo da Vinci, *Codice Atlantico*, f. 674v (1513 ca). Milano: Biblioteca Ambrosiana; a destra in alto: *Codice Atlantico*, f. 310r (1513 ca). Milano: Biblioteca Ambrosiana; a destra in basso: *Codice Leicester*, f. 2r (1506-1510). Collezione privata di Bill Gates.

si smentisce ammettendo che la diversità degli aspetti delle macchie potesse anche dipendere dai corpi nuvolosi che si elevano dal mare¹⁸.

Nell'ambito delle ricerche leonardesche la Luna occupava dunque un posto rilevante, tanto da far vagheggiare allo scienziato la scrittura di un trattato su di essa: la lettura delle sue note evidenzia la modernità del suo approccio multidisciplinare: «Volendo io trattare della essenza della Luna» è necessario prima di tutto spiegare la teoria degli specchi piani e gli effetti della riflessione della luce, senza la quale rimarrebbero avvolti nel mistero alcuni fenomeni lunari, come, ad esempio, la luce cinerea. L'interpretazione – corretta – del *lumen cinereum*, con la sua rappresentazione iconografica nel Codice Leicester, risulta una delle intuizioni più originali del grande maestro fiorentino (Fig. 4)¹⁹.

¹⁸ «Se terrai osservate le particelle delle macchie della Luna, tu troverai in quelle spesse volte gran varietà, e di questo ho fatto prova io medesimo disegnanndole». Codice *Arundel*, f.19r; cfr. Fedele – Carusi 1923-1928.

¹⁹ Leonardo afferma che la Luna brilla di luce riflessa (codice *Arundel* f. 94r); infatti, non avendo luminosità propria, essa riceve la luce dal sole (Codice Leicester, f. 30r). Ne consegue che anche la luce cinerea è dovuta a un fenomeno di riflessione multipla della luce solare la quale, dopo aver colpito il nostro pianeta, in piccola parte raggiunge la Luna e da questa viene a sua volta riflessa (Codice Leicester, f. 2r).

2. La Luna al telescopio

Nel corso del Cinquecento numerosi eruditi si apprestarono a uno studio più attento della Luna e dei suoi fenomeni, basandosi sull'osservazione diretta coadiuvata da nuove tecnologie ottiche. In ambito artistico però, l'immagine canonica della Luna rimaneva ancora quella di un corpo celeste dall'immutabile ed eterea bellezza. Negli anni in cui venne perfezionato il cannocchiale, tra la fine del Cinquecento e le prime osservazioni di Galileo, alcuni artisti, con uno spirito legato a una rappresentazione sempre più fedele della realtà, rivoluzionarono totalmente l'immagine dipinta del satellite terrestre. Lo stretto legame tra Galileo e alcuni pittori come Domenico Cresti, detto il Passignano, ma soprattutto Ludovico Cardi detto il Cigoli risulta determinante per la scelta definitiva della rappresentazione dell'iconografia della Luna in chiave naturalistica²⁰.

La pubblicazione del *Sidereus Nuncius* da parte di Galileo nel 1610 diede il via a infinite dispute scientifiche e teologiche: l'attenta esplorazione della superficie lunare confermò quanto già presupposto da Leonardo, ovvero che Luna non era affatto «rivestita di superficie liscia e levigata, ma scabra e ineguale, e allo stesso modo della faccia della Terra, presentasi ricoperta in ogni parte di grandi prominente, di profonde valli e di anfratti»²¹. Nell'opera Galileo dava un'ampia spiegazione del fenomeno della luce cinerea ed espose anche un metodo per determinare l'altezza dei monti lunari. Queste prime eccezionali osservazioni furono il preludio alla scoperta di una serie di fondamentali novità celesti tra le quali la Via Lattea e la scoperta dei quattro satelliti di Giove. Le prime osservazioni documentate della Luna da parte di Galileo risalgono al periodo tra luglio e dicembre 1609 e i sette disegni autografi che ne ricavò sono «immagini pittoriche di rara efficacia impressionistica»²². Nel *Sidereus* la qualità grafica dei disegni lunari è, invece, piuttosto scadente, nettamente inferiore alle illustrazioni manoscritte conservate alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; ciò si potrebbe giustificare con il tempo straordinariamente breve intercorso tra

²⁰ Il rapporto di amicizia fra lo scienziato e il pittore era molto stretto: a testimoniarlo è il fitto scambio epistolare tra i due: sono ventinove le lettere indirizzate da Cigoli a Galileo, e solo due dallo scienziato al pittore, perché gli eredi dell'artista ritennero di dover distruggere tutte le prove di un sodalizio compromettente dopo la condanna papale (Tognini 2009, 28). Entrambi coltivavano le stesse passioni: infatti, se Galileo si interessava d'arte, il Cigoli era un appassionato di scienza, geometria, matematica. In tal senso, è da sottolineare la partecipazione di Galileo alla discussione artistica dell'epoca; egli intervenne nel dibattito sul tema del 'paragone delle arti', legittimando la superiorità della pittura rispetto alla scultura (Panofsky 1985, 13-18). Cfr. anche, in questo volume, il contributo di M. Venturi Delponte.

²¹ L'edizione di riferimento è Battistini 1993 (citazione alle pp. 6-7).

²² Tabarroni 1984, 51.

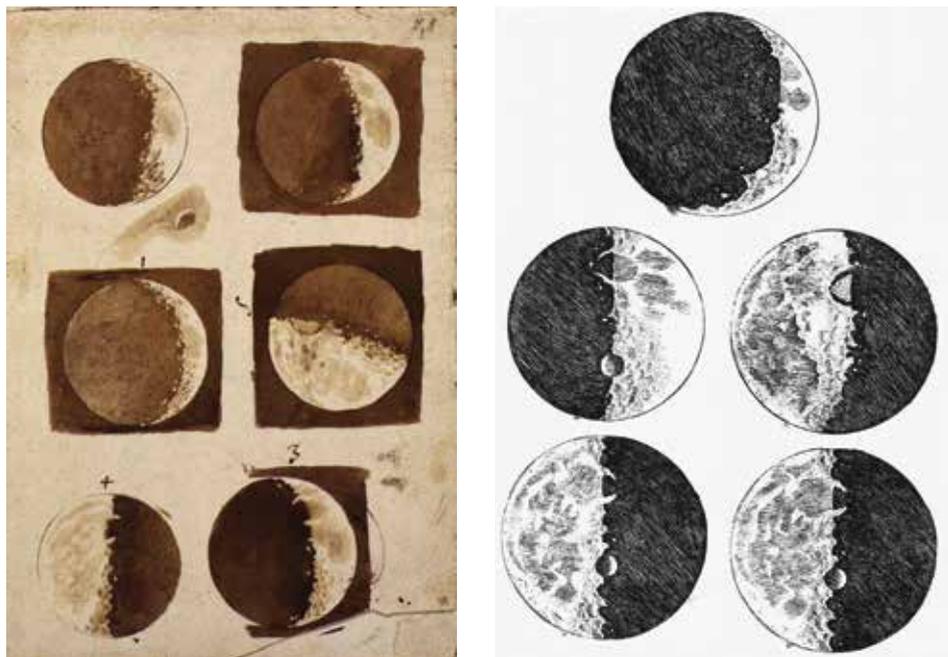


Fig. 5. A sinistra: Galileo Galilei. *Osservazioni delle fasi lunari, novembre-dicembre 1609*. Ms. Galileiano 4, disegni in acquerello su carta, 33 x 23 x 1,7 cm. Firenze: Biblioteca Nazionale Centrale. A destra: Disegni lunari, *Sidereus Nuncius*, Venezia, 1610.

la redazione e la stampa, che non permise di curare a dovere le incisioni a corredo dell'opera²³ (Fig. 5).

Nello stesso 1610 il Cigoli ricevette da Papa Paolo V l'incarico di affrescare la cupola di Santa Maria Maggiore di Roma con l'iconografia dell'Immacolata Concezione; mentre si trovava sui ponteggi della chiesa l'artista si lasciò andare a molteplici osservazioni astronomiche servendosi di un cannocchiale. È lui stesso a confermarlo in una lettera scritta all'amico scienziato:

io ò un occhiale [...] la Luna la veggo benissimo, e nel dintorno, pur di verso la parte luminosa, [presenta] qualche inegualità; le stelle di Giove me le mostra benissimo; Saturno non lo conosco, né Venere non l'ò provata²⁴.

²³ Rispetto ai sei disegni autografi ad acquerello, le immagini della Luna in fase contenute nel *Sidereus* sono solamente cinque, una delle quali ripetuta due volte.

²⁴ Tognini 2009, 7. Lettera da Cigoli a Galileo 23 marzo 1612, n. 28. Cfr. anche Tongiorgi Tomasi 2007, 31-32.



Fig. 6. Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Immacolata Concezione*, particolare, 1612. Roma: Basilica di Santa Maria Maggiore.



Fig. 7. Ludovico Cardi detto il Cigoli, *Deposizione*, 1607. Firenze: Galleria Palatina.

Nell'ottobre del 1612, ad affresco completato, il pubblico si trovò di fronte a un'Immacolata Concezione strutturata secondo un'iconografia rivoluzionaria: la Vergine Maria compariva in piedi su una Luna perfettamente realistica, con le sue protuberanze, le sue macchie, le sue imperfezioni²⁵ e questo era avvenuto in quell'ambiente ecclesiastico che di lì a poco avrebbe ostracizzato in qualunque modo la diffusione delle idee galileiane²⁶. In quell'anno, lo scienziato Federico Cesi, che fondò l'Accademia dei Lincei e che era amico di entrambi, scrisse una lettera a Galileo in cui diceva che Cigoli

²⁵ Le critiche e le emozioni contrastanti suscitate dalla nuova iconografia mariana e lunare dipinta dal Cigoli sono ben espresse in Booth – Van Helden 2001, 193-216; Reeves 1997, 138-176; Danhoni Neves-Parrilha da Silva 2011, 1-7; Ostrow 1996, 218-235.

²⁶ In questa occasione l'atteggiamento scelto dalle alte sfere della Chiesa fu quello della prudenza piuttosto che quello della censura. Nell'oculo della cupola in cui è dipinto l'affresco del Cigoli si legge questa iscrizione: «*Mariae Christi Mater Semper Virgini Paulus V P.M.*». Non ci sono quindi riferimenti diretti alla fede nell'Immacolata Concezione, anche se la dedica rende esplicito il fatto che la figura della donna dell'Apocalisse vada interpretata proprio come Maria, madre di Cristo.

s'è portato divinamente nella cupola della cappella di S. S.tà a S. Maria Maggiore, e come buon amico e leale, ha, sotto l'immagine della Beata Vergine, pinto la Luna nel modo che da V.S. è stata scoperta, con la divisione merlata e le sue isolette²⁷ (Fig. 6).

Tuttavia, a guardar bene, nella produzione del Cigoli la Luna con tutte le sue asperità era già stata dipinta in altre occasioni²⁸: lo riscontriamo in due tele raffiguranti l'*Adorazione dei pastori*, una conservata al Metropolitan Museum di New York e l'altra a Pisa nella chiesa di San Francesco e ascrivibili la prima al 1599 e la seconda al 1602. In entrambi i dipinti, in alto a destra alle spalle dei pastori, è possibile notare una piccola falce lunare, con la sfera piena totalmente illuminata, grazie all'effetto della luce cinerea. Ancora più sorprendente è la scelta iconografica del pittore per la *Deposizione*, oggi conservata alla Galleria Palatina di Firenze, ascrivibile al 1607. Alle estremità della croce appaiono raffigurati i dischi del sole con le sue macchie e della Luna con le sue protuberanze e le sue imperfezioni che testimoniano la continua attenzione del Cigoli per i temi astronomici²⁹ (Fig. 7).

Anche Domenico Cresti detto il Passignano, accomunato da una stretta amicizia con lo scienziato pisano e con il pittore sanminiatense, portò a termine nel 1611 un affresco dell'Immacolata Concezione con la Vergine Maria in piedi su una falce di Luna, che sembrerebbe avere riferimenti iconografici più stringenti con le incisioni di Durer, anche se recentemente interpretata come la prima Luna telescopica per le sue affinità con le immagini galileiane del *Sidereus Nuncius*³⁰.

Tra il 1609-10 il pittore Adam Elsheimer, residente a Roma, dipinse invece la piccola tela 'naturalista' *Fuga dall'Egitto*, nella quale compare per la prima volta la raffigurazione di una Via Lattea composta da innumerevoli stelle, proprio come l'aveva descritta Galileo, insieme a un'immagine della Luna piena che si specchia sull'acqua, molto probabilmente ripresa da una visione telescopica (Fig. 8).

Si trattava dei primi riconoscimenti, in ambito artistico, delle scoperte di Galileo; novità che sarebbero poi state avversate dalla Chiesa stessa: solo tre anni più tardi lo scienziato venne infatti denunciato al Sant'Uffizio e iniziarono i suoi guai con l'Inquisizione. A dispetto della 'persecuzione' subita da Galileo per la pubblicazione delle sue scoperte, l'iconografia della Luna telescopica andò a soppiantare definitivamente

²⁷ Tognini 2009, 35.

²⁸ Si vedano i cataloghi ragionati delle opere del Cigoli a cura di Contini 1991 (cfr. in part., per le opere citate nel testo, p. 74 e 110) e Faranda 1986 (cfr. per le opere citate nel testo, p. 98, opere n. 45 e 54).

²⁹ Con particolare riferimento al tema delle macchie solari e all'attenzione del Cigoli per i temi astronomici cfr. Matteoli 1959, 11-87.

³⁰ Uno studio recente (Parrilha da Silva-Danhoni Neves 2018, in particolare alle pp. 267-280) attribuirebbe la realizzazione della prima Luna telescopica al pittore fiorentino (1611).



Fig. 8. Adam Elsheimer, *Fuga in Egitto* (dettaglio della Luna), 1609. Monaco: Alte Pinakothek.

quella precedente dell'astro etereo e incorruttibile: questo avvenne anche nella cattolicissima Spagna. Nell'iconografia dell'Immacolata Concezione, Velasquez, che certo non aveva visto l'opera del Cigoli, dipinse la Luna come appariva in realtà (1617-18): in questo fu seguito da Francisco Pecheco (1621), Zubaran (1630), Mattia Preti (1656), Murillo (1660 ca) e Maratta³¹ a conferma della totale 'vittoria' della Luna naturalistica a spese dell'incorruttibile immagine aristotelica.

3. Conclusione

Le scoperte astronomiche di Galileo ebbero un'immediata risonanza tra gli artisti contemporanei: la tangibilità della Luna da parte della scienza e dell'arte, intesa come un corpo denso, corruttibile e anti-aristotelico, fu una delle più importanti 'rivelazioni' del XVII secolo. Da allora l'iconografia della Luna si definì completamente grazie ai nuovi strumenti ottici che ne mostravano le caratteristiche decisamente simili a quelle della terra: tutto ciò permise di rendere il satellite un corpo celeste 'a misura d'uomo'. Al di là dell'individuazione della paternità della prima Luna telescopica, ciò che si può asserire con certezza è che anche nel mondo cattolico, nonostante la fervente opposizione mostrata dalla Chiesa nei confronti degli studi galileiani, si affermò fin da subito come 'vincente' l'iconografia di una Luna naturalisticamente apprezzabile.

³¹ Per un confronto sulle opere degli artisti citati cfr. Pellicanò 2005, 81-86.

Bibliografia

- Battistini 1993
A. Battistini (ed.), *Galileo Galilei, Sidereus Nuncius*, Torino 1993.
- Bianucci 1988
P. Bianucci, *La Luna: tradizione, scienza, futuro*, Firenze 1988.
- Booth – Van Helden 2001
S.E. Booth, A. Van Helden, *The Virgin and the telescope: the moons of Cigoli and Galileo*, in J. Renn (ed.), *Galileo in context*, Londra 2001, pp. 193-216.
- Contini 1991
R. Contini, *Il Cigoli*, Cremona 1991.
- Danhoni Neves – Parrilha da Silva 2011
M.C. Danhoni Neves, J.A. Parrilha da Silva, *Disturbing the Perspective: the New Post-Copernican Moon of Galileo and Cigoli*, «Proceedings of The NPA» (2011), pp. 1-7.
- Faranda 1986
F. Faranda, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, San Miniato 1986.
- Fedele – Carusi 1923
P. Fedele, E. Carusi, *Il codice Arundel 263 nel Museo Britannico. Parte I. Edizione critica a cura di Pietro Fedele ed Enrico Carusi*, Roma, 1923-1928.
- Ferreri 2003
W. Ferreri, *La Luna. Origine culto miti credenze influssi*, Milano 2003.
- Flora 1947
F. Flora, *Antologia leonardesca*, Milano 1947.
- Fresa 1952
A. Fresa, *La Luna: movimenti, topografia, influenze e culto*, Milano 1952.
- Marinoni 1988
A. Marinoni, *Il manoscritto F, trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni*. Firenze 1988.
- Matteoli 1959
A. Matteoli, *Macchie solari e pittura: carteggio L. Cigoli-G. Galilei (1609-1613)*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», 32 (1959), pp. 11-87.
- Montgomery Scott 1994
L. Montgomery Scott, *The first naturalistic drawings of the moon: Jan Van Eyck and the art of observation*, «Journal for the history of astronomy» 25 (1994), pp. 317-320.
- Ostrow 1996
S.F. Ostrow, *Cigoli's Immacolata and Galileo's moon: astronomy and the Virgin in early Seicento Rome*, «The Art Bulletin» 78 (1996), pp. 218-235.
- Panofsky 1985
E. Panofsky, *Galileo critico delle arti*, a cura di M.C. Mazzi, Venezia 1985.
- Parrilha da Silva – Danhoni Neves 2018
J.A. Parrilha da Silva, M.C. Danhoni Neves, *Domenico Cresti (Passignano) and the first artistic representation of the galilean telescopic moon*, «International Journal of Research-Granthaalayah» 6 (2018), pp. 260-280. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1308943>.
- Pellicanò 2005
A. Pellicanò, *Da Galileo Galilei a Cosimo Noferi: verso una nuova scienza*, Firenze 2005.
- Reaves – Pedretti 1987
G. Reaves, C. Pedretti, *Leonardo da Vinci's drawings of the surface features of the Moon*, «Journal for the history of astronomy» 18 (1987), pp. 55-58.
- Reeves 1997
E. Reeves, *Painting the Heavens: Art and Science in the Age of Galileo*, Princeton 1997.
- Soranzo 2004
M. Soranzo, *Evoluzione iconografica dell'Immacolata Concezione*, «Advocata gratiae et sanctitatis exemplar' a 150 anni dalla definizione del dogma dell'Immacolata concezione –Pontificia Accademia di Teologia» 3 (2004), pp. 636-646.
- Tabarroni 1984
G. Tabarroni, *I disegni autografi della Luna e altre espressioni figurative dei manoscritti galileiani*. Convegno internazionale di studi galileiani. Novità celesti e crisi del sapere, Firenze 1984, pp. 51-55.
- Tongiorgi Tomasi 2007
L. Tongiorgi Tomasi, *La conquista del visibile. Rimeditando Panofsky, rileggendo Galilei*, in «Galilaeana. Journal of Galilean Studies» 4 (2007), pp. 5-46.
- Tognini 2009
F. Tognini (ed.), *Il carteggio Cigoli-Galileo 1609-1613*, Pisa 2009.

Perception and imagination of the Moon in Giordano Bruno's philosophical poem *De Immenso*

Alessandro De Francesco, Laila Dell'Anno

University of Cambridge

Abstract: Starting from a close reading of Giordano Bruno's philosophical poem *De Immenso et Innumerabilibus, seu de Universo et Mundis*, we consider the importance of the moon in Bruno's poetic cosmological model. The «Moon» is the starting point of Bruno's imaginary travel into the solar system and beyond, towards his notion of 'infinite universe' as a space without centre and towards an innovative cosmological model that he proposed several decades ahead of Galileo, Pascal and Spinoza. We then analyze Bruno's reasons to express in poetry ideas that are very similar to his previous book *De l'infinito, universo e mondi*. Our analysis allows us to reactivate Bruno's poetry as a powerful gnoseological tool and to affirm its relative independence from its foremost model: Lucretius.

Keywords: *De Immenso*; Bruno; infinity; poetry; cosmology.

Introduction

In 1591, Giordano Bruno publishes, as part of the Frankfurt trilogy, the philosophical poem *De Immenso et Innumerabilibus, seu de Universo et Mundis*, revisiting the arguments he had put forward seven years earlier in his vernacular dialogue-treatise *De l'infinito*. In Books 3 and 4 of his 1591 poem, the Nolan embarks on an imaginary journey to the Moon which is at the very heart of these sections. In the following, we are going to investigate how this flight to the earth's companion engenders not only a perceptual but also a gnoseological shift and how it becomes a decisive moment in the exposition of Bruno's main claims, that the universe is infinite and without a unique centre.

1. From cosmology to poetry and from poetry to the cosmos

With his *De Immenso*, Bruno takes up the legacy of Lucretius and his didactic poem *De Rerum Natura* (henceforth *DRN*). As Yasmin Haskell observes, what Lucretius does with Epicurus, Bruno does with Bruno, that is, translating his philosophy into didactic verse¹. In this sense, the formal shift from philosophical dialogue (*De l'infinito*) to didactic poetry (*De Immenso*) must be seen in the wake of Lucretius' own undertaking. However, we would suggest that in Bruno's poem, the function of the poetic form goes beyond an *emulatio Lucretii*, and acts as an epistemological tool². From the very outset of the poem, Bruno activates a *topos* recurrent throughout ancient literature, that of the winged poet (1, 1, 1-24):

*Est mens, quae vegeto inspiravit pectora sensu,
quamque iuuit volucres humeris ingignere plumas,
Corpus ad praescriptam celso rapere ordine metam:
Unde et Fortunam licet et contemnere mortem;
arcanaeque patent portae, abruptaeque catenae,* 5
*quas pauci excessere, quibus paucique soluti.
Secla, anni, menses, luces, numerosaque proles,
Temporis arma, quibus non durum est aes adamasque,
Immunes voluere suo nos esse furore.*

Intrepidus spacium immensum sic findere pennis 10
*Exorior, neque fama facit me impingere in orbes,
Quos falso statuit verus de principio error,
Ut sub conficto reprimamur carcere vere,
Tanquam adamanteis cludatur moenibu' totum.*

Nam mihi mens melior; nebulas quas dispulit illas, 15
*Fusim, qui reliquos aretat, disiecit Olympum,
Quando adeo illius speciem vancscere fecit,
Undique qua facile occurrit penetrabilis aer.*

Quapropter dum tutus iter sic carpo, beata 20
Conditione satis studio sublimis avito
*Reddor Dux, Lex, Lux, Vates, Pater, Auctor, Iterque:
Adque alios mundo ex isto dum adsurgo nitentes,*

¹ Haskell 1998, 137. On interactions between Bruno and Lucretius see Haskell 1998; 2015; 2017 and Gatti 2010, 70-90.

² For the use of poetry in *De Immenso* see also Bàrberi Squarotti 1997, 19.

*Aethereum campumque ex omni parte pererro,
Attonitis mirum et distans post terga relinquo.*

There is a mind, which has inspired my breast with lively perception, and which delights to implant swift wings on my shoulders, transporting a lofty heart to its predestined goal, whence it can scorn Fortune and Death. And the mystic doors are opened, and the chains broken, which few have escaped, from which few are released. Centuries, years, months, days, and countless generations, the weapons of time, to which steel and diamond are not hard, have wanted us to be free from their folly. Thus, undaunted, I rise up to cleave vast space with my wings, nor does rumour make me dash against those spheres which true error has built on false premises, that we might in reality be restrained by a fabricated prison, as though the universe were shut in by walls of adamant. For I have a better understanding which has driven away those fogs, the permeable air which, pouring out, shuts all others in, has torn down Olympus, since wherever it comes into contact with it, easily, from every side, it makes it vanish. Herefore, while I safely plot my course, on high, following my heart's desire, happy enough in my lot, I am returned as Leader, Law, Light, *vates*, Father, Author, and Path: and as I rise up from that world into other gleaming worlds, and wander the ethereal field in all directions, I leave it far behind, a wonder to the wondering³.

The moment of breaking out of the commonly known world and going beyond its limits is, as many have observed, reminiscent of *DRN* 1, 62-97, but in Bruno's wording it is also strongly evocative of the poetic flight of the lyric *vates* in Horace's *Odes*⁴. Thus, the lyric I of *De Immenso* presents himself from the very outset as divinely inspired *vates*, an identification which is affirmed in line 21, where this title occupies the central position. By implicitly activating the motif of poetic flight, itself absent from *DRN*, Bruno reveals himself not only as a successor of Lucretius, but of the lyric tradition as well. Indeed, flight and poetry are inseparably linked, as Barbara Mahlmann-Bauer has observed, since the invitation to fly to the Moon and the description of the flight are limited to the verse passages⁵. Together with the boundless reach of reason, it is poetic licence, then, that allows the author, over the

³ Translation with alterations Haskell 2017. Latin text cited from *Jordani Bruni Nolani opera latine conscripta*, F. Fiorentino (ed.).

⁴ Compare, for instance, Bruno *op. lat.* IV, 1, 1, 24 with Hor. *carmin.* 2, 20, 1-5; *op. lat.* IV, 5, 1,1 with Hor. *carmin.* 3, 1, 1.

⁵ Mahlmann-Bauer 2005, 132.

course of Books 3 and 4, to operate an epistemological shift: in 3, 2, 23-31 the poet enthusiastically revels:

*Num quo non pedibus liceat Telluris ab orbe
 Non iuvat ingenii cursum intentare per alas?
 Eia igitur fingas primum (si nolle fateri* 25
*Certum est) confingas inquam te linquere nostrae
 Telluris sedes, et recta scandere versus
 Finitimum Lunae corpus. Dic numquid eunti
 sursum (si sursum liceat plus dicere forsitan)
 Accidet ut magno consurgat corpore tellus* 30
Amplius? An maior terrae apparebit horizon?

Wouldn't it be helpful to venture with the wings of the mind where your feet cannot take you, beyond the Earth's orbit? Imagine then, first of all (if you don't want to admit that it's true), imagine, I say, to leave the regions of our Earth and ascend straight up towards the neighbouring body of the Moon. Say, now that you are going up (if it is still valid to speak of 'up'), will not an increasingly wide part of the Earth be visible? And will not the Earth's horizon appear larger⁶?

Bruno openly negotiates the meaning and epistemological value of the *ingenii alae*: although it is clear that the wings are implements of the mind and the voyage to the moon only imaginary, the poet emphasises – with the climax *fingas, confingas inquam* – its fictional status, adding only as an afterthought what will become a fundamental argument in the following passages: that what they are about to imagine is in fact the truth. Doing so, Bruno gently guides his reader into a thought experiment, which is about to metamorphose into a real expedition.

One book further, in the third chapter of Book 4, this gnosological shift becomes apparent. Whereas in the passus quoted above, the journey was declaredly imaginary, the heading of 4-3 reads: *De ascensu in caelum et vera mundi contemplatio, et primo Telluris species ab orbe Lunae prospicitur* (On the ascent into heaven and the real contemplation of the world, and first the appearance of the Earth is observed from the circle of the Moon). No longer the flight to the Moon is covered by the mantle of fiction, but it is recounted as a true expedition. In the first lines of the chapter (4, 3, 1-9), the importance of the epistemological shift is underlined:

⁶Transl. by the authors here and when not indicated otherwise. On the direction of movement cfr. *op. cit.* IV, 2, 131-132.

*Eia age conscendas, statuam te in corpore Lunae;
 Aptato sensus, aptem rationis ut alas:
 Pergito, perge, ducem certum securus adusque
 Persequitor, te non ceratis Dedala plumis
 Ulla manus tollit, vel stulti techna Menippi;
 Unde vel Icarium formides optime casum,
 Insulas Lucii vel sannas Samosateni:
 Sed veri species, naturaeque inclitus ordo
 Est tibi dux aegro, incolumem qui deinde reducet.*

5

Come, then, hop on, I will place you on the body of the Moon: equip yourself with the senses, so that I can equip you with the wings of reason. Go on, follow safely a reliable guide, not the Dedalian art of the waxen feathers will lift you up, nor the artifices of silly Menippus, from where you might fear the Icarian fall or Lucian of Samosata's vain grimaces, but the sight of true things and the renowned order of nature are a guide to you, invalid, and will finally bring you back unharmed.

Imagination has been replaced by contemplation: fiction gives way to truth (*vera contemplatio; species veri*). Unlike Icarus' or Menippus' fabricated wings, Bruno's *alae rationis* cannot be damaged, since they are not a product of fiction. In fact, the mention of *fictio* in 3, 2 is surprising, for, throughout *De Immenso*, Bruno insists upon the difference between his own and the Aristotelian method: whereas Aristotle is repeatedly accused of applying *phantasia*, *fictio* and *farcimina mille* in his cosmology, in short, of telling *stultitiae*⁷, Bruno uses for his exploration of the cosmos *ratio* and *sensus* itself⁸. In doing so, he transposes the exploration from a fictional level to a concrete one, so that in the subsequent prose passage the author can state (4, 4, gloss): *Visumque est qualis Telluris explicetur facies illi qui orbem Lunarem teneat* (It has been shown what the face of the Earth looks like to the one that is in the lunar orbit). At the intersection of philosophical and scientific treatises and poetry, Bruno uses the poetic wings to *contemplate* rather than *imagine* the cosmos. His findings are not *phantasmata* nor *ficta* but sensory experience, and we shall see that this aspect influences in-depth the form of the poem.

⁷ *Op. lat.* IV, 3, 2, 10; 3, 3, 9.

⁸ *Op. lat.* IV, 3, 3, 9.

2. The Moon and the Universe in *De Immenso*

The journey to the Moon allows a new perspective on the world and indeed the universe. From the very lift-off the earthbound perspective is questioned when in 3, 2, 29 Bruno parenthetically adds «if it is still valid to speak of ‘up’». Further away from the Earth, a radical shift in perception is taking place: the Earth is no longer an imposing and all-encompassing presence but shrinks to a little dot in the vastness of the universe: *Viden ut modo vasta / Machina in exiguam molem contracta videtur?* (Do you see that now the machine [of the Earth] seems to be contracted into a tiny mass?) (4, 3, 14-15). The perceptual shift runs parallel to the physical passage from Earth to Moon: ascending into the heavens and looking back at the Earth, the poet states (4, 3, 23): *iam tibi non Tellus sed vere Luna videtur* (It does no longer seem to be the Earth but the Moon), and a few lines later (4, 3, 31), drawing closer to the Moon: *iam tibi non Luna sed Tellus videtur* (it no longer seems to be the Moon but the Earth). In the space of merely nine verses, the perception of the cosmos has been radically overturned. Earth and Moon have been interchanged and not just semantically but also, and most importantly, ontologically. *Tellus* and *Luna* no longer designate particular celestial bodies, but rather the relations between *astera*⁹.

The interchangeability of Earth and Moon is fundamental for the poet: he emphatically insists on this aspect, which entails several consequences¹⁰. First of all, according to Bruno, the Moon is inhabited, just like the Earth, as are other celestial bodies such as Venus and even the Sun. Indeed, the passages of *De Immenso* mentioning the inhabitants of the Moon are numerous. Let us quote from the gloss at 3, 8:

[*Q*]uod nobis est eclypsis Lunae, lunaribus est eclypsis solis propter telluris interpositionem inter eorum oculos atque Solem. Similiter Lunaribus apparet umbra in corpore telluris,

⁹ Cfr. also *op. lat.* IV, 4, 3, gloss: *Illic iuxta physicae veriorisque philosophiae principia, eodem nomine Lunam appellat quo et Tellus appellari solet, frequentius enim Cererem Tellurem dicimus* – According to the principles of physics and of the truest philosophy, the Moon is called by the same name as the Earth is usually called, for very often we call the Earth Ceres. See also Mahlmann-Bauer 2005, 134, where she speaks in terms of «change of perspective» and «relativity of perception», precisely in relation to the *De Immenso*.

¹⁰ *Op. lat.* IV, 3, 8, gloss: [...] *videmus eadem omnino sub analogia tellurem esse atque lunem ad solem et ad aethereum spacium [...] et diximus et dicemus iterum quae aliquando una vel alia via haerere animo faciamus ut tellus atque luna ab astro Veneris et Mercurii necessario in eorum qua duo illi planetae nobis videntur specie debent omnino fulgida astra apparere.* – [...] we see that the Earth and the Moon are comprised in the same analogy in relation to the Sun and the ethereal space [...] We have said it and we will say it again, so that one way or another it will eventually be carved into our minds: that the Moon and the Earth, seen from Venus and Mercury, must necessarily appear entirely as glowing stars, in the same way as those two planets appear to us.

quando a tergo illorum est sol; sicut et nobis a Luna tenebrae diurnae siunt. Quid ergo prohibet ne ad eandem speciem substantiae referas hunc mundum atque illum?

[W]hen for us there is Lunar eclipse, for the inhabitants of the Moon there is a Solar eclipse because of the interposition of the Earth between their eyes and the Sun. Likewise, a shadow appears on the body of the Earth for the inhabitants of the Moon when the Sun is in their back; as for us the darkness during the day comes from the Moon. What then forbids you to assign the same type of substance to this world and that [world]?

Here we can observe once more the shift of perception engendered by the voyage to the Moon, put in relation with one of the key concepts of Bruno's theory, i.e. the analogy¹¹. Both the shift of perception and the analogy among different parts of the universe are enhanced by the considerations pertaining to the moon's inhabitants: the moon is analogous to the earth; *Tellus* and *Luna* are both *mundi* with inhabitants and with their respective moon (in Bruno's system, they orbit around each other). In this sense we can also read the considerations at the end of the passage. As Bruno claims also elsewhere in the third Book (3, 4, gloss): *Cum Tellus sit eiusdem speciei atque luna reliquique planetae* (the Earth is of the same species as the Moon and all other planets). If Bruno is wrong in considering that the moon is a planet, his intuition about the (rocky) planets' and the moon's similar substance and uneven surfaces – another feature of his theory of the analogy in the universe – would be confirmed several years later by Galileo's observations¹².

This revolution of perception, occurring on different levels, is the cornerstone for Bruno's most important claim: the infinity of the universe. Under the light of the Copernican revolution, Bruno's use of the analogy permits to think beyond Copernic's theory itself and towards the infinity of the universe: moving from Earth to Moon (4, 3), and from there on to Venus (4, 4) and the Sun (4, 7), it becomes apparent not only that the Earth is not at the centre of the universe, but that there is no unique centre at all [*ubicumque sies centrum constabit ubique* – wherever you might be will be the centre (4, 6, 5)], precisely because of the universe's infinity¹³. The travel to the moon is the first step towards Bruno's model of the infinite universe under the premise of his theory of the analogy and of the continuity of substance among the celestial bodies. From one celestial body to the other, the universe repeats itself *ad*

¹¹ For the analogy argument in *De l'Infinito* see also Breiner 1978.

¹² See Greco 2009 and Bassi 2007, 272.

¹³ Cfr. also *op. lat.* IV, 1, 3, gloss.

infinitum, and it could not be otherwise since Bruno does not admit the presence of pure void beyond the universe's boundaries (4, 13, 1-4):

*Ergo ubi concepi spacium sine fine profundum
Inde una perseverans specie atque colore:
Continuum minime dubitem comprehendere quiddam
Quod semper partis integrant consimilares.*

Therefore I have conceived the deep space without end, and from that constant in its appearance and colour: I wouldn't doubt in the slightest to understand it as a certain continuum that is constituted by always identical parts.

Once more, we could then argue that the infinity of the universe, claimed all the way through *De Immenso*, is a direct consequence of this eminently modern cosmological displacement of perception starting from the travel to the moon. Furthermore, the loss of centrality of the Earth, the infinity of the universe and the imperfection of the surfaces of celestial bodies resonate with a metaphysical model in which human-kind is just one of God's creatures among others, lost in the infinite unknown of the universe. The physical infinity of the universe reflects a new form of metaphysical immensity, and, *mutatis mutandis* similarly to Spinoza's later theories, the property of infinity unites, if not identifies, God and the universe¹⁴. As Barbara Mahlmann-Bauer puts it: «in a sort of process theology, Bruno transfers here the divine predicate of *immensitas* into the universe itself, where the creator is recognisable through its agency»¹⁵. How does all this affect the poetic text on the one hand, and, on the other hand, justify the use of poetry in such epistemological and philosophical context?

3. Poetry as a way to say the unrepresentable

The apparently general concepts expressed by the title of this paper, that is, those of 'perception' and 'imagination' of the moon, assume very specific traits in Bruno's poem: as we have observed, the necessarily imagined travel to the moon and then across the universe does not entail an imaginary travel in terms of fiction. Rather, Bruno aims at substan-

¹⁴ Cfr. for example *op. lat.* IV, 3, 1, gloss and *op. it.* IV, 1.

¹⁵ Mahlmann-Bauer 2005, 138: «In einer Art Prozeßtheologie überträgt Bruno hier das traditionelle Gottesprädikat der *immensitas* auf das Universum selbst, in dem der Schöpfer an seinen Wirkungen erkennbar ist».

tiating imagination as much as possible with theoretical and epistemic exempla, so that the imagination of cosmic objects and relations is used as a means of perception of what cannot be seen by the eyes, which, as Bruno states in several passages, are nothing but an often misleading way to look at nature¹⁶. Bruno's poetic imagery is as much as possible precise and scientific¹⁷, in other words it aims at transforming imagination into perception; and yet, paradoxically, it is at the same time highly abstract and conceptual, because it deals with things that not only cannot be seen, but not even imagined. We could then argue that Bruno chooses poetry, among other reasons, in order to embrace such paradox, that is, in order to give a verbal shape to the (infinite) universe as something that cannot be exactly known, let alone described, neither by science nor philosophy. When thinking about Bruno's poetic device, one has to bear in mind, once more, that his claims are historically ahead of Galileo's telescopic observations. The poem is a way of perceiving, through imagination, an otherwise unrepresentable and unobservable universe.

In this aspect resides a striking difference between the *De Immenso* and *DRN*: Bruno's poetry can only exist within the Copernican revolution and even beyond Copernic, because in Bruno's notion of infinite universe the sun is only the centre of the solar system, but of course not of the whole universe. Although Lucretius also affirms the infinity of the universe and the existence of other inhabited worlds¹⁸, his poem is not motivated by the attempt to give such a spatial and temporal infinity a linguistic, and thus poetic, form as a new possibility of cosmological observation, perception and imagination, nor, obviously, to defend the Copernican revolution in the first place. Furthermore, Bruno's insistence on the loss of a unique centre within the infinite universe – and subsequent affirmation that the centre is everywhere¹⁹ – is eminently early modern, if not 'pre-baroque', because it corresponds to an irreversible shift in the conception of the human position in the universe which is confirmed by the image of the «infinite sphere whose centre is everywhere and its circumference is nowhere», according to Pascal's (and others') famous formulation²⁰. Finally, unlike

¹⁶ *E.g. op. lat.* IV, 4, 3, gloss.

¹⁷ Cfr. Breiner's analysis of the Brunian language: «The words we read as concrete – path, direction, distance, goal – are actually very neutral general terms, terms at home in a variety of contexts, but with an equivalent significance in each of them. Words like these, with simple meaning and open valence, are an important resource for Bruno. Each one is at once simple and clear and broadly suggestive, and when they are brought together into a picture, like this simile, the same qualities are extended to the composed group». Breiner 1978, 26.

¹⁸ *Lucr.* 2, 1048-1089.

¹⁹ See for *e.g. op. lat.* IV, 4, 6, 5.

²⁰ Pascal 2004, fr. 185. For a study of this notion until Pascal, see de Gandillac 1943. For a passage of *De Immenso* on the perceptual shift in the infinite space also involving the figure of the sphere, see *Bruno op. lat.* IV, 1, 12.

Lucretius' poem, Bruno's project is, although epistemologically rigorous, not a materialistic one: in his monistic vision, as already mentioned above, the infinity of the universe accounts at the same time for its metaphysical status, and no solution of continuity can be traced between the infinity of the universe and the divine design which engendered it. As the Nolan states very clearly in the last chapter of the poem (8,10): *Deum esse infinitum in infinito, ubique in omnibus, non supra, non extra, sed praesentissimum, sicut entitas non est extra et supra entitatem, non est natura extra naturalia [...]* – God is infinite in the infinite, He is everywhere and in all things, not above or beyond them, but in them absolutely immanent; similarly the essence is nothing beyond and besides the beings [...].

Because poetry is used by Bruno both as a linguistic and conceptual device, the physical observation expands from the moon towards the exploration of the infinity of the universe, and, at the same time, the scientific observation of the universe expands into its metaphysical counterpart under the aegis of poetry and infinity, of poetry as an exploration of infinity and unknowability. In this sense, it is worth reminding once more that Bruno composes and publishes the *De Immenso* (1591) several years later than *De l'infinito* (1584), as if poetry was necessary in order to confirm and further expand his cosmological positions.

This does not imply, as one could expect from this convergence between physics and metaphysics, that Bruno's use of poetic representation of the universe is rhetorically charged or highly metaphoric. Quite the contrary: Bruno's poetry, because of its scientific and philosophical nature, is often literal, its use of metaphors very circumscribed and its metaphors easily detectable and interpretable, since they also have a precise epistemic function²¹. The conceptuality and literality of Bruno's poetry stem from the epistemic rigour and the cognitive – not only aesthetic – value he attributes to poetry. Poetry is an invaluable instrument of intellectual inquiry, to the point that, as we argued, Bruno needs poetry in order to say and to give shape to things that could not exist in other linguistic or imaginative forms. We could argue in conclusion that Bruno chooses poetry in this context in order to expand the possibilities of thought and of scientific observation. Poetry intervenes when the latter fails to provide enough evidence and gives presence to the former, as such positioning itself on the same level of epistemological truth as astronomy and philosophy. Such approach to poetry as a gnoseological instrument accounts for his, not only scientific, but also poetic modernity far beyond the century he was not allowed to enter.

²¹ On Bruno's distrust – and/or instrumental use – of metaphors and on his critique of representation, see Gatti 2010, 297-306. For some remarks on Bruno's style in *De Immenso* see Mahlmann-Bauer 2005, 125.

Bibliography

- Bàrberi Squarotti 1997
 G. Bàrberi Squarotti, *Parodia e pensiero: Giordano Bruno*, Milano 1997.
- Bassi 2007
 S. Bassi, *Immagini della Luna fra '500 e '600*, in A. Angelini, P. Caye (eds.), *Il pensiero simbolico nella prima età moderna*, Firenze 2007, pp. 261-277.
- Breiner 1978
 L.A. Breiner, *Analogical Argument in Bruno's De L'infinito*, «Modern Language Notes» 93, 1 (1978), pp. 22-35.
- Bruno 1884
 G. Bruno, *Opera latine conscripta*, F. Fiorentino (ed.), Napoli 1884.
- Bruno 1980
 G. Bruno, *Opere Latine*, C. Monti (ed.), Torino 1980.
- Bruno 2000
 G. Bruno, *Das Unermessliche Und Unzählbare. Bücher III und IV*, Transl. by E. Rojas, Peissenberg 2000.
- De Gandillac 1943
 M. De Gandillac, *Sur la sphère infinie de Pascal*, «Revue d'histoire de la philosophie», 33 (1943), pp. 32-45.
- Gatti 2010
 H. Gatti, *Essays on Giordano Bruno*, Princeton-Oxford 2010.
- Granada 2004
 M.A. Granada, *Aristotle, Copernicus, Bruno: centrality, the principle of movement and the extension of the Universe*, «Studies in History and Philosophy of Science», 35 (2004), pp. 91-114.
- Granada 2015
 M.A. Granada, *Giordano Bruno. De Immenso, I, 1-3, con alcune riflessioni su Bruno e Schopenhauer*, in M. Traversino (ed.), *Verità e dissimulazione. L'infinito di Giordano Bruno tra caccia filosofica e riforma religiosa*, Napoli 2015, pp. 17-44.
- Greco 2009
 P. Greco, *L'astro narrante. La Luna nella scienza e nella letteratura italiana*, Milano 2009.
- Haskell 1998
 Y. Haskell, *The Masculine Muse: Form and Content in the Latin Didactic Poetry of Paligenius and Bruno*, in C. Atherton (ed.), *Form and Content in Didactic Poetry*, Bari 1998, pp. 117-144.
- Haskell 2015
 Y. Haskell, *Poetic Flights or Retreats? Latin Lucretian Poems in Sixteenth-Century Italy*, in D. Norbrook, St. Harrison, P. Hardie (eds.), *Lucretius and the Early Modern*, Oxford 2015, pp. 92-121.
- Haskell 2017
 Y. Haskell, *Conjuring with the Classics. Neo-Latin Poets and Their Pagan Familiars*, in V. Moul (ed.), *A Guide To Neo-Latin Literature*, Cambridge 2017, pp. 17-34.
- Mahlmann-Bauer 2005
 B. Mahlmann-Bauer, *Poetische Darstellungen des Kosmos in der Nachfolge des Lukrez*, in Th. Leinkauf (ed.), *Der Naturbegriff in Der Frühen Neuzeit*, Berlin-Boston 2005, pp. 109-186.
- Pascal 2004
 B. Pascal, *Pensées*, M. Le Guern (ed.), Paris 2004.

**Endymion awake.
The lover of the Moon goddess
in Poussin's *Selene and Endymion***

Atara Moscovich

Abstract: Nicola Poussin's *Selene and Endymion* (early 1630's, The Detroit Institute of Arts, Michigan, USA), representing Endymion awake, imploring the Moon Goddess, is a creative deviation from the iconographic tradition depicting the myth of the Goddess and her sleeping lover Endymion. This paper suggests an explanation for this unique iconography, supported by a common function shared by its background figures while referring to the questions: are they merely illustrating a specific moment, or do they have an additional function, and what is it that Endymion requests?

Keywords: Nicolas Poussin; *Selene and Endymion*; Diana and Endymion; mythological painting; iconography.

Nicolas Poussin's (1594-1665) unique representation of the myth of *Selene and Endymion* (Fig. 1) is one of the most fascinating and enigmatic depictions of the moon in the visual arts.

Ancient sources tell us about Endymion that, «As he was of surpassing beauty, the Moon fell in love with him, and Zeus allowed him to choose what he would, and he chose to sleep forever, remaining deathless and ageless»¹. Ancient reliefs on sarcophagi depict Endymion asleep, and Selene, the Moon Goddess, descends

¹ Ps.-Apollod. *Bibl.* See discussion on primary ancient sources of the myth of Selene and Endymion in Thomas 2010, 623-625.



Fig. 1. Nicolas Poussin, *Selene, and Endymion*, ca. 1630, oil on canvas, 122 cm x 169 cm. Detroit Institute of Arts, Detroit, Founders Society Purchase, General Membership Fund, 36.11.

from her chariot to visit him², including a sarcophagus found in Genova³, and others (cfr. Figg. 2-5)⁴.

Poussin's unusual depiction of Endymion awake and imploring raises some questions. What did Poussin mean by this deviation from tradition? Does this formal

² For description of a group of sarcophagi of Endymion – see Lawrence 1961; for a review of literary and artistic tradition in Colton 1967, 426.

³ *Selene and Endymion*, sarcophagus, marble, Genova, Villa del Principe Palazzo di Andrea Doria.

⁴ Other examples: Anonymous, *Selene and Endymion*, marble sarcophagus, post AD 150 – pre AD 250, Capitoline Museum, Rome (http://www.artofmaking.ac.uk/explore/sources/1426/PR222_01_15); Anonymous, *Endymion and Selene*, Cast of sarcophagus (of Gerontia), 345 mm x 1345 mm x 80 mm, London Royal Academy of Arts, London (<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/cast-of-sarcophagus-of-gerontia-with-front-panel-showing-endymion-and>); Anonymous, *Selene and Endymion*, sarcophagus, marble, mid third century, Woburn Abbey (Huskinson – Elsner 2011, 208); Anonymous, *Silvia Sarcophagus*, the scene of Selene and Endymion on the Mars and Rhea Silvia Sarcophagus, Vatican Museo Gregoriano Profano, inv. 9558, Rome (Huskinson – Elsner 2011, 210).

deviation also mean a deviation from meaning? This paper will suggest a new reading of this artwork, based on its background figures.

1. Poussin's *Selene and Endymion*

Poussin painted *Selene and Endymion* in Rome⁵ during the early thirties of the Seventeenth Century⁶. The painting, oil on canvas, measures 122 x 169 cm. Its middle portion bathes in a yellow light of dawn illuminating the sky. On the left, the sky gains the light-blue color of pre-sunrise, and the right, where the night still rules, is dark-blue. Selene, in the main scene, has some of her attributes as Diana, such as a spear and a hunting dog⁷. A winged putto leans on her shoulder. Endymion kneels in front of her, his hands raised. On the right, there are a woman and two children, Night with her twin sons, Hypnos and Thanatos. Above, on the right, Helios the Sun God, crosses the sky in his chariot, and on the left – Aurora, the Dawn Goddess, flies, preceding the chariot's horses. Above the chariot flies another winged putto, holding a torch. On the earth lies Somnus, the personification of sleep.

2. Literature review

Some of the interpretations of Poussin's *Selene and Endymion* took it at face value – the dawn, when Selene transforms into Diana and is forced to leave, while Endymion implores her to stay – emphasizing the dramatic aspect of the moment⁸.

Friedlaender reads it as another dramatic moment, when Endymion must choose between Death and Sleep, in which case he begs for what he asks in the myth – eternal sleep, eternal youth, and immortality⁹. Friedlaender also sees the painting as an interest in psychology¹⁰. Other readings refer to the cycle of time¹¹. For the ancients,

⁵Valentiner 1936, 99; Thomas 2010, 622.

⁶Valentiner 1936, 99; Friedlaender 1943, 30; Mahon 1960, 300; Blunt 1966, 108; Blunt 1967, 124; Colton 1967, 426; Friedlaender 1966, 120, 187; Dowley 1973, 305.

⁷On the various incarnations of Selene/Diana, see Thomas 2010, 623.

⁸Hourticq 1937, 117-120; Dowley 1973, 316. On Poussin's tendency to climatic moments see also Unglaub 2006, 166; Pace 1999, 79.

⁹Friedlaender 1943, 26-30, esp. 27.

¹⁰Friedlaender 1943, 29.

¹¹Friedlaender 1966, 179; Blunt 1967, 122.



Fig. 2. *Selene and Endymion*, Roman marble sarcophagus, 3rd century AD, h. 73.39 cm, Metropolitan Museum, New York, Rogers Fund, 1947, Accession Number: 47.100.4a, b.

Fig. 3. *Selene Visits the Shepherd Endymion*, marble sarcophagus, third century AD, 95 cm x 209 cm x 95 cm, Musée du Louvre, Paris.

Fig. 4. *Selene and Endymion*, marble sarcophagus, second half of the second century AD, Musée du Louvre, Paris.

Fig. 5. *Endymion and Selene*, marble sarcophagus, around AD 210, 215 cm x 61 cm, Musée du Louvre, Paris.

as Blunt notes, the myth symbolized a revival in paradise, thus represented on sarcophagi, some of which Poussin and his circle might have known¹².

Colton suggests a Neo-Platonic reading, placing the myth within several love affairs between gods and mortals, symbolizing immortality through God's love¹³.

Dowley claims that there are no attributes or symbols of immortality in the painting, that Apollo/Helios is superfluous if the central theme is immortality, and Poussin's «resourcefulness would have enabled him to insert clarifying symbols»¹⁴. Nevertheless, as seen below, Helios is here one of the «clarifying symbols», referring to immortality.

Dowley also mentions other possible readings, such as the euhemeristic, interpreting ancient myths as memorizing real persons, where Endymion is perceived as an astronomer devoted to studying the moon¹⁵, and thus, thanks the Goddess for that knowledge¹⁶. Dowley himself, however, finds no external documentation and no «specifiable referent» to support this reading¹⁷. We might add that Endymion's desperate facial expression supports Dowley's reservation.

Hourticq already mentioned *L'Endimion*, a novel written by Jean d'Ogier Gombauld and illustrated by Crispin de Passe the Younger, published in Paris in 1624, presenting Endymion awake and imploring, as a possible precedent to Poussin's composition¹⁸. Other authors doubt this potential source of inspiration due to the mediocrity of de Passe's engraving¹⁹.

Thomas sees Gombauld's text of *L'Endimion*, rather than De Passe's engraving, as Poussin's inspiration, finding textual support to this through references to the figures depicted in Poussin's painting²⁰.

Apparently, Thomas solved the enigma. However, he admits that Gombauld's text «cannot account for all of the elements in Poussin's picture» and «other literary and visual sources come into play, [...] not to mention the artist's inventive imagination»²¹.

¹² Blunt 1967, 122.

¹³ Colton 1967, 427.

¹⁴ Dowley 1973, 307.

¹⁵ Luc. *Astr.*

¹⁶ Dowley 1973, 313.

¹⁷ Dowley, *ibid.*

¹⁸ Hourticq 1937, 117-120, quoted by Dowley 1973, 306; Mérot 1990, 48.

¹⁹ Friedlaender 1970, 179; Dowley 1973, 311; Colton 1967, 430, fig. 57a; Thomas 2010, 636.

²⁰ Thomas 2010, 631-635.

²¹ Thomas 2010, 638.

Thus, the question remains – why did Poussin choose these figures, and how does his choice contribute to our understanding of the painting? The reading suggested here extends the justification for the figures’ presence, from their mention in Gom-bauld’s *L’Endimion* to their function.

3. Background

Previous research on Poussin established that he was an erudite artist, familiar with both ancient literary and artistic sources²². Poussin had access to ancient art²³, and his work betrays knowledge of classical sculpture²⁴ and archeological research²⁵, including familiarity with the ancient Roman sarcophagi representing the myth of Selene and Endymion, evidenced by some drawings after such sarcophagi²⁶.

Existing literature emphasized the importance of inventiveness to Poussin’s artistic thought²⁷, like choosing subjects rarely described²⁸, interpreting subjects in new ways, giving them new meanings²⁹, diverting from the accepted conventions of describing familiar subjects³⁰, and choosing new and surprising moments³¹, preferring the most dramatic one³².

²² Mérot 1990, 18-19, 22, 33, 167, 168; Thuillier 1995, 18; Warwick 1999, 134; Puttfarken 1999, 59; Blunt 1967, 102.

²³ Unglaub 2006, 74, 83, 134; Blunt 1966, 102, 107, 141; Blunt 1967, 102; Friedlaender 1966, 120; Oberhuber 1988, 332; Warwick 1999, 134, 135; Thuillier 1995, 28, 32, 99.

²⁴ Unglaub 2006, 74, 173, citing Le Brun, and citing Cropper, Dempsey, Schütze and Ebert-Schiffeler, 134.

²⁵ Warwick 1999, 134.

²⁶ *E.g.*, Nicolas Poussin, *Diana and Endymion*, A drawing of a sarcophagus, formerly in the Palazzo Pallavicini Rospigliosi, Rome, Pen in brown, wash over black chalk, 205 x 1070 cm, Chantilly, Musée Condé, No. P242 (Oberhuber 1988, 332; Lee 1940, fig. 3); or Circle of Nicolas Poussin, *Selene and Endymion*, study of an ancient sarcophagus, drawing, ca. 1620, Bayonne, Musée Bonnat (Unglaub 2006, 85).

²⁷ Puttfarken 1999, 59, 69, citing Poussin’s own letters; Pace 1999, 89, 101; Thomas 2010, 638; Unglaub 2006, 107, Warwick 1999, 144

²⁸ Blunt 1967, 119.

²⁹ Pace 1999, 79; Blunt 1967, 132.

³⁰ For example *Moses Striking the Rock*, oil on canvas, 122.5 x 193 cm, 1649, St. Petersburg The Hermitage Museum; see Warwick 1999, 138. Nicolas Poussin, *Rebecca and Eliezer at the Well*, oil on canvas, 118 x 197 cm, 1648, Louvre, Paris; For discussions during Poussin’s lifetime – see Warwick 1999, 138 ff.

³¹ *E.g.* Verdi 1995, 19.

³² Pace 1999, 79; Unglaub 2006, 166.

Thus, for example, he depicted *Rinaldo and Armida*³³ using the ancient composition of Selene and Endymion, while refraining from using it for representing the subject of Selene and Endymion itself, which indicates that he looked for new ways of representation, and the deep thought and creativity invested in his work.

Poussin's circumstances enabled this artistic freedom. He did not enter the profession through the ordinary system of the guilds; thus, he was free from their constrictions³⁴. Nevertheless, this independence reduced his possibilities to gain public commissions³⁵. Yet, he compensated for this by finding a circle of cultivated and discerning private patrons³⁶.

This erudite circle influenced and inspired him, and one of the significant influences was the Italian poet Giovanni Battista Marino³⁷. Marino's poetics borrowed from multiple sources, used multiple analogies and created a condensed intertextual reference within a single poem, which Poussin adopted and applied to his paintings³⁸. His secondary plots enrich the story³⁹ and «amplify the principal action»⁴⁰, while maintaining coherence⁴¹. As we shall see, the secondary figures in *Selene and Endymion* amplify the main subject and support the central idea.

4. Discussion

The Night Goddess, Somnus, Helios, Aurora, and the putti carrying torches traditionally appear in scenes depicting Selene and Endymion on ancient sarcophagi⁴².

³³ Nicolas Poussin, *Rinaldo and Armida*, ca. 1625-1626, Pushkin Museum, Moscow. See Lee 1940, 243-249, Unglaub 2006, 83.

³⁴ Mérot 1990, 29.

³⁵ Thuillier 1995, 11; Verdi 1995, 19.

³⁶ For Poussin's circle, see Blunt 1967, 100-102, 156; Mérot 2008, 61; Mérot 1990, 29, 33, 81; Unglaub 2006, 76-77, 178-179; Verdi 1995, 19; Warwick 1999, esp. 140-150.

³⁷ Verdi 1995, 21, 24; Mérot 1990, 25, 28; Pace 1999, 78; Unglaub 2006, 72, 86, 107.

³⁸ On Marino's practice – see Unglaub 2006, 84, 88; On Poussin's adopting this method, see Unglaub 2006, 86, 107.

³⁹ Warwick 1999, 142-143.

⁴⁰ Unglaub 2006, 190; on amplification as a practice used in ancient sarcophagi depicting Selene and Endymion – see Koortbojian 1995.

⁴¹ Passeri, Giovanni Battista 1772, cited by Thuillier 1995, 39, and Pace 1999, 91; Unglaub 2006, 79, 81, 107, 166, 180; Pace 1999, 86, 91, 92, 100; Warwick 1999, 142-143.

⁴² See the Night in Figg. 2, 3 and 5. The putti with the lighted torches in Figg. 2-4, and also in Endymion Asleep, on *Lenos*, a sarcophagus from Campania, Italy, c. 260-240 AD, 61.80 x 220 x 64 cm, No. 1947,0714.8, British Museum, London (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1947-0714-8). Som-

The children of the Night seem missing from these ancient representations. However, they were also represented as young men holding torches turned downward⁴³; therefore, it might be that the putti holding torches in ancient sarcophagi are also depictions of the Night's children, and not Cupids, thus, forming an integral part of the traditional iconography of Selene and Endymion. Nevertheless, Poussin painted only one putto with a torch, while the other putto, on Selene's shoulder, has no torch, and is probably cupid; thus, we do not have here a double representation of these brothers.

However, the question of double representation still exists, since Somnus already represents sleep. So, what is their function? They might be attributes pointing to the Night's identity, or symbols of the tragedy of Endymion's choice, where sleep and death actually mean the same⁴⁴, yet Dowley mentions that they are not traditionally associated with making a choice⁴⁵.

Researching these figures in ancient sources reveals that they had a specific role. In the *Iliad*, they carry the Lycian prince Sarpedon's body to his homeland from the battlefield⁴⁶. This role persisted later⁴⁷, seen in several vase paintings (cfr. Fig. 6), and others⁴⁸, and in sculptured handles of Etruscan *cistas* (toiletory boxes) (cfr. Fig. 7), for example⁴⁹. Perhaps Poussin did not know these visual representations, but he certainly knew the literary sources.

Since the putto with the torch does not represent Hypnos or Thanatos, we should look for another explanation for his presence, which leads us from carrying the body to carrying the soul, and to Aurora (Eos), the Dawn Goddess.

nus is seen Rome, in Wuborn Abbey, and the Vatican (see details above, note 6). Helios in his chariot preceded by winged Aurora is on the side panel of the Metropolitan Museum sarcophagus (Lawrence 1961, 324; Rosabella 2001, fig. 3.) and in Anonymous, *Selene and Endymion*, sarcophagus, early third century C.E., San Paolo Fuori le Mura, Rome (<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4199n900:chunk.id=figures:doc.view=print>, fig. 36).

⁴³ Smith 1967; Panofsky 1972, 94 ff., fig. 66-67.

⁴⁴ Dowley 1973, 317.

⁴⁵ Ibidem..

⁴⁶ Hom. *Il.* 14, 231; 16, 627.

⁴⁷ For a review of the development of their iconography their mentions in poetry – see Vermeule 1979, 148-150.

⁴⁸ Euphronios (attributed), *Hypnos and Thanatos Carrying Sarpedon's Body*, Terracotta red figure vase, c. 157 BC, Archaeological Museum of Cerveteri, Cerveteri (<https://repatriation-his111.weebly.com/euphronios-krater.html>); The Nikosthenes Painter (atr.), *Hypnos and Thanatos Carrying the Body of Sarpedon*, red-figure terracotta kylix, 510-500 BC, h. 12 cm, London, The British Museum, Museum Number: 1841,0301.22 (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1841-0301-22).

⁴⁹ See also *Sleep and Death Cista Handle*, Bronze, Italy, 400-375 BC, without base: 14 x 17.4 cm, Cleveland Museum of Art, Cleveland, Purchase from the J.H. Wade Fund 1945.13 (<https://www.clevelandart.org/art/1945.13>).



Fig. 6. *Thanatos and Hypnos Carrying the Body of Sarpedon*, Terracotta black-figure neck-amphora, attributed to Diosphos Painter, Greek, 18.3 cm, ca. 500 BC, Metropolitan Museum, New York, Fletcher Fund, 1956.



Fig. 7. *Two Youths Carrying a Dead Companion*, bronze handle from a cista, 4th century BC, 13.2 x 13.3 cm, Metropolitan Museum, New York, Rogers Fund, 1913.

In ancient Athens, funerals occurred at night, lit by torches, and ended by dawn⁵⁰. Thus, Aurora symbolized the beginning of the afterlife with the gods⁵¹, and ancient sources ascribed her desiring and kidnapping handsome young men as an explanation for their premature death⁵². *Cephalus and Aurora*⁵³, painted in the same period as *Selene and Endymion*, evidences Poussin's familiarity with these myths. Thus, Aurora might allude here to her role of carrying the deceased 'on the morning wings'⁵⁴.

Another soul-carrier is Sol, or Helios, the Sun God. Ancient Middle Eastern and Greeks believed that the dead travel in a heavenly vehicle. Ancient Egyptians believed

⁵⁰ Hom. *Il.*, in the funerals of Patroclus (23, 216 and 232) and Hector (24, 788); Vermeule 1979, 18, 21, 163.

⁵¹ Vermeule 1979, 162-163.

⁵² Smith 1967; Hom. *Hym. Aphrodite*; Hyg. *Fab.*, 189; Hom. *Od.* 15, 249.

⁵³ Nicolas Poussin, *Cephalus and Aurora*, ca. 1630, oil on canvass. 96.9 x 131.3 cm, London, National Gallery, NG 65, G.J. Cholmondely Bequest, 1831.

⁵⁴ Vermeule 1979, 162-163.

the dead escorted the sun in his boat⁵⁵. In the Roman period, some sun gods merged, and the deceased's heavenly chariot merged with the boat of the Egyptian Sun God⁵⁶.

Poussin knew the Greek and Roman sources, and maybe some of the other sources, due to the interest in his circle with comparative religion⁵⁷.

Thus, I maintain that Poussin used here the common function of the Sun God, Aurora, and the Night's children – carrying the deceased. That shared role can answer the question of what Endymion is requesting.

5. Conclusion

Besides illustrating the moment in time when the scene occurs, including the figures in *Selene and Endymion* has another justification. Their common function, bearing the deceased, is linked to Poussin's practice of enriching his subjects through using various figures and subplots referring to the central theme, amplifying and enhancing it.

As to the question – does formal deviation from tradition mean a deviation from the meaning, too – it seems that there is no deviation from meaning here. These figures' common function suggests that Endymion asks for immortality, begging Selene to prevent these entities from carrying him away. Additionally, Somnus accounts for his wish for eternal sleep, while Aurora hints at his wish for eternal youth, or maybe cautions to remember it, as she gained immortality for her lover Tithonus, but forgot to secure him eternal youth⁵⁸.

Poussin, a thorough and innovative artist, inserted subtle clues into his composition, turning it into a magnificent enigma that fascinated our imagination for centuries to come.

⁵⁵ Cumont 1959, 94, 156-157; Baker 2016, 283-285; *Epic of Gilgamesh* 9; *Ninurta's return to Nibru: a cir-gida to Ninurta*, 55-63; *Mibr Yasht*; *The Pyramid Texts*, *passim*; *The Book of the Gates*, 80-81, 83; *The Egyptian Book of the Dead*, *passim*; E.A. Wallis Budge, *The Egyptian Heaven and Hell*, 1905, Vol. III, 19-22, 85-86.

⁵⁶ Cumont 1959, 102, 156; Baker 2016, 282.

⁵⁷ Blunt 1967, 115; Mérot 1990, 81.

⁵⁸ Hom. *Hym. Aphrodite*.

Bibliography

Primary Sources

- Epic of Gilgamesh*, trans. N.K. Sandars, London, 1998.
- Mibr Yasbt (Hymn to Mithra)*, trans. J. Darmesteter (From the *Avesta: Khodra Avesta*, in *Sacred Books of the East* 1898).
- Ninurta's return to Nibru: a cir-gida to Ninurta*, in *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature* (<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.1.6.1#>).
- G.B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772.
- The Book of the Gates*, translated by E.A. Wallis Budge, London 1905.
- The Egyptian Book of the Dead*, trans. E.A. Wallis Budge, London 1895.
- The Pyramid Texts*, trans. Samuel A. B. Mercer, New York, London, Toronto 1952.

Secondary Sources

- Baker 2016
R. Baker, *Hollow Men, Strange Women: Riddles, Codes and Otherness in the Book of Judges*, Leiden 2016.
- Blunt 1966
A. Blunt, *The Paintings of Nicolas Poussin: A Critical Catalogue*, London 1966.
- Blunt 1967
A. Blunt, *Nicolas Poussin*, New York 1967.
- Colton 1967
J. Colton, *The Endymion Myth and Poussin's Detroit Painting*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 30 (1967), pp. 426-431.
- Cumont 1959
F. Cumont, *After Life in Roman Paganism*, New York 1959.
- Dowley 1973
F.H. Dowley, *The Iconography of Poussin's Painting Representing Diana and Endymion*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 36 (1973), pp. 305-318.
- Friedlaender 1943
W. Friedlaender, *Iconographical Studies of Poussin's Work in American Public Collections*, «Gazette des Baux Arts», 23 (1943), pp. 21-30.
- Friedlaender 1966
W. Friedlaender, *Nicholas Poussin – A New Approach*, London 1966.
- Hourticq 1937
L. Hourticq, *La jeunesse de Poussin*, Paris 1937.
- Huskinson – Elsner 2011
J. Huskinson, J. Elsner, (eds.), *Life, Death, and Representation: Some New work on Roman Sarcophagi*, Berlin-New York 2011.
- Koortbojian 1995
M. Koortbojian, *Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley 1995.
- Lawrence 1961
M. Lawrence, *Three Pagan Themes in Christian Art*, in M. Meiss (ed.), *Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, Vol. 1, pp. 323-334.
- Lee 1940
R.W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, «The Art Bulletin», 22, 4 (1940) pp. 197-269.
- Mahon 1960
D. Mahon, *Poussin's Early Development: An Alternative Hypothesis*, «The Burlington Magazine», 102, 688, *Nicolas Poussin and His Circle* (Jul. 1960), pp. 288-301; 303-304; 306; 327.
- Mérot 1990
A. Mérot, *Nicolas Poussin*, London 1990.
- Mérot 2008
A. Mérot, *The Conquest of Space: Poussin's Early Attempts at Landscapes*, in P. Rosenberg, K. Christiansen (eds.), *Poussin and Nature: Arcadian Visions*, New York 2008, pp. 51-71.
- Oberhuber 1988
K. Oberhuber, *Poussin: The Early Years in Rome, The Origins of French Classicism*, Oxford 1988.

- Pace 1999
C. Pace, *Nicolas Poussin: 'peintre-poète'?*, in K. Scott, G. Warwick (eds.), *Commemorating Poussin: Reception and Interpretation of the Artist*, Cambridge 1999, pp. 76-113.
- Panofsky 1972
E. Panofsky, *Renaissance and Renaissances in Western Art*, London 1972.
- Puttfarken 1999
T. Puttfarken, *Poussin's Thoughts on Painting*, in K. Scott, G. Warwick (eds.), *Commemorating Poussin: Reception and Interpretation of the Artist*, Cambridge 1999, pp. 53-75.
- Rosabella 2001
J. Rosabella, *A Roman Sarcophagus and its Patron*, «Metropolitan Museum Journal», 36 (2001), pp. 67-81 (fig. 3).
- Smith 1967
W. Smith, *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, New York 1967.
- Thomas 2010
T. Thomas, Poussin, *Gombauld, and the Creation of Diana and Endymion*, «Art History», 33, 4 (2010), pp. 621-641.
- Thuillier 1995
J. Thuillier, *Poussin before Rome, 1594-1624*, translated from the French by C. Allen, London 1995.
- Unglaub 2006
J. Unglaub, *Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*, Cambridge-New York 2006.
- Valentiner 1936
W. R. Valentiner, *Selene and Endymion by Poussin*, «Bulletin of the Detroit Institute of Arts of the City of Detroit», 15, 7 (1936), pp. 96-99.
- Verdi 1995
R. Verdi, *Nicolas Poussin, 1594-1665*, London 1995.
- Vermeule 1979
E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, London 1979.
- Wallis Budge 1905
E.A. Wallis Budge, *The Egyptian Heaven and Hell*, London 1905.
- Warwick 1999
G. Warwick, *Nicolas Poussin and the Arts of History*, in K. Scott, G. Warwick (eds.), *Commemorating Poussin: Reception and Interpretation of the Artist*, Cambridge 1999, pp. 76-113.

Aemula solis?
**La luna e le allegorie del potere
nella letteratura italiana del '600**

Giordano Rodda

Università di Genova

Abstract: Whereas the sun has historically benefited from its metaphorical immediacy in the logic of power, the 'mutable planet' has been the protagonist of more oblique trajectories. The image of the moon in its various phases has been variously destined to ontological subordination, to the often purely residual comparison with queens and empresses, to identification with the Moorish religion. The Moon undergoes a resemantization with the Galilean *Sidereus Nuncius*, which leads to the definitive fall of the myth of its incorruptibility. The article explores the metaphorical and allegorical nuances of the lunar element in the seventeenth century, highlighting new paths and new representations, when Copernicanism became, from a heretical hypothesis, the one way to look at the cosmos.

Keywords: Moon; Italian literature; Galileo; allegory; power.

È con Anassagora che la luna comincia a perdere terreno nei confronti del sole. Quando sostiene che l'astro notturno brilla solo di luce riflessa, il maestro di Pericle – processato per motivi politici, ma ufficialmente per empietà teologico-astronomica¹ – dà sostanza a una disparità confortata dal ritmo pigro, ma costante, delle scoperte scientifiche fino al diciassettesimo secolo: così viene modellato un sistema metaforico e allegorico di dominio e subordinazione che trova nuovo vigore grazie all'affermarsi del Cristianesimo. Distaccandosi dalla parità primigenia dei due corpi più luminosi del cielo, il sole aumenta le sue dimensioni e di conseguenza la propria valenza sim-

¹ Poiché «afferma che il Sole è pietra e che la Luna è terra» (Plat. *Ap.* 26d, 4-5). Si tratta dell'accusa che Meleto rivolge a Socrate, accusandolo di non credere agli dèi, e che Socrate riporta subito alla dottrina di Anassagora, ricordando che «i libri di Anassagora di Clazomene sono pieni di tali affermazioni».

bolica: il Peloponneso anassagoreo² cresce con Aristarco fino a diventare una palla infuocata grande sette volte la terra, per poi contenerla centosessantasei volte nelle tolemaiche *Ipotesi planetarie*. Al contrario la luna, già privata della sua autonomia luminosa, rimane modesta; perfino più del necessario, con misteriose macchie della cui origine ci s'interroga senza sosta, prossima alla terra e per questo vicina alla corruzione di cui porta i sospetti segni, fino al definitivo crollo del mito della sua purezza con il *Sidereus Nuncius*.

Eppure per diversi secoli ciò che la stessa osservazione a occhio nudo suggerisce, e che i primi autori dichiarano senza remore – cioè che la luna sia tutt'altro che una grande sfera perfettamente liscia ma una ridotta superficie scabra, forse addirittura fatta della stessa sostanza della terra, con valli, montagne e degli abitanti, come dimostrato dal viaggio luciano – viene negato sia dalla fisica aristotelico-averroistica (per la quale la differenza tra i vari corpi celesti non è sostanziale, ma quantitativa) sia dal primo neoplatonismo tomista (che prende le mosse dal *Timeo* e si concentra sul piano metafisico nell'identificare Bene e sole), secondo la dialettica poi confermata da Dante in quell'imponente dissertazione scientifico-teologica che è il secondo canto del *Paradiso*³. Le peculiarità proprie dell'astro notturno che attirano i poeti e i predicatori mantengono e anzi esaltano la loro icasticità all'interno di un sistema gerarchizzato, che dà il giusto rilievo ai domini della *diva triformis*⁴ oraziana e alla mutevolezza del volto mostrato agli uomini, sempre lo stesso ma con diverse maschere, alludendo per mezzo delle sue fasi al destino dei regni terreni e più in genere alla variabilità delle umane sorti⁵.

Pur rischiando di perdere il confronto con il sole e gli altri pianeti in termini di dimensioni e luminosità, la luna riesce a conservare per quasi duemila anni il suo *status*. Le prime vere avvisaglie di un cambiamento di paradigma si vedono con Marsilio Ficino, che pur non equiparando il sole all'*anima mundi* gli riserva nella sua cosmologia un posto d'onore, a un tempo segnando l'esito perfetto del sistema tolemaico come ordinata macchina universale, mondana e spirituale, e ponendo le

² «Affermò che il sole è una pietra infuocata più grande persino del Peloponneso [...] e che la luna ha insediamenti, ma anche creste e avvallamenti» (Anax. T 1, 23-25 D.-K.).

³ Sulle motivazioni dietro le diverse visioni politiche dantesche in *Pd* II e nella *Monarchia* si veda in particolare Mecca 2010, 85-93.

⁴ Hor. *carm.* 3, 22. Oltre al cielo notturno, le selve di Diana e l'oltretomba di Proserpina/Ecate.

⁵ Per il successo di questa immagine nell'omiletica ancora nel diciassettesimo secolo, cfr. Recupito 1646, 53-54: «[...] la luna ora piena, ora scema, sempre varia a se stessa, e costante solo nell'inconstanza, è gieroglifico, e simbolo de' regni, e delle monarchie terrene, soggettissime alle vicendevolezze della fortuna».

basi filosofiche per il suo superamento copernicano, come si vedrà poi con Bruno⁶. Ma ancora nella *Monarchia* Dante difendeva l'indipendenza lunare:

Quantum est ad esse, nullo modo luna dependet a sole, nec etiam quantum ad virtutem, nec quantum ad operationem simpliciter; quia motus eius est a motore proprio, influentia sua est a propriis eius radiis: habet enim aliquam lucem ex se, ut in eius eclipsi manifestum est.

(*Mon.* III, IV, 17-19)⁷

Il *mysterium lunae* elaborato da Origene e Ambrogio⁸ vedeva infatti la Chiesa-luna – nelle sue varie declinazioni, da morente a partoriente – ricevere la luce da Cristo-sole, in una fortunata tradizione poi perfezionata nei *duo magna luminaria* di Innocenzo III⁹. Grazie anche a questo tardivo scarto, che subordina l'astro lunare ma non può cancellarne l'importanza, il portato allegorico selenico rimane vivacissimo per secoli, impedendo di fatto un'ulteriore degradazione del suo valore nel gioco dei poteri all'interno del sistema teologico e metafisico corrente¹⁰. Ed è grazie alla tenacia di questa tradizione che anche molto tempo dopo Galileo le resistenze non accennano a cedere le armi. Quando Marino nell'*Adone* dichiara che la luna «de la terra a misurar-la intera / la trentesima parte a pena ingombra» (*Adone*, X, 27, 3-4)¹¹, il commento di Stigliani nell'*Occhiale* rifiuta pervicacemente tale misurazione¹²; lo storico oppositore di Marino cita come autorità Ariosto, il quale, tutto concentrato sul tema del rappor-

⁶ Sul rapporto tra Copernico e i filosofi rinascimentali si veda prima di tutto Garin 1973, 664-684; De Pace 2009, 65s.

⁷ Dante 1981, 298.

⁸ A proposito dell'origine del sistema lunare/solare in chiave allegorica cristiana cfr. Rahner 1995, 195-229 e Ronzani 2014, 205-226.

⁹ Hageneder 2000.

¹⁰ Sul finire del Cinquecento ancora Tasso, nel quarto giorno del *Mondo creato*, celebra «i duo gran lumi / del fermo cielo» e le nobiltà della luna, che «incoronata de' suoi bianchi raggi, / regina è de la notte», laddove il sole è il «re del luminoso giorno» (Tasso 1999, 525, 531).

¹¹ Si cita da Marino 1988.

¹² «La luna non è vero che sia di grandezza la trentesima parte della terra, ma è quasi altrettanto quanto quella, il che se l'autore non ha imparato da' matematici, almeno doveva averlo imparato dal medesimo luogo del *Furioso*, dal quale ha rubato tutto il pensiero, che è il canto 34» (Stigliani 1627, 261s). A Stigliani fa eco Scipione Errico nell'*Occhiale appannato* in difesa di Marino: «Ma da qua si conosce l'errore dell'oppositore, il quale, se non sa che la Luna a pena è la trentesima parte della terra, legga il Clavio, e altri, che trattano delle cose celesti, onde da qua si cava chi di loro, dico dello Stigliano e del Marino, abbia studiato le scienze, perché in questo luogo si vede che il Marino può attestare il Clavio, e lo Stigliano il *Furioso*». (Errico 1629, 65). Tra le altre difese del luogo mariniano si veda anche Alejandro 1629, 387-388.

to analogico/antitetico tra terra e luna, non aveva certo guardato all'esattezza astronomica per la descrizione dell'«acciar che non ha macchia alcuna» (*Furioso*, XXXIV, 70, 4), liquidando inoltre con il consueto *understatement* il problema dantesco delle macchie lunari. Quella di Stigliani è la posizione degli ambienti ecclesiastici, che nove anni dopo il *Sidereus Nuncius* fa dire a Juan de Mariana nei suoi *Scholia* che «Sol et luna vocantur *Genesi*, I, ver. 16, non solum ob lumen, sed qui mole superant alia astra. Quae enim de stellarum vastitate affirmant astrologi, nugae»¹³.

Nugae: eppure destinate a diventare cosmologia accettata. In direzione di un inedito scarto allegorico-semantic, il Seicento è secolo cruciale non solo per le novità scientifiche, ma anche per la perenne tentazione del meraviglioso e per il ricalibrarsi della precettistica sacra. È chiaro come il cambiamento di paradigma riguardi in massima parte il rapporto tra il sole e la terra, e tuttavia la luna ne è vittima secondaria; con la progressiva affermazione (o discussione) dell'eliocentrismo, il nostro satellite rimane l'unico corpo celeste a conservare la sua relazione diretta e subordinata con la terra. A questo si aggiunge la perdita della sua unicità conseguente alla scoperta dei pianeti medicei. Nell'*Apologia pro Galileo* Campanella fa notare l'ormai relativa importanza della luna: «Et profecto si quis homo habitaret in Iovis astro, is diceret: *Fecit Deus quinque luminaria magna, Solem luminare maius, et Medicae sidera quatuor luminaria minora*»¹⁴, sulle orme del bruniano «non più la luna è cielo a noi, che noi alla luna» (*La cena de le ceneri*, dialogo primo)¹⁵. Tutto questo mentre si ripropone il problema dei potenziali abitanti, ipotesi negata da Galileo¹⁶ ma che in tanti, come lo stesso Campanella, abbracciano entusiasticamente¹⁷.

Non sarà il caso di insistere ancora sull'impatto delle osservazioni divulgate dal 'nuovo Colombo', se non per tornare sulla più immediata conseguenza in campo poetico della descrizione lunare nel *Sidereus Nuncius*, ovvero quella del decimo canto dell'*Adone*, con l'ottava 40 che traduce in lingua poetica il dettato galileiano:

¹³ De Mariana 1619, 454. Su questo punto cfr. Dollo 1997, 99-167.

¹⁴ Campanella 1997, 136

¹⁵ Cito da Bruno 2002.

¹⁶ Si veda ad esempio la lettera a Giacomo Muti del 28 febbraio 1616 in Galilei 1965, 188s.: «si conclude, nessuna delle cose che tra noi, cioè in terra, si ritrovano, poter prodursi e ritrovarsi nel globo lunare».

¹⁷ In una delle sue lettere a Galileo – mai molto apprezzate dal pisano – Campanella inferisce dal *Sidereus Nuncius* la definitiva subordinazione della luna non soltanto al sole, ma anche alla Terra: «Nam si luna vilior est tellure, quod minoritas corporis et motus eius circa terram, quasi amantis et recipientis ab hac vigorem et influentiam, et inaequalitas maior, declarant, utique lunares incolae nobis infeliores erunt: et tamen in Beda, sacer Doctor, quasi Pithagorizans, ponit Paradisum terrestrem, quod Ariostus sequutus est. Sed hoc negocium est methafisicum, de quo ipse pluribus egi: quae autem mathematicam tangunt negociationem, abs te expectabamus» (Galilei 1966, 17).

La superficie sua mal conosciuta
dico ch'è pur come la terra istessa,
aspra, ineguale e tumida e scrignuta,
concava in parte, in parte ancor convessa.

Quivi veder potrai, ma la veduta
nol può raffigurar se non s'apprezza,
altri mari, altri fiumi ed altri fonti
città, regni, province e piani e monti.

(*Adone*, X, 40)

Non si tratta soltanto di evocare la presenza di una geografia simile a quella terrestre: è un'identità. Come mostra Giorgio Fulco, nel suo grande *poème de paix* Marino si tiene in equilibrio tra due tensioni opposte, per le quali ancora per poco durerà l'illusione di una possibile concordia: a metà tra i Salvati e i Semplicio, il partenopeo allude all'«immondo contagio» sulla superficie lunare e dichiara di fatto l'uguaglianza tra i due corpi celesti, «ma l'eccesso di verità pretende subito, nello snodarsi ambiguo del discorso, un bilanciamento in direzione della fantasia»¹⁸. La dissimulazione attraverso la poesia consente di mantenere ancora in piedi l'impalcatura del mondo sublunare e dei due luminari, ma la fragilità dei suoi snodi e giunture ne segna già il destino¹⁹.

In Italia per gran parte del Seicento la letteratura non scientifica cerca di sfruttare questo stretto margine di manovra. La natura montagnosa della superficie lunare è propria anche degli altri pianeti e può essere spiegata senza alterare i fondamenti del sistema: nel *Saggiatore* e nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* Galileo conclude che se i corpi celesti fossero davvero lucidi come specchi ricevendo la luce del sole sarebbero del tutto invisibili, e quindi non potrebbero manifestare la loro influenza sugli uomini; la superficie irregolare non è in contrasto con la natura quintessenziale²⁰. Eppure, al di là delle apparenze, le implicazioni post-galileiane sono destinate a deformare il rapporto della luna come simbolo di autorità divina o mondana. Il declassamento lunare non significa certo una scomparsa dell'iconografia

¹⁸ Fulco 1989, 176.

¹⁹ Cfr. su questi temi Raimondi 1969, Battistini 2000. Altrove le precauzioni vengono apertamente ignorate: nella sua satira contro i gesuiti – *Ignatius his conclave* – John Donne fa suggerire a Lucifero di utilizzare la luna come nuova sede dell'ordine, con Ignazio di Loyola re del nuovo inferno che vi si svilupperebbe spontaneamente, in perfetta corrispondenza con il pianeta degli uomini; nel 1638, mentre Galileo pubblica i *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze*, Wilkins compie il suo viaggio sulla luna. «Che manca alla terra, che non sii un luminare più bello e più grande che la luna?», si chiedeva Bruno/Teofilo (*La cena de le ceneri*, dialogo quarto).

²⁰ Per questo nel 1612 il Cigoli può permettersi di mettere una luna con crateri in bella vista sotto i piedi della Vergine nel suo celebre affresco dell'*Inmacolata Concezione* in Santa Maria Maggiore a Roma.

selenica dall'immaginario, ma una variazione di tono – a volte impercettibile, altrove più manifesta – nella dialettica allegorica del potere²¹. Soprattutto, la relativizzazione della luna nei nuovi meccanismi della *machina mundi* si traduce in un accentuarsi delle caratteristiche che da tradizionale *aemula solis* la rendono più intimamente vicina al mondo sublunare, nella molteplicità cangiante del suo aspetto celeste e nel mistero del suo dominio notturno²². Nella parte terza dei *Discorsi morali di Agostino Mascardi su la tavola di Cebete Tebano* del 1627, Agostino Mascardi dedica il sesto discorso all'astrologia e al vero significato di quel «finissimo intaglio di costellazioni» che illumina la volta celeste, riflettendo sulla forma di un «ordinatissimo principato»²³. Lo scranno più alto spetta al sole, ma Mascardi insiste molto – prendendo le mosse dal carne secolare oraziano e da Apuleio – sul ruolo della luna in qualità di regina subordinata e priva di autonomia:

Nel che si vede l'ottima forma di reggimento; perché sì come la moglie del principe non dè avere nel governo autorità, o preminenza, ch'al marito sottordinata non sia, e da lui non dipenda, per non effeminar i titoli del principato; così la luna, non con altro lume risplende, che quello del sole²⁴.

Il 1610 del *Sidereus Nuncius* segna anche il tramonto definitivo della possibilità che la luna emetta luce propria, l'*aliqua lux* di Dante²⁵. Due anni dopo Alessandro Tassoni pubblica la prima edizione dei suoi *Pensieri*, rimarcando il ruolo, non inedito ma ora più urgente, della luna come ponte tra il mondo sublunare e quello celeste:

come la luna è l'ultima stella di tutto il cielo e la più congiunta a queste cose inferiori di tute l'altre, fosse anche per conseguenza la men perfetta di tutte e servisse quasi d'un mezzo per unire insieme questi due estremi di corpi: celesti ed elementali, perfetti ed imperfetti²⁶.

²¹ Sulle declinazioni del mito nell'allegoria del potere del Seicento cfr. Morando 2012; cfr. anche D'Amelia 2009, 64-67.

²² Così il Pona, commentando Ovidio: «L'ultimo cerchio si tenne Cintia, scorta notturna a' più dolci furti d'amore, dea e regina di triplicato impero, decoro della notte, alma genitrice di soavi rugiade, ministra di fecondi umori, stella che ne' moti suoi le meraviglie d'ogn'altra avanza» (Pona 1618, 47).

²³ Mascardi 1627, 288.

²⁴ Ivi, 294.

²⁵ «Si enim aut proprium esset aut a stellis collatum eiusmodi lumen, illud maxime in eclipsibus retineret ostenderetque, cum in obscurissimo caelo destitueretur; quod tamen adversatur experientiae» (Galilei 1993, 114).

²⁶ Tassoni 1986: 475.

Ancora. Nella *Storia spagnuola* di Anton Giulio Brignole Sale il re di Granada Albumazarre è invaghito di Felismena, damigella di sua moglie, la regina Lidora. Convinto che la fanciulla ami il protagonista Celimauro, cerca di cogliere in fallo i due giovani proponendo un gioco in cui ogni partecipante deve dichiarare in che cosa vorrebbe trasformarsi. Quando arriva il suo turno, Albumazarre – che porta il nome di uno dei più celebri astronomi dell'Alto Medioevo – dichiara, in un passo che è bene riportare per intero:

Io sì bene mi convengo con l'essermi re, che giamai non saprei scegliere altre cosa che la luna a trasformarmi, poscia che ogni regia qualità sa ella a mio giudizio esprimer ammiabilmente. Ha dal sol la luna, ond'ella appaia non pur luminosa, ma anche macchiata. Nel re son fatte campeggiar dal regno le virtù non solamente, ma anche i difetti. La luna al muoversi del sole, non il sole al muover della luna varia sembianti. Il re per esser buono deve sé adattare al regno, e non presumere che il regno si adatti a sé. La luna sol co' raggi desta dentro le acque con non ben intesa agitazione flussi e riflussi. Il re sol con gli sguardi fa diminuire e crescere ne' popoli gli affanni e i contenti, come a lui piace. La luna accoglie nel suo concavo i cervelli di tutti gli uomini. Il re de' stringer nella conoscenza sua gli umori e i capricci di tutti i sudditi. La luna sol discende da sua sfera in terra per ire a caccia. Il re, se dall'alto trono scende tal volta, deve sol per le foreste con le fiere addomesticarsi. La luna d'un addormentato Endimione s'innamorò. Il re talvolta deve concedere a chi men l'aspetta o la pretende la gratia sua²⁷.

In filigrana, in questo testo a un tempo nostalgico e pieno rappresentante della 'moda' romanzesca, scritto non a caso negli anni del *Tacito abburratato*, si comprende come la luna sia diventata così vicina alle umane vicende da diventare ideale metafora di una ragion di stato inquieta e pienamente criticabile, in cui all'autorità capricciosa della dea fa eco quella di chi già allude alla futura conquista dell'amata.

In tale contesto di progressiva desacralizzazione della luna, il rapporto tra i due luminari si modifica di conseguenza. Non che – lo si è già visto – la subordinazione fosse inedita, tutt'altro: ma rimaneva funzionale al sistema. Con la terza delle *Dicerie sacre* Marino celebra gli ordini di San Maurizio e Lazzaro e li paragona ai due «luminosi e gloriosi luminari del nostro stellato cielo», «amendue concorrenti alla bellezza e perfezione»²⁸, e in questo senso è un testo, pur pubblicato nel 1614, pienamente pre-galileiano²⁹: la predominanza dell'ordine di San Maurizio su quello di San Lazzaro («et in-

²⁷ Brignole Sale 1640, 77-78. Sulla *Storia* si vedano Conrieri 1974, 1008-1011, e Marini 2000, 53-57.

²⁸ Marino 2014, 338.

²⁹ «Sorprende nel 1614 questa pubblicazione astronomica che si fonda su testi ancora in voga anche nelle accademie, ma che non contiene neppure un cenno agli straordinari sviluppi della scienza

somma l'una già cadente e senza l'appoggio di questa in evidente pericolo d'estinguersi; l'altra sorgente, mentre in se medesima incorporandola, le porse aiuto e sostegno con le proprie sostanze»³⁰ non pregiudica il fatto che si tratti di due corpi celesti che fanno parte dello stesso ordine, visto che le bolle pontificali hanno stabilito «che senza distinzione o differenza alcuna tra loro, amendue in tutto e per tutto si rimanessero uguali»³¹. Ma la caduta della luna, o meglio la sua assimilazione al resto del cosmo, diventa via via più difficile da negare. Il primo scritto di Ferrante Pallavicino, *Il sole ne' pianeti*, pubblicato nel 1635 con l'obiettivo di entrare nelle grazie della Serenissima, vede il ventenne autore descrivere il riflesso del sole-Venezia in ciascuno dei corpi celesti conosciuti. La luna viene celebrata in quanto la più zelante a celebrare le glorie solari, esaltando la sua mancanza di autonomia come omaggio feudale: «Anche eclissata va con l'oscurità sua celebrando del Sole i pregi: da lui partecipato palesando il suo lume, del quale resta allora priva, per non poter essere da' suoi raggi attualmente illuminata»³². Questo, però, non significa che le spetti un posto privilegiato nella rassegna: da 'grande luminare' la luna è retrocessa a pianeta come gli altri. Ma Pallavicino mostra un altro punto importante: il rango inferiore della luna alimenta la tentazione di considerarla solo il simbolo del nemico ottomano, ovvero di quei popoli che, «a solo lume di luna vivendo, si lagnano di aver una continua notte»³³; il rapporto sole-luna può così dipanarsi in senso tutto oppositivo, «perché chi altro può temer la luna che il sole, dal quale, come la sua luce riconosce, così paventar ne deve la privazione?»³⁴. È il tema dell'«odrisia luna», la luna turchesca o la «luna ribelle al sol romano»³⁵, che proprio in virtù di una sua natura terrena può più facilmente accostarsi al mondo pagano.

Non può che fare storia a sé, peraltro ampiamente documentata, il floridissimo genere pastorale, dove la luna/Diana/Cintia occupa di fatto il posto più importante del *pantheon* divino – si pensi solo, sul finire del secolo precedente, alla «sorella del Sol, ch'al cieco mondo / splendi nel primo ciel, Febo secondo!» nel *Pastor fido* (V, III)³⁶ – e le resistenze a una caduta dell'astro lunare sono ben più solide che nei testi di ambito libertino, senza che questo significhi una mancata rielaborazione della

delle stelle di quegli anni, anche se il suo autore sarebbe stato uno dei primi e rilevanti elogiatori di Galileo» (Ivi, 49).

³⁰ Ivi, 339.

³¹ *Ibidem*.

³² Pallavicino 1635, 68.

³³ Ivi, 75.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Cito da Sernicola 1690, 38 (sonetto *Nelle felici nozze di Carlo II gran monarca delle Spagne ed Annamaria principessa di Neoburgo*).

³⁶ Guarini 1999.

valenza allegorica (basterà citare il rapporto tra Cristina di Svezia e l'*Endimione* del Guidi)³⁷. Concludo invece con due brevissimi riferimenti a quel «momento dei massimi successi editoriali delle opere di oratoria»³⁸ che nella seconda metà del secolo porta all'uso metaforico del sole, della luna e della terra in chiave eminentemente religiosa. Il primo è del principe di Butera Carlo Maria Carafa Branciforte, dove ancora una volta viene reiterata la doppia corrispondenza sole/luna e luna/terra:

Tutti i mortali stan sottoposti alla luna, perché ella non si ribella dal sole; ma se ella dal sole si ribellasse, qual cosa farebbe la luna? Ella risplende, perché dal sole riceve la luce, su di noi influisce, perché da superiori pianeti l'influenze riceve. Questi cieli stessi, che tanto sopra la terra s'inalzano, se dal supremo cielo non si lasciassero girare, fino a patirne violenza, l'universo tutto andrebbe sossopra, ed essi si mirerebbero con odio, e si saetterebbeno con bestemmie³⁹.

Ma la *siderum regina bicornis* del carme oraziano⁴⁰ è protagonista anche del *Racconto undecimo* all'interno del fluviale *Cane di Diogene* di Francesco Fulvio Frugoni. Nel Tribunale di Nemesi dialogano Caronte e il diavolo Dispetto, che interroga il suo interlocutore sul «perché la luna abbia cotanto impeto sopra i cervelli degli uomini»⁴¹. È il pretesto per una lunga digressione sui Lunatici: il vecchio tema della prossimità della luna e della maggior forza dei suoi influssi giustifica una rappresentazione speculare dei due sistemi, in cui al sole corrisponde la ragione e alla luna le passioni. Dopo aver spiegato come il lume della ragione non possa venire recepito propriamente dalla luna/fantasia («per la sua terresteità, no 'l rende quale il riceve»)⁴², suscitando reazioni mutevoli nell'uomo, Frugoni trova proprio nell'essere «lunatico» l'essenza del tiranno ma anche, specularmente, del re giusto:

La Luna rubiconda venteggia; così la passione ardente soffiando eccita gli Euri dell'ira, e gli Aquiloni della vendetta. [...] Questo è il termine di quei politici furbeschi da quali s'usurpa e sconvolge il mondo civil, e sacro, mentre ne trasformano il ragionevol sistema col deprimer i giusti, e esaltar i tristi: col discacciar i virtuosi, perché gli

³⁷ Nella vastissima bibliografia si vedano almeno, per l'argomento in questione, l'introduzione di Valentina Gallo a Guidi 2012, Gallo 2016, 239-264, Cosentino 2016, 145-168, Beniscelli 2014, 257-265.

³⁸ Marino 1960, p. 19.

³⁹ Carafa 1687, 5-6.

⁴⁰ Hor. *carm. saec.* 35.

⁴¹ Frugoni 1687, 438.

⁴² Ivi, 444.

accusano con la pietà, che quei non hanno; [...] tutt' il rovescio di cotesti neri corbaccioni [...] son que' candidi e ingenui colombi senza fiele, che (come la luna alba) rasserenano, e fanno comparir gli astri scintillanti; altra passione perciò non li move che d'esaltar la virtù, e di deprimer il vizio; e questa è la passione più nobile c'abbia signoria in un'anima che sia ben nata⁴³.

È ancora lo specchio di Albumazarre, consigliere assennato o malevolo d'ogni potere: la luna che Galileo e Keplero hanno avvicinato all'uomo, facendole perdere la sua austera irraggiungibilità e rendendola ancor più sua inseparabile compagna.

⁴³ Ivi, 447-448.

Bibliografia

- Aleandro 1629
G. Aleandro, *Difesa dell'Adone*, Venezia 1629.
- Battistini 2000
A. Battistini, *Galileo e i gesuiti. Miti letterari e retorica della scienza*, Milano 2000.
- Beniscelli 2014
A. Beniscelli, «*Oh bella età dell'oro: declinazioni del mito tra Cinque e Settecento*», in T. Tasso, *Aminta. Princeps 1580*, M. Navone (ed.), Alessandria 2014, pp. 235-275.
- Brignole Sale 1640
A.G. Brignole Sale, *Storia spagnuola*, Genova 1640.
- Bruno 2002
G. Bruno, *La cena de le ceneri*, in *Opere italiane*, N. Ordine (ed.), Torino 2002.
- Campanella 1997
T. Campanella, *Apologia per Galileo*, Milano 1997.
- Carafa 1687
C. Carafa, *Istruzione christiana per i principi e regnanti*, Mazzarino 1687.
- Conrieri 1974
D. Conrieri, *Il romanzo ligure dell'età barocca*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. III, 4, 3 (1974), pp. 925-1139.
- Cosentino 2016
P. Cosentino, *Allegorie del potere femminile. La politica spettacolare delle reggenti nelle corti italiane del Seicento*, in E. Selmi, E. Zucchi (eds.), *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, Bologna 2016, pp. 145-168.
- D'Amelia 2009
M. D'Amelia, *La nuova Agrippina. Olimpia Maidalchini Pamphilj e la tirannia femminile nell'immaginario politico del Seicento*, in F. Cantù (ed.), *I linguaggi del potere nell'età barocca. Donne e sfera pubblica*, Roma 2009, pp. 45-95.
- Dante 1981
D. Alighieri, *Monarchia*, in *Tutte le opere*, L. Blasucci (ed.), Firenze 1981.
- De Mariana 1619
J. De Mariana, *Scholia in Vetus et Novum Testamentum*, Madrid 1619.
- De Pace 2009
A. De Pace, *Niccolò Copernico e la fondazione del cosmo eliocentrico*, Milano 2009.
- Dollo 1997
C. Dollo, *Le ragioni del geocentrismo nel Collegio romano (1562-1612)*, in M. Bucciantini, M. Torrini (eds.), *La diffusione del copernicanesimo in Italia 1543-1610*, Firenze 1997, pp. 99-167.
- Errico 1629
S. Errico, *L'occhiale appannato*, Napoli 1629.
- Frugoni 1687
F.F. Frugoni, *Il cane di Diogene. Sesti latrati*, Venezia 1687.
- Fulco 1989
G. Fulco, *Pratiche intertestuali per due "performances" di Mercurio*, in *Lectura Marini*, G. Guardiani (ed.), Toronto 1989, pp. 151-192.
- Galilei 1965
G. Galilei, *Le opere*, XII, Firenze 1965.
- Galilei 1966
G. Galilei, *Le opere*, XI, Firenze 1966.
- Galilei 1993
G. Galilei, *Sidereus Nuncius*, A. Battistini (ed.), Venezia 1993.
- Gallo 2016
V. Gallo, *Mito e allegoria nel teatro romano di fine Seicento. Il laboratorio cristiniano*, in E. Selmi, E. Zucchi (eds.), *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, Bologna 2016, pp. 239-264.
- Garin 1973
E. Garin, *Copernico e i filosofi italiani del rinascimento*, «Belfagor», 28, 6 (1973), pp. 664-684.
- Guarini 1999
B. Guarini, *Il pastor fido*, E. Selmi (ed.), Venezia 1999.
- Guidi 2012
A. Guidi, *Endimione*, V. Gallo (ed.), Alessandria 2012.
- Hageneder 2000
O. Hageneder, *Il sole e la luna. Papato, impero e regni nella teoria e nella prassi dei secoli XII e XIII*, Milano 2000.

- Marini 2000
Q. Marini, *Frati barocchi. Studi su A. G. Brignole Sale, G. A. De Marini, A. Aproso, F. F. Frugoni, P. Segneri*, Modena 2000.
- Marino 1960
G.B. Marino, *Dicerie sacre e la Strage de gl'innocenti*, G. Pozzi (ed.), Torino 1960.
- Marino 1988
G.B. Marino, *Adone*, G. Pozzi (ed.), Milano 1988.
- Marino 2014
G.B. Marino, *Dicerie sacre*, E. Ardissino (ed.), Roma 2014.
- Mascardi 1627
A. Mascardi, *Discorsi morali di Agostino Mascardi su la tavola di Cebete Tebano*, Venezia 1627.
- Mecca 2010
A.E. Mecca, *La teoria politica delle macchie lunari*, «Italianistica», 39 (2010), pp. 85-93.
- Morando 2012
S. Morando, *Il sogno di Chirone. Letteratura e potere nel primo Seicento*, Lecce 2012.
- Pallavicino 1635
F. Pallavicino, *Il sole ne' pianeti cioè le grandezze della Serenissima Repubblica di Venetia*, Padova 1635.
- Pona 1618
F. Pona, *La trasformazione del primo libro delle Metamorfosi d'Ovidio*, Verona 1618.
- Rahner 1995
H. Rahner, *Simboli della Chiesa. L'ecclesiologia dei Padri*, Cinisello Balsamo 1995.
- Raimondi 1971
E. Raimondi, *La nuova scienza e la visione degli oggetti*, Firenze 1971.
- Recupito 1646
G.C. Recupito, *Prediche panegiriche*, t. II, Bologna 1646.
- Ronzani 2014
R. Ronzani, *'Mysterium lunae'. Alle origini di un modo di pensare e dire la chiesa in età patristica*, «PATH», 13/1 (2014), pp. 203-227.
- Sernicola 1690
C. Sernicola, *Poesie del Rev. P. Maestro Carlo Sernicola napoletano*, Firenze 1690.
- Stigliani 1627
T. Stigliani, *Dello occhiale*, Venezia 1627.
- Tasso 1999
T. Tasso, *Il mondo creato*, B. Basile (ed.), Roma 1999.
- Tassoni 1986
A. Tassoni, *Pensieri e scritti preparatori*, P. Puliatti (ed.), Modena 1986.

The *Dramma Giocoso* of the Moon. Telescopes, *mondi nuovi*, and heterotopic spaces

Natacha Fabbri

Abstract: This article aims to rethink the *drammi giocosi* devoted to lunar topics in the light of the XVII and XVIII-century debates over the alleged deceitful nature of artificial devices and optical instruments. Indeed, Goldoni's *Mondo della Luna* and Somigli's *Finto Astronomo* do not describe an utopian lunar realm, rather they bring the Moon down on Earth by enclosing this supposed new world into the *mondo nuovo* (i.e. a perspective box), which is observed through a telescope. This machine, as well as the machination devised by a false astronomer, rely on the interplay between optical illusions and trickery, and create a complex structure of heterotopic spaces among the Earth, the Moon, a *mondo nuovo*, a garden, a theater, and a unique musical score by Paisiello.

Keywords: Goldoni; telescope; *mondo nuovo*; Moon; heterotopic space.

Throughout the second half of the Seventeenth century, the *drammi giocosi* addressing the topic of the Earth-like Moon and of its inhabitants gained great prominence within the European panorama. The libretti, as well as the musical compositions, were authored by prominent figures of the Italian and international scene: above all Carlo Goldoni, whose *Mondo della Luna* (1750) was set to music by Giovanni Paisiello¹, alongside Baldassare Galuppi, Niccolò Piccinni, Franz Joseph Haydn, Marcos

¹ Paisiello realized three different versions of Goldoni's *Mondo della Luna*: *Il credulo deluso* (first performance: Naples, 1774); *Orgon dans la Lune* (first performance: Versailles, 1777), and *Il mondo della Luna* (first performance: Saint Petersburg, 1783). Moreover, the autograph and copied manuscripts of these works display a large number of minor variations in each of them. On the differences between *Il Credulo deluso* and Goldoni's libretto, and between the versions of *Il Credulo deluso* and *Il Mondo della Luna*, see Tammaro 2001, 213-239; Bellina 2017, 189-209.

António Portugal, Pedro António Avondano and Gennaro Astarita. The lunar *drammi giocosi*, and Goldoni and Domenico Somigli's libretti in particular, enriched the theatrical representations with astronomical metaphors and instruments, fluctuating between satirical and semi-serious tones.

The aim of this article is to reframe these works in the light of the philosophical debates aroused around the reliability of optical instruments and on the idea of nature-*techne* antagonism. They indeed did not refrain from deploring the illusions created by an improper use of optical instruments, as well as the negative influence that scientific discoveries could exert over the so-called *esprits faibles* ('weak minds'). The first part of the paper will be devoted to the role played by the telescope metaphor in these works, which was strongly interlaced with the idea of moral deviance and deceit. Specifically, it symbolizes a distorted view shaped by the lens of human passions, and the Moon is seen as the best of the possible worlds or, at least, as the realm where human dreams can finally find fulfillment². The second part will focus on a specific optical machine, the *mondo nuovo* (new world), which exactly mirrored – even in its designation – the *nuovo mondo* of the Moon and turned out to be the real protagonist of Goldoni's *Drama Giocoso*. Indeed, the *Mondo della Luna* sketched out by Goldoni and Somigli does not correspond to an alleged lunar realm, rather it embodies the most cherished wishes of a naïve character named Buonafede, observed through a perspective box as they are set in motion by a false astronomer.

1. Optical illusions and aberrations

The panorama of lunar musical compositions also embraced works strongly rooted in Ariosto's stylistic features and which echoed the structure of utopian plots: Antonio Piazza's *L'Isola della Luna* (1780), set to music by Giovanni Valentini, and the anonymous *Il regno della Luna* (1770), set to music by Piccinni. Goldoni's *Mondo della Luna* and Somigli's *Il finto astronomo, o sia il mondo della Luna* (1791, written following in Goldoni's footsteps) broke away from this tradition and brought on stage a piercing mockery of human gullibility and of the widespread propensity to be deceived. Goldoni achieved this purpose by choosing to hinge the drama's plot on the idea of optical illusions created by machines: the telescope and the *mondo nuovo*. The theoretical connection between *techne* and *dolus* (trickery) was often evoked at the time and drew on the definition of machines and wonder that had been provided since Pseudo-Aristotle's *Mechanical Questions*: wonder is aroused by machines that act against nature in favor

² See Bodard de Tézay 1786, 25.

of human needs. The telescope is not a 'neutral' astronomical instrument on a par with sextants, quadrants, astrolabes: it is an artificial eye that increases human sight and creates the illusion of almost touching the lunar surface with one's hands, thus representing an act of *hubris* and embodying the idea of temerity³.

The topic of the deceitful information gathered in regard to the Moon or acquired through the telescope had already been showcased on stage several times by then. In Ben Johnson's masque *News from the New World Discovered in the Moon* (1620), the telescope was not so much a *perspective glass* as a *perplexive glass*, and the debates over the subject of the Moon were not the result of mathematical surveys, rather of *moon-shine*, a term which alluded to both the moonlight and the foolish arguments fueled by Galileo's discoveries. Likewise, Aphra Behn's *The Emperor of the Moon* (1687) emphasized the dangerousness of several lectures, which might predispose weak minds to being deceived and easily influenced: doctor Baliardo was 'infected' by 'foolish books', such as Lucian's *True History*, Thomas Godwin's *The Man in the Moon*, John Wilkins' *The New World in the Moon*, and since these readings were a very 'pernicious thing', they clearly ought to have been burned. Throughout the pantomime, which was brightened by two improbable *Keplair* and *Galileus*, the telescope was therefore accused of being an instrument facilitating the rise and consolidation of what Francis Bacon had defined as *idola theatri*.

The interplay between optical machines and *dolus* is the pivot around which the plot of Goldoni's *Mondo della Luna* revolves. The two characters that set the machine of illusions in motion are Buonafede and the false astronomer Eclittico. Even the name of Eclittico hints at the idea of deceiving human sight: the ecliptic is the circle the Sun seems to trace in its apparent motion around the Earth, whereas it is actually due to the Earth's revolution around the immobile Sun. It is indeed through a trick that Eclittico obtains from the credulous Buonafede the permission to marry his daughter Clarice, after pretending to have taken Buonafede to the Moon and to have introduced him to the lunar emperor in that occasion.

The first act takes place in the garden of Eclittico, who is trying to point the telescope towards the very next eclipse, while praising the very beautiful job of the imposture, which he has been practicing, in all its forms and manifestations: «Con una macchinetta/ inventata dal mio sottile ingegno»⁴. He dupes Buonafede with a bunch of silliness about astrology, describing a diaphanous Moon illuminated by the Sun, whose mountains and valleys are composed of a tenuous matter. This most peculiar lunar substance enables the telescope to penetrate until the very core of the

³ See Fabbri 2018a, 319-330; Fabbri 2018b, 29-56.

⁴ Goldoni (under the pseudonym of Polisseno Fregejo) 1750, 6.

Moon itself, thus affording a kind of vision and knowledge that are utterly different from the mere observation of its surface. Such knowledge echoes the role attached to the telescope in *The Emperor of the Moon*, where Baliardo (a character similar to Buonafede) defined the looking glass as the *Statesman's Peeping-hole*, thanks to which men could look into the rooms of the royal palace and steal the secrets of the lunar king, whereas his assistant (named Scaramouch) thought it was instead a *Key-hole* – precisely the very function that even Buonafede assigns to the telescope.

Goldoni traces a two-fold shift of the image of the telescope with the aim of stripping it of any scientific value. It is a deceptive instrument in Eclittico's hands and a *Key-hole* in Buonafede's mind, but in both cases it symbolizes the idea of aberration and distorted view. Specifically, passions are a sort of aberration of reason, as they impede a sharp view of reality; likewise, imagination acts as a magnifying lens that enlarges the object of passions, contributing to let illusions emerge. It was indeed undeniable that the lenses of the telescope created chromatic and spherical aberrations, which misled people – and mainly, the 'simple minds' – with deceitful representations of the object of their gaze. The foolishness of the many feeble-minded people who are eager to look through the telescope was sketched out by Molière too, in *Les femmes savantes*, where women were mocked for claiming to love Descartes' vortexes, for preferring subtle matter to emptiness, and also for having observed lunar inhabitants, when in truth there were two bell towers rising in between the telescope and the Moon⁵. A similarly distorted and biased view had been sketched out by Samuel Butler in his satirical work *The Elephant in the Moon* (ca. 1670), purposely written against the members of the Royal Society: they were in fact described in the act of observing the lunar surface and talking about the elephant they believed to have spotted on it, which in reality proved to be just a little mouse walking in front of the telescope.

Goldoni and Somigli distort astronomical matters, turning them into groundless fables or implausible stories. Somigli's *Il Finto astronomo* – set to music by Giuseppe Moneta (Fig. 1), among others⁶ – opens with the praise of imposture sung by Rutilio (the character corresponding to Eclittico)⁷: the ruse is carried out with the aid of a little machine, which turns out to be the metaphor of the machination conceived to the detriment of Buonafede, thus developing the telescope-machine-*dolus* connection.

⁵ Molière 1672, 48.

⁶ Moneta [1791-1800].

⁷ With this name, he presumably wanted to allude to astronomer Rutilio Benincasa, author of the *Almanacco perpetuo* (Naples, 1593). Somigli 1791, 3, 5.



Fig. 1. Cover page of *Moneta, Il mondo della Luna*, manuscript music (no autograph), ca. 1791-1800.

2. New worlds, *mondi nuovi* and heterotopic spaces

Both in Goldoni and in Somigli's libretti, while Buonafede is heading for the specula to carry out his lunar observations with the telescope, the servants of the false astronomer come across a box containing the alleged representation of the lunar world and place it near the objective lens of the looking glass⁸: this is a *mondo nuovo*, namely Eclittico/Rutilio's deceiving «macchinetta». Originally, the *mondo nuovo* was a machine for public entertainment, where the images were printed on thin and pierced sheets of paper, illuminated from behind by candles to simulate different hours of the day and seasons; sometimes figures were add-

⁸The trick of introducing a machine in front of the objective lens of the telescope in order to deceive the observer already appeared in Behn's *The Emperor of the Moon*, where the device was not a *mondo nuovo* (which enjoyed considerable success only around the middle of XVII century), rather a magic lantern which represented the picture of a maiden: Behn 1687.



Fig. 2. *Mondo nuovo*, Torino, National Museum of Cinema.

ed and moved by means of strings, and spectators looked into the optical box through a magnifying lens that enlarged the entire scene⁹, thus transforming the perspective view in a sort of theatre (Fig. 2). These *mondi nuovi* represented voyages to exotic lands, naval battles, historical events that had provoked amazement or fear (such as Lisbon's earthquake), as well as to various famous cities, thus allowing viewers to picture them and mentally travel to faraway places they would never have known otherwise.

In this *dramma giocoso*, the *mondo nuovo* mirrors the new world of the Moon: Buonafede is not aware he is looking at an artificial reproduction of the lunar landscape, rather he believes he is truly gazing at the Earth's satellite and its dwellers. This marvelous – yet tricky – box also encloses the projection of human wishes

⁹ See Algarotti 1763, 68.



Fig. 3. Cover page of *Paisiello, Il Mondo della Luna*, manuscript music (no autograph), ca. 1783, Act I, vocal parts.

and dreams that cannot be fulfilled on Earth: Buonafede sees a young woman who is the devout mistress of a much older man, he watches a husband hurting his wife to punish her for her infidelity, as well as an infatuated woman who is deceived by her lover: «Ho veduto il contrario/ Di quello che fra noi si suole usare»; «Oh che Mondo benedetto/ Oh che gran felicità!»¹⁰. What Baliardo peeps at in the fake *nuovo mondo*/lunar new world is deemed to be the best world possible, although (or even, precisely because) it is the reverse of the real world: quoting another work by Goldoni, this might be called *mondo alla roversa* as it capsizes the moral values and hierarchies that usually characterize relationships on Earth.

Goldoni's choice¹¹ to insert the perspective box in the storyline narrating the interplay between mirroring worlds and different levels of reality and fiction lends an entirely different meaning and role to it, very far from the one of entertain-

¹⁰ Goldoni 1750, 11.

¹¹ In the 5th and 4th century theater, *mechanè* meant a crane set in action by a crank, which allowed stage workers to lift actors and to lower the *deus ex machina* from the sky. In Goldoni's context, the machine does not merely help characters or divinities to suddenly appear on stage, but it creates the amazing illusion of a completely new world.



Fig. 4. Cover page of Paisiello, *Il Mondo della Luna*, manuscript music (no autograph), ca. 1783, Act I, instrumental parts.

ment instrument, as was sketched out in the *Rustenghi* (1760). In the *Mondo della Luna*, the ascent motion toward the new world of the Moon corresponds to the act of entering the machine of the *mondo nuovo*. The fake utopian society is now represented by an optical box equipped with artificial backgrounds and figures – and not with imaginary characters of a pretend world that might also exist or have existed –, and that *mondo nuovo* also aims to emphasize the artificiality and groundlessness of Buonafede’s idea of human relationships. The dualism Goldoni establishes between the lunar world and the perspective machine creates a sort of Chinese box of heterotopias. The events described there cannot be ascribed to the u-topian genre, which is instead the case of the nowhere islands and cities illustrated in the works by More, Campanella, Bacon, and Doni. Antonio Piazza’s *L’Isola della Luna*, composed by Giovanni Valentini, instead embodies the complete fulfillment of a utopia located – just as it occurs in Goldoni’s *Mondo alla roversa* – on an antipodean island¹². *Il regno della Luna*, set to music by Piccinni, is a utopia as well: with scattered references to both the *Mondo alla roversa* and Ariosto’s *Orlando Furioso*, it

¹² Piazza 1780.



Fig. 5. Cover page of *Paisiello, Il Mondo della Luna*, manuscript music (no autograph), ca. 1783, Act II, vocal parts.

is described as a generic celestial body placed in an equally generic sidereal space, ruled by women who distribute wisdom (*senno*) to man¹³.

The *Mondo della Luna* brings to the stage different levels of heterotopic space. The lunar realm is merely evoked, never directly observed, and later represented into a *mondo nuovo*: while the new world of the Moon plays the lead role as a «stone guest», the world built in the machine is a heterotopic space in relation to both the Moon and the Earth. Such «contre-espace», as Michel Foucault¹⁴ defined it, acts like a mirror that is located outside real life – yet constantly refers to it – and which turns reality upside-down (*alla roversa*) or, at least, looks at it through the lens of a deceiving machine that reflects Buonafede's wishes. The heterotopic dimension of this optical box is accentuated firstly by the fact that this is a closed space that represents what protagonists suppose they might observe within the infinite space of the cosmos. Sec-

¹³ Piccinni 1770.

¹⁴ Michel Foucault explained his theory in two radio conferences, *Les utopies réelles ou «lieux et autres lieux»* and *Le corps utopique* (7th and 21st December 1966), the first of which was published posthumously in Foucault 2001².



Fig. 6. Cover page of Paisiello, *Il Mondo della Luna*, manuscript music (no autograph), ca. 1783, Act II, instrumental parts.

only, such dimension is highlighted by the possibility of entering this isolated space following a series of well-defined actions, such as a non-natural observation through the telescope or even an intellectual approach imbued with the knowledge of books addressing selenic topics – as it happens to doctor Baliardo in Aphra Behn’s work. This distorted view is the result of a two-fold displacement: the first reflected view is – or is supposed to be – the Moon, which is traditionally considered the Earth’s mirror; the second level of representation occurs in the *mondo nuovo*, which, in turn, is the reproduction of the lunar realm and, therefore, the reversal of Earth’s society. An additional heterotopic dimension is then achieved in Eclittico’s garden, which is the frame of the complete machination-plot and represents what was allegedly observed on the Moon and assumed to exist in the *mondo nuovo*. While the telescopic observations and the closed box emphasize the role of the threshold between reality and fiction/heterotopic world, with the garden the context shifts: Buonafede and the other characters are not just spectators intently gazing into another world, rather they step into the box transformed into a garden, thus entering in a fake new world. Such tangled passage is epitomized by the scene concluding the first act: people have been ‘transported’ on the Moon, where the landscape is dominated by a gigantic and transparent globe from which two lunar men and women come out – the same lunar dwellers Baliardo saw through the telescope.



Fig. 7. Cover page of *Paisiello, Il Mondo della Luna*, manuscript music (no autograph), ca. 1783, Act II, instrumental parts.

Despite the fakeness of the context, the events that occur on the make-believe Moon and the agreements reached with the imaginary lunar inhabitants are not devoid of consequences on real life, as they ratify the definitive status of the marriage promises between Buonafede's two daughters, Eclittico and Ernesto.

When analyzing lunar dramas in music, it is worth mentioning a further level of heterotopia. In the *Luna abitata* (1768), always set to music by Paisiello, the Neapolitan librettist Giambattista Lorenzi attempts to place his play within a largely different context from Goldoni's: the *Notice to the Respectable Audience* quotes Plutarch, Philolaus, Xenophanes, Democritus and even Fontenelle's *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) as sources in order to clarify that the performance does not tell a fable with an imaginary background. The scene becomes a true heterotopic space and aims to replicate just how the author (alongside his philosophical sources) believes the Moon is or might be¹⁵.

¹⁵ Lorenzi 1768, 5.



Fig. 8. Cover page of Paisiello, *Il Mondo della Luna*, manuscript music (no autograph), ca. 1783, Act II, whole musical score.

3. *Mondi nuovi* and *drammi in musica*

I would like to conclude by drawing attention to a specimen of Paisiello's *Mondo della Luna*, currently in the Fondo Pitti of the Florence Conservatory of Music «Luigi Cherubini»¹⁶, which might be considered as the full achievement of the connection between new lunar world and *mondo nuovo*.

This musical score is composed of six manuscript volumes: four volumes collect all instrumental and vocal extracted parts, while two bulky books contain the complete full score of the opera. Countless covers of the volumes stored in the Fondo Pitti are decorated with sheets of paper belonging to the dioramas realized by the Augsburg

¹⁶ Paisiello 1783. On the Asburgo-Lorena musical collection see mainly Gandolfi 1929 (*Città di Firenze. Biblioteca del R. Conservatorio di Musica*); De Angelis 1991. I owe a debt of gratitude to Paolo Zampini, director of the Florence Conservatory of Music, who guided me through the amazing collection of the Fondo Pitti and gave me permission to reproduce the covers of Paisiello, Moneta and Paër's volumes.



Fig. 9. Cover page of Paër, *La lanterna magica*, manuscript music (no autograph), ca. 1801-1810, instrumental parts.

engraver Martin Engelbrecht¹⁷ in the first half of the 17th century. This decorating choice is not as remarkable as it may seem at first glance, since the practice of reusing that type of material to adorn fans and lampshades was quite widespread at the time, given that the printing quality of these sheets was rather high, the graceful images were hand-colored, and the subjects evoked famous events and pleasant settings.

Although the use of pre-existing papers fails to prove the existence of a direct correlation between the subject of the musical compositions of the Fondo Pitti and the scenes engraved on the plates of the covers¹⁸, such type of decoration turns out to be very significant for the purpose of this essay. The plates of the volumes of Paisiello's *Mondo della Luna* constitute a *mondo nuovo*: the decorated folios could be removed from the covers, cut out and placed inside an optical machine (just as Eclittico/Rutilio's «macchinetta») to be observed through a magnifying lens or a tel-

¹⁷ See Gitto 2014-2015, 27-61. On Martin Engelbrecht's dioramas, see especially Strehler 1987; Zotti Minici 1988; Milano 2016.

¹⁸ The complete series of the *Freemason's Lodge* decorating Paisiello's *Mondo della Luna* was also used for the six volumes of the *Misteri Eleusini* by Mayer 1802. The whole series of the *Wunderkammer* can also be found in the seven volumes of *Il Socrate immaginario* by Paisiello 1775.

escope. More precisely, the four plates of the extracted parts belong to Engelbrecht's diorama known as *Freemason's Lodge* (Figg. 3-6), whereas the two covers of the full score volumes are drawn from the diorama on the *Wunderkammer* (Figg. 7-8): the four volumes therefore compose the central part of a *mondo nuovo*, to which the backdrop and *boccascena* need to be added. Indeed, the diorama sheets were often exchanged, removed, added, and it was not unusual to find a *Freemason's Lodge* diorama composed of a different quantity and dimension of sheets, as well as of a variable number of characters. In spite of the fact the affinity between the topic of this drama in music and that of the folios is very faint, as it relies only on the presence on the covers of several mathematical and astronomical instruments such as compasses, squares, globes and an armillary sphere in the foreground, the peculiar musical score of *Mondo della Luna* by Paisiello can actually be regarded as a *mondo nuovo*, which is the *mechanè* that sets the actions of the lunar drama in motion in order to arouse wonder in the audience.

The attempt to transform the opera in a heterotopic dimension by recurring to the metaphor of an optical machine is exemplified by another coeval work also kept in the Fondo Pitti: a very rare specimen of Ferdinando Paër's *La lanterna magica* (Figg. 9)¹⁹. The six scenes of this divertissement ideally correspond to the six glass surfaces that compose the magic lantern, so that in a certain way its images are projected on the theater stage. The magic lantern – described as a deceiving instrument in *The Emperor of the Moon*²⁰ – was indeed the precursor of the *mondo nuovo*, which in Goldoni's drama indeed display the same role and features.

The relation between telescope, perspective box and magic lantern also brings to mind the role played by Diogenes' lantern in Pietro Guglielmi's commedia per musica *La Lanterna di Diogene*, which traces a resemblance between this lantern – assumed to be capable of looking inside human souls – and the telescope, while celebrating the superiority of the former over the latter: «Libri, sfere, e cannocchiali/ Questi agli orbi sono occhiali/ Chi conosce le persone/ È il filosofo miglior»²¹. Goldoni's *mondo nuovo* bridges the abovementioned chasm between the telescope and Diogenes' lantern: the lunar world represented into a *nuovo mondo* and seen through a telescope does not reflect the perfection of heaven in the end, rather it pierces through a world that mirrors human passions and illusions.

¹⁹ Paër [1801-1810].

²⁰ See note 8.

²¹ Liprandi 1793, 57.

Bibliography

- Algarotti 1763
F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno 1763.
- Behn 1687
A. Behn, *The Emperor of the Moon*, London 1687.
- Bellina 2017
A.L. Bellina, *Goldoni, Paisiello e la luna nuova*, in A. Carocchia (ed.), *Commedia e musica al tramonto dell'ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei*, Avellino 2017, pp. 189-209.
- Bodard de Tézay 1786
N.-M.-F. Bodard de Tézay, *Harlequin roi dans la Lune*, Paris 1786.
- De Angelis 1991
M. De Angelis, *Melodramma, spettacolo e musica nella Firenze dei Lorena*, Firenze 1991.
- Fabbri 2018a
N. Fabbri, *The Reckless Telescope. Gazing at the Vicissitude of the Heavens and Bringing Experiments into the Sky*, in S. Veca (ed.), *Balzan Papers I*, Firenze 2018, pp. 319-330.
- Fabbri 2018b
N. Fabbri, *Threats to the Christian Cosmos: the Reckless Assault on the Heavens and the Debate over Hell*, in N. Fabbri, F. Favino (eds.), *Copernicus Banned. The Entangled Matter of the anti-Copernican Decree of 1616*, Firenze 2018, pp. 29-56.
- Foucault 2001²
M. Foucault, *Dit et écrit: 1954-1988*, 2 vols., Paris 2001², vol. II, n. 360.
- Gandolfi 1929
R. Gandolfi, *Catalogo delle Opere Musicali teoriche e pratiche di autori vissuti sino ai primi decenni del secolo XIX*, serie IV, vol. I, Parma 1929.
- Gitto 2014-2015
S. Gitto, *I dionami teatrali di Martin Engelbrecht nella collezione musicale di Palazzo Pitti: un connubio eccezionale tra la musica e la stampa d'arte*, «Imago Musicae», 27-28 (2014-2015), pp. 27-61.
- Goldoni 1750
C. Goldoni (under the pseudonym of Polisseno Fregejo), *Il Mondo della Luna*, Venezia 1750.
- Liprandi (pseud. of A. Anelli) 1793
N. Liprandi, *La Lanterna di Diogene*, Venezia 1793.
- Lorenzi 1768
G. Lorenzi, *La Luna abitata*, Napoli 1768.
- Mayer 1802
J.S. Mayer, *Misteri Eleusini*, manuscript music (no autograph), Library of the Conservatorio Cherubini of Florence, F.P.T.208.
- Milano 2016
A. Milano, *Martin Engelbrecht: Perspektivtheater – Dioramen*, Stuttgart 2016.
- Molière 1672
Molière (pseud. Jean-Baptiste Poquelin), *Les femmes savantes*, Paris 1672.
- Moneta 1791-1800 circa
G. Moneta, *Il mondo della Luna*, manuscript music (no autograph), Library of the Conservatorio Cherubini of Florence, F.P.T. 245.
- Paër 1801-1810 circa
F. Paër, *La lanterna magica*, manuscript music (no autograph), Library of the Conservatorio Cherubini of Florence, F.P.T. 365.
- Paisiello 1775
G. Paisiello, *Il Socrate immaginario*, manuscript music (no autograph), Library of the Conservatorio Cherubini of Florence, F.P.T. 317.
- Paisiello 1783
G. Paisiello, *Il Mondo della Luna*, manuscript music (no autograph), Library of the Conservatorio Cherubini of Florence, F.P.T. 320.
- Piazza 1780
A. Piazza, *L'Isola della Luna*, Venezia 1780.
- Piccinni 1770
N. Piccinni, *Il regno della Luna*, anonymous libretto, Venezia 1770.
- Somigli 1791
D. Somigli, *Il finto astronomo, o sia Il Mondo della Luna*, Firenze 1791.
- Strehler 1987
G. Strehler (ed.), *La camera dei sortilegi. Autoritratto di una società nei dionami teatrali del '700*, Milano 1987.

Tammaro 2001

F. Tammaro, *“Il credulo deluso” di Paisiello: un adattamento prima dell’originale*, «Il Saggiatore musicale», 8 (2001), pp. 213-239.

Zotti Minici 1988

C.A. Zotti Minici (ed.), *Il Mondo nuovo. Le meraviglie della visione dal '700 alla nascita del cinema*, Milano 1988.

Impegno e intrattenimento nelle rappresentazioni del mondo della luna, altrove satirico della letteratura settecentesca

Chiara Silvestri

Abstract: In the essay three 18th-century works are discussed, in which the motif of the Moon gives an opportunity for some theoretical and comparative observations, as the lunar setting can be used in both light-hearted drama and socially-engaged satire. On the lighter side two *drammi giocosi* are presented, Goldoni's *Il mondo della luna* (1750) and Lorenzi's *La luna abitata* (1768), popular examples of Italian musical entertainment with some moral implications. On the side of social engagement the essay analyzes the anonymous *Voyage to the Moon* (1793), a pamphlet in the tradition of English satire against the government.

Keywords: Goldoni; dramma giocoso; Lorenzi; popular pamphlets; dystopias.

Il mondo 'altro' della luna ha ispirato un ventaglio di rappresentazioni allegorico-satiriche nelle quali la fantasia degli autori ha preso forma giocosa o ha velato severe riflessioni filosofico-politiche, in particolare nel Settecento, sull'abbrivo delle rivoluzioni culturali e politiche. La luna è dunque un richiamo tanto efficace quanto pretestuoso nelle opere satiriche, e qui, forse altrettanto strumentalmente, cercherò di cogliere indizi da tre testi settecenteschi per qualche considerazione teorica e comparatistica. Sul versante farsesco e giocoso ho scelto due drammi in musica italiani, *Il mondo della luna* di Goldoni (1750) e *La luna abitata* di Giambattista Lorenzi (1768), mentre sul versante impegnato prenderò in considerazione il *Voyage to the Moon* (1793), libello inglese anonimo apparso nel contesto delle ripercussioni della Rivoluzione francese. Nelle loro diverse gradazioni di impegno queste tre opere appaiono funzionali a richiamare alcuni caratteri della letteratura italiana e, in giustapposizione, di quella inglese.

In genere, nell'invenzione letteraria correlata al mondo della luna, i fatti, i luoghi e i personaggi sono solo avamposti di concetti, e l'interesse della storia è puntato

sulla teoria che esemplificano. Pur nella capacità di molti autori di dotare di fascino e suggestioni di vita vera il mondo irreali che creano nelle loro utopie, tale produzione rinuncia più o meno radicalmente alla consistenza realistica, a una *texture* del racconto che riproduca la realtà. In questo senso potremmo chiamarla 'letteratura lunare', con una metafora intesa a distinguerla dalla tradizione del realismo, che secondo questo schema dovrebbe considerarsi 'letteratura terrestre', fatta salva la possibilità di innumerevoli vie intermedie 'tra la terra e la luna'.

D'altra parte, l'ipotesi di un mondo e di una società alternativi offrì l'occasione per discutere i caratteri della società umana, dando luogo a opere che proiettavano sul motivo della luna le debolezze umane, dall'incostanza alla pretenziosità alla dabbenaggine. È quello che avvenne in Italia nel periodo seguito della disputa filosofica sulla 'luna abitata'¹. Goldoni si appropriò di questo tema nell'ambito del teatro musicale e, con il nome arcade di Polisseno Fegejo, scrisse *Il mondo della luna*, che fu rappresentato a Venezia nel 1750 su musica di Baldassare Galuppi. Lo stesso libretto fu poi musicato da Haydn (1777) e da Paisiello (1782)², versioni che hanno continuato a essere rappresentate con successo fino ai nostri anni in vari teatri d'Europa.

Il ruolo quasi identitario del dramma in musica nel percorso della letteratura italiana, anche con implicazioni di ritardo e di decadenza, è indicato dall'epitome a conclusione del capitolo sul Seicento della *Storia* di Francesco De Sanctis, assai critico, come noto, nei confronti della vena disimpegnata della nostra letteratura: «La parola non essendo altro più che musica, avea perduta la sua ragion d'essere, e cesse il campo alla musica e al canto»³. Anche Giulio Ferroni nella sua *Storia della letteratura italiana* volge uno sguardo d'insieme al Seicento e afferma che in quel secolo «la nostra cultura perde audacia e problematicità» e «continua a imporsi quasi solo attraverso le varie forme dello spettacolo», con l'abilità tecnica degli artisti come ultima testimonianza di un glorioso passato, mentre «il centro della cultura europea si è spostato irrimediabilmente altrove»⁴. Nel Settecento, dunque, la musica era ormai parte dell'identità letteraria italiana e si affermò la dimensione d'intrattenimento del dramma giocoso⁵.

¹ La disputa è registrata nelle *Lettere critiche* di Costantini (1744), testimoniata da una pubblicazione minore come l'anonima *Dissertazione contro l'opinione che sostiene la luna abitata* (Ravenna 1752) e riecheggiata nel poema eroico-comico di Saverio Bettinelli *Il mondo della luna* (1754); per le premesse alla 'luna' goldoniana cfr. Bellina 2016.

² Per le vicissitudini legate alla versione di Paisiello cfr. Bellina 2016.

³ De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, cap. 18.

⁴ Ferroni 2012, 189.

⁵ Cfr. Dent 1944, che indica la diffusione del dramma giocoso in Italia, benché qualche critico straniero abbia legato il termine al *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte come a un *unicum*.

Inversamente alle considerazioni generali appena viste, che gettano una luce critica sulla scrittura al servizio della musica, nel caso della produzione di Goldoni sono stati rivalutati con attenzione gli intermezzi e i ben 55 drammi giocosi, riconoscendone sì la distanza dalle più realistiche commedie, ma individuando anche alcune consonanze con i temi del suo teatro più noto⁶. Nel *Mondo della luna*, prodotto nell'intensa stagione del 1750, Goldoni usa l'ipotesi della 'luna abitata' per presentare un microcosmo farsesco e, mettendo alla berlina le debolezze dei personaggi, colora l'intrattenimento di alcune delle valenze sociali caratteristiche delle sue commedie.

Il libretto di Goldoni prende avvio dal brillante imbroglione Ecclittico, il quale, con l'aiuto di specola e cannocchiale, ha trovato il modo di far sembrare vere agli osservatori le scene da lui preparate: sulle note di «Oh che gran bel mestier ch'è l'impostura!»⁷ si accinge a giocare un 'colpo galante' al signor Buonafede. Questi vede dentro al cannocchiale un presunto mondo lunare dove le donne appaiono sottomesse, ed esprime il suo entusiasmo nell'aria *Oh che mondo benedetto oh che gran felicità*:

Ho veduto il contrario
 di quello che fra noi si suol usare
 e fa un uomo e una donna praticare.
 Ho veduto dall'amante
 per lo naso esser menata
 certa donna innamorata,
 che chiedeva invan pietà.
 Oh che usanza prelibata!
 O si usasse ancora qua!
 [...]
 La ragazza col vecchione,
 Uh carina bel piacere!
 Aves' io sì buon boccone,
 bravo, bravo, oh bel vedere! (1, 3)⁸

⁶ Cfr. Emery 1991, Ward 2002. Quello di Goldoni è comunque il più ampio *corpus* di opere del teatro musicale europeo settecentesco. «The need to reassess Goldonian musical theatre is further underscored by recent illuminating scholarly investigations into the correlation between popular theatrical entertainments, their ideological content and critical socio-cultural functions» (Ward 2002, 204).

⁷ Goldoni 1751, 6. Per valutazioni sulla struttura di arie, recitativi, *ensembles* e altri aspetti connessi alla musica cfr. Bellina 2016.

⁸ Goldoni 1751, 10s.

In questo senso, la luna è un ‘mondo alla rovescia’, un’anti-terra, aspetto già rilevato nei libretti goldoniani da Ted Emery, che indica gli «unusual and exotic settings» dei libretti del 1750-1751, ma evidenzia che il *topos* della luna come ‘anti-Earth’ permette a Goldoni di prendersi gioco degli stessi «moderni correggibili costumi» che sono oggetto di satira nelle sue commedie⁹. D’altra parte, la società lunare scivola verso l’identità con il mondo reale dato che scopriamo che alcuni vizi terrestri sono là riflessi¹⁰. E qui lo studioso porta ad esempio l’usanza dei cicisbei, a detta di Clarice presenti sulla luna come sulla terra: «In questo mondo, / Per quel che m’hanno detto, / Insegna della Luna il galateo / Essere posto in uso il cicisbeo» (3, 2)¹¹.

Nello sviluppo dell’intreccio Ernesto dovrà pagare il finto astrologo per mettere in atto la beffa a Buonafede. Questi, convinto di essere approdato sulla luna, finirà col consentire a tre matrimoni: quello di Ecclittico con Clarice, prima figlia di Buonafede, quello di Ernesto con Flamminia, l’altra figlia, e quello di Mosca, servo di Ernesto, con la serva Lisetta, che era solita lusingare il povero Buonafede ma sposerà ben volentieri Mosca quando, unica oltre a Buonafede a non essere informata del trucco, lo crederà il sovrano del mondo della luna.

Nel *Mondo della luna* vengono dunque abbozzati temi ampiamente trattati nel teatro goldoniano in prosa, dall’opportunismo commerciale a quello sentimentale alla condizione delle donne. In un recitativo tra le due sorelle, Clarice, che non vede l’ora di esser sposa per sfuggire alla ‘soggezion nojosa’ del padre, Flamminia risponde: «E quando saremo spose / avremo di soggezion finiti i guai? / Anzi saremo soggette più che mai». Nel rimbeccarla «Eh sorella, i mariti / non son più tanto austeri, / amano la libertade al par di noi, / ed abbada ciascuno ai fatti suoi» (1, 7)¹², Clarice fotografa la nuova società galante settecentesca.

Anche *La luna abitata* di Giovanni Battista Lorenzi, messa in scena a Napoli nel 1768 su musica di Paisiello, appartiene a una fase di fervente attività del suo autore, arcade con il nome di Alcesindo Misiaco, che si distinse sia nella commedia per musica sia in quella all’improvviso¹³. Dopo *Tra i due litiganti il terzo gode*, Lorenzi produsse in tre anni cinque nuove commedie per musica, tutte per Paisiello, tra le quali appunto *La luna abitata*¹⁴.

⁹ Emery 1991, 95.

¹⁰ «However, lunar society slips towards identity with the real world as we discover that some terrestrial vices are indeed reflected there» (Emery 1991, 98).

¹¹ Goldoni 1751, 53.

¹² Ivi, 16.

¹³ Armellini 2006.

¹⁴ «fiaba gozzesca, migliore del *Mondo della luna* di Goldoni» (Natali 1964, 165). L’opera buffa napoletana settecentesca può essere inquadrata come un ritorno all’osservazione della realtà e alla vita del popolino napoletano (ivi, 163).

In questa opera buffa si immagina l'esistenza di un mondo lunare infarcito di reminiscenze classico-mitologiche, governato da Cintia, sorella di Febo, dove riesce ad ascendere anche lo sprovveduto astrologo napoletano Verticchio, dotandosi di 'vesciche' piene di rugiada («io vi lascio, o figli miei: / sopra i scritti miei sudate», 1, 1)¹⁵. Questi intende studiare sul posto, cioè sulla luna, i moti lunari e la successione dei mesi per mettere a punto il suo calendario ('calannario').

La premessa all'intreccio è l'amore tra Ventusio e Albidia, figlia di Febo, disapprovato dal dio, tanto da costringere Ventusio a rifugiarsi nel Regno dell'Oscurità, tingendosi il volto di nero e facendosi chiamare Nerildo. In quelle vesti viene destinato a sposare Cintia, la governatrice della luna, che dimentica subito Placido, principe della Serenità, al quale era promessa (e Placido recrimina: «Tiranna! E questa è fede? / Quest'è il giurato amor?», 1, 8).

Nerildo cerca di sventare il matrimonio con Cintia, mentre il buffo Verticchio viene coinvolto nel rutilante scacchiere amoroso e, assecondando lo stratagemma di Nerildo, viene investito della passione di Cinzia («Ah ca nce so 'ncappato a lo mastrillo, / Fuss'accisa la Luna, / lo calannario e chi m'ha fatto astroleco», 1, 5). Riesce alla fine a farsi riportare sulla terra da un vortice scatenando la stizza di Cintia («Io delusa? io schernita? io vinta e oppressa! / Odio il mondo: odio il Ciel: odio me stessa», 3, 9).

L'impalcatura sgangherata della *Luna abitata* riverbera le incongruenze e le debolezze dell'umanità, con al centro l'incostanza amorosa del personaggio di Cinzia a far turbinare l'intreccio, e le pretese scientifiche di Verticchio che lo mettono nei guai fino a portarlo a concludere: «Amico, l'esser aseno a lo munno / È no gran prevelegio. / Io mo passo sti guaje / Pecché 'nfelosofia m'addottoraje» (3, 4)¹⁶. In conclusione, dunque, il mondo della luna, come quello della terra, avrebbe necessità di una riforma morale, che limiti tanto la dabbenaggine di presunti scienziati, quanto, soprattutto, i capricci delle passioni, insediando costanza e buon senso nei rapporti tra i personaggi.

Se nella *Luna abitata* di Lorenzi, di impronta fiabesca, la volubile governatrice Cinzia catalizza il gioco satirico, d'altra parte un vago riferimento degli umori umani alla 'luna nuova' si trova già nella *Locandiera* di Goldoni, quando Mirandolina si sente rispondere dal non più misogino Cavaliere di Ripafratta che «il cambiamento non è lunatico» (3, 4) ma fondato sulla realtà: nel finale la stessa Mirandolina dichiarerà, senza più allusioni lunari, di votarsi all'onestà e alla convenienza.

Il filone lunare dell'opera musicale arriva fino all'*Isola della luna* di Antonio Piazza (1780), passando per l'anonimo *Il regno della luna* (1770) musicato da Niccolò Piccinni, che La Fenice di Venezia ha riproposto nella stagione

¹⁵ Lorenzi 1813, 9.

¹⁶ Ivi, 78.

2017-2018 aggiornando l'ambientazione agli anni Settanta del Novecento, con un'Astolfina e un Astolfo, che si contrappongono all'uso terrestre in quanto è la donna la governatrice ufficiale.

La luna dunque brilla in quell'intrattenimento in musica che fu una componente di grande peso e visibilità della cultura italiana settecentesca, e che esemplificava il carattere della nostra letteratura, sempre un po' aliena dalla rappresentazione seria del sociale e del quotidiano. Abbiamo visto, d'altra parte, anche le implicazioni critiche e moralistiche di due testi peraltro giocosi e farseschi, e una certa rilevanza del dramma in musica ai fini del progetto goldoniano: in questo senso si è tentati di concludere che l'ancoraggio realistico renda questa produzione piuttosto 'terrestre' che 'lunare'. Del resto, il *mélodrame* parigino degli anni post-rivoluzionari, consacrato dagli studi di Peter Brooks come esempio di 'immaginazione melodrammatica', prova che il dramma in musica potesse avere un ruolo sociale significativo¹⁷.

Spingendoci a un confronto della situazione italiana con l'Inghilterra, patria della satira politica impegnata, qui un livello maggiore di alfabetizzazione favorì la diffusione di libelli popolari fin dal Seicento. Nell'epoca in cui in Italia imperava la Controriforma e si diffondeva l'opera in musica, l'Inghilterra vide la Guerra civile e il governo repubblicano di Cromwell. Uno studio recente illustra una guerra dei *pamphlet* risalente agli anni della Guerra civile tra il 'parlamentare' Henry Walker e il 'realista' John Taylor¹⁸, a riprova di una tradizione secolare di letteratura politica a diffusione popolare. Ad animare il dibattito politico circolavano anche i periodici, tra i quali nel 1649 apparve *The Man in the Moon. Newsbook*, esempio di scrittura polemica di parte *royalist*¹⁹. Nella prefazione a uno studio classico sui libelli popolari dell'Inghilterra primo-ottocentesca è stato messo a fuoco come la parola scritta si radicò nella cultura politica popolare, accanto alla comunicazione orale, con i *Rights of Man* di Thomas Paine (1792), venduto in 200.000 copie, scritto in risposta alle *Reflections on the Revolution in France* (1790) di Edmund Burke²⁰.

A ridosso della *pamphlet war* tra Burke e Paine, e vari decenni dopo i distopici-utopici *Gulliver's Travels* di Swift (1726) e il dimenticato *Consolidator* di Daniel

¹⁷ Cfr. Brooks 1985. Nei recenti studi sull'ideologia nell'ambito del teatro musicale è stata evidenziata una «correlation between popular theatrical entertainments, their ideological content and critical socio-cultural functions» (Ward 2002).

¹⁸ Washington 2018.

¹⁹ La critica è tornata a occuparsene dopo averlo rubricato come una pubblicazione volgare, cfr. Currelly 2013.

²⁰ Cfr. Del Sapo – Vitale 1982.

Defoe (1705)²¹ arriva *A Voyage to the Moon strongly recommended to all Lovers of Real Freedom* (1793), racconto satirico pubblicato da un anonimo che si firma 'Aratus'.

A Voyage to the Moon e la sua rappresentazione dell'oppressione e dell'ingiustizia nella società lunare è stato associato all'opposizione al governo di William Pitt il giovane, al cristianesimo radicale e all'oscuro commerciante di tessuti Thomas Bentley, autore di *pamphlets* sul dovere del cristiano di intervenire in politica, il quale temeva che il popolo inglese fosse manipolato e indotto alla passività²².

L'opera si qualifica come satira antigovernativa fin dalla dedica ai 'Patrons of Liberty', dove allude al sogno terribile nel quale sono immersi gli abitanti della città lunare di Barsilia; l'autore ringrazia il Creatore di aver preservato la felice Inghilterra da simili disgrazie, e con un uso irridente dei corsivi aggiunge: «Il Cielo sia lodato che noi non abbiamo *crudeli oppressori* – Le tasse sono *poche e leggere* – I poveri si sentono supremamente *felici e a proprio agio* – I ricchi sono il *nettare della bontà umana* [...] – Godiamo *indiscutibilmente* della Costituzione migliore, e *più a buon mercato*, sull'intero Globo»²³.

Segue l'avventura in otto capitoli del viaggiatore-narratore che arriva in mongolfiera sulla luna, trova la città di Barsilia popolata di piccoli serpenti indaffarati al servizio dei ceti superiori. Si offre di guidarlo nella visita il saggio Seeclear, che «non sembrava essere né uno di primo rango né un plebeo», dunque un classico esponente della *middle class*, benché appartenente a una società dove si vedevano solo oppressi e oppressori.

Nel mondo di Barsilia ritroviamo i motivi della narrativa distopica, dalla rappresentazione di un potere ingiusto e pretenzioso agli ideali di uguaglianza e democrazia legittimati per via antifrastica. Il despota di Barsilia è il *Great Snake*, che insieme alla sua classe dominante ha sempre tenuto i *little snakes* in uno stato di assoluta schiavitù. Il visitatore invoca il buon senso per suscitare la ribellione nei piccoli serpenti sottomessi, ma la stabilità del sistema è garantita da manipolazione, corruzione, ignoranza e pregiudizio, simboleggiati dalla bacchetta dell'oppio (*Opium Wand*), dal 'grasso per ruota' (*Wheel-grease*), dai 'pani e pesci' (*loaves and fishes*), dal 'sonno' che soggioga i piccoli serpenti come un incantesimo.

²¹ Nel *The Consolidator* (1705) il protagonista viaggia verso la luna in un carro coperto di piume. Usando occhiali 'lunari' riesce a percepire i limiti e le storture della società terrestre con particolare riferimento a polemiche parlamentari.

²² Fallon 2017, 127. Di questo Thomas Bentley restano alcuni *pamphlets* degli anni intorno al 1794, tra cui *A Few Friendly Hints, to Them who Affirm that Private Christians Ought never to Meddle with Politics*, e *An Appeal to Scripture and Reason*.

²³ Aratus 1793, traduzione di chi scrive («Heaven be praised we have no *cruel oppressors* – Taxes are *few and easy* – The poor feel themselves supremely *happy and comfortable* – The rich are the *very milk of human kindness* [...] – We *undisputably* enjoy the best, and *the cheapest*, Constitution on the Globe»).

La satira, a tratti mordente ma ripetitiva, giunge al crescendo dell'ultimo capitolo, quando, prima di ripartire per la terra, il visitatore assiste a una decisiva assemblea nella quale viene denunciato un piccolo rettile per aver introdotto nel mondo della luna molte 'verità notorie'²⁴. L'occultamento della verità è posto a fulcro del potere dispotico: se il trasgressore fosse lasciato impunito il ceto inferiore dei Barsiliani diverrebbe presto altrettanto avveduto dei suoi oppressori e i piccoli serpenti non sarebbero più disposti a dare al Grande Serpente grandi quantità del grasso che serve a ungere le ruote²⁵.

Nell'ultima pagina del *Voyage* la satira abbandona l'antifraasi e si fa martellante nelle parole di Seeclear: «Chiunque non sia perfettamente addormentato concluderà subito che *qualcosa non va*; -- che viene *estorto* più *grasso* di quanto sia *necessario*; -- che è diventato loro *dovere e interesse* esaminare dettagliatamente queste questioni, e rettificare tutti gli *abusi*»²⁶. Dopo i toni determinati del comizio, il serpente filosofo aggiunge: «C'è un apparecchio di controllo nel petto di ogni serpente, che gli dice incessantemente: fino a qui puoi arrivare innocentemente, ma non oltre!», una conclusione che nell'originale risuona grave e biblica in virtù del linguaggio arcaico²⁷.

A riprova di un'invenzione narrativa intesa a veicolare idee, e di uno stile che per l'assenza di dettagli realistici e l'essenzialità dimostrativa potrebbe essere chiamato 'lunare', all'inizio del capitolo 6 di *A Voyage to the Moon* il narratore spiega: «Nel riferire le mie meravigliose avventure da visitatore sulla superficie della luna, non disturberò il lettore con il racconto di come passavo la giornata, non essendo affar suo, né per niente interessante»²⁸. La condivisione dell'esperienza concreta individuale, principio del realismo narrativo, viene così negata recisamente a vantaggio della sommarietà dell'apologo.

Nel *Voyage* la narrazione asciutta si coagula attorno ai simboli, dal Grande Serpente alla Bacchetta di Oppio, dalle locuste divoratrici ai pilastri marci che reggono la città lunare. Le allusioni a personaggi reali dovevano risultare particolarmente evidenti ai contemporanei, da Edmuldus Barkwell, che «per soldi scrive in favore della più dete-

²⁴ «He was ordered by the Great Snake to accuse a little reptile, for ushering into the Moon a variety of *notorious truths*», Aratus 1793, 35.

²⁵ Ivi, 36.

²⁶ «Everyone not perfectly asleep will immediately conclude that *something is wrong* – that more *wheel-grease* is *extorted* from them than is *necessary*; -- that it is become their *duty and interest* to examine minutely into these affairs; and to rectify all *abuses*», ivi, 39.

²⁷ «Thus far mayest thou proceed with innocence, but no farther!», ivi, 39.

²⁸ «In relating my wonderful adventures, while a visitor on the surface of the Moon, I shall not trouble the reader with an account how I passed the day, that being no business of his, nor any way interesting», ivi, 25.

stabile di tutte le cause»²⁹, nel quale era forse adombrato Edmund Burke, al ‘timoniere’ Pitticus Plausible, erede di chi aveva visto lo splendore di Barsilia, chiaro riferimento al Primo Ministro William Pitt il Giovane. La luna è quindi il pretesto per tratteggiare polemicamente uno scenario distopico attraverso immagini allegoriche.

Il *Voyage* di Aratus anticipa quella che nel Novecento sarà l'autorevole tradizione impegnata della narrativa distopica, da *Brave New World* di Aldous Huxley a *Animal farm* di George Orwell. Ma è soprattutto in *1984* che lo stesso Orwell giunge a un incomparabile approfondimento del tema della manipolazione politica grazie all'ibridazione della distopia fantascientifica con il realismo.

Tornando alle premesse di queste brevi note, concluderei che la luna, in quanto mondo ‘altro’, caricaturale o cerebrale, offre qualche coordinata per lo studio della letteratura: che sia immaginata in forme ‘terrestri’ o destituita di ogni realismo, che le opere si ispirino alla sua faccia sorridente e illuminata o a quella oscura e pensierosa, tra le tante possibili classificazioni c'è anche quella secondo il loro grado di ‘lunarità’.

²⁹ «For hire he writes in favour of the most detestable of all causes», ivi, 20.

Bibliografia

- Aratus 1793
 Aratus, *Voyage to the Moon, strongly recommended to all Lovers of Real Freedom*, London 1793.
- Armellini 2006
 M. Armellini, s.v. «Lorenzi, Giovanni Battista», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 66, 2006.
- Bellina 2016
 A.L. Bellina, *Goldoni, Paisiello e la luna nuova*, in A. Caroccia (ed.) *Commedia e musica al tramonto dell'ancien régime: Cimarosa, Paisiello e i maestri europei. Atti del Convegno internazionale 24-26 settembre 2016*, Avellino 2016, pp. 189-213.
- Brooks 1985
 P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica (The Melodramatic Imagination, 1976)*, Parma 1985.
- Currelly 2013
 L. Currelly, «*Ha, ha, ha*»: *Modes of Satire in the Royalist Newsbook The Man in the Moon*, «*Revue de la Societé d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*», 70 (2013), pp. 73-90.
- Del Sapio – Vitale 1982
 M. Del Sapio, M. Vitale, *Stampa e cultura popolare in Inghilterra nel primo Ottocento*, Roma 1982.
- Dent 1944
 E.J. Dent, *The Nomenclature of Opera*, «*Music and Letters*», 3 (1944), pp. 132-140.
- Emery 1991
 T. Emery, *Goldoni as Librettist. Theatrical Reform and the drammi giocosi per musica*, New York 1991.
- Fallon 2017
 D. Fallon, *Blake, Myth and Enlightenment: the Politics of Apotheosis*, London 2017.
- Ferroni 2012
 G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, Milano 2012.
- Goldoni 1751
 C. Goldoni, *Il mondo della luna*, Firenze 1751.
- Lorenzi 1813
 G.B. Lorenzi, *La luna abitata*, Napoli 1813.
- Natali 1964
 G. Natali, *Il Settecento II*, in *Storia letteraria d'Italia*, Milano 1964.
- Ward 2002
 A. Ward, «*Imaginary Imperialism*»: *Goldoni stages China in 18th century Italy*, «*Theatre Journal*», 2 (2002), pp. 203-221.
- Washington 2018
 B. Washington, *A Pamphlet War in England, 1641-1643*, published in the website <https://collation.folger.edu/2018/06>

Venefici incanti. Esempi di donne 'lunari', dal mito alla poesia europea dell'Ottocento

Francesca Favaro

Università di Padova

Abstract: Elena, the first unforgettable woman in the Western literary tradition, evokes the moonlight in her very name, as it derives from the Greek *σελήνη* (namely Moon). However, besides being a beautiful creature, Elena is also a deadly one, the cause of war and torment. The mythical archetype of the mysterious, dark woman – whose charm seems to originate from the same source as Moon rays do – has not ceased to seduce the imagination of poets over the centuries. In her, poets have perceived the changing, enigmatic and disturbing essence of the night star. This essay analyzes some significant examples of such 'lunar' women in 19th and 20th century poetry.

Keywords: Moon; women; enchantment; magic; poetry.

E così, mentre già moriva Anticlo,
veniva a lui con mute orme di sogno
Helena. Ardeva intorno a lei l'incendio,
su l'incendio brillava il plenilunio.
Ella passava tacita e serena,
come la luna, sopra il fuoco e il sangue.
(*Anticlo*, VII, vv. 1-6)¹

5

È nel segno di Elena che Pascoli suggella la morte di Anticlo, protagonista del poemetto che, fra i *Conviviali*, da lui prende nome.

¹ Si cita da Pascoli 1996, 116 (113-118 la lirica per intero, commentata). «L'incedere sublime e gelido di Helena», emblema del potere tremendo della bellezza, «richiama un tema figurativo preraffaellita» (ivi, 118).

Alla stregua di una *σφραγίς* splendida quanto ossimorica il candore lunare accompagna Elena e ne costituisce l'aura; ad esso si unisce la rossa arsura di fiamme e sangue. In lei coesistono infatti e s'identificano l'incanto e la terribilità della bellezza; come la perfezione del plenilunio non esclude, bensì per un attimo fa dimenticare i profondi recessi del cielo, così il volto di Elena cattura, illude... e precipita infine nella sventura.

La suggestione dei versi pascoliani sembra volgersi a interpellare di lontano una delle interpretazioni che gli antichi offrirono del nome Elena, derivante, secondo alcuni, da *σελήνη*, luna².

Nonostante quest'ipotesi sia ora minoritaria e per lo più respinta nel confronto con altre, corrisponde, ben illustrandola, all'essenza ambigua (se non doppia)³ di colei che fu ammirata e temuta⁴, che sapeva sia donare il conforto del piacere e dell'oblio⁵ sia accendere conflitti feroci. Il mutevole volto della luna si sovrappone dunque con naturalezza ai tratti di Elena, e la (presunta) etimologia ne ribadisce la sostanza sfuggente e misteriosa: lunare, appunto, nonché, secondo una verità anche letteraria, propria delle donne in genere.

In effetti, oltre che associata al femminile (tanto dagli eruditi quanto dalla tradizione popolare)⁶, la luna è donna, in base al mito, molto prima di venire associata, seppur vagamente, a Elena. L'astro notturno si trova infatti sotto la tutela di Artemide, gemella di Apollo-Febo (il sole); si deve inoltre aggiungere che l'identità della dea, sfaccettata in una serie di prerogative – vergine⁷, protegge la caccia e i boschi –

² L'accostamento fra Elena e *σελήνη* seduce anche poiché riporta alla «genealogia (deducibile da Esiodo), che farebbe di Elena una sorta di nipote della Notte e che riconfermerebbe i caratteri di notturna ermeticità della più bella, nonché della più infida delle donne» (Tasinato 1990, 41).

³ Non è chiaro nemmeno lo statuto ontologico di Elena, la cui paternità viene attribuita maggiormente a Zeus che al re di Sparta Tindaro: non del tutto mortale, ma non pari alle dee olimpiche, Elena sfugge quindi a una definizione risolutiva. Varie risultano anche le versioni sull'identità materna: alla più consueta Leda si alternano infatti, per tale ruolo, Nemese, Teti, Afrodite stessa.

⁴ Durante la *teichoskopia* illustrata da Omero (*Iliade*, 3, vv. 154-160) i nobili troiani commentano l'avvicinarsi di Elena con ammirazione e deprecazione insieme: senza dubbio splendida, ella è però un male per Troia, da cui deve allontanarsi.

⁵ Il quarto libro dell'*Odissea* (vv. 219-226) ci mostra Elena, di nuovo a Sparta accanto a Menelao, mentre mesce il nepente da lei preparato, ossia una bevanda in grado di allentare, per qualche istante, l'assillo dei ricordi, donando sollievo alla mente afflitta.

⁶ L'influsso della luna sui cicli della fertilità stagionale e sulle maree (l'acqua, tra gli elementi, richiama il grembo materno), fa sì che la dimensione femminile di per sé venga ritenuta 'lunare'; la stessa variabilità di forme con cui la luna ci appare, del resto, contribuisce ad assegnarle il temperamento umorale e incostante stigmatizzato spesso dai luoghi comuni riguardanti le donne.

⁷ Prima che il sincretismo sovrapponga alla titania Selene il profilo di Artemide, alla dea è peraltro attribuita la passione verso Endimione, pastore di Caria. Per poterlo contemplare a proprio agio la Luna lo immerse nel sonno entro una grotta del monte Latmo: il confine tra amore e morte è, qui,

comprende anche una declinazione ‘oscura’, allorché – e allora è detta Ecate – veglia sull’Ade come Persefone⁸.

Da sempre la luna viene convocata dai poeti a rischiararne i versi nella sua duplice natura di astro e di dea.

Anche senza ripercorrere le apostrofi che, di pagina in pagina, le rivolge Leopardi, di certo il più assiduo, incantato (e incantevole) tra i suoi devoti⁹, è poi sufficiente sfogliare le sillogi di liriche primo ottocentesche per incontrarla, dolcemente (o cupamente) personificata. Una menzione merita Ippolito Pindemonte, nel cui personale Pantheon la Luna regna accanto alla Malinconia, musa favorita del poeta. A definirla sono epiteti già assai diffusi nella tradizione (la sua luce è ad esempio detta argentea, la sua faccia dolce; al nome Luna si sostituisce poi l’appellativo Cinzia¹⁰); sebbene velato da un’ombrosità sentimentale tipica della prima stagione romantica, l’astro omaggiato da Pindemonte, nel solco di una lunga consuetudine, viene dunque modellato in una giovinetta celeste¹¹.

La rappresentazione in sagoma di donna continua, nella lirica italiana di fine Ottocento ormai protesa verso il secolo successivo, venendo spesso a coincidere con un intero paesaggio. Emblematico, sul crinale fra i due secoli, è il capolavoro alcionio di D’Annunzio, nel quale le presenze lunari affiorano soprattutto allorché si descrivono i momenti anticipatori o conclusivi dell’estate. Se in alcuni componimenti tali pre-

assai tenue. La leggenda si afferma in Oriente; secondo altre versioni Endimione, re di Elide, ebbe dalla Luna cinquanta figlie. Osserva M.S. Mirto che l’«assorbimento della figura di Selene/Luna in quella di Artemide/Diana è un dato acquisito nella ricezione della mitologia classica». Tuttavia, «i riferimenti all’amore con Endimione alludono sempre alla divinità celeste: un esempio nella lirica di Gabriele D’Annunzio *Il novilunio*, 19-33». Cesare Pavese, che nel *Dialogo con Leucò* dal titolo *La belva* rende invece Artemide, e non Selene, l’amante, conserva però del primo nucleo leggendario l’alone della luce lunare (Mirto 2016, 791, note 31 e 33).

⁸ Gli Egizi la identificarono con Iside. Per un’eco nella poesia moderna dell’associazione fra Ecate-Luna e il regno dei defunti, cfr. *La notte dei morti* di *Myricae*: la parte conclusiva evoca labili *larvae* (fantasmi?) scorrenti proprio sul disco lunare, da cui proviene una sorta di appello (Pascoli 2006¹², 317-319: 318).

⁹ Fra le memorie leopardiane che invadono Anna Maria Ortese, in visita presso il sepolcro napoletano del poeta nel 1939, non può mancare la luna, le cui malinconiche stille sono la musica più intima della poesia da lui donata al mondo (Ortese 2011, 11-19: 16).

¹⁰ Derivante dal nome del Cinto, monte d’Arcadia sacro ad Artemide e ad Apollo, fu scelto dall’elegiaco Properzio quale pseudonimo per la donna cui riserva il suo *servitium amoris*. Il contemporaneo Tibullo (anch’egli maestro del genere elegiaco) denomina l’amata con un appellativo della dea: Delia.

¹¹ Questo tipo di personificazione (prevalente nella poesia italiana) declina nei modi dell’innocenza la femminilità che qualche antica fonte modella invece in forme sensuali (del resto Selene, prima di ‘fondersi’ con Artemide, non era casta). Il XXXII degli *Inni omerici*, dopo aver magnificato lo splendore delle sue membra divine, ne ricorda ad esempio l’incontro d’amore con Zeus, dal quale nacque una figlia, Pandia.

senze s'identificano con un dettaglio del volto femminile¹², in altri si espandono sino a intridere di sé non solo l'orizzonte bensì – pare – il creato tutto¹³.

Capita altresì, nella storia delle letterature, che la luna sia posta in contatto con donne mortali. Di frequente si tratta di sacerdotesse deputate al suo culto¹⁴; in altri casi, invece, incantatrici dal tremendo potere (temutissime erano le maghe tessale) riescono grazie ai propri sortilegi a dominarla, persino strappandola dalla volta celeste¹⁵.

Episodico ed equivalente a un sacrilego contrasto – le fattucchiere, infatti, imprigionano la Luna nella rete dei loro *carmina* per asservirla a loschi scopi – il contatto fra l'astro e le streghe lascia in verità integro chi ne pare vittima: nessuna somiglianza, infatti, si stabilisce fra il corpo celeste e le donne che pure, manipolandoli e coortandoli, ne sfruttano gli influssi per compiere illeciti portenti. Non si verifica alcuna comunanza, e neppure comunicazione, identitaria tra la Luna e le maghe: ciò che esse ottengono della sua luce risulta carpito, non donato; inoltre, quest'effimera parvenza di possesso svanisce presto: la sua durata è circoscritta all'incantesimo.

Tuttavia, un indubbio alone magico circonda la Luna e, poiché connaturato, a differenza degli artifici stregoneschi non si dissolve né si attenua. Ed è sempre per un'irradiazione spontanea e irresistibile che la malia lunare si traspone sulla terra, fra gli uomini, tralucendo dal fascino di alcune donne¹⁶, incantatrici non meno insidiose perché prive di alambicchi, filtri e amuleti.

¹² La poesia *Lungo l'Affrico nella sera di giugno dopo la pioggia*, ad esempio, scorge in una falce di luna appena accennata la curva sottile di un sopracciglio di fanciulla; cfr. D'Annunzio 1995, 138-144: 143.

¹³ *Novilunio* amplifica la molteplicità dei profili lunari finendo con l'evocare Selene, amante di Endimione. Anche la prosa dannunziana, inoltre, si consacra alla venerazione verso la Luna, il cui candore s'impadronisce della Roma d'inverno descritta nel *Piacere* (D'Annunzio 2009, 436).

¹⁴ Testimonianza di questi riti è offerta, nel II secolo d. C., dal romanzo di Apuleio. La conclusione, nel libro XI (e undici era un numero sacro nel culto isiacco), inneggiante all'egizia Iside (per alcuni versi corrispondente alla Luna), illustra la decisione infine presa dal protagonista Lucio: una volta riacquistate le forme umane, si farà iniziare ai Misteri della dea cui deve la salvezza. L'apparizione di Iside avviene dopo che, immerso nel plenilunio, Lucio ha compreso quanto tutto sia governato da colei che taluni chiamano Artemide, altri Ramnusia, altri Ecate, altri ancora – e questo è il nome autentico – Iside regina.

¹⁵ Le peregrinazioni di Lucio iniziano proprio in Tessaglia. Riguardo a una strega del luogo, un amico gli racconta che «può tirar giù il cielo e alzare la terra, pietrificare le fonti e liquefare i monti, sollevare gli dèi di sotterra e inabissare gli dèi del cielo, spegnere le stelle e illuminare il Tartaro!» (Apul. *Met.* 1, 8).

¹⁶ A una Luna maga senza la mediazione della femminilità terrena fa invece riferimento la *Ballatella (stanza per musica)* dedicata da Arrigo Boito a Marco Sala. Ironica e lontana da un pieno atto d'omaggio, la poesia declina strumentalmente la devozione professata all'astro, che dipende solo dalla futura contentezza di colui che lo interpella (un amante desideroso di corrispondenza). Se soddisfatto nelle sue preghiere, egli onorerà la Luna con nobili appellativi; in caso contrario, le augurerà che il suo volto ingrigisca e piombi, ridotto a un patetico teschio, fra le onde del mare.

A delineare con mirabile esattezza visionaria i lineamenti – interiori, ed esteriori solo in conseguenza – di queste creature selenitiche è Charles Baudelaire, che dedica loro la prosa lirica *I benefici della luna* (XXXVII della raccolta *Lo spleen di Parigi*).

La luna, che è l'essenza stessa del capriccio, guardò dalla finestra mentre tu dormivi nella tua culla e disse: «Questa bambina mi piace».

E prese a scendere mollemente la sua scalinata di nuvole, e passò senza rumore attraverso i vetri. Poi si distese su di te con la morbida tenerezza di una madre, e dispose i suoi colori sul tuo viso. Le tue pupille divennero verdi, e le tue guance assunsero uno straordinario pallore. È stato contemplando quella visitatrice che i tuoi occhi si sono stranamente ingranditi; e lei ti ha così teneramente stretta al suo seno che tu hai conservato da allora per sempre la voglia di piangere.

Ma, nell'espansione della sua gioia, la luna riempiva tutta la camera come un'atmosfera fosforescente, come un filtro luminoso; e tutta quella luminosità vivente pensava e diceva: «Tu subirai per sempre l'influenza del mio amplesso. Tu sarai bella alla mia maniera. Amerai quello che io amo e quello che mi ama: l'acqua, le nuvole, il silenzio e la notte; il mare immenso e verde; l'acqua informe e al contempo multiforme; il luogo in cui non sarai; l'amante che non potrai conoscere; i fiori mostruosi; i profumi che danno il delirio; i gatti che spasimano sui pianoforti gemendo come delle donne con voce roca e dolce!

Sarai amata dai miei amanti, corteggiata dai miei cortigiani. Sarai la regina degli uomini dagli occhi verdi, a cui pure ho stretto la gola con le mie notturne carezze; di quelli che amano il mare, il mare immenso, tumultuoso e verde, l'acqua informe e al contempo multiforme; il luogo in cui non sono, la donna che non conoscono; i fiori sinistri che assomigliano ai turiboli di una sconosciuta religione, i profumi che sconvolgono la volontà, gli animali selvaggi e voluttuosi che sono gli emblemi della loro follia».

Ed è per questo, maledetta fanciulla viziata, che ora sono ai tuoi piedi, cercando in tutto il tuo corpo il riflesso della temibile Divinità, della fatidica madrina, della velenosa nutrice di tutti i *lunatici*.¹⁷

In questa pagina la Luna, immune da un sortilegio esterno, si appropria con una specie di noncurante esclusivismo del diritto di apparire ed essere maga: lo è senza bisogno di alcun impegno; semplicemente, asseconda la sua indole, incostante e vagabonda sino a che l'erompere di un capriccio più convinto di altri non ne imponga l'intervento nel mondo degli uomini. La situazione, topica delle fiabe, che curva una fata madrina verso il lettino di un bimbo fortunato emerge sullo sfondo della scena

¹⁷ Baudelaire 1982, 161 e 163 (a fronte il testo francese).

in cui la dea baudelairiana, posati gli occhi oltre le cortine di una culla, commenta fra sé e sé, quasi avesse appena trovato un'adepta: «Questa bambina mi piace»¹⁸.

La Luna di Baudelaire, dunque, non è soltanto personificata¹⁹, ma, personaggio *agens*, interpreta e mostra mediante gli effetti del suo tocco cosa significhi operare incanti.

Alla bimba la Luna profetizza un destino, ribadito da un'iterazione dei pronomi personali e del possessivo grazie alla quale vi imprime il proprio suggello: «*Tu* subirai per sempre l'influenza del *mio* amplesso. *Tu* sarai bella alla *mia* maniera. Amerai quello che *io* amo e quello che *mi* ama [...] Sarai amata dai *miei* amanti, corteggiata dai *miei* cortigiani. Sarai la regina degli uomini dagli occhi verdi, a cui pure ho stretto la gola con le *mie* notturne carezze».

La donna cui il tocco lunare consentirà un giorno di mostrarsi attraente ed enigmatica, malinconica a causa di un' indefinibile inquietudine e ambita poiché sfuggente, appare una proiezione incarnata dell'astro. Artefice di una metamorfosi realizzata su di una vita appena schiusa, la dea lunare orienta quindi il suo sortilegio nella direzione – forse, l'unica possibile – dell'*amor sui*²⁰. Nei grandi occhi, nel delicato pallore ma soprattutto nella sensibilità dell'incantatrice terrena cui ha fornito irresistibili armi la Luna rivede e ritrova se stessa e i suoi oggetti d'amore. In ciò consiste la sua magia: secondo Baudelaire, un beneficio.

E la serie dei rispecchiamenti iniziata dal riflesso di luna depresso – bacio fatale – sulla bambina, di certo non termina con lei e in lei.

Evidentemente 'avidò' di Luna, ansioso di coglierla anche in un viso umano, Baudelaire s'include nella schiera dei suoi seguaci, per i quali è un vanto portare le medesime stigmate sentimentali ed estetiche. Non possono non votarsi a una donna che della Luna è incarnazione, infatti, coloro che si definiscono Lunatici. Affascinati dalle iridescenze, screziate di verde («Amerai [...] il mare immenso e *verde* [...] Sarai la regina degli uomini dagli occhi *verdi* [...]»; di quelli che amano il mare, il mare immenso, tumultuoso e *verde*»), che rimodulano l'argento

¹⁸ Nella conclusione del poemetto è l'autore stesso a dichiarare quest'antecedente letterario, chiamando la Luna, nell'apostrofe centrale di un *tricolon* disposto a *climax*, «fatidica madrina»: una madrina, cioè, inevitabile, voluta dal Fato (e, al contempo, fatata).

¹⁹ Più che un'agile, scattante cacciatrice, l'antica dea, trasformata dal poeta, assume la parvenza di un'elegante e nobile dama, ingannevolmente 'morbida', simile alla languida donna ritratta nella lirica dei *Fiori del male Tristezze della Luna* (Baudelaire 1982¹⁷, 121 e 123; 120 e 122 l'originale).

²⁰ Attesta la possessività della dea Plutarco: nelle pagine conclusive del trattato *Il volto della luna*, egli riferisce infatti che, se per caso alcune anime, assorto nel contatto e nella contemplazione della luna sembrano volersi ridestare e distaccare da lei per tornare a terra, ella subito «si oppone al loro precipitare e [...] cerca di richiamarle» (Plut. *Fac. lun.* 945b).

lunare mischiandosi con frange di riflessi e d'ombra²¹; torturati da uno spasimo (la fanciulla lunare, del resto, ha sempre la gola dolente per la voglia di piangere) a placare il quale per intervalli vale l'oblio del rapimento sensorio, i Lunatici – amanti appunto delle donne lunari – sono principalmente (se non esclusivamente) gli artisti, i poeti. Ed essi a propria volta amano figure di seduzione in cui riconoscono, oltre che la loro dea, anche se stessi. Nell'aspirare alla vicinanza con la fanciulla che piacque alla Luna e che tanto lo ammalia, Baudelaire si dichiara altresì innamorato della poesia che fluisce da una sostanza d'ispirazione oscura, ma che, filigranata di scintille, fa sbocciare dal buio la bellezza. Tali gemme di bellezza – intuizioni, frammenti – suggeriscono un cammino, sofferto ma irresistibile, che quantomeno avvicina alla natura.

Baudelaire canta davvero se stesso, nel bene e nel male, allorché omaggia la Luna; si prostra dinnanzi a lei come davanti alla Poesia. Alla sua Poesia, nata da un sostrato di angoscia per schiudersi in perfezione, alla stregua della luce argentea, sempre palpitante nell'oscurità che vorrebbe incatenare le nostre notti.

A una Luna seducente e maga, che si 'dona' a una fanciulla prediletta, si rivolge anche Giosue Carducci nelle *Rime nuove*.

A differenza di Baudelaire, però, egli non considera l'intervento dell'astro come un beneficio: quelle lunari, esercitate attraverso colei in cui s'incarnano, sono piuttosto «vendette». Ma poiché l'attenzione della dea non provoca danno alla sua prima destinataria, è evidente che a cadere sotto i colpi di tale vendetta sono gli uomini esposti all'attrattiva della fanciulla. Tuttavia, se Carducci, rispetto a Baudelaire, sceglie un titolo più 'duro', la lirica descrive lo stato degli amanti non come tormento, bensì come una sospesa trasognatezza: un rapimento estatico che fa desiderare di addormentarsi o morire, in esso. In ciò consiste la vendetta della luna: nel rendere bella l'idea di dissolversi, nel languore.

Vendette della luna

Te, certo, te, quando la veglia bruna
Lenti adduceva i sogni a la tua culla,
Te certo riguardò la bianca luna,
Bianca fanciulla.

²¹ A conferma di una suggestione durevole, la terza strofa della poesia *Il Veleno*, appartenente ai *Fiori del male*, celebra gli occhi verdi dell'amata, laghi immensi in cui, tremante, si specchia l'animo del poeta.

A te scese la dea ne la sua stanca
 Serenitade e con i freddi baci
 China al tuo viso – O fanciulletta bianca, –
 Disse – mi piaci. –

E al fatal guardo, ove or s'annega e perde
 L'anima mia, piovea lene il gentile
 Tremolar del suo lume entro una verde
 Notte d'aprile.

Ti deponea tra i labbri la querela
 De l'usignuolo al frondeggiante maggio,
 Quando la selva odora e argentea vela
 Nube il suo raggio;

E del languor niveo fulgente, ond'ella
 Ride a l'Aurora da le rosee braccia,
 Ti diffondea la persona bella,
 La bella faccia:

Onde a' cari occhi tuoi, dal cui profondo
 Tutto lampeggia quel che ama e piace,
 Nel roseo tempo che sorride il mondo
 Io chiesi pace:

Pace al tuo riso, ove fiorisce pura
 La voluttà che nel mio spirto dorme,
 E che promesso m'ha l'alma natura
 Per mille forme.

Ahi, ma la tua marmorèa bellezza
 Mi sugge l'alma, e il senso de la vita
 M'annebbia; e pur ne libo una dolcezza
 Strana, infinita:

Com'uom che va sotto la luna estiva
 Tra verdi susurranti alberi al piano;
 Che in fantastica luce arde la riva
 Presso e lontano,

Ed ei sente un desio d'ignoti amori
 Una lenta dolcezza al cuor gravare,
 E perdersi vorria tra i muti albori
 E dileguare.
 (Febbraio-Marzo 1873)²²

Molto diversa dalla Luna di Baudelaire, in cui s'addensa l'insidia della sensualità, la Luna di Carducci, avvolta dall'algore, ancora si veste, nel bianco, di pudicizia. Malinconica, quando bacia ha labbra fredde che non scatenano, al contatto, brame voluttuose, ardimenti estetici e acute pulsioni, bensì suscitano un indistinto tremore, pensieri e sentimenti intonati al flebile canto dell'usignolo. L'attitudine ad amare e a farsi amare con cui la Luna carducciana contagia la donna prescelta (affinché a sua volta ne contagi gli uomini) non è attraversata da slanci passionali; piuttosto, fluttua in un limbo di nostalgia.

Esiste però un'ulteriore corrispondenza tra le due liriche e i due poeti.

Mentre si riflette e al tempo stesso si cerca nello sfingico volto lunare, Baudelaire evoca la poesia che tenta di accostarsi all'essenza di un cosmo quasi sempre indecifrabile; i paesaggi intuibili nello sguardo verde dell'amata suggeriscono le medesime profondità, boschive o marittime, evocate nei *Fiori del male*, sono parte e manifestazione del vivo tempio che è la Natura.

In modo analogo, ma con una differente serie di immagini, Carducci delinea le forme assunte dalla sostanza lunare fatta donna in corrispondenza con la propria idea di poesia. Quanto Baudelaire, egli scorge nella sua incantatrice la poesia che lo avvince; le scene in cui raffigura l'astro notturno, infatti, accolgono non soltanto *topoi* della tradizione italiana, ma anche gratissime memorie d'antico: riportano a Omero e alla lirica monodica le braccia rosate che l'Aurora insinua nella lattea opalescenza della Luna. Bianco e rosa, pertanto, innervano la notte carducciana, quasi in omaggio alle predilezioni paesaggistiche e tonali della poetessa greca Saffo, nei cui frammenti e cieli talvolta è arduo, se non impossibile, distinguere Selene da Eos; tuttavia, nella tenerezza diffusa di tali cromie filtra anche, a ricordarci i lunari prodigi baudelairiani, un accenno di verde, dilagante nel mese di aprile e librato fra gli alberi²³.

²² Carducci 2006, 390-391.

²³ Conferma che alla magia della luna, e alle donne che la incarnano, venga associato il verde anche Anna Maria Ortese: in *Mistero doloroso*, racconto ambientato nella Napoli del Settecento, scrive di Floridia, la piccola protagonista, dotata di una sensibilità squisita e sofferta (e pertanto estranea agli occhi della madre stessa) che «emanava uno splendore serico verde, quasi lunare» (Ortese 2010, 21).

La poesia rapisce l'anima come fa la Luna di cui è, attraverso le donne, irradiazione. E forse, la poesia di moderni come Baudelaire e Carducci equivale ai *carmina* tramite i quali le maghe tessale assoggettavano il cielo alla propria volontà. Eccola qui, allora, la vendetta della Luna, che a pari grado si rivela un beneficio: simulare – da incantatrice suprema qual è – di venire incantata e vinta, catturata dai versi che proprio ella stessa ha ispirato e in qualche modo 'estorto' al cuore dei poeti... anche grazie all'aiuto di donne criptiche e luminose, nella cui bellezza si cela sempre una – soave – stilla di veleno.

Bibliografia

Baudelaire 1982

C. Baudelaire, *I fiori del male*, L. de Nardis (ed.), con un saggio introduttivo di E. Auerbach, Milano 1982.

Carducci 2006

G. Carducci, *Tutte le poesie*, P. Gibellini (ed.), note di M. Salvini, Roma 2006.

D'Annunzio 1995

G. D'Annunzio, *Alcyone*, F. Roncoroni (ed.), Milano 1995.

D'Annunzio 2009

G. D'Annunzio, *Il piacere*, introduzione di P. Gibellini, note di E. Gambin, Milano 2009.

Mirto 2016

M.S. Mirto, *Tradizione mitica e lavoro onirico nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, «Maia», n.s., 68, 3 (2016), pp. 783-806.

Pascoli 1996

G. Pascoli, *Poemi conviviali*, Giuseppe Leonelli (ed.), Milano 1996.

Pascoli 2006

G. Pascoli, *Myrica*, introduzione di P. V. Mengaldo, note di F. Meloni, Milano 2006¹².

Ortese 2010

A.M. Ortese, *Mistero doloroso*, Milano, Adelphi 2010.

Ortese 2011

A.M. Ortese, *Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi nell'imminenza della traslazione dei resti gloriosi*, in M. Farnetti (ed.), *Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Milano 2011.

Tasinato 1990

M. Tasinato, *Elena, velenosa bellezza*. Seguito da una traduzione dell'*Encomio di Elena* di Gorgia Da Leontini, con testo greco a fronte, Milano 1990.

Le lune di Pinocchio

Rosa Necchi

Università di Parma

Abstract: In *The Adventures of Pinocchio* (1881-1883) the Moon is ephemeral. However, during the first few decades of the twentieth century, it became a regular feature in stories where the main character is either Pinocchio himself or was inspired by him. This summary aims to examine the features, recurring reasons and the possible sources of texts that, in the first half of the twentieth century, established a relationship between Pinocchio and the Moon. The 'pinocchiate' (the various tales of Pinocchio written by different authors) contain both humour and didactic-descriptive lessons; they follow simple but proven narrative models with a common interest in progress and in the future. They endow Collodi's original Pinocchio with new characteristics and send him on novel adventures. Thematically and stylistically, these stories are part of a literary tradition that leads from classicism to Jules Verne and Emilio Salgari and take inspiration from authors of contemporary children's fiction.

Keywords: Pinocchio; 'pinocchiate'; children's literature; Tommaso Catani; Moon iconography.

Nelle *Avventure di Pinocchio* la luna è una presenza effimera. Scenario dei momenti cruciali del racconto, quando il pericolo incombe sul protagonista, le notti descritte dall'autore sono sconsolatamente buie. È avvolta in un'oscurità spettrale la «nottataccia d'inferno» in cui Pinocchio si addormenta «appoggiando i piedi fradici e impillaccherati sopra un caldano pieno di brace accesa»¹; quella in cui incontra gli

¹ «Ma trovò tutto buio e tutto deserto. Le botteghe erano chiuse; le porte di casa chiuse; le finestre chiuse, e nella strada nemmeno un cane. Pareva il paese dei morti» (Collodi 1995, 377 e 378); e si veda il resoconto fornito a Geppetto dal burattino (ivi, 380). È associata a un «tempaccio» la «notte buia» in cui Pinocchio è costretto ad attendere l'arrivo della Lumaca all'uscio della casa della Fata (ivi, 473-475: 473).

assassini intenzionati a derubarlo è caratterizzata da un convenzionale corredo di «uccellacci notturni», da un silenzio reso più inquietante da un'eco minacciosa e da «un buio così buio che non ci si vedeva da qui a lì» (oscurità che, nella rievocazione enfatica offerta dal protagonista alla Fata dai capelli turchini, si tramuta in «un buio che pareva impossibile»); evocata attraverso i movimenti e i mormorii degli animali che la popolano, la cupa nottata in cui Pinocchio rimane intrappolato nella tagliola è illuminata per un solo istante da una lucciola caritatevole; e la partenza con Lucignolo per il 'Paese dei balocchi' avviene quando «si era già fatta notte e notte buia»².

La luna e le stelle paiono negarsi allo scapestrato protagonista del romanzo. Solo a conclusione del capitolo XXXV «un bel pezzo di cielo stellato e un bellissimo lume di luna» rischiarano come se fosse giorno la notte in cui il burattino e Geppetto fuggono dal ventre del terribile Pesce-cane (a sua volta caratterizzato da «un gran buio: ma un buio così nero e profondo» che a Pinocchio «pareva di essere entrato col capo in un calamaio pieno d'inchiostro»); scintillando con «tutto il suo chiarore» su un mare «tranquillo come un olio», la luna solennizza un'evasione che, richiamando alla memoria l'uscita di Dante e Virgilio dall'oscurità infernale, acquista i tratti di una rinascita, di un compiuto percorso di redenzione (suggellato dall'arrivo del nuovo giorno), preludio alla trasformazione di Pinocchio in «un ragazzino perbene»³.

Uscito a puntate fra il 7 luglio 1881 e il 25 gennaio 1883 nel «Giornale per i bambini», subito pubblicato in volume a Firenze dall'editore-libraio Felice Paggi, con le illustrazioni di Enrico Mazzanti, e accolto da un successo che ne farà il libro italiano più letto e tradotto nel mondo, il romanzo invoglia altri autori alla composizione di brevi storie con protagonista o ispiratore Pinocchio, personaggio tuttotfare, al contempo eroe e antieroe, cui vengono assegnate anche inedite parentele⁴. Dal 1893 (anno di stampa del *Figlio di Pinocchio*, di Oreste Boni, seguito dal *Segreto di Pinocchio. Viaggio ignorato del celebre burattino del Collodi*, di Gemma Remba-

² Ivi, 403, 419, 433 e 436, 481 (capitoli XIII, XVII, XXI e XXII, XXX). Il principiare della notte è imposto dalla Fata come limite invalicabile: «Va' pure a invitare i tuoi compagni per la colazione di domani: ma ricordati di tornare a casa prima che faccia notte. Hai capito?» (ivi, 477; cfr. anche 479 e 432: «Allora Pinocchio ricominciò a correre per arrivare a casa della Fata avanti che si facesse buio»).

³ Ivi, 514, 508, 515, 526. L'oscurità interna al Pesce-cane è interrotta solo dal «piccolo chiarore» di una candela accesa da Geppetto, poi utilizzata per illuminare il percorso verso l'uscita (ivi, 510 e 513). L'opposizione buio-luce caratterizza anche l'arrivo del carro (preceduto da un «lumicino») che trasporta Pinocchio e Lucignolo nel 'Paese dei balocchi' (ivi, 481). Cfr. Trompeo 1942, 237-238; Di Biasio 1976; Bertacchini 1981, 133-138; Risset 1981, 97-100; Collodi 1995, 1026-1027; Gasparini 1997, 147-148; Bonanni 2012, 238-239.

⁴ Collodi 1883. Cfr. Tempesti 1980², 51-99, 119-133; Collodi 1983, XIII-LXII; Collodi 1995, XI, 916-917 (per ulteriori indicazioni bibliografiche, 1117-1130); Bertone 2011, 49-50. Sugli illustratori di Pinocchio si veda Baldacci – Rauch 2006.

di Mongiardini)⁵, il pezzo di legno collodiano origina, specialmente a Firenze, una copiosa discendenza di testi, divisi fra prosecuzioni, rifacimenti, riduzioni, parodie e trasposizioni, spesso pervasi di storia, politica e finanche propaganda, che paiono non rassegnarsi alla finale, rassicurante metamorfosi del protagonista voluta da Collodi. Di Pinocchio, pronto a cadere ingenuamente in ogni possibile tentazione e dotato di un'irrefrenabile vocazione anarchico-istintiva, si servono in tanti, fra rimandi e innovazioni, omaggi e plagi, adattandolo a disparate esigenze narrativo-iconografiche e organizzando le storie in cicli di avventure, serie editoriali e albi a fumetti, non di rado privi di data e del nome dell'autore, ma sempre illustrati⁶.

Nei primi decenni del Novecento, nelle opere dedicate a Pinocchio la luna diviene un elemento ricorrente. Come entità naturalistico-decorativa, il satellite terrestre assiste alle peripezie notturne narrate nel romanzo umoristico *Il cugino di Pinocchio*, pubblicato nel 1902 dal maestro Augusto Piccioni (noto con lo pseudonimo di Momus), prolifico autore di racconti per fanciulli, tra cui i *Viaggi straordinarissimi di Pinocchio intorno al mondo*, e direttore del giornale «Pinocchio»⁷. Nel *Cugino di Pinocchio* (uscito a Palermo presso Salvatore Biondo) il rinvio al burattino è, in realtà, poco più di un pretesto per narrare le umoristiche disavventure dell'orfano Cecino (ragazzo vivace e impertinente, camuffato con un lungo naso di cartone e accompagnato dal cane Tapanasse), avviate a uno scontato lieto fine di gusto squisitamente collodiano: «Tutto al più posso assicurarvi che Cecino è diventato un ragazzo buono, savio e studioso. È la consolazione del suo maestro e del suo zietto; sarà un giorno un bravo operaio» (Fig. 1)⁸. Piccioni si avvale in questo caso della collaborazione dell'illustratore fiorentino Corrado Sarri, poi autore delle tavole di un'edizione di *Pinocchio* per i tipi della Società Editrice Toscana, più volte ristampata⁹.

Nel contesto di un generale interesse per il 'futuro', incarnato nelle innovazioni, nelle esplorazioni e nelle scoperte portate dal nuovo secolo, intorno al 1910 le fiorentine edizioni Nerbini pubblicano i fascicoli della «Collana illustrata delle Avventure di Pinocchio», in cui il burattino agisce, di volta in volta, da ferroviere, pugile, ciclista, poliziotto, esploratore e addirittura da viaggiatore in territori infernali¹⁰. Accanto

⁵ Boni 1893; Rembadi Mongiardini 1894.

⁶ Cfr. Biaggioni 1984, 271-300; Maini – Zangheri 2000; Bertieri 2011; Curreri 2011² e 2017; Baldoni 2013; Bianchi 2016; Fiaschi 2016, 155-172; Catelli – Scattina 2017; Paruolo 2017; Curreri – Martelli 2018.

⁷ Momus 1902 e 1909. La direzione del periodico era stata assunta nel 1903.

⁸ Momus 1902, 167 (*Epilogo*).

⁹ Collodi [1923].

¹⁰ Riconosce nelle 'pinocchiate' primonovecentesche una peculiare «predisposizione alla modernità» Mazzei 2019, 103. Sull'attività della casa editrice cfr. *Il mondo di Nerbini* 1993; Gaspa 2020, *ad indicem*. Su Pinocchio viaggiatore infernale si veda Monsellato 2018 (con l'appendice antologica *Pinocchio all'Inferno*).



Fig. 1. Momus [A. Piccioni], *Il cugino di Pinocchio. Romanzo umoristico*, Palermo 1902, p. 91 (illustrazione di C. Sarri), Università degli Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale), inv. 238 17306 (vietata la riproduzione o la duplicazione).

a un *Pinocchio Astronomo*, opera di Epaminonda Provaglio (modesta, spiritosa narrazione di un viaggio in America compiuto al seguito di uno scienziato, impegnato in imperiose questioni di cuore più che nello studio della luna e delle macchie solari, e nella messa a punto di un avveniristico «Sole Artificiale», adatto a «far maturare le messi e tutti gli altri vegetali utili agli uomini»¹¹, nella collana trovano posto le comiche vicende di *Pinocchio nella Luna*, di Gischiat (nome d'arte di Gino Schiatti)¹². Scivolando sulla Via Lattea, un vorace Pinocchio, punito con il digiuno per le proprie monellerie, giunge in sogno sul satellite della Terra, abitato da esseri sferici, muniti di piccoli arti con le estremità palmate, ancorati al suolo grazie a pesanti scarponi di piombo. Ricevuto a corte dall'imperatore Pallone XV, prima di risvegliarsi cadendo dal letto, il burattino compie un rocambolesco viaggio attraverso un mondo che molto rassomiglia a un ideale, eppure intangibile, Paese di Bengodi.

In altri casi Pinocchio tenta la conquista della luna con evoluti mezzi di trasporto. Caratterizzato da un marcato intento educativo, il breve racconto onirico *Pinocchio in areoplano* (illustrato da Guido Sartini, in arte Sirti, e pubblicato anche con il titolo *Pinocchio nella Luna*) inserisce su un esile intreccio nozioni storico-geografiche di base e l'aggiornato catalogo di invenzioni e scoperte: l'aeroplano, anzitutto (con l'immaginaria cronaca giornalistica dei primi voli dei fratelli Wright), il fonogramma e il marconigramma (sperimentato nel 1903), di cui viene illustrato sommariamente il funzionamento¹³. Il bisnonno di Pinocchio giunge appositamente dall'oltretomba per aiutare il nipote a «toccare il cielo con un dito»¹⁴. Da muta spettatrice del trasferimento del burattino sulla vetta dell'Everest, sulle spalle del trisavolo, la luna

¹¹ Provaglio [19...], 18.

¹² Gischiat [19...]. Pubblicata fra il 1917 e il 1924 presso Saturnino Calleja (già editore di una traduzione in spagnolo delle *Avventure* [Collodi 1912]), anche la fortunata collana «Pinocho» annovera un umoristico *Viaje de Pinocho a la Luna* ([Bartolozzi] 1918, ristampato nel 1935), composto e illustrato da Salvador Bartolozzi (nel 1925 fondatore del settimanale «Pinocho»). Intenzionato a raggiungere la luna a bordo della navicella *El Alcotán*, sorretta da quindici dozzine di palloncini (preferiti al più tradizionale cannone come mezzo propulsivo, poiché ormai introvabile a causa del primo conflitto mondiale), il burattino esce incolume dallo scontro con l'aeroplano del pirata Mak-Bull, incontra i «lunares», piccoli esseri verdi con gli occhi tondi, senza naso e con una sola gamba, e rifiuta (a rischio della vita) di sposare la scorbutica principessa Lunática. Cfr. Vela Cervera 1996, III, *Salvador Bartolozzi: narrativa y teatro para niños*, 11-67; García Padrino 2002; Martínez Blanco 2019.

¹³ *Pinocchio in areoplano* [19...], 2-5, 14-16. Simbolo di potenza e di progresso, l'aeroplano è il mezzo scelto per raggiungere la luna anche in un poemetto satirico-giocoso in terza rima di Luigi Caprera Peragallo (1909), pubblicato nella collana dei «Viaggi straordinari di Giulio Verne», presso l'editore milanese Carrara. Oltre che in funzione narrativa, il ricorso a invenzioni e scoperte, comune sul principio del XX secolo nell'ambito di una cospicua produzione di intrattenimento interessata a coniugare scienza, fantasia e avventura, mirava a impressionare i giovani lettori, con finalità educativo-didattiche (cfr. Cecconi 2001).

¹⁴ *Pinocchio in areoplano* [19...], 7. Cfr. Maini – Zangheri 2000, 20 (n. 15).



Fig. 2. *Pinocchio in aeroplano*, Firenze [19...], p. 21 (illustrazione di G. Sartini, Sirti), Università degli Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale), inv. 238 18386 (vietata la riproduzione o la duplicazione).

diviene inarrivabile oggetto del tentativo di scalata di Pinocchio (provvisto di trampoli automatici) e poi sua paziente interlocutrice, disposta a sopportarne la polemica spicciola rivolta contro il pianeta Terra, tanto ormai evoluto quanto ancora afflitto da insanabili inconvenienti quotidiani (Fig. 2)¹⁵. Lo sbrigativo finale del libretto (con il burattino tornato alla realtà senza poter dare neppure un bacio a una luna frettolosa) delude le comprensibili aspettative del lettore. Il punto di vista rimane terrestre, circoscritto a sterili argomentazioni, facilmente ascrivibili allo svogliato studente Pinocchio. La luna si nega, in questo caso, all'aspirante esploratore celeste¹⁶.

Con l'identico titolo di *Pinocchio nella luna*, nella serie «Albi Grandi Avventure», riservata in parte a testi già apparsi nel giornalino a fumetti «Pinocchio» (uscito nel 1938), nel novembre 1937 ancora Nerbini pubblicherà una storia comica con generici riferimenti collodiani e l'inserzione di nuovi personaggi, realizzata su soggetto di Paolo Lorenzini (nipote di Collodi, nonché direttore del periodico) e disegni di Giorgio Scudellari¹⁷. Sulle tracce di un gatto, reo di aver derubato Geppetto di due braciole di vitella, Pinocchio si avventura (anche questa volta in sogno) lungo la Via Lattea, dove si scontra con i segni dello zodiaco. Raggiunta la luna, rischia di perdere la vita per mano dei diffidenti abitanti del satellite, dello spietato Principe della luna piena e di un mostro giustiziere, asserragliati in una città fortificata. La luna è, in questo caso cronologicamente molto avanzato, un altrove in cui «tutto è permesso», un luogo in cui Pinocchio (ma protagonista avrebbe potuto essere un qualsiasi altro eroe dei fumetti, per la genericità delle caratteristiche distintive del burattino) può sfoderare le proprie ingenuità qualità comico-giocose in bizzarre situazioni, per lo più originate da equivoci e malintesi¹⁸.

Conviene dunque tornare al principio del secolo. Nel 1911, presso il milanese Bietti, Vittorio Lucatelli aveva dato alle stampe *Pinocchietto dalla luna*, poi ristampato nel 1932 (Fig. 3). Questa volta la prospettiva è equamente divisa fra cielo e terra. Sostenuto da folle festanti e munito di apposito passaporto, Pinocchietto (creatura originale che mantiene del personaggio collodiano solo il lungo naso e una certa spregiudicatezza, godendo di un discreto successo di pubblico) si avventura alla con-

¹⁵ «La luna vedendosi improvvisamente dinanzi quel cosetto così buffo scoppiò in una gran risata, il cui rumore fece echeggiare tutta la valle. Tanto che gli abitanti della medesima uscirono spaventati dalle loro case credendo fosse il terremoto. Figuratevi come restassero vedendo la luna in dolce colloquio con un ragazzo dalle gambe spropositate» (*Pinocchio in areoplano* [19...], 20).

¹⁶ Il mancato raggiungimento della meta celeste può genericamente richiamare alla mente il noto apologo di Ariosto, *Satire*, 3, 208-231.

¹⁷ [Collodi Nipote] 1937 (l'albo venne ristampato nel 1944).

¹⁸ Ivi, 12.

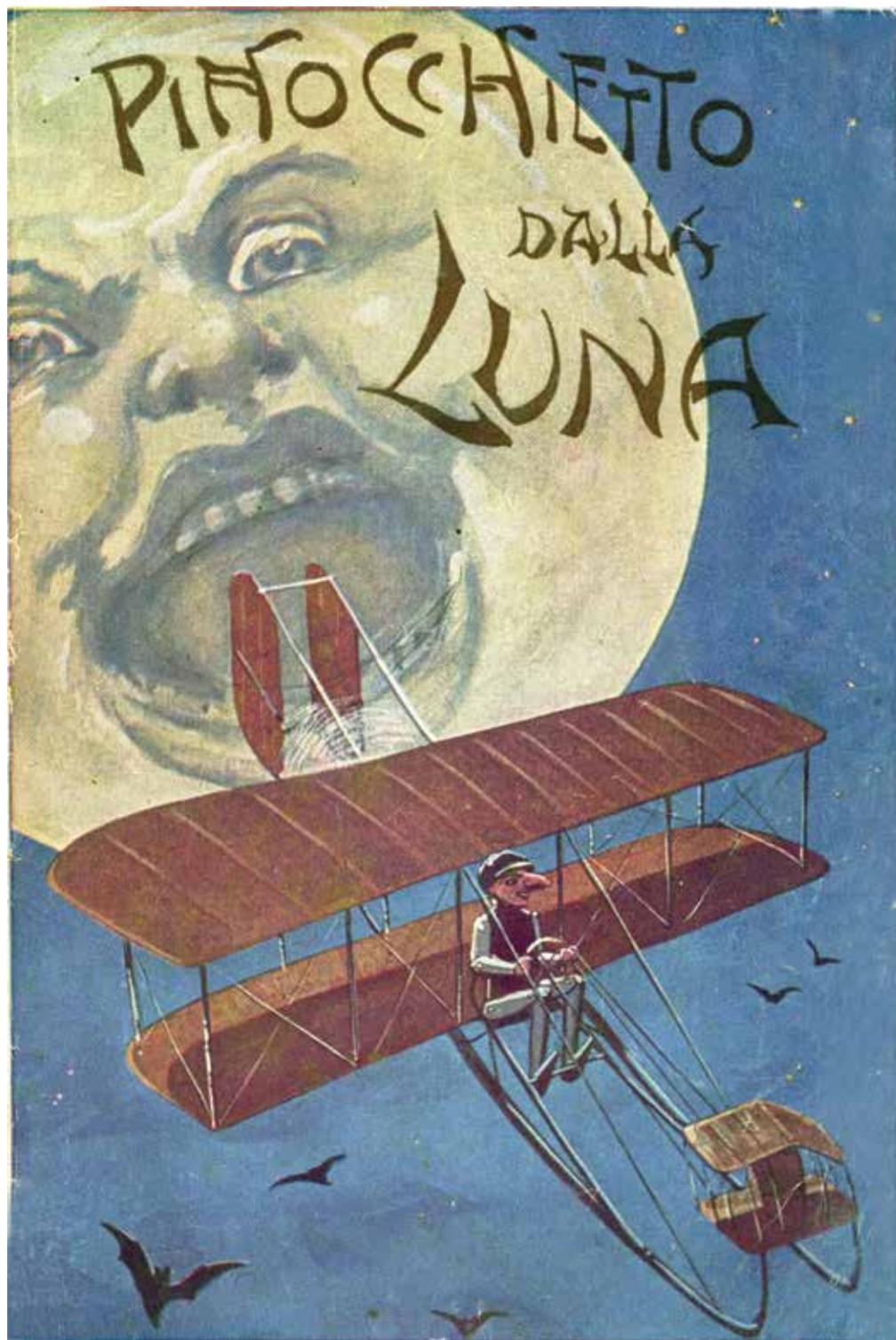


Fig. 3. V. Lucatelli, *Pinocchio dalla luna*, Milano 1911 [ristampa del 1932], copertina, collezione privata.

quista della luna con il proprio «colossale» monopiano, costruito da autodidatta¹⁹. A guidare Pinocchetto nell'ascesa è l'ambizione di giovare al commercio e al progresso terrestri, unita al desiderio di dirimere l'annosa disputa relativa alla natura dei potenziali abitanti della luna. Divulgata dalla stampa internazionale, l'impresa rende universalmente celebre Pinocchetto, destinato ad avere la meglio su ogni ostacolo e infine riconosciuto «gloria italiana», paladino dell'eccellenza patria nel mondo, a parziale riscatto di un primato nazionale generalmente vilipeso²⁰. Sollevatosi in cielo fra «milioni di evviva» e raggiunto il satellite terrestre, Pinocchetto ne esplora il territorio (descritto secondo gli stilemi del *locus amoenus*, governato da un'eterna primavera) e fa la conoscenza del pacifico popolo dei Lunatici: squamosi uomini-uccello, ben disposti a farsi esaminare dai visitatori terrestri²¹. L'ardito Pinocchetto deve infatti constatare di essere stato preceduto dal londinese Robinson, lanciato nello spazio oltre un anno prima da un «mostruoso cannone», all'interno di un enorme proiettile d'acciaio²². L'esperto Robinson e Pinocchetto (che conosce perfettamente la lingua inglese) perlustrano città dagli edifici trasparenti, in cui profumi e odori sostituiscono i cibi tradizionali e il corso naturale della vita si svolge dalla vecchiaia alla prima infanzia; un «mondo ideale» fondato sull'armonia, l'onestà e l'amore, in cui il senso della giustizia è innato²³. Il tenace geocentrismo di Pinocchetto (avventuratosi sulla luna con il dichiarato intento di mostrare la superiorità dei propri simili sui Seleniti, auspicabile oggetto di colonizzazione) ottiene infine un drastico ridimensionamento; cui si aggiunge la scoperta di un punto di vista rovesciato rispetto a quello terrestre.

Indirizzato a un pubblico poco esigente, costruito su giochi di parole connessi all'onomastica pinocchiesca (il paese di Pinerella, via Pini, valle Pineta, provincia di Pinella), con un gusto speciale per l'enfasi (mediante anafore, accumulazioni, rigogliose descrizioni), il racconto non lesina incongruenze narrative e il richiamo dei più scontati luoghi comuni sulla luna (l'andatura con il capo all'ingiù, l'umore incostante dei suoi abitanti).

Il testo si presta al riconoscimento di alcune fonti, in parte suggerite dal pur scarno corredo di illustrazioni. Qualche parentela è lecito ad esempio istituire fra il

¹⁹ Cfr. Curreri 2017, 41-52 (*Sulle tracce di un Pinocchio "futurista": la variante Pinocchetto alla guerra europea*). Si cita da Lucatelli 1911, 40.

²⁰ «Il festino fu animatissimo e anche rumoroso, i brindisi succedevano uno ad un altro: si brindò alla salute del satellite della terra, di Febea, di Diana, della tranquilla viatrice del firmamento. Dopo i brindisi alla Luna fu la volta di quelli a Pinocchetto. Ripeterli tutti è cosa impossibile, vi basti sapere che fu chiamato: il grande Genio del tempo: la gloria italiana: l'insuperabile esploratore: l'inarrivabile ideatore di sì ardimentoso viaggio» (Lucatelli 1911, 15).

²¹ Ivi, 28; e cfr. 70-73.

²² Ivi, 67.

²³ Ivi, 76.

mondo lunare descritto da Lucatelli e quello rappresentato, nel 1835, in una serie di sei articoli anonimi apparsi sul «Sun» di New York, a proposito della presunta scoperta di vita sulla luna, falsamente attribuita all'astronomo inglese John Herschel (che non mancò di dichiarare la propria estraneità alla *boutade* giornalistica, all'origine di un vigoroso aumento delle vendite della testata). Raccolti in opuscolo e tradotti in varie lingue, gli articoli (noti come «The Great Moon Hoax» e assegnati al giornalista Richard Adams Locke) ottennero anche una versione italiana, pubblicata anonima a Napoli nel 1836 e seguita da numerose imitazioni²⁴. Gli uomini-uccello di Lucatelli, così come alcuni aspetti della topografia lunare, sono presumibilmente debitori ai Vespertilli e alle descrizioni di Locke (Fig. 4). Le caratteristiche del proiettile all'interno del quale Robinson giunge sul satellite terrestre, la «gran folla» radunata per celebrare i successi del protagonista, le procedure precedenti il decollo, la risonanza mondiale dell'evento, le provviste allestite per il viaggio, la scelta di Pinocchetto di portare con sé un cane traggono invece evidente ispirazione dal romanzo di Verne *De la Terre à la Lune* (1865), con il suo seguito *Autour de la Lune* (1870)²⁵. E, come Verne, Lucatelli non manca di esaltare l'intraprendenza umana e il progresso scientifico.

Di più ampia estensione e di maggiore complessità narrativa è il romanzo didascalico *Pinocchio nella luna*, pubblicato nel 1924 dal padre scolopio Tommaso Catani, presso Bemporad, come rielaborazione di un proprio testo del 1910²⁶. Insegnante di storia naturale a Firenze e autore di numerosi libri per ragazzi, Catani aveva infatti già dato alle stampe, presso lo stesso editore, il 'romanzo umoristico' *Rosellino nella Luna*²⁷. Modificati il titolo e i nomi di alcuni personaggi (Pinocchio e Rosina sostituirono Rosellino e Terrina), rimaneggiatane la struttura narrativa, inseriti sparsi ma significativi richiami alle *Avventure* collodiane, aggiunte sedici tavole a colori e numerose vignette in bianco e nero, appositamente realizzate dal già ricordato Sarri, l'autore adeguava il testo alle richieste del mercato editoriale²⁸.

²⁴ *Delle scoperte* 1836. Cfr. Spaggiari 2020, 548-550; e si veda Mereu 2019, 166-183 (con l'appendice iconografica *Un viaggio per immagini*, tavole 17-19).

²⁵ Per alcune sparse corrispondenze cfr. Verne 2016, 283-284, 424-431, 437-457. Un cenno agli articoli di Locke in Verne 2016, 276 e 278 (con le annotazioni di Henri Scepi: 1198-1199). Si cita da Lucatelli 1911, 43.

²⁶ Su Catani 1924 si veda Necchi 2017 (da cui si riprendono in questa sede le principali considerazioni); e cfr. Maini – Zangheri 2000, 23 (n° 23). Cappelli 2008, 167, segnala una prima stampa nel 1919. L'editoria fiorentina per ragazzi concesse ampio spazio al tema delle avventure celesti: Zangheri 2001 (sulle avventure 'lunari' di Pinocchio, 147-148).

²⁷ Catani 1910. Sull'autore cfr. Barbini 1979 e Righi 1979.

²⁸ La vicenda prendeva esplicito avvio dal testo collodiano: «Pinocchio non aveva ancora finito di dire – Come ora son contento di esser diventato un ragazzino perbene! – che si corresse in questo modo: – Stavo tanto meglio quando ero un burattino!» (Catani 1924, 1).

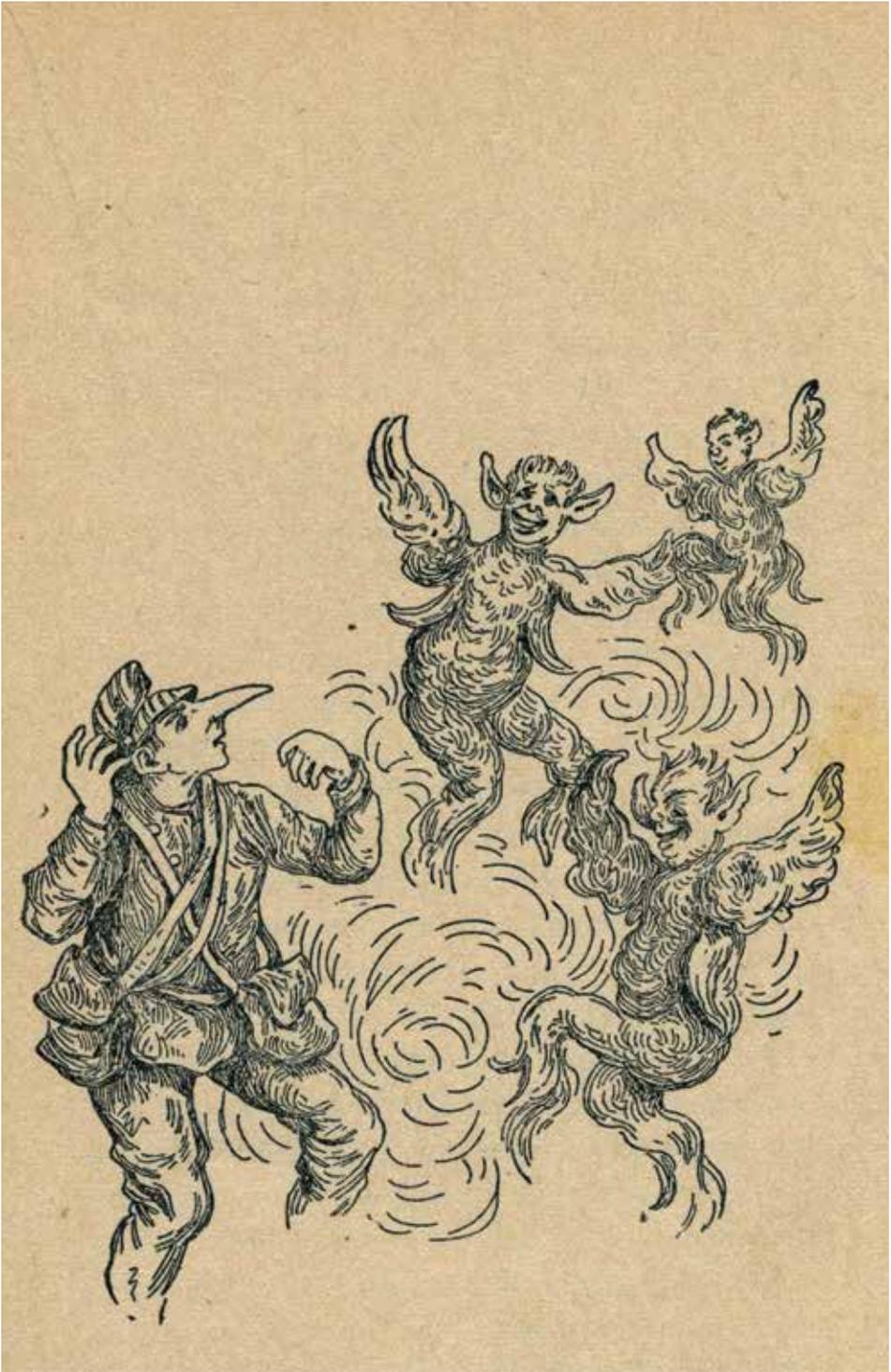


Fig. 4. V. Lucatelli, *Pinocchetto dalla luna*, Milano 1911 [ristampa del 1932], p. 41, collezione privata.

Nei primi decenni del Novecento numerosi furono, in effetti, i testi per ragazzi intitolati al mito della conquista lunare e interessati agli ipotetici abitanti del satellite terrestre. Basti citare, per il 1916, il «racconto inverosimile per ragazzi» *Pappafredda nel mondo della Luna*, del maestro e pedagogista Ildebrando Bencivenni, illustrato da Carlo Chiostrì²⁹; per il 1919, il romanzo *Viperetta*, in cui l'autore, Antonio Rubino, immaginava che la piccola eroina cui era intitolata la storia venisse afferrata per i capelli dai propri capricci e sollevata fino alla luna³⁰; per il 1920, la fiaba *Nel mondo della luna*, nell'omonima raccolta di Cesarina Lupati, con disegni di Attilio Mussino (già illustratore di una fra le più note edizioni delle *Avventure di Pinocchio*)³¹, in cui il satellite terrestre («un cantuccio dove si deve star bene, lontani da ogni molestia») conosceva una singolare demitizzazione³²; per il 1930, *La caduta della luna nell'Oceano Pacifico*, di Fosco Cerini (dietro il cui pseudonimo si celava il sacerdote toscano Fortunato Ceccherini), episodio conclusivo di una trilogia avviata dai romanzi *In 24 ore agli antipodi per il diametro terrestre* e *Tre anni nella luna*, in cui il protagonista, emigrato nello spazio per costituire un'umanità migliore di quella terrestre, concepiva infine il temerario quanto fallimentare «progetto di spingere la luna sulla terra e farla cadere nell'Oceano Pacifico, onde accrescere di oltre venti milioni di chilometri quadri di terreno utile alla vita del genere umano»³³; ancora, il comico *Viaggio nella luna di Cretinetti e Beoncelli*, pubblicato da Piccioni-Momus presso Nerbini, con le illustrazioni di Sirti e Giove Toppi³⁴; per il 1932, il «romanzo fantastico» *Due bimbi nella Luna*, della milanese Lucilla Antonelli, con disegni di Mussino³⁵; per il 1937, la storia umoristica di *Frugolino nella Luna*, scritta e disegnata da Vittorio Cossio, uscita a puntate nel «Giornale di Cino e Franco» (pubblicato da Nerbini)³⁶; per gli anni fra il 1908 e il 1938, infine, una serie

²⁹ Bencivenni [1916].

³⁰ Rubino 1919.

³¹ Collodi 1911.

³² «Il grosso mondo argenteo dall'aspetto di faccia le sta davanti, ma come più brutto da quel che appariva dalla terra! Tutto rughe e bitorzoli, un naso da mascherotto, una boccaccia sdentata, due grossi occhi scerpellini e senza luce, un vero mostriciattolo da fiaba. Valeva la pena di far tanto viaggio per quella brutta faccia? E dire che tutti i bambini adorano la luna e la vogliono e se la sognano di notte; poi, non solo i bambini...» (Lupati 1920: 10; e 8 per la citazione nel testo). Riserva un capitolo ai 'lunicoli' anche Arrigoni 1920 (su cui si veda Lotti 2018, con l'appendice antologica *Pinocchio nuovo Maciste*, 68-70).

³³ Cerini [1930]^b, 2; Cerini 1924 e [1930]^a.

³⁴ Momus 1930.

³⁵ Antonelli 1932.

³⁶ Cfr. Gaspa 2020, 157-158 (*ad indicem* per altre narrazioni ambientate nello spazio).

di testi (*La colonia lunare, Si può andare nella luna? e Luna paese incomodo*) di Yambo, nome d'arte del pisano Enrico Novelli, prolifico autore di opere rivolte ai ragazzi e precursore del cinema italiano di fantascienza³⁷. A testimonianza della varia fortuna del tema, merita ricordare anche il vivace settimanale satirico «La Luna», stampato a Torino fra il 1881 e il 1913 su impulso del disegnatore e caricaturista Giorgio Analdi (noto come Dalsani), con la collaborazione del più volte ricordato Mussino; in svariate forme, per lo più espressivamente fisionomizzate, la luna si presentava come elemento caratterizzante del periodico (non immune da difficoltà con la censura)³⁸.

Nel caso della riscrittura di Catani, associare alla luna il celeberrimo burattino era verosimilmente un tentativo di attualizzare, rinnovandolo, un vecchio prodotto editoriale. Diviso fra resoconto di viaggio in un mondo immaginario, romanzo didascalico e racconto d'avventura, *Pinocchio nella luna* alterna alla narrazione dei fatti (contraddistinta da un insistito intento didattico-moralistico e ravvivata da un arguto umorismo) l'esposizione di semplici nozioni scientifiche, con la proposta di talune anticipazioni tecnologiche³⁹. Pinocchio (che mantiene corpo di burattino ma professa idee da «ragazzino perbene») si trasferisce sulla luna per scoprire le proprie origini; e lo fa cavalcando un topo delle piramidi, moderno ippogrifo stimolato dal morso di una pulce⁴⁰. In una lingua classicheggiante, arricchita di citazioni e frequenti similitudini, caratterizzata da una proporzionata distribuzione di dialoghi e parti narrative, frequenti apostrofi ai lettori e un gusto speciale per l'enfasi, l'autore presenta il percorso di formazione del burattino, fratello amorevole disposto al sacrificio per la ritrovata sorella Rosina, da cui era stato accidentalmente separato alla nascita⁴¹. Rosina è a sua volta in grado di togliere a Pinocchio i difetti caratteristici del pianeta Terra; perché la luna (pur riproducendo in gran parte le caratteristiche terrestri) è, ancora una volta, superiore alla Terra per sviluppo tecnologico, accoglienza e relazioni interpersonali. Il burattino esplora ogni parte del satellite, abitato da minuscoli, ospitali Seleniti, dotati di forza eccezionale e residenti in popolose città edificate in vulcani spenti, illuminate da luce elettrica e fornite di avanzati stabilimenti industriali. Apprende, fra l'altro, che gli abitanti della luna citano arie della *Norma* belliniana («Casta Diva», naturalmente), si nutrono di zucchero e di «caffè e latte di cioccolata» (con un implicito rinvio alla «colazione di caffè-e-latte» offerta dalla Fata al Pinocchio collodiano) e leggono

³⁷ Yambo 1908, 1929, [1938] (e si vedano Yambo 1890 e 1906); su cui cfr. Lotti 2010, Rchetta 2018, Spiritelli 2018. Più in generale, si rinvia a *Dall'Italia alle stelle* 2018.

³⁸ Ringrazio Erik Balzaretto per l'amichevole segnalazione. Sulle riviste popolari di letteratura fantastica cfr. Gallo 2001, 60-71; su alcuni romanzi di anticipazione, ivi, 49-60.

³⁹ Catani fu altresì autore di un manuale di astronomia (Catani 1922), con illustrazioni di Carlo Chiostri.

⁴⁰ In Catani 1910 il topo era fornito di ali (si veda anche Leopardi, *Paralipomeni*, 7, 21-24).

⁴¹ Si veda Benedetti 2010.

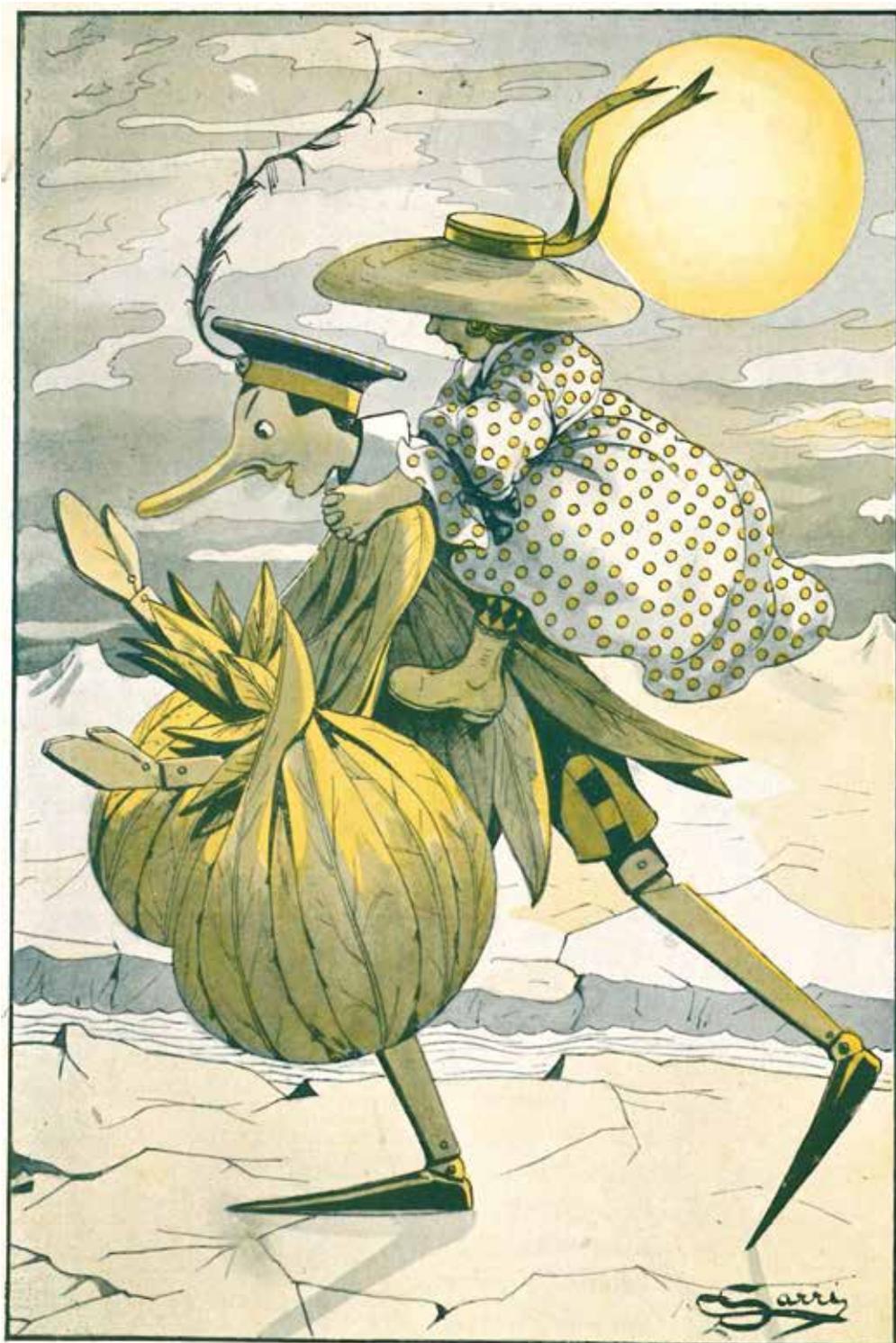


Fig. 5. T. Catani, *Pinocchio nella luna*, Firenze 1924, p. 144/145 (illustrazione di C. Sarri), Biblioteca Teresiana di Mantova, presso la Biblioteca Gino Baratta, coll. UPONB.77.

racconti scritti appositamente per loro da Pietro Thouar e Ida Baccini (già ricordati da Collodi), fra i maggiori autori per l'infanzia dell'Ottocento⁴².

Insieme a Rosina, Pinocchio visita l'osservatorio astronomico, dove sono collocati un potente cannocchiale e uno smisurato cannone; scopre così che gli abitanti della luna conoscono la geografia terrestre e sarebbero in grado (qualora lo desiderassero) di distruggere il pianeta con una micidiale sostanza esplosiva. Con pianti e suppliche, Rosina e Pinocchio (che ha acquisito la condizione di «libero cittadino lunare»)⁴³ ottengono il provvidenziale rinvio del lancio dimostrativo di proiettili di 'lunite' contro la Terra; divenendone a tutti gli effetti i salvatori. Catani affida rilevanza speculativa all'incontro fra il burattino e il direttore dell'osservatorio: sulla terrazza della specola il lettore condivide con il burattino una sensazione di straniamento e la Terra acquista il ruolo di satellite della luna, rivelando il punto di vista rovesciato della storia.

Il romanzo inanella una serie incalzante di avventure, in cui Pinocchio (sfruttando mezzi di trasporto e di comunicazione tradizionali, novità tecnologiche e invenzioni futuribili) ha modo di dimostrare altruismo e coraggio: un viaggio per mare, il naufragio sull'isola Nettuno (su cui il burattino stabilisce di edificare una colonia tutta 'italiana'), un volo con un pallone aerostatico, un viaggio sotterraneo e uno al Polo nord lunare (dove avviene l'incontro con due abitanti di Mercurio), sino al prevedibile lieto fine e alla scelta del protagonista di trattenersi sulla luna. Rispetto ad altre 'pinocchiate', accomunate da un prevalente registro comico, il testo di Catani (che fu seguito da *Pinocchio nel sole*, rimasto tuttavia inedito, in forma manoscritta)⁴⁴ si distingue per una marcata vocazione didattico-descrittiva, che fa della luna un mondo rovesciato, in cui gli abitanti della Terra (rappresentati dal giudizioso burattino Pinocchio), superati ostacoli e prove, possono infine ottenere la desiderata serenità.

Le illustrazioni di Sarri (attento interprete delle intenzioni narrative dell'autore) consentono di istituire alcuni collegamenti fra l'opera di Catani e quella di Collodi. La tavola in cui il burattino avanza faticosamente tra i ghiacci, sostenendo Rosina infortunata, riconduce idealmente al Geppetto collodiano «accomodato per bene sulle spalle del figliolo» durante la fuga dal ventre del Pesce-cane: la sola notte collodiana, lo si è visto, illuminata dalla luna⁴⁵. La scena traduce fedelmente il tono elegiaco del testo di Catani, richiamando alla memoria la

⁴² Cfr. Collodi 1995, 460, 470, 476-478.

⁴³ Catani 1924, 52.

⁴⁴ Si veda Righi 1979, 40-41.

⁴⁵ Collodi 1995, 515.

notte luminosa della fuga di Pinocchio e Geppetto; in una prospettiva, tuttavia, capovolta (Fig. 5)⁴⁶.

Fornito di una fitta trama intertestuale, il romanzo di Catani si inserisce in una consolidata tradizione letteraria, che dagli *auctores* classici (Luciano di Samosata, per tutti) conduce ai moderni (Ariosto, Cyrano de Bergerac, Rudolph Eric Raspe), fino ai viaggi lunari di Verne ed Herbert George Wells (con *The First Men in the Moon*); una tradizione trasferita al cinema da Georges Méliès nel 1902, con il *Voyage dans la Lune*⁴⁷. Se nelle avventure vissute dai protagonisti e nella presa di possesso dell'isola di Nettuno si possono scorgere richiami al *Robinson Crusoe* (1719) di Defoe e ai *Gulliver's Travels* (1726) di Swift, nelle parti più movimentate del testo, che descrivono l'ardimentoso itinerario sotterraneo di Pinocchio e Rosina, evidente è il rinvio al *Voyage au centre de la Terre* di Verne (1864); senza trascurare la possibile mediazione degli italiani *Ciondolino*, di Luigi Bertelli (più noto come Vamba), e *Sussi e Biribissi*, del già ricordato Paolo Lorenzini⁴⁸.

Sono ancora le tavole di Sarri a offrire qualche spunto di riflessione. Illustrando il viaggio nelle profondità della luna, il disegnatore esprime il proprio gusto per l'esotico e il mostruoso; e dichiara, come l'autore, il proprio debito verso il *Voyage au centre de la Terre*. Così almeno sembra suggerire la stilizzata rappresentazione di un serpente di fuoco (a sua volta presumibile ricordo del Serpente delle *Avventure collodiane*)⁴⁹ che tenta di ingoiare un balenotto, posta a confronto con una delle illustrazioni di Édouard Riou per il *Voyage* (Figg. 6a-6b)⁵⁰; e a una delle tavole del romanzo di Verne parrebbe genericamente ispirarsi anche l'episodio in cui il burattino e la fanciulla, attraversando un bosco, temono di essere sopraffatti da enormi mosconi, attratti da smisurati funghi luminescenti (Figg. 7a-7b)⁵¹.

Mentre le immagini di altre 'pinocchiate' appartengono per lo più a una convenzione figurativa di tipo 'simbolico-antropomorfo' (che impone all'astro un volto umano, dotato di tratti fisionomici stilizzati, in un'ampia varietà espressiva che si attesta progressivamente nella caricatura, nella pubblicità e nella letteratura per

⁴⁶ «Ed uscì, con la sorellina sulle spalle, da quella neve pericolosa. La terra, in tanti e tanti secoli che faceva da luna alla luna, non aveva mai rischiarato coi suoi argentei raggi una scena così commovente» (Catani 1924, 145).

⁴⁷ Wells 1901. Ricostruisce contesto, fonti e precedenti del *Voyage dans la Lune* Costa 2013, 19-48. Propongono una rassegna delle principali occorrenze 'lunari' nella letteratura italiana ed europea Tisselli 2004, Gaspa 2009 e Mereu 2019; in generale, cfr. Ghione 2017.

⁴⁸ Vamba 1895; Collodi Nipote 1902. Cfr. Faeti 2001, 63-96.

⁴⁹ Si veda Collodi 1995, 431-432 (capitolo XX).

⁵⁰ Cfr. Verne 2016, 5; Catani 1924, 116/117.

⁵¹ Verne 2016, 168; Catani 1924, 128/129.

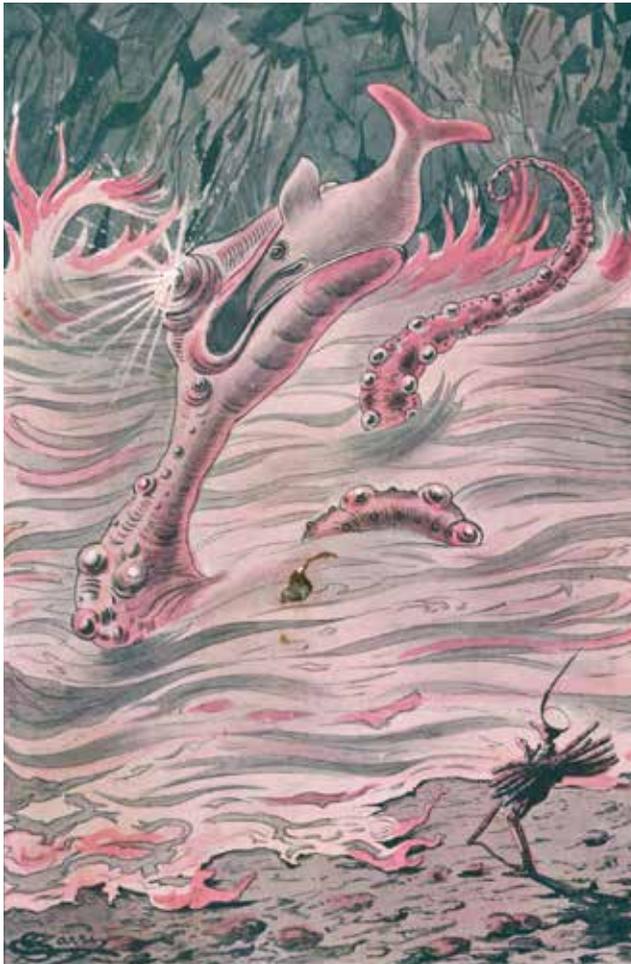


Fig. 6a. J. Verne, *Voyage au centre de la Terre vignettes par Riou*, Paris 1867, p. 1 (illustrazione di É. Riou). Fig. 6b. T. Catani, *Pinocchio nella luna*, Firenze 1924, p. 116/117 (illustrazione di C. Sarri), Biblioteca Teresiana di Mantova, presso la Biblioteca Gino Baratta, coll. UPONB.77.



Fig. 7a. J. Verne, *Voyage au centre de la Terre vignettes par Riou*, Paris 1867, p. 141 (illustrazione di É. Riou). Fig. 7b. T. Catani, *Pinocchio nella luna*, Firenze 1924, p. 128/129 (illustrazione di C. Sarri), Biblioteca Teresiana di Mantova, presso la Biblioteca Gino Baratta, coll. UPONB.77.

l'infanzia), la luna di Sarri (che aveva fornito di un acquerello anche il racconto salgariano *Alla conquista della Luna*, pubblicato, con lo pseudonimo di Guido Altieri, nella «Bibliotechina aurea illustrata» del palermitano Biondo, ideata per un pubblico infantile e ricca di testi narrativo-didascalici)⁵² appartiene a un modello iconografico 'realistico-scientifico', impostosi ed evolutosi di pari passo allo sviluppo delle conoscenze astronomiche e al perfezionarsi degli strumenti di osservazione⁵³. La tavola introduttiva del romanzo di Catani consente per altro di osservare la riuscita convivenza fra la realistica rappresentazione dell'animale e della luna e l'immaginosa raffigurazione del cielo stellato, sintesi della commistione di linguaggio scientifico e finzione propria del testo (Fig. 8).

Divise fra registro comico e intento didattico-descrittivo, fra scientismo positivista, sollecitazioni fantastiche (quando non anche proto-fantascientifiche) e utopiche (il viaggio in un mondo sconosciuto, in cui tutto è realizzabile, i personaggi del viaggiatore e della guida), con possibili influenze futuriste (la dichiarata predilezione per l'aeroplano e, più in generale, per le moderne invenzioni tecniche)⁵⁴ le 'pinocchiate lunari' primonovecentesche, pur letterariamente modeste e strettamente legate al loro apparato illustrativo, esprimono, secondo semplici ma collaudati modelli narrativi e sulla scorta di esempi della tradizione letteraria anche più recente, il diffuso interesse per il 'futuro' e per il 'progresso', assegnando all'eroe collodiano originali caratteristiche e inedite avventure nello spazio. Un tema *à la page*, quello lunare, significativamente diffuso nella letteratura per ragazzi dei primi decenni del Novecento, nutrito di scienza, tecnica e 'meraviglioso', e facilmente applicato (in modo talvolta semplicistico e tuttavia con garanzia di successo) a un personaggio che, anche confidando su un'innata, feconda ambiguità, poteva facilmente adattarsi alle situazioni più diverse, prestandosi a punire ed educare, a commuovere e allietare, a incitare all'avventura e a far meditare sulle conseguenze delle proprie azioni. Anche sulla luna.

⁵² Altieri [19...].

⁵³ Cfr. Pallottino 1992, 139-145.

⁵⁴ Si veda Pautasso 2018.



Fig. 8. T. Catani, *Pinocchio nella luna*, Firenze 1924, tavola introduttiva (illustrazione di C. Sarri), Biblioteca Teresiana di Mantova, presso la Biblioteca Gino Baratta, coll. UPONB.77.

Bibliografia

- Altieri [19...]
G. Altieri [E. Salgari], *Alla conquista della Luna. Racconto*, Palermo [19...].
- Antonelli 1932
L. Antonelli, *Due bimbi nella Luna. Romanzo fantastico*, disegni di A. Mussino, Torino 1932.
- Arrigoni 1920
A.B. Arrigoni, *Pinocchio nuovo Maciste, sue gesta gloriose e sua fine eroica nella guerra europea*, Pavia 1920.
- Baldacci – Rauch 2006
V. Baldacci, A. Rauch, *Pinocchio e la sua immagine*, con un saggio di A. Faeti, Firenze 2006.
- Baldoni 2013
R. Baldoni, *Pinocchi Pinocchiate Pinocchierie. Itinerari nell'universo "pinocchiesco". Catalogo ragionato con note bibliografiche e stima degli esemplari. Collezione dell'autore*, Napoli 2013.
- Barbini 1979
S. Barbini, s.v. «Catani, Tommaso», in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXII, Roma 1979, pp. 305-307.
- [Bartolozzi] 1918
[S. Bartolozzi], *Viaje de Pinocho a la Luna*, Madrid 1918.
- Bencivenni [1916]
I. Bencivenni, *Pappafredda nel mondo della Luna. Racconto inverosimile per ragazzi*, illustrato in nero e a colori su disegni di C. Chiostrì, Ferrara [1916].
- Benedetti 2010
A. Benedetti, *Il vecchio stile di Tommaso Catani*, «Culture del testo e del documento: le discipline del libro nelle biblioteche e negli archivi», 11 (2010), 33, pp. 95-100.
- Bertacchini 1981
R. Bertacchini, *Epifanie e segni del paesaggio nelle «Avventure di Pinocchio»*, in *C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio. Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia*, Milano 1981, pp. 113-138.
- Bertieri 2011
C. Bertieri, *Da Vernante alla fantascienza, in 1000 volte Pinocchio*, quaderno monografico di «La Riviera Ligure. Quaderni della Fondazione Mario Novaro», 22 (2011/2), 66, pp. 51-57.
- Bertone 2011
G. Bertone, *Corri, Pinocchio. Corri!*, in *1000 volte Pinocchio*, quaderno monografico di «La Riviera Ligure. Quaderni della Fondazione Mario Novaro», 22 (2011/2), 66, pp. 47-50.
- Biaggioni 1984
R. Biaggioni, *Pinocchio: cent'anni d'Avventure illustrate. Bibliografia delle edizioni illustrate italiane di C. Collodi*, Le avventure di Pinocchio: 1881/83-1983, Firenze 1984.
- Bianchi 2016
L. Bianchi, *Le avventure del libro di Pinocchio. Riscritture e rivisitazioni del secondo Novecento*, in A.M. Morace, A. Giannanti (ed.), *La letteratura della letteratura. Atti del XV Convegno internazionale della MOD, 12-15 giugno 2013, II*, Pisa 2016, pp. 373-383.
- Bonanni 2012
V. Bonanni, *Pinocchio, eroe di legno. Modelli mitologici, fiabeschi, realistici*, «Cahiers d'études italiennes», 15 (2012), pp. 229-240 (<https://journals.openedition.org/cei/1040>, consultato il 20 maggio 2020).
- Boni 1893
O. Boni, *Il figlio di Pinocchio*, Parma 1893.
- Cappelli 2008
L. Cappelli, *Le edizioni Bemporad. Catalogo 1889-1938*, intr. di G. Turi, Milano 2008.
- Caprera Peragallo 1909
L. Caprera Peragallo, *Oh la potenza delle invenzioni!... (Una gita fantastica nella Luna col mezzo dell'areoplano). Poemetto satirico-giocosso in tre canti di terza rima*, Milano 1909.
- Catani 1910
T. Catani, *Rosellino nella Luna. Romanzo umoristico*, Firenze 1910.
- Catani 1922
T. Catani, *A spasso per il cielo*, Firenze 1922.

- Catani 1924
T. Catani, *Pinocchio nella luna*, con 16 tavole a colori fuori testo e moltissime illustrazioni intercalate di C. Sarri, Firenze 1924.
- Catelli – Scattina 2017
N. Catelli, S. Scattina (ed.), *Il corpo plurale di Pinocchio. Metamorfosi di un burattino*, «Arabeschi. Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità», 10 (2017), pp. 257-351 (<http://www.arabeschi.it/collection/il-corpo-plurale-di-pinocchio-metamorfosi-un-burattino/>), consultato il 20 maggio 2020).
- Cecconi 2001
Cecconi, *Cometini e fanciulli elettrici: la profantascienza della casa editrice Bemporad*, in C. Gallo (ed.), *Viaggi straordinari tra spazio e tempo*, Verona 2001, pp. 139-141.
- Cerini 1924
F. Cerini [F. Ceccherini], *In 24 ore agli antipodi per il diametro terrestre*, Firenze 1924.
- Cerini [1930]^a
F. Cerini [F. Ceccherini], *Tre anni nella luna. Romanzo*, Alba [1930].
- Cerini [1930]^b
F. Cerini [F. Ceccherini], *La caduta della luna nell'Oceano Pacifico. Romanzo*, Alba [1930].
- Collodi 1883
C. Collodi [C. Lorenzini], *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, illustrata da E. Mazzanti, Firenze 1883.
- Collodi 1911
C. Collodi [C. Lorenzini], *Le avventure di Pinocchio*, disegni a colori di A. Mussino, Firenze 1911.
- Collodi 1912
C. Collodi [C. Lorenzini], *Aventuras de Pinocho. Historia de un muñeco de madera. Versión castellana del italiano por R. Calleja*, ilustraciones de C. Chiostri, Madrid 1912.
- Collodi [1923]
C. Collodi [C. Lorenzini], *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, disegni di C. Sarri, Sancasciano Val di Pesa [1923].
- Collodi 1983
C. Collodi [C. Lorenzini], *Le avventure di Pinocchio*, O. Castellani Pollidorio (ed.), Pescia 1983.
- Collodi 1995
C. Collodi [C. Lorenzini], *Le avventure di Pinocchio*, in Id., *Opere*, D. Marcheschi (ed.), Milano 1995, pp. 359-526 (con le note alle pp. 916-1033).
- Collodi Nipote 1902
Collodi Nipote [P. Lorenzini], *Sussi e Biribissi. Storia di un viaggio verso il centro della Terra. Libro per ragazzi*, disegni del pittore C. Chiostri, Firenze 1902.
- [Collodi Nipote] 1937
[Collodi Nipote] [P. Lorenzini], *Pinocchio nella luna*, Firenze 1937.
- Costa 2013
A. Costa, *Viaggio sulla Luna. Voyage dans la Lune (Georges Méliès, 1902), seguito da L'automa di Scorsese e la moka di Kentridge*, Milano-Udine 2013.
- Curreri 2011²
L. Curreri (ed.), *Pinocchio in camicia nera. Quattro "pinocchiate" fasciste. Seconda edizione corretta e con l'aggiunta di una nuova Postfazione*, Cuneo 2011².
- Curreri 2017
L. Curreri, *Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle "pinocchiate"*, Bergamo 2017.
- Curreri – Martelli 2018
L. Curreri, M. Martelli (eds.), *Pinocchio e le «pinocchiate». Nuove misure del ritorno*, Cuneo 2018.
- Dall'Italia alle stelle* 2018
Dall'Italia alle stelle. Profantascienza italiana dagli anni '80 del XIX secolo agli anni '50 del XX secolo: Salgari, Yambo, Motta e gli altri, Senigallia 2018.
- Delle scoperte* 1836
Delle scoperte fatte nella Luna del dottor Giovanni Herschel. Traduzione dal francese sulla 104 edizione fatta in Parigi nel marzo 1836, del sig. E. P. con una figura rappresentante gli abitatori di essa, e disegnata al Capo di Buona Speranza dal sig. Kelk, Napoli 1836.
- Di Biasio 1976
R. Di Biasio, *Il notturno in Pinocchio*, in *Studi collodiani. Atti del I Convegno internazionale (Pescia, 5-7 ottobre 1974)*, [Pistoia] 1976, pp. 263-272.

- Faeti 2001
A. Faeti, *Guardare le figure. Gli illustratori italiani dei libri per l'infanzia*, Torino 2001.
- Fiaschi 2016
L. Fiaschi (ed.), *130 volte Pinocchio. Libri da una collezione toscana*, con testi di L. Fiaschi, R. Turchi, S. Beccastrini, Firenze 2016.
- Gallo 2001
C. Gallo, «*Bisogna l'impossibile*». *Appunti su viaggi straordinari, società future, macchine mirabolanti, sperimentazioni meravigliose nella letteratura "popolare" tra Otto e Novecento*, in Id. (ed.), *Viaggi straordinari tra spazio e tempo*, Verona 2001, pp. 49-78.
- García Padrino 2002
J. García Padrino, *El «Pinocho», de Salvador Bartolozzi: un caso particular de intertextualidad*, «Didáctica (Lengua y Literatura)», 14 (2002), pp. 129-143.
- Gaspa 2009
P.L. Gaspa, *Verso Selene. Il romanzo dell'Uomo sulla Luna. Dall'immaginazione alla scienza*, prefazione di A. Nencetti, Pistoia 2009.
- Gaspa 2020
P.L. Gaspa, *Dal signor Bonaventura a Saturno contro la Terra. Agli albori del fumetto in Italia (1908-1945)*, Roma 2020.
- Gasparini 1997
G. Gasparini, *La corsa di Pinocchio*, Milano 1997.
- Ghione 2017
M. Ghione, *Il viaggio sulla luna. Storia di un sogno, tra letteratura e nuova scienza*, Novi Ligure 2017.
- Gischiati [19...]
Gischiati [G. Schiatti], *Pinocchio nella Luna. Comiche Avventure con illustrazioni*, Firenze [19...].
- Lotti 2010
D. Lotti, *Yambo sulla Luna di Verne e Méliès. Da "La colonia lunare" a "Un matrimonio interplanetario"*, «Immagine – Note di storia del cinema», 1 (2010), pp. 119-143.
- Lotti 2018
D. Lotti, *Pinocchio-Maciste contro tutti. Film e divismo cinematografico tra le righe di una "pinocchiata" del 1920*, in Curreri, Martelli 2018, pp. 50-63 (seguito dalla scelta antologica *Pinocchio nuovo Maciste. Sue gesta gloriose nella guerra mondiale. Sua eroica fine e apoteosi. Annunciata Beatrice Arrigoni [Pavia, Società Tipografica Artigianelli, 1920]*, pp. 64-71).
- Lucatelli 1911
V. Lucatelli, *Pinocchietto dalla luna*, Milano 1911.
- Lupati 1920
C. Lupati, *Nel mondo della luna*, in Ead., *Nel mondo della luna. Fiabe*, disegni originali e tricromie fuori testo di A. Mussino, Milano 1920, pp. 7-15.
- Maini – Zangheri 2000
R. Maini, M. Zangheri (eds.), *Pinocchio e pinocchiate nelle edizioni fiorentine della Marucelliana*, catalogo della mostra *I volti di Pinocchio*, pref. di F. Sicilia, intr. di M. Prunai Falciani, Firenze 2000.
- Martinez Blanco 2019
M. del Carmen Martinez Blanco, *Érase una vez, la luna. Ediciones populares y efímeras durante la primera mitad del siglo XX*, in C. Sánchez Ortiz, R.J. Freire Santa Cruz (eds.), *Con los pies en la Luna. La huella de un viaje espacial en libros y efímeros infantiles*, Cuenca 2019, pp. 27-28.
- Mazzei 2019
L. Mazzei, *L'italiano di legno nello specchio di Hollywood. La ricezione del Pinocchio Disney in Italia tra fascismo e dopoguerra*, in S. Parigi, C. Uva, V. Zagarrìo (eds.), *Cinema e identità italiana. Cultura visuale e immaginario nazionale fra tradizione e contemporaneità*, Roma 2019, pp. 101-112.
- Mereu 2019
G. Mereu, *Attrazioni lunari. Storia dei viaggi immaginari sulla Luna da Luciano di Samosata a Italo Calvino*, Verona 2019.
- Momus 1902
Momus [A. Piccioni], *Il cugino di Pinocchio. Romanzo umoristico*, Palermo 1902.
- Momus 1909
Momus [A. Piccioni], *Viaggi straordinarissimi di Pinocchio intorno al mondo. Grande romanzo umoristico*, disegni a colori di A. Mussino, Firenze 1909.
- Momus 1930
Momus [A. Piccioni], *Viaggio nella luna di Cretinetti e Beoncelli*, Firenze 1930.

- Monsellato 2018
E. Monsellato, *L'Inferno in Pinocchio. E Pinocchio all'Inferno*, in Curreri, Martelli 2018, pp. 89-93 (seguito da *Pinocchio all'Inferno. Straordinario viaggio del celebre burattino in compagnia di Dante Alighieri. Bettino D'Aloja [Firenze, Nerbini, senza indicazione di data]*, pp. 94-108).
- Necchi 2017
R. Necchi, *Pinocchio dalla Terra alla Luna. Appunti su un romanzo di Tommaso Catani*, in Catelli, Scattina 2017, pp. 296-301 (<http://www.arabeschi.it/22-pinocchio-dalla-terra-alla-luna-appunti-su-un-romanzo-di-tommaso-catani/>), consultato il 20 maggio 2020).
- Pallottino 1992
P. Pallottino, *Tracce di Luna. Per una ipotesi metodologica di approccio al 'catalogo dei motivi'* [1986], in Ead., *Dall'atlante delle immagini. Note di iconologia*, Nuoro 1992, pp. 131-145.
- Paruolo 2017
E. Paruolo, *Il Pinocchio di Carlo Collodi e le sue riscritture in Italia e Inghilterra*, interviste a M.G. Cipriani, T. Conte, P. De Cristofaro, S. De Luca, E. Gray, M. Magni, M. Monetta, A. Renzi, M. Rosen, prefazione di L. Tosi, Canterano 2017.
- Pautasso 2018
G.A. Pautasso, *Fantascienza, macchine e i miti dell'ultra modernità Futurista*, in N. Spagnoli, C. Gallo, G. Bonomi (eds.), *Sognare l'impossibile. La fantascienza italiana tra letteratura e fumetti, tra scienza e utopia. Atti del Seminario di studi di Rovereto (18 e 19 novembre 2016)*, Rovereto 2018, pp. 37-46.
- Pinocchio in areoplano* [19...]
Pinocchio in areoplano. Le emozionanti e comiche escursioni del famoso burattino nella Luna, Firenze [19...].
- Provaglio [19...]
E. Provaglio, *Pinocchio Astronomo. Racconto dilettevole ed istruttivo*, Firenze [19...].
- Rachetta 2018
L. Rachetta, *Dalla Terra alle stelle. Il romanzo d'avventura prende la via dello spazio, in Dall'Italia alle stelle* 2018, pp. 26-39.
- Rembadi Mongiardini 1894
G. Rembadi Mongiardini, *Il segreto di Pinocchio. Viaggio ignorato del celebre burattino del Collodi*, Firenze 1894.
- Righi 1979
L. Righi, *P. Tommaso Catani il Collodiano (1858-1925)*, Fiesole 1979.
- Risset 1981
J. Risset, *Pinocchio e Dante, in C'era una volta un pezzo di legno. La simbologia di Pinocchio. Atti del Convegno organizzato dalla Fondazione nazionale Carlo Collodi di Pescia*, Milano 1981, pp. 93-100.
- Rubino 1919
A. Rubino, *Viperetta. Racconto illustrato per i piccoli*, Milano 1919.
- Spadolini 1993
Il mondo di Nerbini. Un editore nell'Italia unita, intr. di G. Spadolini, Firenze 1993.
- Spaggiari 2020
W. Spaggiari, *Napoli 1836: «the great moon hoax» (e Giacomo Leopardi)*, in S. Cremonini, F. Florimbii (eds.), *Il colloquio circolare. I libri, gli allievi, gli amici. In onore di Paola Vecchi Galli*, Bologna 2020, pp. 541-550.
- Spiritelli 2018
F. Spiritelli, *Il Robida italiano. Yambo (Enrico Novelli; Pisa, 5 giugno 1874, Firenze, 23 dicembre 1943)*, in *Dall'Italia alle stelle* 2018, pp. 40-48.
- Tempesti 1980²
F. Tempesti, *Chi era il Collodi. Com'è fatto Pinocchio*, in C. Collodi, *Pinocchio [...]*, Milano 1980², pp. 5-139.
- Tisselli 2004
E. Tisselli, *Viaggi lunari ovvero lune di carta e di celluloidi*, in C. Bragaglia, D. Falcioni (eds.), *In viaggio*, Bologna 2004, pp. 31-46.
- Trompeo 1942
P.P. Trompeo, *Odor di mare in «Pinocchio»* [1939], in Id., *Il lettore vagabondo. Saggi e postille*, Roma 1942, pp. 237-242.
- Vamba 1895
Vamba [L. Bertelli], *Ciondolino. Libro per i ragazzi*, con incisioni di C. Chiostrì, Firenze 1895.
- Vela Cervera 1996
D. Vela Cervera, *Salvador Bartolozzi (1881-1950). Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*, tesis de Doctorado dirigida por J. Rubio Jiménez, Zaragoza 1996, 3 voll. (all'indirizzo <http://www.cervantesvirtual.com/obra/salvador->

- [bartolozzi-18811950-ilustracion-grafica-escenografia-narrativa-y-teatro-para-ninos--0/](#), ultimo accesso 8 ottobre 2021).
- Verne 2016
J. Verne, *Voyages extraordinaires. Voyage au centre de la Terre et autres romans*, édition publiée sous la direction de J.-L. Steinmetz, avec la collaboration de J.-R. Dahan, M.-H. Huet et H. Scepi, Paris 2016, pp. 1-258 (*Voyage au centre de la Terre vignettes par Riou*), 259-460 (*De la Terre à la Lune trajet direct en 97 heures 20 minutes [...] 41 dessins et une carte par De Montaut*) e 461-671 (*Autour de la Lune [...] 44 dessins par Émile Bayard et A. De Neuville gravés par Hildibrand*).
- Wells 1901
H.G. Wells, *The First Men in the Moon*, London 1901.
- Yambo 1890
Yambo [E. Novelli], *Dalla Terra alle Stelle. Viaggio attraverso l'infinito. Romanzo*, Firenze 1890.
- Yambo 1906
Yambo [E. Novelli], *Gli esploratori dell'infinito. Racconto fantastico*, Roma 1906.
- Yambo 1908
Yambo [E. Novelli], *La colonia lunare: storia di un'ipotesi*, con 120 disegni dell'autore, Genova 1908.
- Yambo 1929
Yambo [E. Novelli], *Si può andare nella luna?*, Firenze 1929.
- Yambo [1938]
Yambo [E. Novelli], *Luna paese scomodo. Resoconto di un viaggio di tre scienziati dalla terra al nostro satellite*, Firenze [1938].
- Zangheri 2001
M. Zangheri, *Da Firenze alle stelle: a passo per il cielo con le edizioni fiorentine popolari e da ragazzi del primo Novecento*, in C. Gallo (ed.), *Viaggi straordinari tra spazio e tempo*, Verona 2001, pp. 143-151.

La luna metafisica. Assenze e presenze tra arte e letteratura

Miriam Carcione

Università 'La Sapienza' di Roma

Abstract: This contribution aims to outline the semantic value of the Moon within the artistic and literary production of painters-writers associated with the Metaphysical Art movement, with a focus on Giorgio De Chirico (1888-1978), Alberto Savinio (1891-1952), Filippo de Pisis (1896-1956), and Carlo Carrà (1881-1966). The principal purpose is to analyze the multiple meanings of the Moon and its relation with the Sun in these artworks. Although the landscapes are usually set during the hours of sunshine, reflecting an apparent absence of the Moon, the Moon still has a central function in Metaphysical artwork, as the moonlight is related to the greatest revelations.

Keywords: Moon; Sun; Avant-garde; metaphysical art; contemporary literature.

*Luce io sono: ah, fossi notte!
Ma questa è la mia solitudine,
che io sia recinto di luce.*

Friedrich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*

Negli anni in cui imperversava la furia distruttrice Dada e ruggiva ancora la potenza delle macchine futuriste, i fratelli de Chirico, Giorgio e Andrea de Chirico, alias Alberto Savinio, il conte Luigi Filippo Tibertelli, in arte Filippo de Pisis, e Carlo Carrà scrivevano e dipingevano sperimentando un nuovo modo di pensare e di fare arte. Tra il 1915 e il 1918, difatti, nella bella città pentagona, Ferrara, nasceva la Metafisica, la più particolare tra le Avanguardie storiche, a cavallo tra modernità e *rappel à l'ordre*, la quale proponeva un ritorno al classico e al figurativo, non rifiutando la tradizione ma innestandosi su di essa, allo scopo di ridare all'arte una nuova vita nei difficili tempi del primo Novecento. L'Avanguardia tutta italiana, in fondo, altro non è che una grande *mise-en-scène* della «tragedia della

serenità»; nel 1917, ricoverati insieme a malati di mente e traumatizzati di guerra, gli artisti realizzano le loro opere all'interno di un ospedale psichiatrico, Villa del Seminario, nosocomio costruito *ad hoc* dal professor Ruggero Tambroni per salvare i più promettenti ingegni dalla furia bellica. Nell'età delle incertezze e delle grandi rivoluzioni, dunque, i sodali ferraresi sono dei fortunati scampati all'orrore e, al contempo, intellettuali ben consci di tutto ciò che accade al di là delle mura bianche di Villa del Seminario. In una realtà da palcoscenico, architettonica, costruita a loro uso e consumo, ogni cosa non è mai ciò che realmente appare, e cela al proprio interno una «profondità abitata», indagabile solo da pochi eletti tramite lo scioglimento di visioni e di enigmi. L'immaginario metafisico è pullulante di fantasmi, di *revenants*, di fantocci meccanici, manichini, statue acefale: protagonisti muti di quel «panorama scheletrico del mondo»¹ di inizio Novecento da cui questi scrittori-pittori sembrano essere protetti ed estromessi. Eppure, l'arte metafisica non è affatto un'arte cupa, ctonia o saturnina: l'Avanguardia ferrarese inneggia a una nuova classicità, consacrata al «suria, sole, ἥλιος, soleil»². I Metafisici si proclamano sacerdoti di Apollo, dichiarano sé stessi veggenti sul modello omerico, si innalzano a visionari dotati di un occhio della mente; ed è proprio grazie al sole, *oculus mundi* considerato l'occhio di Zeus per i Greci, di Odino per i nordici, di Ra per gli egizi³, che si generano le visioni e si manifesta la «spettralizzazione della realtà indistruttibile»⁴. Apollo, dio del canto e della bellezza, della plasticità e della perfezione della forma, della razionalità e della chiaroveggenza, diviene indiscusso nume tutelare, in particolare per Giorgio de Chirico: il protagonista dell'*Ebdòmero*, pseudoromanzo dechirichiano del 1929, infatti, è «l'uomo del settimo giorno», ovvero Elios/Febo/Apollo, e il busto del dio campeggia in diverse opere dell'artista di Volos come nella *Piazza con Apollo e Arianna* del 1913 o ne *Le Chant d'amour* del 1914. Il sole invade con la sua luce implacabile i dipinti dei pittori veggenti, funestandoli fin quasi a spellarli: si vedano l'*Enigma di un pomeriggio d'autunno* di G. de Chirico (1910); *La figlia dell'ovest* di C. Carrà (1919); *Tombeau d'un roi maure* di A. Savinio (1929) o *La grande conchiglia* (1929) di F. de Pisis. Malgrado se ne percepisca la continua presenza, l'astro luminoso non viene quasi mai direttamente raffigurato; tuttavia, è proprio la forte luminosità diurna presente nei quadri a renderli inquietanti, esasperandone il cromatismo e generando perplessità e confusione nello spettatore: ciò avviene ad esempio osservando la serie degli orologi dechirichiani, i quali, pur

¹ Campana 2003, 21.

² Savinio 1995, 46.

³ Cfr. Savinio, s.v. «Giorno» in *Nuova Enciclopedia* 2017, 196.

⁴ de Pisis 1965, 424.

indicando con le lancette le ore tra il mezzogiorno e le quindici, sono circondati da ombre del tardo meriggio⁵. Sono queste le «ore canicolari»⁶, perseguitate dal demone pomeridiano⁷, le ore infestate da fantasmi più «terribili e voraci [...] assai più interessanti e complicati di quelli che di solito ci appaiono, al suono di mezzanotte, nei cimiteri abbandonati»⁸. Scrive pertanto de Chirico: «quando il sole brilla ed il cielo è chiaro [...] ci sembra che le nostre sventure siano più profonde»⁹; al culto del sole come rimando a un'apollinea classicità si affianca allora la necessità di esprimere una condizione più intima e dolorosa. L'ossessione per la luce, infatti, ha una matrice patologica: gli artisti metafisici sono affetti da emicrania e da una sorta di paura del bianco; leucofobici e fotomani al contempo, essi sono costretti a rivolgersi al sole, condannati ineluttabilmente a cercare la luce senza riuscirne a sopportare l'intensità.

Nell'Avanguardia devota ad Elios, la luna sembrerebbe essere dunque la grande assente. Eppure, nella produzione iconografica, il satellite della Terra si incontra più spesso del sole e, in letteratura, benché meno ricorrente, ha una valenza significativa. Il sole è indubbiamente il protagonista indiscusso degli scritti metafisici, ma è durante la notte che si svelano gli enigmi e avvengono le più grandi agnizioni: le scene salienti si svolgono al chiaro di luna e non di giorno. Questa luna metafisica, allora, appare mutevole e multiforme, presentando almeno sette volti diversi, i quali, alla fine, altro non sono che variegiate sfaccettature di un unico volto.

1. Luna classica e museale

A questi artisti «cerebrali e scontenti», spesso la luna mostra un aspetto rassicurante, e i suoi raggi diafani e consolanti fanno da benevolo contraltare alla «luce cinica del sole»¹⁰. Tuttavia, in opposizione al cliché della *Mondscheinromantik* – per cui assume preliminarmente «il significato di dolciastro e falso-sentimentale»¹¹ –, la luna descritta o dipinta dai Metafisici proviene senz'altro da una

⁵ Si noti ad esempio la discrasia tra l'ora segnata dall'orologio e l'ombra gettata dai monumenti e dalle figure presenti ne *L'enigma dell'ora* (1911) o ne *Les plaisirs du poète* (1913).

⁶ Le ore più torride e assolate del giorno, cfr. de Pisis 1965, 274-275.

⁷ In de Chirico il demone pomeridiano viene identificato con il dio Pan: «Pan, dio del meriggio, [...] Pan, zufolatore dietro le rupi e i canneti nell'ore più calde del giorno» (de Chirico 2008, 372).

⁸ de Chirico 2003, 79.

⁹ de Chirico 2008, 216-217.

¹⁰ Savinio 1995, 393.

¹¹ Cfr. Grüning 1983, 183-214.

tradizione classica e non romantica, nella sua essenza di eterno corpo celeste: in sostanza, una luna da museo. Savinio, ad esempio, alle «anime rantolanti di romanticherie»¹², reagisce con il disgusto: «in questi siti le notti lunari sono così intense e fradice di luminosità smaglianti, che giù dal mio rancio mal digerito sento salirmi i rutti farciti di romanticherie»¹³, scrive nell'*Hermaphrodito* (1918) e afferma che i «frammenti di lune» arrecano quiete solo se «collocati nelle vetrine dei musei»¹⁴. De Pisis, dall'animo maggiormente lirico, invece, negli elenchi di 'cose' contenuti in *Emporio* (1916), cita un'unica volta la luna ponendola tra le *Cose dolci*, per definirla poi in altri testi grande fonte di gioia e appagamento. Difatti, «certe sere di luna velata gli dei concedono un sorriso di grazia ellenica»¹⁵ e l'artista ferrarese, illuminato da quella «luna gentile [...] faro della mia serenità provvisoria»¹⁶, talvolta, sembra poter essere felice. Condivide lo stesso pensiero de Chirico: «la sera quando l'aria è limpida e quando la luna bagna con la sua luce dolce l'acropoli addormentata, lo spettacolo è talmente suggestivo, talmente avvincente, si ha talmente la sensazione che lassù esista un'altra felicità [...], che lassù regni una serenità che solamente i grandi poeti ed i grandi pensatori, passeggiando lentamente tra gli alberi del Paradiso, pare possano conoscere»¹⁷. L'artista di Volos, inquieto Argonauta, sotto la luna trova un approdo, un rifugio, una pace, e in *Ebdòmero* racconta della sua «giovinezza di serenate ai piedi delle necropoli, così bianche al chiaro di luna e poi di quelle notti veramente straordinarie, quando cascate di fiori scendevano e offerte infinite sorgevano sulle rive solitarie d'un mare»¹⁸. Ammette infine anche Savinio: «col ritorno della notte, rinasceva la sua gioia segreta»¹⁹, e questa gioia ha a che fare con il sonno: di notte si può dormire proprio perché «la notte è più umana del giorno»²⁰, e «se di notte ci abbandoniamo al riposo e al sonno, è perché l'Occhio non ci guarda»²¹. Fuori dal dominio dell'*oculis mundi* quindi, grazie all'azione salvifica della luna, persi-

¹² Savinio 1995, 52.

¹³ Ivi, 81.

¹⁴ Savinio 1995, 421.

¹⁵ de Pisis 1965, 449.

¹⁶ de Pisis 2003, 32.

¹⁷ de Chirico 2008, 246.

¹⁸ de Chirico 2003, 20. La descrizione è un'*ekphrasis* dell'incisione di Max Klinger dal titolo *Trionfo*, appartenente alla serie *Un guanto*. Nel 1996 Francesco De Gregori dedicherà alla serie di incisioni di Klinger una canzone dall'omonimo titolo, pubblicata nell'album *Prendere e lasciare*.

¹⁹ Savinio 1995, 421.

²⁰ Savinio 2017, 196.

²¹ Ivi, 197.

no ad emicranici e ad insonni come i Metafisici è concesso talora di dormire, in quanto se di giorno vi è «ovunque la volontà del sole», di notte, al chiaro di luna, si diffonde «ovunque la consolazione dell'ombra»²².

2. Luna che va, luna che resta

Nel leopardiano *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* la luna, «solinga eterna e peregrina», ascolta ed osserva il dolore dell'uomo, immobile e muta: come scrive Schopenhauer nel capitolo 30 dei *Supplementi a Il mondo come volontà e rappresentazione* (1844), «essendo eternamente estranea agli affanni terreni, trascorre per il cielo e tutto vede, ma a nulla prende parte». Allo stesso modo, Savinio si sente un viandante solitario sotto l'immota luce riflessa dal corpo celeste: «ed io camminai – solo ed in idillio – come un Orfeo al chiaro della luna peloponnesiaca»²³, e proprio a questa luna, protettrice impassibile dei viaggiatori, Carrà rivolge il suo ultimo sguardo ne *La mia vita*²⁴, autobiografia redatta negli anni Quaranta, prima di lasciare il paese natio. Negli scritti di de Chirico, di contro, è la luna a viaggiare, a muoversi veloce perdendosi in una fuga disperata²⁵; e ogni qualvolta la luna sparisce, «si ha d'un tratto l'impressione che tutta la terra sia diventata sorda, come una grande campana di legno»²⁶. De Pisis, dal canto suo, delle due tensioni attua una sintesi, essendo sempre viva nelle sue opere la dialettica tra fuga e stasi, indifferenza e irrequietezza: nel primo scritto depisiziano, *I Canti de la Croara* (1916), è la luna ad essere un'antica divinità immobile e muta e l'io narrante a fare da pellegrino: «Oh luna tu stai e io vo! / Oh luna chi sono? Chi sei?»²⁷; al contrario, nella litografia *Luna di giorno* e nell'omonima poesia del 1939, l'artista ferrarese appare fermo, inchiodato al suolo dal suo cuore pesante, mentre la luna, leggera, vagabonda tra le nubi:

Luna fatua in un cielo di quarzo / luna gentile / dove è il mio orgasmo di un giorno?
/ Naviga, ridi, viaggia / per me che resto. / Prenditi l'ali del mio cuore / [...] vagola,
corri, vola / per me che resto / col mio cuore pesante²⁸.

²² de Chirico 2008, 993.

²³ Savinio 1995, 70.

²⁴ Carrà 1943, 611.

²⁵ de Chirico 2003, 43: «il vento caccia le nubi, ed è allora una fuga disperata della luna dietro le nubi».

²⁶ Ivi, 43-44.

²⁷ de Pisis 1965, p. 70.

²⁸ de Pisis 2003, 108.

3. Luna di carta, luna beffarda

La luna, in pittura, spesso poi si tinge di sfumature singolari, non venendo mai raffigurata con rigore scientifico dai sodali ferraresi: essa appare come un «disco di carta velina trasparente»²⁹, quasi fosse una «luna di carta»³⁰ anche nella realtà. Ne *Le reve du poete* del 1927 di Savinio, ad esempio, la luna, minuta e bianca, è rappresentata tutt'altro che realisticamente, mentre nella litografia al testo *Comme la Lune* di Bruno Barilli (1945) sembra in procinto di liquefarsi, ingabbiata dietro una finestra. Parimenti, nel dipinto dechirichiano *Ritorno al castello* del 1969, essa, in modo improbabile, illumina la via ad un cavaliere nero dai contorni frastagliati. De Pisis, inoltre, in una delle pochissime opere pittoriche in cui rappresenta la luna, ovvero *Natura morta col martin pescatore* del 1925, colloca il piccolo corpo celeste nella *mise en abyme* di quadri contenuti nel quadro, ove una barchetta naviga leggera nel mare: una luna quindi inserita a sua volta in un'ulteriore finzione della realtà. Negli scritti invece, come ne *I Canti de la Croara* (1916), la luna appare «chiarissima [...] rotonda leggermente maculata»³¹, estrosa, che «ride... no, non ride [...] beffeggia... no, no, non so, non dice nulla, sta»³²; e questa stessa luna dalla «faccia fatua e incipriata di pagliaccio»³³ viene poi ingabbiata nel pozzo, immagine che rimanda alla litografia realizzata da Savinio per *L'uomo nel pozzo* di Lorenzo Montano (1946), in cui una piccola luna calante sembra essere condannata a riflettere in uno specchio scheggiato per un uomo-orecchio sdraiato in un pozzo fatto di pavimento. Alla fine, infilzata dal cipresso «puntuto e saldo», la luna, «ferita», così «s'allontanava dal cipresso più diafana; saliva verso il suo mondo ignoto. Ora è candida tutta d'argento e voci e incanti»³⁴.

4. Luna malata: tra noia ed erotismo

Tra lune serene e lune sgargianti, nell'universo metafisico, l'astro celeste rivela altresì il suo volto disturbante, malato, quasi fosse anch'esso un paziente di Villa del Seminario: è per questo che, secondo de Chirico, la «luce bluastra, fredda, scialba, lunare, inquietante» fa pensare «a cliniche ove stanno assopiti malati gra-

²⁹ de Pisis 1965, 211.

³⁰ Ivi, 214.

³¹ Ivi, 20.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, 36.

³⁴ Ivi, 68.

vi, pazienti da poco operati, oppure a laboratori di tempi futuri dove invenzioni strane o infernali» vengono «perfezionate da geniali scienziati dalle teste di idrocefali»³⁵. E già nel 1915 Carrà, nelle sue composizioni tardo futuriste con ingenti anticipazioni metafisiche, accusa la luce lunare di essere la causa della sua noia: «Vita lontana chiusa in una busta. NORD SUD IMPASSIBILITÀ noia noia noia / alone della luna malata»³⁶. Ma se esiste una luna che si ammala, viceversa vi è anche una luna che fa ammalare: malgrado la produzione metafisica risenta di un orfismo onirico e composto come quello de *I canti orfici* di Dino Campana in letteratura o delle sperimentazioni cubiste di Robert Delaunay in pittura, la luna, velatamente, mostra un'anima dionisiaca e orgiastica, secondo la credenza che la riconduce all'isterismo femminile e alla pazzia. Tale influsso nefasto, sensuale, nocivo, sembra tuttavia manifestarsi solamente nella città pentagona, Ferrara: «grandi saturnalia di libidine», di fatto, accadono «nella città della vacca [Ferrara], sotto la notte propiziamente placida, al cospetto dell'indecente connubio di Zeus con Aphrodite affiancati... Ma che anche il sistema planetario si contamina d'oscenità, sulla città del Worbas?»³⁷, lamenta Savinio nell'*Hermaphrodito*, e ne *La città dalle cento meraviglie* (1920) de Pisis condivide i sospetti dell'amico ponendosi un'analogha domanda:

la sera nella sua piccola camera la bionda è presa da feroci assalti di voluttà [...] Ella massa la punta di un grosso spillo sui suoi seni e tutto le serve da *godmiché*. Il giorno dopo l'occhio esperto del maschio vede sulla sua faccia più pallida e negli occhi più foschi, le vestigia della trepida notte lunare. Folli vergini lunari, siete forse venute in terra a rimborghesirvi, sotto le spoglie delle belle bionde della città pentagona?³⁸

Un'insidiosa aura di voluttà, dunque, serpeggia nella città *spleenetica*, ed è per questo che ogni cosa celata all'interno delle sue mura finisce per macchiarsi di erotismo e perversità. Sia per Savinio che per de Pisis, in fondo, la colpa non è da imputarsi alla luna, ma alla «città più infame di Sodoma e Gomorra messe insieme»³⁹, intrinsecamente lasciva e maliziosa, inondata da un'aria mefitica che conduce alla sfrenatezza e alla follia.

³⁵ de Chirico 2008, 165.

³⁶ Carrà 1978, 53.

³⁷ Savinio 1995, 32-33.

³⁸ de Pisis 1965, 510.

³⁹ de Pisis 1965, 431.

5. Luna elettrica e scenografica

Alla luna malata o che fa ammalare, si contrappone una luna scenografica, calata su quella realtà da palcoscenico propria della Metafisica. Scrive de Pisis:

Marinetti e i futuristi avevano relegato il chiaro di luna fra le cose da ripudiarsi [...] ma esso pare si sia vendicato entrando a far parte dell'armamentario 'metafisico' e 'surrealista'. Niente di più metafisico che il vuoto parallelepipedo d'una stanza bianca, dove penetri la luna [...] niente di più drammatico che il bianco e nero di un paesaggio lunare⁴⁰.

Questi artisti collegano «la luna velata» al teatro e al cinema, in quanto essa «ha una strana fissità e fa pensare alle antiche tragedie e alle *affiches* dei drammi cinematografici»⁴¹. Le ambientazioni delle opere metafisiche rimandano senza dubbio alle scenografie in bianco e nero di Adolphe Appia e Gordon Craig per la composizione geometrica degli spazi, per l'alternanza di pieni e vuoti, per la presenza di grandi arcate e figure solitarie poste in penombra (si vedano ad esempio le scenografie per *Tristano e Isotta* di A. Appia del 1900 o *The Step – Terzo e quarto stato d'animo* del 1905 di G. Craig e si confrontino con le scenografie dell'*Armida* di Savinio del 1952); come scrive de Pisis ne *Il Signor Luigi B.* (1919), è proprio la luna, «lucidissima», a mettere «in evidenza alcune scabrose pareti oscure»⁴². Condannata dai futuristi come emblema di una cultura passatista e romantica, la luna, di contro, è difesa dai Metafisici proprio in virtù della sua modernità: «i parallelepipedi delle case, i cortili esatti, i grandi fabbricati a più piani, assumono in una notte di luna una loro vita elettrica inviolabile»⁴³, dichiara lo scrittore ferrarese. Carrà, dal canto suo, definendo la notte «notte-lucelettrizzata»⁴⁴, piega lo stesso linguaggio marinettiano a una rilettura in chiave metafisica e in uno scritto del 1915 riguardante la settima arte, *Cineamore*, l'artista associa esplicitamente la luna al fascio di luce emanato dal proiettore in una sala cinematografica: «nella sala raggio di luna cristallino burocratico abitudinario trasversale in caldissima oscurità cubica [...] anima metallizzata dell'uomo moderno»⁴⁵.

⁴⁰ de Pisis 1943.

⁴¹ de Pisis 1965, 525. Cfr. de Chirico 2008, 327: «Nell'acquaforte intitolata *In flagrante* vediamo quell'aspetto nostalgico della villa, [...] completato dalla spettrale drammaticità che trovasi anche in certe felici scene cinematografiche; è notte di luna, si vede il muro d'una villa».

⁴² de Pisis 1965, 360.

⁴³ de Pisis 1981, 75.

⁴⁴ Carrà 1978, 25. Si veda anche *Notturmo in piazza Beccaria* del 1910, in cui appare una luna piena elettrica.

⁴⁵ Ivi, 42-43.

6. Luna ermafrodita: i due Soli, un unico sole

L'ermafroditismo e l'androgina sono temi peculiari dell'arte metafisica e ai continui processi di cambiamento e metamorfosi non sfuggono nemmeno gli astri celesti. La luna, genericamente considerata una divinità femminile nella mitologia o nella religione, per Savinio diventa il dio Luno nell'*Hermaphrodito*, mentre, nella *Tragedia dell'infanzia* (1937), Apollo muterà nel sesso opposto divenendo Apolla, ovvero un Apollo androgino, un Apollo transgender. Sole e luna, in fondo, non sono dotati di una definita identità: la luna è il sole della notte, il sole è la luna del giorno. «Nel breve volgere della notte, dall'uno all'altro sole»⁴⁶, scrive de Chirico, mentre Carrà afferma di «respirare i Soli della notte»⁴⁷. Doppio luminoso l'uno dell'altro, essi risultano inscindibili, come è evidente in alcune opere di de Chirico quali le litografie ai *Calligrammes* di Apollinaire (1930), le illustrazioni dell'*Apocalisse* (1941) o la serie dei *Soli sul cavalletto*, quadri neo-metafisici degli anni Settanta, in cui i due astri si mostrano specularmente bianchi e neri, legati letteralmente da un filo. Luna e sole si scambiano di ruolo, si fondono e si confondono in un'eclissi perenne, connotati da un continuo alternarsi di bicromie: si vedano i dipinti di Savinio *Torna la dea nel suo tempio* (1944) o *Ambizione* (1944-1945) ove è difficile stabilire se vi siano lune piene nere, soli bianchi, o viceversa; oppure si osservi la litografia *I miei genitori* (1945), in cui la luna (o il sole?) appare realizzata da un calligramma. Come spiega il più giovane Dioscuoro nella *Nuova enciclopedia* sotto la voce *Giorno*, ciò accade perché «prima di questo controllo del sole [...] la funzione di controllore spettava alla luna. Quindi probabilmente la credenza dei contadini, che a dormire sotto la luna si diventa ciechi»⁴⁸.

7. Luna scioglitrice di enigmi

Sebbene fautore di chiarezza, il sole, sulla scia del pensiero di Schopenhauer, si rivela per i Metafisici un dio terribile e nocivo: la sua eccessiva luminosità può sfociare nel bianco, fino a indurre gli animi più sensibili a un'incontrollabile leucofobia. Pertanto, in una sorta di platonismo rovesciato di matrice nietzschiana, la verità, per paradosso, sembra annidarsi nell'oscurità, laddove il buio concede riposo agli occhi flagellati dal sole. Le rivelazioni accadono sotto la guida di Hermes oniropompo, e non di colui che è «nato

⁴⁶ Savinio 1995, 283.

⁴⁷ Carrà 1978, 39.

⁴⁸ Savinio 2017, 197.

dalla luce»⁴⁹; le grandi agnizioni avvengono nelle notti di luna e non nei pomeriggi di sole. Le «ore canicolari» rappresentano sì i momenti più propizi per il generarsi di visioni, ma, a causa dell'insostenibile luminosità, non consentono lo svelamento dei misteri, in quanto è la notte, con il suo chiaro di luna, a permettere di sondare la spettralità del reale. De Chirico, ad esempio, in «una notte di chiaro di luna», comprende il vero significato dell'alleanza tra gli dei e gli uomini: «Gli dei diventavano più divini mescolandosi alla vita degli uomini. L'ho capito a Olimpia una notte di chiaro di luna»⁵⁰; *Il Signor Dudron* invece, *alter ego* di carta dechirichiano dell'omonimo diario degli anni Trenta, su un'acropoli illuminata da «una luna piena, magnifica, reale» completa la propria trasfigurazione in *fantomas*, raggiungendo così l'apice di una metafisica felicità:

il momento fatale era arrivato [...] Verso l'est, dietro la linea viola dei monti, la luna era apparsa. Una luna piena, magnifica, reale. [...] Improvvisamente io sentii un rumore strano, come se sopra la mia testa fosse stato ritirato un enorme *velarium*⁵¹.

Il modello a cui de Chirico fa riferimento è il *Mercoledì 14 novembre 1917* de Pisisiano, pubblicato nel 1918, ove la trasformazione dell'Argonauta in «fantomas bianco, statua romanica, pieghe accannellate, testa ogivale-liscia, retino del tennis, palla quadrata in mano»⁵² avviene sotto un «aborto di luna»⁵³ alla vigilia del santo Natale. Ne *La casa ispirata* (1925) di Savinio, di contro, la morte di Marcello, giovane ritenuto pazzo e visionario dalla famiglia, arruolato da poco in guerra e ucciso senza onore dai suoi commilitoni poiché correva incontro ai nemici gridando amico o dio, viene preannunciata da un cerchio di demoni intorno alla luna.

Allo spegnersi dell'ultimo giorno di settembre, Ivo [...] entrò nella sala ad annunciare che un cerchio di demoni avvolgeva la luna. «Indizio di vento» disse l'abate. «Sissignore», replicò il nano «ma anche presagio funesto»⁵⁴,

chiosando infine, a morte avvenuta e confermata: «domani l'occhio del Signore risplenderà di nuovo sulla terra, perché i demoni non circondano più la luna»⁵⁵. In

⁴⁹ Λυκηγενής è uno degli epiteti di Apollo.

⁵⁰ de Chirico 2008, 1042.

⁵¹ Ivi, 249-251.

⁵² de Pisis 1965, 124.

⁵³ Ivi, 118.

⁵⁴ Savinio 1995, 345.

⁵⁵ Ivi, 349.

Angelica o la notte di maggio (1927), infine, onirica rilettura della favola di *Amore e Psiche* di Apuleio, tra le più grandi differenze che intercorrono tra il racconto del poeta latino e il breve scritto del pittore greco, si può rintracciare il personale uso che Savinio fa della luce: se nel mito è il lume di una lucerna a suggellare gli incontri notturni tra i due amanti o a illuminare la scena durante il tentativo di Psiche di uccidere il marito, in *Angelica o la notte di maggio*, al contrario, è un raggio lunare a scandire gli incontri amorosi e, proprio al «chiaro di luna», avvengono gli omicidi dell'angelo e del segretario Brephus, attuati ad opera del Barone nella riscrittura saviniana.

Dunque, per comprendere la funzione della luna nella produzione metafisica è stato necessario partire dal sole, poiché è proprio dell'Avanguardia visionaria confondere e metamorfizzare forme e contorni, al fine di spronare coloro che vogliono comprendere i misteri della realtà ad andare oltre: difatti, come dichiara de Pisis, *pulchriora latent*. In conclusione,

per capire una creazione eccezionale e vasta bisogna cominciare a “scavare” dietro l'opera; mai puntare lo sguardo sulla superficie con la speranza di avanzare in profondità, ma cominciare dalle quinte, cominciare dal fondo, per giungere alla superficie e alla ribalta⁵⁶;

pertanto, «ora che luce è fatta, si chiede un'altra volta il buio»⁵⁷.

⁵⁶ de Chirico 2008, 894.

⁵⁷ Savinio 1995, 427.

Bibliografia

- Campana 2003
D. Campana, *Canti orfici* [Marradi 1914], in R. Martinoni (ed.), *Canti orfici e altre poesie*, Torino 2003.
- Carrà 1943
C. Carrà, *La mia vita*, Milano 1943.
- Carrà 1978
Carlo Carrà. *Tutti gli scritti*, M. Carrà, V. Fagone (eds.), Milano 1978.
- de Chirico 2003
G. de Chirico, *Ebdòmero* [Milano 1942] Milano 2003.
- de Chirico 2008
G. de Chirico, *Il Signor Dudron*, in A. Cortellessa (ed.), *Giorgio de Chirico. Scritti/1 [1911-1945]*, Milano 2008, pp. 159-273.
- de Chirico 2008
G. de Chirico, *Max Klinger*, in A. Cortellessa (ed.), *Giorgio de Chirico. Scritti/1 [1911-1945]*, Milano 2008, pp. 321-333.
- de Chirico 2008
G. de Chirico, *Gaetano Previati*, in A. Cortellessa (ed.), *Giorgio de Chirico. Scritti/1 [1911-1945]*, Milano 2008, pp. 368-374.
- de Chirico 2008
G. de Chirico, *Perché ho illustrato l'Apocalisse*, in A. Cortellessa (ed.), *Giorgio de Chirico. Scritti/1 [1911-1945]*, Milano 2008, pp. 893-895.
- de Chirico 2008
G. de Chirico, *Manoscritti Paulhan. La volontà della statua*, in A. Cortellessa (ed.), *Giorgio de Chirico. Scritti/1 [1911-1945]*, Milano 2008, 986-995.
- de Chirico 2008
G. de Chirico, *Quelques perspectives sur mon art*, in A. Cortellessa (ed.), *Giorgio de Chirico. Scritti/1 [1911-1945]*, Milano 2008, pp. 1040-1045.
- de Pisis 1943
F. de Pisis, *Valore magico del bianco e nero*, «Cinema» VIII, 1, 168, 25 giugno 1943.
- de Pisis 1965
F. de Pisis, *I Canti de la Croara* [Ferrara 1916], in B. de Pisis (ed.), *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, Firenze 1965, pp. 15-27.
- de Pisis 1965
F. de Pisis, *Mercoledì 14 novembre 1917* [Bologna 1918], in B. de Pisis (ed.), *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, Firenze 1965, pp. 103-124.
- de Pisis 1965
F. de Pisis, *Prose* [Ferrara 1920], in B. de Pisis (ed.), *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, Firenze 1965, pp. 193-282.
- de Pisis 1965
F. de Pisis, *Il Signor Luigi B.* [Milano 1920], in B. de Pisis (ed.), *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, Firenze 1965, pp. 305-398.
- de Pisis 1965
F. de Pisis, *La città dalle cento meraviglie* [Roma 1920], in B. de Pisis (ed.), *La città dalle cento meraviglie e altri scritti*, Firenze 1965, pp. 399-513.
- de Pisis 1981
F. de Pisis, *Il futurismo e il chiaro di luna*, in B. de Pisis, S. Zanotto (eds.), *Futurismo, dadaismo, metafisica e due carteggi con Tristan Tzara e Primo Conti* (Quaderni della Fondazione Primo Conti), Milano 1981, pp. 74-75.
- de Pisis 2003
F. de Pisis, *Poesie* [Roma 1939] Milano 2003.
- Grüning 1983
H.G. Grüning, *Significati del simbolo lunare in alcuni romantici tedeschi*, in G. Galli (ed.), *Interpretazione e simbolo. Atti del V colloquio sulla interpretazione* (Macerata 1983), Torino 1983, pp. 183-214.
- Savinio 1995
Hermaphrodito [Firenze 1918], in A. Tinterri (ed.), *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano 1995, pp. 3-301.
- Savinio 1995
Angelica o la notte di maggio [Milano 1927], in A. Tinterri (ed.), *Hermaphrodito e altri romanzi*, Milano 1995, pp. 353-437.
- Savinio 2017
A. Savinio, s.v. «Giorno», in *Nuova Enciclopedia* [1977] Milano 2017, pp. 196-197.

La rappresentazione degli studi lunari nella fantascienza russa come chiave di comprensione per le prospettive scientifiche

Galina Zalomkina

Università di Samara

Abstract: Russian fiction that develops themes related to the Moon tends to use scientific point of view which not only gives credibility to hypothetical stories, but also allows one to imagine and evaluate the possibilities of exploring this celestial body. Konstantin Tsiolkovsky, the outstanding rocket scientist and pioneer of the astronautic theory, in his story *On the Moon* conjectured in detail the impression of an observer on its surface. The Soviet science fiction writer Alexander Belyaev developed Tsiolkovsky's hypotheses in the story *The Star KETs*. In the Soviet Union, which actively participated in the research of the Moon, the interest in it was so great that it was reflected even in children's literature. Simultaneously with the deployment of the Soviet lunar program, a fairy-tale novel by Nikolai Nosov "Dunno on the Moon" appeared. The science fiction vector is unfolded in the picaresque genre here. In Victor Pelevin's novel *Omon Ra* the question is raised not only of the research prospects of lunar landings, but also of the spiritual price of scientific search which implies the active participation of the state.

Keywords: Tsiolkovsky; extrapolation; picaresque; satire; Pelevin.

Il tema degli studi lunari è sviluppato nella fantascienza russa in vari modi, spesso ironici e talvolta inaspettati. Ma generalmente la fantascienza russa cerca di dare serietà e credibilità scientifica alle ipotesi sviluppate da questo genere di testi. Ciò permette, tra l'altro, di valutare le prospettive della ricerca di questo corpo celeste: è nella letteratura di fantascienza che si tracciano, infatti, le tendenze delle ricerche lunari e si riflettono gli umori degli scienziati.

È interessante che il primo testo fantascientifico russo dedicato alla Luna sia un racconto del fondatore dell'astronautica teorica, Konstantin Ciolkovskij. Ciolkovskij era un tecnico e le sue opere scientifiche principali si riferiscono all'aeronautica, alla

dinamica missilistica e all'astronautica. Il suo testo più celebre è *L'esplorazione dello spazio cosmico per mezzo di motori a reazione* (1903), ritenuto il primo trattato accademico sulla missilistica. Adoperato all'interno del programma spaziale sovietico, avrebbe influenzato i costruttori di missili di tutta Europa.

Nel suo trattato, Ciolkovskij scrive: «All'inizio, ci sono inevitabilmente: pensiero, fantasia, fiaba. Dietro di essi c'è un calcolo scientifico. E alla fine l'esecuzione corona il pensiero»¹. Si comprende bene dunque perché, riflettendo sulle possibilità di esplorare la Luna, Ciolkovskij usi il genere fantascientifico. Nel racconto *Sulla Luna* (1887) lo scrittore ipotizza nel dettaglio l'esperienza dell'osservatore che si trova sul satellite. Il paesaggio lunare è descritto accuratamente, così come la vista del cielo e degli astri osservati dalla superficie della Luna. Sono analizzati in modo altrettanto convincente gli effetti della piccola gravità, della mancanza di atmosfera, della velocità di rotazione intorno alla Terra e al Sole, dell'orientamento costante rispetto alla Terra. Ecco come, ad esempio, è descritta un'eclissi solare osservata dalla superficie della Luna:

Sulla Luna è un fenomeno frequente e grandioso... L'ombra copre l'intera Luna, o nella maggioranza dei casi una parte significativa della sua superficie, in modo che l'oscurità totale continui per intere ore [...] Come se qualcuno avesse appiattito con un dito gigante invisibile la massa lucente. Solo metà del Sole è ancora visibile. Alla fine l'ultima particella scompare e tutto si immerge nell'oscurità. Ci ha coperto un'ombra enorme. Ma il buio scompare rapidamente: vediamo una falce e molte stelle. La falce ha la forma di un cerchio scuro, coperto da un magnifico bagliore cremisi, particolarmente luminoso, anche se pallido sul lato in cui è scomparso il resto del Sole².

Il racconto tratta anche del probabile comportamento dei gas, dei liquidi, degli strumenti di misura sul nostro satellite; descrive le caratteristiche dei fenomeni fisici, come riscaldamento e raffreddamento delle superfici, evaporazione ed ebollizione dei liquidi, combustione ed esplosioni. Ciolkovskij descrive situazioni impossibili in realtà, crea situazioni immaginarie convenienti per l'osservazione. Per esempio, i protagonisti, una volta sulla Luna, fanno a meno dell'aria, non sono influenzati dalla mancanza di pressione atmosferica, non sperimentano particolari disagi mentre si trovano sulla superficie lunare. Il finale è convenzionale, così come lo è il resto della trama: il narratore si sveglia sulla Terra e scopre che era malato, era caduto in un sonno profondo e aveva fatto un sogno, che riferisce al suo amico, un fisico, sorprendendolo con dettagli fantastici.

¹ Ciolkovskij 1926, 3.

² Ciolkovskij 1988, 191.

Ciolkovskij insiste sulla possibilità di ricerca sulla Luna e nelle sue opere letterarie coniuga la forma fantascientifica e l'approccio analitico.

Come nota Evgenij Cvetkov nell'articolo dal titolo molto significativo *La fantascienza e la previsione scientifica*: «È difficile sopravvalutare l'influenza delle idee di K. E. Ciolkovskij sul processo di "cosmizzazione" della coscienza pubblica nel novecento»³.

Il nome di Ciolkovskij resta peraltro connesso con la Luna anche in un altro modo, persino più rilevante: suo è il nome dato a un grande cratere lunare di 184,39 km situato nella parte sudoccidentale della faccia nascosta della Luna, il cratere Ciolkovskij, che funge da ottimo punto di riferimento sulle mappe lunari e quando si orbita intorno alla luna con veicoli spaziali. Ma il suo nome è menzionato anche nel racconto di Aleksandr Beljaev *La stella KEC* (1936). Qui lo scrittore di fantascienza sovietico sviluppa le ipotesi di Ciolkovskij: la Luna diventa accessibile grazie alla costruzione di una stazione spaziale nell'orbita terrestre. La stazione è chiamata in onore dello scienziato: Stella K(onstantin) E(duardovič) C(iolkovskij). Si tratta di un satellite artificiale della Terra su cui la gente vive e studia lo spazio. Il satellite, i missili e molte altre cose vengono realizzate sui progetti di Ciolkovskij ed è per questo motivo che portano questo nome, ovvero le iniziali dello scienziato.

Dalla stella KEC il protagonista Leonid Artemjev e i suoi colleghi si recano sulla Luna, dove fanno scoperte sorprendenti. Volano su un razzo sulla faccia nascosta del satellite e scoprono un'enorme crepa: ne concludono che la Luna si squarcerà e morirà, con la conseguenza che in poche centinaia di anni al posto della Luna la Terra avrà solo un anello simile agli anelli di Saturno. Sulla superficie della Luna Artemjev trova anche segni di vita: si tratta di piante verdi (muschi striscianti) che si attaccano alle rocce e ne assorbono l'energia; vede anche una sorta di creatura vivente simile a una pietra, trova piante sconosciute e un cimitero di animali sconosciuti e rinviene anche molte gemme. Il viaggio sulla Luna dei tre specialisti della KEC è il culmine del racconto di Beljaev. Lo sbarco sulla Luna è, per loro, un'operazione di ricognizione per la colonizzazione. Il comandante dell'astronave, il geologo Sokolovskij, annuncia: «Tra breve qui costruiremo colonie celesti»⁴. Nel suo articolo *Viaggi immaginari nello spazio nella prima fantascienza sovietica* Konstantin Ivanov nota che la composizione del terzetto arrivato per fare il primo passo verso la conquista della Luna è assai simbolica: essa è correlata a tre dei quattro elementi fondamentali così come sono presentati nei miti più noti della tradizione occidentale. Sulla Luna vanno un geologo, un astronomo e un biologo, corrispondenti – oltre che a terra, aria e acqua – alle tre partizioni fondamentali dell'universo: terra, cielo e mondo animale. La loro età mostra infine correlazioni con

³ Cvetkov 2008, 52.

⁴ Beljaev 1988, 327.

la percezione arcaica della cronologia del mondo: il vecchio, 'l'antico' cielo, è associato all'astronomo anziano Tjurin; la terra 'matura' è associata al geologo Sokolovskij, di mezza età; e con loro si trova 'la vita nuova', rappresentata dal giovane, vivace, ingenuo, spontaneo biologo Artemjev⁵. Al testo fantascientifico sull'esplorazione della Luna Beljaev aggiunge dunque un elemento mitologico, che conferisce dei tratti eroici alle immagini dei viaggiatori spaziali, e la narrazione diventa così una storia epica e una metafora delle possibilità 'titaniche' dell'uomo. Nel racconto di Beljaev i dati tecnici si intrecciano strettamente con i tratti del mito: e questo spiega perché alcune sue previsioni non sono molto convincenti dal punto di vista scientifico e strettamente astrofisico: gli scienziati che vanno sulla Luna scoprono le prove della vita sul satellite e i segni della sua distruzione nel prossimo futuro; uno dei personaggi si considera pari a un dio che può cambiare il mondo, compresi gli oggetti cosmici. Il vecchio astronomo Tjurin, parlando della propria ipotesi che la Luna prima o poi sia destinata «ad andare in piccoli pezzi e formare intorno alla Terra una cintura» (simile all'anello di Saturno), suggerisce di non aspettare questo momento, ma di farla esplodere, accelerando il processo naturale:

«Sì, è un peccato per la nostra vecchia Luna», disse, guardando nel buio della crepa. «Ehm... ehm... Forse non aspettiamo l'inevitabile fine, ma accelerarlo? Se mettiamo una tonnellata dell'esplosivo Potential in questa crepa, probabilmente sarà sufficiente per fare a pezzetti la Luna. Se è destinata a morire, almeno lascia che accada di nostra volontà e all'ora stabilita»⁶.

Le ipotesi audaci e talvolta persino grottesche riflettono non solo le aspirazioni artistiche di un autore con un'immaginazione accesa, ma anche lo sguardo dei terrestri, avidi di sapere, sul pianeta vicino: è nella prima metà del Novecento (cioè quando Beljaev scrisse il suo racconto) che vengono mossi i primi passi che avrebbero poi condotto alla realizzazione del progetto lunare negli anni Settanta. Ma nel racconto *La stella KEC* – è giusto dirlo – ci sono anche previsioni razionali. Beljaev esaminò le tendenze scientifiche e valutò oggettivamente le prospettive della tecnica spaziale. Per esempio, l'idea del lancio di razzi verso la Luna non direttamente dalla Terra, ma da una stazione orbitale, o l'attenzione al problema del rifornimento autonomo di ossigeno per gli esploratori della Luna, i dettagli tecnologici del volo verso la Luna; e ancora le teorie selenologiche, le descrizioni della superficie e i fenomeni astronomici osservabili nel cielo lunare. E non rimase solo.

⁵ Ivanov 2018, 198s.

⁶ Beljaev 1988, 356.

Nell'Unione Sovietica, impegnata attivamente nelle ricerche sulla Luna, l'interesse per il nostro satellite era così grande che lo troviamo riflesso anche nella letteratura per ragazzi. Nel 1965, in sincronia con lo svolgimento del programma lunare sovietico, fu pubblicato un romanzo fiabesco di Nikolaj Nosov, dal titolo *Neznajka sulla Luna* che racconta delle avventure di un lillipuziano chiamato Neznajka, il cui nome parlante è formato dalla sua espressione preferita Не знаю! («Non lo so!»). Neznajka si trova sul satellite e li scopre una civiltà con un ordine politico ed economico che imita satiricamente quello capitalistico, caratteristico degli Stati Uniti. Il romanzo riflette l'atmosfera di competizione tra l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti nell'esplorazione della Luna e sviluppa le ipotesi delle peculiarità geologiche della Luna e le basi della sua abitabilità. In modo bizzarro la trama fantascientifica si dipana in forma di romanzo picaresco, che dà alla riflessione sulle probabilità di successo di esplorazione lunare un carattere ironico, in linea con la tradizione di Jonathan Swift. Il'ja Kukulin osserva che «i primi capitoli riproducono accuratamente i cliché della trama dei classici romanzi di fantascienza del Novecento»⁷. Per esempio, l'inizio del libro contiene allusioni parodiche al romanzo *Il mondo perduto* di A.C. Doyle (la disputa scientifica), *Dalla Terra alla Luna* di J. Verne (l'ipotesi scientifica dell'origine della Luna) e *I primi uomini sulla Luna* di H. Wells (la sostanza antigravitazionale). Ma su queste allusioni parodiche varrebbe la pena di incentrare uno studio a parte.

Il romanzo di Nosov esamina inoltre attentamente gli aspetti scientifici della tematica lunare: pur essendo un libro per bambini, spiega comprensibilmente i principali fenomeni astrofisici, i dettagli tecnologici e scientifici della prospettiva del progetto lunare dell'epoca. Nel testo vengono affrontate in modi diversi le teorie sull'origine della Luna, sulle possibilità e i mezzi per superare l'attrazione terrestre e c'è persino un tentativo di giustificare logicamente l'abitabilità della Luna. Kukulin osserva che il linguaggio del romanzo è «fortemente basato sullo stile della letteratura di scienza popolare e fantascienza»⁸. Prendiamo ad esempio il primo capitolo del romanzo, che descrive le polemiche dei partiti scientifici che difendono le teorie dell'origine meteorica e vulcanica dei crateri lunari, e anche la costruzione di un razzo in grado di raggiungere la Luna. Il razzo pronto dimostra ai piccoli lettori le nuove – nuove per l'anno 1965 – capacità tecnologiche:

Appena il razzo è salito a un'altezza sufficiente, la macchina di controllo elettronica ha acceso il meccanismo di rotazione, [...] il razzo ha acquisito un tale angolo di inclinazione che nel campo visivo di uno strumento ottico dotato di una fotocellula si è

⁷ Kukulin 2005, 232.

⁸ Ivi, 231.

trovato la Luna. La luce della Luna è stata convertita da una fotocellula in un segnale elettrico. Dopo aver ricevuto il segnale, la macchina di controllo elettronica ha messo in atto un dispositivo autoguidato, causando un razzo, dopo aver fatto un paio di oscillazioni smorzate, stabilirsi e volare dritto verso la Luna⁹.

Ma passiamo a un altro testo, un libro molto ironico, che medita sulle possibilità d'esplorazione della Luna: si tratta del romanzo di Victor Pelevin *Omon Ra* (1992), un'opera originale e brillante che parodizza la teoria del 'complotto lunare', ancora oggi assai in voga, secondo cui l'allunaggio degli americani fu una gigantesca falsificazione. Nel romanzo di Pelevin, del tutto paradossalmente, è l'Unione Sovietica a falsificare il volo verso la Luna; gli obiettivi scientifici sono sostituiti da scopi ideologici e propagandistici. Il protagonista, di nome Omon Krivomazov, viene scelto per partecipare al programma spaziale sovietico, per volare verso la Luna. E prima di tutto, il capo del progetto gli dice:

Obiettivo principale dell'esperimento spaziale a cui cominceranno a prepararti, Omon, è quello di dimostrare che dal punto di vista tecnologico noi non siamo secondi a nessun paese occidentale e che anche noi siamo in grado di inviare spedizioni sulla Luna. Spedire fin lì un'astronave pilotata che ritorni sulla Terra al momento è cosa superiore alle nostre forze. Ma esiste un'altra possibilità: spedire un equipaggio automatizzato, che non abbia necessità di tornare indietro¹⁰.

Il volo si rivela un inganno, e a due livelli. Prima si scopre che al posto di sonde lunari automatiche recuperabili si inviano navi pilotate, poiché è impossibile realizzare l'automazione completa a causa dell'arretratezza tecnologica. Gli astronauti che guidano il razzo sono condannati alla morte, trattati, insomma, come parti di un meccanismo. Infine viene fuori che il volo e l'allunaggio della sonda sono stati completamente simulati in siti sotterranei di Mosca.

Senza dubbio, il romanzo di Pelevin è, soprattutto, una satira sulla realtà dell'Unione Sovietica, dove il benessere e persino la vita di una persona potevano essere sacrificati per il progresso tecnologico, che dimostrava la superiorità del sistema socialista; e talvolta, l'impossibilità di raggiungere una vera e propria preminenza tecnologica portava all'imitazione forzata di essa. Ma in *Omon Ra* la debolezza tecnologica dello stato viene portata fino al grottesco: il *Lunochod* – il Rover lunare – usa la propulsione di una bicicletta...

⁹ Nosov 2015, 92.

¹⁰ Pelevin 1999, 38.

Da questo approccio satirico al tema lunare, tuttavia, Pelevin si sposta a un livello più profondo. Per prima cosa, viene posta la questione non solo della possibilità degli allunaggi, ma anche del costo morale della ricerca scientifica, che non è possibile senza la partecipazione attiva dello stato. È possibile, in Russia come altrove, una ricerca intellettuale e tecnologica libera di astrofisici, ingegneri, astronauti sotto la pressione delle necessità politiche? In secondo luogo, nella sua fantasmagoria allegorica, Pelevin solleva la questione della comprensione fondamentale del mondo e analizza anche il problema delle possibilità tecnologiche per comprenderlo. La realtà sovietica diventa quindi un'allegoria della falsificazione totale della realtà. Come ha notato J. Ajdanova, Pelevin vede il linguaggio dell'era sovietica come una serie di simulacri, segni vuoti che non rinviano ad alcuna realtà¹¹. Sono evidenti le analogie con la teoria, famigerata, del complotto lunare, che si basa fundamentalmente sul concetto dell'impossibilità del volo verso la Luna. Da questa teoria deriva però una questione generale: sono possibili le ricerche lunari? L'incertezza compromette l'immagine solita del mondo, che nel romanzo di Pelevin si rivela illusoria.

Naturalmente la rappresentazione degli studi lunari nella fantascienza russa (con il focus sulla comprensione delle prospettive scientifiche) non si limita ai quattro testi di cui si è trattato qui. Queste opere, però, ci sembrano le più indicative per la presentazione dell'argomento. Le immagini profetiche e ispiratrici di Ciolkovskij hanno spinto Beljaev a un esame dettagliato e a una previsione sulle tendenze degli studi lunari. Nosov ha adattato questo materiale alla percezione dei bambini, assicurando così il futuro del progetto lunare, poiché ha destato l'interesse dei futuri ingegneri e astronauti per esso. Pelevin, completamente immerso nello spirito del pensiero postmoderno della fine del Novecento, ha infine ricordato la relatività di qualsiasi successo tecnologico e la necessità del dubbio – una condizione indispensabile alla base di qualsiasi ricerca scientifica.

¹¹ Ajdanova 2011, 11.

Bibliografia

Ajdanova 2011

J. Ajdanova, *Funkcionirovanie znakov ideologičeskogo jazyka sovjetskoj epochi v proze V. Pelevina i strategii ich perevoda (na materiale povesti "Omon Ra" i perevoda "Omon Ra" (perevodčik Andrew Bromfield))*, «Vestnik Čeljabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologija. Iskusstvovedenie», 59 (2011), pp. 8-12.

Beljaev 1988

A. Beljaev, *Zvezda KEC*, in *U svetlogo jara vselennoj*, Moskva 1988, pp. 313-410.

Ciolkovskij 1926

K. Ciolkovskij, *Issledovanie mirovych prostranstv reaktivnymi priborami*, Kaluga 1926.

Ciolkovskij 1988

K. Ciolkovskij, *Na Lune*, in *U svetlogo jara vselennoj*, Moskva 1988, pp. 175-208.

Cvetkov 2008

E. Cvetkov, *Naučnaja fantastika i naučnoe predvidenie*, «Vestnik Severnogo (Arktičeskogo)

federal'nogo universiteta. Serija: Gumanitarnye i social'nye nauki», 1 (2008), pp. 49-54.

Ivanov 2018

K. Ivanov, *Voobražaemye kosmičeskie putešestvija v rannej sovjetskoj naučnoj fantastike*, «Logos», 2 (2018), pp. 159-224.

Kukulin 2005

I. Kukulin, *Igra v satiru, ili Neverojatnye priključenija bezrobotnych meksikancev na Lune*, «Novoe literaturnoe obozrenie», 76 (2005), pp. 224-240.

Nosov 2015

N. Nosov, *Neznajka na Lune*, Moskva 2015.

Pelevin 1999

V. Pelevin, *Omon Ra*, trad. C. Renna e T. Olear, Milano 1999.

Infortunés Terriens.
**Utopie lunari alle soglie del Novecento in Francia e Italia:
Pierre de Sélènes e Giovanni Pascoli**

Francesca Irene Sensini

Université Côte d'Azur

Abstract: The Moon as a possible social utopia is the central focus in two *fin-de-siècle* literary productions that draw inspiration from Jules Verne's *De la Terre à la Lune*: Pierre de Sélènes's novel *Un monde inconnu. Deux ans sur la Lune*, published in 1896, and Giovanni Pascoli's narrative poem *Gli emigranti nella Luna*, whose last version is published in the collection *Nuovi Poemetti*, in 1909. In both works, the Moon-topic opens the way to a change of perspective leading to social criticism. This paper aims at outlining how these texts reflect the *fin-de-siècle* imagination torn among fascination with modern science, anxiety for political and social renewal, and the spiritual need to find an Elsewhere – *ou-topos* and *eu-topos* at the same time – as a reconsideration and refoundation of life on Earth.

Keywords: Pierre de Sélènes; Giovanni Pascoli; Jules Verne; 20th century literature; trip to the Moon; lunar utopia.

*La vecchia tomba rivivrà, fiorita
di ninfee grandi, e più di noi sereno
vedrà la luce il primo Selenita.
Giovanni Pascoli, Il Ciocco*

L'idea della Luna come possibile utopia è al centro di due testi che, in Francia e in Italia, traggono variamente spunto dall'opera di riferimento in materia lunare nel secondo Ottocento, *De la Terre à la Lune* di Jules Verne (1865). Il primo è il romanzo *Un monde inconnu. Deux ans sur la Lune* del 1896, opera di Pierre de Sélènes, pseudonimo lunare di Alexandre Bétolaud de la Drable, aristocratico francese membro della Société astronomique de France. Il romanzo è dedicato allo stesso Verne, di cui Sélènes intende proseguire il racconto. Il secondo è il poemetto di Giovanni Pascoli *Gli emigranti nella Luna*, pubblicato nella sua versione definitiva nel 1909.

In entrambi i casi la Luna è occasione di uno spostamento di prospettiva che prelude a una critica sociale: nel caso di Sélènes, l'incontro con gli abitanti della Luna coincide con l'esperienza di una società senza violenza ma di fatto totalitaria, inquietante nella sua perfezione. Nel caso di Pascoli la Luna è meta di un viaggio onirico. Esso coincide con il sogno di emigrazione e liberazione dalla povertà di un gruppo di contadini. Nella loro specificità e con le loro differenze, i due testi esprimono l'immaginario *fin-de-siècle* tra interessi scientifici, ansia di rinnovamento politico-sociale e bisogno di un altrove assoluto – *ou-topos* e *eu-topos* insieme – dove ripensare e rifondare il qui e ora della Terra.

Oggetto archetipico della contemplazione umana, la luna di fine Ottocento viene, per così dire, tirata giù dal cielo dalla scienza moderna che, come l'antica stregoneria, si pregia di poter «sgangherare la luna»¹ aspirando a estendere il suo dominio sulla natura. Ravvicinata allo sguardo analitico degli umani da potenti strumenti ottici, il satellite terrestre non si lascia addomesticare facilmente ed esercita la sua influenza straniante, scardinando il soggetto moderno dal suo asse. Attraverso i due testi oggetto della nostra analisi, cercheremo di illustrare come questo cambio di prospettiva permetta l'elaborazione di ripensamenti e critiche all'antropocentrismo e scientismo moderni, alimentati dall'esaltazione per il progresso scientifico e tecnologico².

All'inizio del Novecento non esisteva alcuna possibilità concreta di sottrarsi all'attrazione della Terra. L'astronautica muoveva appena i suoi primi passi³. Pur restando una semplice fantasticheria, il viaggio sulla luna raccontato dalla letteratura veniva alimentandosi sempre di più di sapere scientifico, non solo a fini decorativi, attraverso disegni, incisioni, persino fotografie, che impreziosivano le edizioni, ma anche con l'ambizione di creare un effetto di realtà. I romanzi di Verne e lo stesso romanzo lunare di Sélènes abbondano di illustrazioni e discorsi scientifici o parascientifici.

Il pubblico vuole vedere il più possibile, come gli spettatori del romanzo di Verne che, attaccati a un telescopio gigante, osservano con il fiato sospeso il viaggio di Michel Ardan, Impey Barbicane e del Capitano Nicholl, sparati in orbita intorno alla Luna da un cannone ancora più gigante. Fuori dalle pagine dei libri, all'Esposizione

¹ Leopardi 1998, 132.

² Nel loro insieme, i romanzi di Verne non offrono ai lettori semplicemente un'evasione spensierata in altri spazi e mondi, ma mettono a tema la modernità che veniva definendosi nel secondo Ottocento attraverso una lente insieme visionaria e realistica, e ne problematizzano il fascino. In particolare, la narrativa di Verne focalizza l'attenzione sul complesso rapporto tra natura, umanità, progresso industriale e tecnologico, sollecitando uno sguardo critico (Macherey 2011).

³ Per le relazioni e gli scambi tra utopie lunari letterarie e ricerca scientifica rinvio a Ghione 2017. Per il caso specifico di Verne, si veda Clamen 2017.

universale di Parigi del 1900, una lente ottica doppia di 1.25 metri di diametro, lunga 120 metri (la *Grande Lunette*), seduce il pubblico dei curiosi con l'iperbolica promessa di far vedere loro «la Lune à un mètre» (in realtà a 67 km).

Questo desiderio di vedere la Luna da vicino è centrale nei racconti lunari *fin-de-siècle*. L'osservazione ancestrale del nostro satellite – presenza familiare e insieme luogo inaccessibile – si definisce armonizzando l'esperienza visiva, la scienza moderna e l'immaginazione. Sono finiti i tempi dei cavalli alati, dei carri trainati da uccelli; il viaggio sulla luna tende a presentarsi come l'evoluzione dei voli aerostatici della fine del Settecento.

Se lenti, telescopi e aerostazioni sono i protagonisti inanimati dei romanzi di Verne e del suo meno noto continuatore, Pierre de Sélènes, nel poemetto di Pascoli è la lente interiore del sogno a rendere possibile non solo l'osservazione ma l'allunaggio stesso. Un elemento che accomuna i due viaggi, invece, è l'aspirazione a una società migliore, se non addirittura a una società ideale e, di converso, l'esperienza dell'infelicità degli umani sulla Terra, *infortunés terriens*⁴.

In *Un monde inconnu*⁵, l'ingegnere minerario francese Marcel de Rouzé, l'amico medico Jacques Deligny e il ricchissimo lord inglese Douglas Rodilan intendono portare a compimento il fallito allunaggio organizzato dal *Gun Club* di Baltimora del racconto di Verne. L'ingegnere è certo che la Luna sia abitata. Ha infatti rinvenuto sulle Montagne Rocciose, in occasione di una campagna di scavi in un giacimento di rame, un proiettile cavo ricavato da un metallo sconosciuto, contenente una tavoletta con dei disegni riferibili a un passato contatto tra Terra e Luna. Marcel de Rouzé non ha dubbi: si tratta di un messaggio dei seleniti che, dopo aver osservato il tentato allunaggio di Barbicane, Ardan e Nicholl, hanno cercato di comunicare con i terrestri. Sono passati circa vent'anni (siamo nel 188*. L'ultima cifra della data è criptata) e, in seguito al fallimento del *Gun Club*, il mitico cannone *la Columbiad*, il razzo e gli accessori usati per il viaggio spaziale sono venduti all'asta. Le sostanze di Lord Rodilan consentono l'acquisto e la sistemazione dell'apparecchiatura in vista di una nuova impresa, che questa volta è coronata da successo.

Dopo alcune iniziali peripezie, i tre astronauti incontrano i seleniti. In tutto simili agli esseri umani, hanno però una «solo razza», che è quella stessa dei visitatori europei, e una

⁴ Si tratta dell'apostrofe con cui una giovane selenita, Stella, si rivolge a un umano visitatore della Luna nel romanzo *Aventures d'un aéronaute parisien dans les mondes inconnus*, scritto nel 1856 da Alfred Driou, sacerdote e autore di romanzi destinati a un pubblico giovane. In questo testo la Luna è la versione riuscita dell'esperimento edenico: al contrario degli omologhi terrestri, i progenitori lunari non hanno peccato e hanno garantito lo sviluppo di un mondo pacifista, ecologista, antispecista, dove regna una primavera eterna e gli abitanti vivono immortali. Cfr. Désile 2017.

⁵ Sélènes 1896. Le traduzioni sono mie e le indicazioni dei numeri di pagina, integrati nel testo, rimandano a quest'unica edizione.

sola gradevolissima e razionalissima lingua (p. 106). Vivono nelle profonde cavità della Luna, sulle rive di un mare grande quanto il Mediterraneo, dentro una luce costante e tenue, di natura elettrica e garantita da non meglio precisati «fenomeni cosmici». Costante e mite è anche la temperatura, senza «l'influenza delle stagioni» né la minaccia delle «forze cieche della natura matrigna» (p. 92). L'ambiente, «sovraccarico di ossigeno», garantisce loro una vitalità «più energica e più resistente» di quella dei terrestri. Essi inoltre sono liberi da bisogni materiali e vivono letteralmente di aria (p. 109). Poco soggetti alle malattie, si spengono senza sofferenza in età avanzata (tranne rare eccezioni). Portano vestiti di foglia genericamente antica che dà loro un'aura di remota saggezza e, insieme, di estraneità sacrale: tuniche di seta azzurra, mantelli bianchi, sandali intrecciati.

Tutte le loro città si somigliano, con case bianche ornate di mosaici di ogni colore che digradano su dolci colline dai colori delicati, e sono perfettamente collegate da un sistema ferroviario elettrico. L'energia è ricavata da un metallo lunare che si carica di elettricità a contatto con l'aria e la immagazzina, formando accumulatori molto potenti e di durata indefinita. I singoli si muovono in piccole navicelle a elica che navigano nell'atmosfera «satura di elettricità, dove dominava l'ozono, cioè l'ossigeno elettrificato [...]», una riserva inestinguibile di forze naturali» che la scienza avanzata dei seleniti sapeva sfruttare (p. 111).

Lontani da ogni forma di superstizione, adorano una «Intelligenza Sovrana». La loro religiosità è puramente interiore, aliena da rituali stravaganti e senza templi. Non esiste la proprietà privata, né il denaro, né la burocrazia. Ignorano la violenza, che è assente dalla stessa natura del pianeta. Gli animali stessi sono sprovvisti di mezzi di offesa (p. 109). I seleniti sono incapaci di concepire cattivi sentimenti e di mentire. I loro costumi sono «dolci» e improntati a «saggezza pratica» (p. 107). La loro principale occupazione è «sviluppare l'intelligenza o coltivare i sentimenti del cuore più teneri e più elevati» (p. 117). Hanno «superato di molto il livello delle scienze al quale noi ci siamo fermati da molto tempo» (p. 92).

Nel capitolo X, dal significativo titolo *Une humanité qui ne veut pas périr*, l'autore si diffonde su una breve storia della Luna intrecciando immaginario ancestrale e scienza moderna:

Aux temps insondables où s'est formé notre système planétaire, où le soleil a projeté de son centre embrasé les gouttes fulgurantes qui sont devenues des mondes, l'éruption qui a donné naissance à la Terre a, du même coup, formé la Lune qui, détachée de notre globe, a été retenue dans son orbite. Les deux astres, d'abord à l'état gazeux, ont commencé à se condenser et sont passé successivement à l'état liquide, puis à l'état solide. Mais le volume de la Lune état beaucoup plus petit que celui de la Terre, la transformation a été pour elle infiniment plus rapide. [...] Une humanité supérieure à la nôtre, parce que les conditions de la vie s'y montraient plus favorables, naissait,

grandissait, et, sous d'heureuses influences, atteignait un développement intellectuel et une hauteur morale à laquelle nous ne sommes pas près de parvenir (pp. 88-90).

La Luna non è altro che un pezzo di Terra staccatosi «ai tempi insondabili» della formazione del sistema solare. Più piccolo, il frammento lunare è soggetto a un'evoluzione fortemente accelerata. Non solo i seleniti si evolvono più velocemente; essi raggiungono anche risultati nettamente migliori. Sono la versione migliorata dei terrestri in virtù di condizioni di vita «più favorevoli» e una lotta per la sopravvivenza infinitamente meno aspra, che hanno permesso il massimo dispiegarsi delle loro potenzialità.

Questa evoluzione ottimizzata ha tuttavia un aspetto negativo: la Luna è destinata a morire prima della Terra. Il progressivo raffreddamento del nucleo incandescente del pianeta ha già reso impossibili le condizioni di vita in superficie per mancanza di ossigeno e di acqua. Ma «l'umanità lunare non vuole morire» (p. 90) e si rifugia nelle profondità straordinariamente ospitali del pianeta, là dove i tre astronauti la ritrovano.

All'interno di questa società è interessante rilevare l'esistenza di una gerarchia, per quanto non rigida. I seleniti si dividono in due classi: da una parte i *Dièmides*, la classe lavoratrice impegnata nell'estrazione di metalli utili o preziosi sulle montagne, in vere e proprie «città industriali» separate da quelle residenziali (p. 118). Dall'altra, i *Méolicènes*, una sorta di aristocrazia non ereditaria, detti anche «les hommes de l'intelligence», interamente dediti alla conoscenza e al perfezionamento spirituale (p. 121)⁶. L'ascesa sociale è possibile grazie all'impegno di ciascuno nell'imparare, lavorare e migliorarsi. Il vertice della società è occupato dal *Conseil Suprême* formato dai più saggi dei *Méolicènes*. Essi dominano senza bisogno di coercizione ed eleggono il più degno tra loro alla carica a vita di capo di Stato (p. 122).

La società lunare è aconfittuale perché vissuta come giusta: «tutti nascono uguali» in un contesto che premia in seguito «il valore personale» di ciascuno, secondo le sue inclinazioni, e definisce l'appartenenza di classe. I più onorati tra i *Meolicènes* sono gli insegnanti, investiti del compito di educare i bambini e i giovani e «discernere in ciascuno le attitudini dominanti» favorendone lo sviluppo per il «bene dell'interesse comune» (*ibidem*).

Sul versante della parità di genere, la società selenita mostra delle contraddizioni. Come sulla Terra, le donne sono escluse dalla *pòlis*, relegate al lavoro di cura e alla sfera privata. Dopo una partenza comune con i maschi, la loro educazione tende a spe-

⁶ *Dièmide* potrebbe derivare dal latino *dimidius*, «diviso in due», nel senso di una classe ancora a metà delle proprie potenzialità, mentre *Méolicènes* è più chiaramente riconducibile a *méoli-kainòs*, letteralmente «dal cervello nuovo», composto dal francese *moelle* «cervello» (cfr. le varianti più antiche *mëole* e *moële*, con metatesi) e dal greco *kainòs*, «nuovo», suffisso usato nei nomi delle epoche geologiche del Neozoico, sul tipo di *miocene*. Questa derivazione è coerente con la definizione di «uomini dell'intelligenza».

cializzarsi nella «cultura delle arti», per sviluppare in loro in particolare «il sentimento del bello». Come sulla Terra alle donne si raccomanda, come cifra della femminilità 'buona', «il riserbo e la modestia così naturali al loro sesso e che costituiscono il fascino stesso della loro esistenza». Il loro destino è scegliersi un marito per dedicarsi a «ornare e abbellire le loro dimore, crescere i figli e coltivare in se stesse il sentimento squisito delle arti, del disegno e della pittura, della musica e di quelle opere delicate e affascinanti che esaltano lo splendore degli abiti» (pp. 126-127).

A ben vedere, il mondo lunare è un'oligarchia razionale, improntata a quello che Sélènes definisce un «spirito di metodica esattezza» (p. 106). Esso attribuisce a ciascuno il proprio posto secondo «il suo merito e il suo valore morale» (p. 120). È l'affrancamento dai bisogni materiali e dagli istinti animali, con il loro portato di irrazionalità, che permette a questa 'umanità sovrumana' di dedicarsi unicamente a migliorarsi intellettualmente e moralmente.

Gli esploratori lunari fanno dunque esperienza di una società totalitaria dove il singolo è sussunto felicemente nello Stato in virtù di condizioni di vita e di sviluppo eccezionalmente favorevoli. Non esiste spazio d'espressione o di azione per un eventuale dissenso perché nessuno pensa e sente diversamente dagli altri e perché la natura stessa ha bandito il conflitto dal suo funzionamento. Sulla Luna «tutto era semplice, tutto era nobile, tutto era grande» (p. 128).

Dietro la passione per la scienza e le sue potenzialità, l'utopia lunare di Sélènes è anche un'appassionata celebrazione di un *Ancien régime* di fantasia in cui il totalitarismo diventa rimedio contro il disordine politico ed etico e contro l'ingiustizia sociale. Lo scrittore sogna di evadere dalla Francia della *Troisième République*, segnata dall'instabilità dei governi e dalla violenza del dibattito pubblico (siamo in pieno *affaire Dreyfus*) dal *revanchisme* e dal nazionalismo degli ambienti militari, percorsi da ambizioni eversive. Più in generale, Sélènes descrive con angoscia la miseria della vita e le «ineguaglianze scioccanti» che non risparmiamo le nazioni in apparenza più civilizzate (pp. 403-404).

Non conosciamo le idee politiche dell'autore ma è chiara la sua preoccupazione per la crescente tensione sociale in Europa, l'organizzazione del movimento operaio e l'avanzata del socialismo, seppure mai evocato apertamente (come d'altra parte ogni altro riferimento al presente extradiegetico): «un vent de haine et de colère qui souffle la revolte au cœur des misérables s'est levé parmi nous». A questa affermazione segue un breve ma intenso *pamphlet* contro il pericolo di un sovvertimento dell'ordine, alimentato da coloro che odiano parimenti gli sfruttatori dei poveri e i benefattori degli sfruttati, «che fanno il più nobile uso della loro fortuna». Solo per ambizione personale questi non meglio precisati mestatori aizzano masse misere e ignoranti manipolandole con un «mostruoso ideale» dove una «brutale uguaglianza» annullerebbe «ogni iniziativa e ogni genere d'amore» (p. 409).

In nome di questo ideale umanitario decisamente antirivoluzionario, i personaggi di Sélènes rientrano sulla Terra dopo due anni di avventure. Per prima cosa, essi

donano alle istituzioni culturali francesi fotografie, campioni minerali e manufatti destinati a far conoscere la mirabile civiltà del satellite. Grazie alle somme ricavate dalla vendita progressiva di pietre preziose, offerte dalla generosità dei seleniti per medicare la miseria della Terra, i tre amici fondano «centri d'azione e istituzioni modello» a scopo filantropico e caritatevole per provvedere, nelle principali città europee, agli sfruttati e agli ultimi; in particolare e non a caso, viste le ansie antisocialiste dell'autore, alla «popolazione operaia» delle moderne città (pp. 443-444).

Grazie a un enorme telescopio, impiantato dal governo francese su una delle cime più elevate dell'Atlante, i terrestri riescono a comunicare con i seleniti per sei anni, fino a un giorno in cui il telegrafo informa Parigi di un terribile e misterioso evento: «grande fiamma apparsa nel campo visivo del telescopio; comunicazioni interrotte» (p. 448). Come per un influsso nefasto, senza che l'autore ne dia una ragione apparente, anche le opere di carità organizzate dai tre astronauti e dai loro amici vengono a poco a poco trascurate e infine abbandonate. Lo slancio filantropico che aveva animato i viaggiatori spaziali non sembra sopravvivere all'estinzione del mondo che lo aveva ispirato. Anche il ricordo delle avventure lunari si affievolisce. Marcel, ormai vecchio e curvo sotto il peso degli anni, finisce col chiedersi «con tristezza se non avesse sognato» (p. 451).

Dopo tante pagine di mappatura del mondo lunare, farcite di scienza e di visionarietà parascientifica, il romanzo si conclude bruscamente con un colpo di mano della natura che riafferma il suo diritto a creare e distruggere senza curarsi delle aspirazioni umane. L'utopia di Sélènes violava apertamente le leggi naturali. Il ritorno sulla Terra è anche un ritorno al disordine terrestre: «La natura inesorabile di cui (*scil.* la Luna) sembrava violare le leggi, l'aveva improvvisamente fatta rientrare nel nulla? Nessuno l'ha mai saputo» (p. 448).

Se questa Luna sfuma nel sogno, un sogno è fin dall'inizio il poemetto lunare di Giovanni Pascoli. La sua prima versione esce nel 1905 sulla rivista la «Lettura» di Giovanni Giacosa con il titolo *gli Emigranti*. Il testo è accompagnato da una dedica a Maksim Gor'kij, coinvolto in quei giorni nei moti rivoluzionari russi e rinchiuso nella fortezza di Pietroburgo: «Al mio grande fratello sventurato Maxim Gorki, eroe»⁷. Con lo scrittore russo Pascoli condivide in effetti la visione sociale e umanitaria⁸. Siamo lontani dall'antisocialismo di Sélènes.

⁷ Gor'kij viene liberato per meriti letterari l'anno successivo, quando partirà esule in Italia. Alla morte del Pascoli, lo scrittore russo detta un'iscrizione in suo onore su invito del Circolo operaio di San Mauro di Romagna, definendolo «una di quelle campane d'Italia che sempre più forti e più fiere avvisano il mondo per l'avvicinamento di un *nuovo* rinascimento» (Pascoli 1961, 1022).

⁸ Sul socialismo di Pascoli rinvio a Gori 2003.

In seguito il testo confluisce nella raccolta dei *Nuovi Poemetti* del 1909 con il titolo *Gli emigranti nella Luna*. Idealmente è il *pendant* di *Italy* nei *Primi poemetti*. Entrambi sono dedicati al tema dell'emigrazione di un proletariato contadino poverissimo. Nel caso di *Italy* si tratta di emigranti da Caprona in Lucchesia verso l'Ohio. Qui si tratta di contadini caucasici che immaginano di poter emigrare sulla Luna.

Pascoli riconduce la sua ispirazione alla lettura di un articolo di giornale⁹. Nelle note finali alla raccolta, precisa:

Lessi in un giornale che alcuni poveri contadini russi s'erano dati a credere di poter salire sulla luna e lì trovare terra e libertà. Uno studente leggeva a loro, mi pare, un romanzo di Verne. Nel mio poemetto si tratta invece d'un libro d'astronomia¹⁰.

Al racconto fantastico verniano il poeta sostituisce il resoconto veridico della scienza. L'interesse di Pascoli per l'astronomia è peraltro *dans air du temps*, grazie particolarmente al successo dell'*Astronomie populaire* di Camille Flammarion, edita nel 1881¹¹. La moderna astronomia sostanzia l'ispirazione del Pascoli «cosmico», secondo la definizione di Getto, cioè il poeta che non contempla più un cielo d'invenzione, misurabile e modellabile dai desideri e dalla parola umana, ma quello «della scienza, immenso e remoto, fonte di inquietudine e di sgomento»¹². La riflessione che ne deriva alimenta, da una parte, la critica pascoliana all'antropocentrismo e allo scientismo e, dall'altra, la passione etica e umanitaria dell'autore.

In effetti Pascoli vede nella scienza moderna uno strumento fondamentale per guidare gli esseri umani alla consapevolezza della loro condizione. L'unico che sa veramente che la Terra ruota nell'infinito silenzio cosmico è il poeta. La scienza lo dimostra empiricamente; il poeta lo deve far sentire esteticamente. Questo è il tema centrale della prosa *L'era nuova* del 1899, che portava in origine il titolo *Sulla poesia*¹³:

Chi di noi, pur sapendo di astronomia molto più di me che non ne so nulla, sente di roteare, insieme col piccolo globo opaco, negli spazi silenziosi, nell'infinita ombra co-

⁹ Ponticelli 2003, 4-5.

¹⁰ Pascoli 1980, 439 in nota.

¹¹ Su Pascoli e la cultura del Novecento in generale rinvio al volume collettaneo Battistini – Mazzotta – Gori 2007.

¹² Getto 1958, 149-150 e 156. Su Pascoli, lo spazio, il cosmo e gli astri cfr. Italiano 2018, Ronzitti 2018 e Turco 2018.

¹³ Sull'*Èra nuova* e, in generale, sulle prose raccolte sotto il titolo di *Pensieri e discorsi*, tra cui il celeberrimo *Fanciullino*, rinvio a Marcolini 2002.

stellata? Ebbene: è il poeta, è la poesia, che deve saper dare alla coscienza questa oscura sensazione, che le manca, anche quando la scienza gliene abbonda¹⁴.

Questa è la missione della poesia moderna: «fare della scienza coscienza»¹⁵ e indicare agli uomini lo strumento del riscatto dalla miseria e dall'ingiustizia, ontologica e sociale, che non è il progresso materiale ma l'utopia della fratellanza universale.

La Luna diventa quindi l'oggetto di uno sguardo poetico demistificante, illuminato dalla conoscenza scientifica. Non a caso nella lezione XVI del *Corso pedagogico per i maestri elementari* del 1906 a Bologna, Pascoli descrive la luna come l'astro prediletto dei cani e dei poeti melanconici. Animali istintuali, entrambi sentono che la Luna è un astro defunto e insieme il nostro *memento mori* celeste:

La luna è prediletta, così dai cani, che abbaiano continuamente quando la luna è piena, che dai poeti [...]. I poeti melanconici hanno sempre amato la luna: che sia una specie d'istinto? La luna è un pianeta morto, è un sepolcro in cui non esiste vita, è una tomba aerea che gira attorno alla terra, forse per ricordarle che col tempo sarà anche lei Compagna¹⁶.

Come nel romanzo di Sélènes, negli *Emigranti nella luna* il satellite finisce col morire; morire come sogno di una vita che viola le leggi del vivere, per riprendere le parole dell'autore francese. Quello che la Luna – non della fantasia ma della scienza – ci insegna è che alla morte non c'è progresso o modernità che possa porre rimedio.

Un breve sunto del poemetto narrativo – sei canti in terzine dantesche di 66 versi ciascuna – si impone per chiarirne i significati portanti¹⁷. Il racconto si apre su un interno russo, un'isba nella steppa del Caucaso, dove è radunato un gruppo di contadini per la notte: vecchi, uomini, donne, bambini. È inverno. La luna è all'ultimo quarto. Viene a mancare la legna per il fuoco, l'acquavite per conciliare il sonno, l'olio per la lampada. Con loro c'è anche un vecchio ramingo, un *brodiag* – termine russo che indica il vagabondo delle steppe il cui modello è Konovalov dell'omonimo racconto di Gorkij¹⁸.

Figura ricorrente nella poesia pascoliana, il *brodiag* è un Solone degli ultimi, un intellettuale vagabondo e sradicato. È figura antagonista del contadino più anziano

¹⁴ Pascoli 1952, 122.

¹⁵ Ivi, 111.

¹⁶ Pascoli 1999, 150.

¹⁷ Pascoli 1980, 433-456.

¹⁸ Il personaggio russo è invece un trentenne sognatore solitario che consola con le sue parole le sofferenze dei poveri, come lui, che incontra sul suo cammino (Ponticelli 2003, 168-180).

della piccola comunità, portatore di una cultura arcaica e immobile, fondata sul lavoro agricolo e legata a un grezzo empirismo. Il *brodiag* contesta le certezze del vecchio, rivelando ai contadini i progressi della scienza e della tecnica moderne: l'elettricità, il telegrafo, il treno, il volo motorizzato (Canto primo, III).

Ad un certo punto una fanciulla porta notizia dell'arrivo di un giovane studente straniero che «sa tutto». Egli legge «un libro che dice il vero [...] La Luna, dice, è un'altra Terra [...] e ci si va. C'è gente / che v'andò, che ne parla, ora, al ritorno» (ivi, II, 30-36). In questi versi la verità del libro di astronomia si intreccia alla favola del viaggio lunare di Verne in un unico discorso. Così, di plenilunio in plenilunio, seguendo le fasi del satellite, i contadini sognano il viaggio, la conquista della Luna, la vita da pionieri.

Per capire il senso del testo, occorre chiarire la funzione che la poesia pascoliana, altamente codificata in senso simbolico, assegna a ciascun personaggio. Se il vagabondo rappresenta la razionalità disillusa, opposta alla saggezza ancestrale del vecchio, la fanciulla personifica la poesia. Non è un caso che sia evocata continuamente come «voce». È la «vergine vocale», doppio femminile del fanciullino, «garrulo monello», che accompagna per mano il vecchio poeta cieco nel *Fanciullino*¹⁹. È la sola che incontra lo studente, raccoglie la sua parola e sa farne esperienza. La fanciulla infatti descrive la Luna come se la conoscesse: «Io l'ho veduta (*scil.* la Luna). / In un suo libro. Egli sapea contare / i monti e i mari. Io l'ascoltava muta» (Canto secondo, II, 10-13). Dal canto suo, lo studente simboleggia la scienza, quello «studio-amore» propedeutico alla visione poetica e perfettamente rappresentato, secondo l'interpretazione di Pascoli dantista, dal Virgilio di Dante²⁰. Insieme alla fanciulla / poesia, egli può guidare l'umanità smarrita. Non a caso sono le parole della fanciulla alimentate dalla conoscenza dello studente a dare inizio al sogno di riscatto, *excessus mentis* collettivo.

Il sogno però non basta: la potenza della visione viene meno rapidamente perché la volontà dei contadini russi – simbolo dell'umanità in cerca di riscatto – è libera ma non abbastanza forte. Il dolore, la miseria, la nostalgia arrivano fino dentro al loro sogno. La Luna diventa così un «Caucaso lunare» (Canto quinto, I, 15).

Quando, nel sogno, essi tentano di scagliare la loro rabbia contro il Lago dei Sogni e della Morte²¹, la fanciulla torna a parlare. Addita loro la metà oscura del pianeta, invitandoli a passare con lei dall'altra parte. Guidati dalla sua voce verso la faccia nascosta del pianeta, «per l'eternamente / non visto, per l'eternamente ignoto»,

¹⁹ Pascoli 1980, 1645.

²⁰ Ivi, 1672 *passim*.

²¹ Il *Lacus Somniorum* è in effetti un mare lunare. A lui prossimo è il più piccolo *Lacus Mortis*. La descrizione della mappa lunare pascoliana, nel canto II del poemetto, dal titolo *Com'è la luna*, si deve a Flammarion. Pascoli si rifà allo scienziato francese anche per sfatare la credenza popolare circa il freddo lunare (sul nostro satellite, privo del filtro atmosferico, la luce solare è in realtà crudamente intensa).

realizzano finalmente il sogno. Esso corrisponde, in ultima analisi, all'oblio della propria condizione in un'estasi visionaria dove il nulla coincide con il tutto: «là, dove il tutto rifulge dal niente, / libero, dove s'adempia perenne / un sogno, sogno del buon Dio dormiente» (Canto quinto, III, 52-56).

Il poemetto si chiude con il risveglio e la ricerca di una guida, in vista di una reale partenza per la Luna. Lo studente «che sa le vie del cielo» è però introvabile. La Luna è al suo colmo e «qualche cane sperso / urlava a lupo». Trovano il *brodiag* e gli chiedono di accompagnarli. A questa richiesta egli risponde ridendo «amaro» mentre i cani abbaiano sempre più forte (Canto sesto, III, 51-52; 65-66).

Il riso del *brodiag* rivolto all'ignoranza dei contadini suona crudele. In realtà il personaggio appare crudele solo perché rappresenta la conoscenza, che è in effetti terribile. La voce del Pascoli è dalla parte del *brodiag*, cioè di quella verità che, rivelata dalla scienza, deve rigenerare l'umanità del nuovo secolo, in una sorta di palingenesi. L'abbaiare dei cani è un ammonimento della natura, un accennare al ciclo di distruzioni e rinascite, mortifero e vitale, di cui la specie umana è un tassello tra i tanti.

Non si può realizzare nessun sogno *in re*, sulla faccia illuminata della luna, dove la verità richiama a sé. Ma se non possiamo cambiare la condizione umana, possiamo fare del messaggio della poesia moderna uno strumento di emancipazione, alleandoci in una fratellanza universale. Dall'utopia lunare di Sélènes si passa all'utopia politico-sociale dell'ultimo Pascoli²².

Entrambi i testi che abbiamo esaminato elaborano un sogno e mettono in crisi la fiducia nella modernità. La contemplazione astronomica si fa strumento per misurare e dissipare quel miraggio di grandezza terrestre a cui si abbandona l'umanità di fine secolo. Il viaggio sulla Luna di Sélènes sfuma nel sogno con la morte del pianeta perfetto, suscitando una riflessione sui progressi della società moderna e, insieme, sulle leggi della natura. Il sogno della Luna in Pascoli ha validità solo in quanto sogno, ovvero come contemplazione poetica della verità, da cui trarre ispirazione per portare a compimento l'evoluzione della specie umana.

È interessante notare come, al passaggio della cometa di Halley, che annunciava la fine del mondo per il 9 maggio 1910, la Luna delle cartoline umoristiche sia presentata come il possibile rifugio degli «sfortunati terrestri».

²² Pazzaglia 2003, 145-159.

Bibliografia

- Battistini – Mazzotta – Gori 2007
A. Battistini, C. Mazzotta, G.M. Gori (eds.), *Pascoli e la cultura del Novecento*, Venezia 2007.
- Clamen 2017
M. Clamen, *Jules Verne et les sciences: cent ans après*, Paris 2017.
- Compère 2014
D. Compère, *La science du romanesque de Jules Verne*, Encreage 2014.
- Désile 2017
P. Désile, *Les mondes de la lune, une rêverie ordinaire*, «*Fabula / Les colloques, Voyages imaginaires et récits des autres mondes (XIXe-XXIe)*», 19 octobre 2017, <http://www.fabula.org/colloques/document4805.php>, page consultée le 23 avril 2020.
- Getto 1958
G. Getto, *L'ispirazione Cosmica Nella Poesia Di Giovanni Pascoli*, «*Lettere Italiane*», 10, 2 (1958), pp. 154-188.
- Ghione 2017
M. Ghione, *Il viaggio sulla luna. Storia di un sogno, tra letteratura e nuova scienza*, Novi Ligure 2017.
- Gori 2003
G.M. Gori (ed.), *Pascoli socialista*, Bologna 2003.
- Italiano 2018
C. Italiano, «*Stellato fisso*». *Zi Meo: un filo d'erba per non cadere in cielo?*, «*Lumina*», Roma 2018, pp. 239-252.
- Leopardi 1998
G. Leopardi, *Operette morali*, C. Galimberti (ed.), Napoli 1998.
- Macherey 2011
P. Macherey, *Jules Verne o il racconto in difetto*, F. Denunzio (ed.), Milano 2011.
- Marcolini 2002
M. Marcolini, *Pascoli prosatore. Indagini critiche su pensieri e discorsi*, Modena 2002.
- Pascoli 1952
G. Pascoli, *L'era nuova*, A. Vicinelli (ed.), I, 1952, pp. 107-123.
- Pascoli 1961
M. Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano 1961.
- Pascoli 1980
G. Pascoli, *Opere*, M. Perugi (ed.), I-II, 1980.
- Pascoli 1999
G. Pascoli, *Saggi e lezioni leopardiane*, M. Castoldi (ed.), La Spezia 1999.
- Pazzaglia 2003
M. Pazzaglia, *Pascoli e il socialismo nazionalistico*, in *Pascoli socialista*, G.M. Gori (ed.), Bologna 2003, pp. 145-159.
- Ponticelli 2003
I. Ponticelli, *Fonti e testo degli Emigranti nella luna*, Salerno 2003.
- Ronzitti 2018
R. Ronzitti, *Iconimie e figuralità della Via Lattea in Giovanni Pascoli*, «*Lumina*», Roma 2018, pp. 187-215.
- Turco 2018
S. Turco, «*...un popolo infinito / che ben sapeva l'ordine e la legge*». *Stilemi epici ed echi veterotestamentari ne Il ciocco di Giovanni Pascoli*, «*Lumina*», Roma 2018, pp. 217-238.
- Sélènes 1896
P. de Sélènes, *Un monde inconnu. Deux ans sur la Lune*. Illustrations de Gerlier, Paris 1896.

**Una vita con tredici lune.
Sulla ricorsività del termine «Luna»
nel *Canzoniere* di Umberto Saba**

Stefano Bottero

Università 'La Sapienza' di Roma

Abstract: Umberto Saba's *Canzoniere* is a unique *corpus* among poetic experiences of the early Italian twentieth century. The stylistic research and the intertwining of lyrical sensitivity with the drama of the human experience are realized thanks to a programmatic admission into the space of inner subjectivity. The specificities of Saba's poetics can be clearly identified by focusing on specific details of his work, such as the presence of the word 'Moon' in thirteen poems. The investigation into the repetition of the term highlights not only the relationship between the poet and the lunar *topos* in general, but also its progressive configuration in terms of material and content. My essay focuses on the in-depth analysis of these contents, and it tries to access a deeper understanding of the implications of meaning related to the presence of the Moon in the *Canzoniere*.

Keywords: Saba; Luna; *Canzoniere*; lunar *topos*.

Il *Canzoniere* di Umberto Saba costituisce il *corpus* poetico di una descrizione ontologica sistematica, non ordinata da un intento programmatico didascalizzante ma dalla spontanea ammissione in uno spazio in cui il pensiero, facilmente, si declina nell'incondizionato: lo spazio del sé. Nell'ambito della lettura critica dei significati concettuali relativi, la specificità spaziale in cui le poesie del triestino sono raccolte non può essere trascurata. Per usare le parole di Giacomo Debenedetti, il *Canzoniere* sarebbe da considerarsi «non un "romanzo privato", ma proprio il romanzo personale del poeta: quel romanzo di cui il poeta trova le tangenze lirico-emotive, e ne fa le strofe di quel poema di una vita [...]»¹. Lo ha d'altronde ricordato Lerner nel

¹ Debenedetti 1980, 128.

suo ultimo *Odiare la poesia*: «la poesia è sempre la testimonianza di un fallimento»². Parafrasando quanto sosteneva Shelley a proposito dell'impossibilità per il poeta di giungere nella forma a uno stato di perfezione organica simile a quello della 'sensazione poetica prima', non ancora trascritta³, il letterato statunitense ricorda di non cadere nel pericolo di considerare «completa in sé» anche la più riuscita delle realizzazioni in versi. Considerata in questa prospettiva, l'attitudine sabiana alla reiterazione dei nuclei formali-concettuali nell'arco della composizione generale del *Canzoniere*, porta al riconoscimento del carattere di puro 'tentativo' che soggiace a essa. Tale assunto critico-filosofico ha costituito l'impostazione epistemologica della mia lettura delle 'tredici lune' del poeta, articolata in un approfondimento delle significazioni concettuali, tematiche e formali relative. Ciò che la riflessione di Lerner implica è infatti una consequenzialità diretta tra l'insolvibilità intrinseca del 'tentativo' poetico-compositivo e la strutturazione formale e concettuale dell'opera poetica. Nel caso del *Canzoniere*, di un'opera che rientra nei parametri propri della poesia di genere lirico, quello cioè in cui l'esperienza emotivo-soggettuale del poeta costituisce le fondamenta estetiche⁴. La lettura critica delle uniche tredici sedi poetiche in cui compaia il termine 'luna' permette, nella prospettiva della riflessione lerneriana, l'osservazione di una modalità estetica precisa. Quella, cioè, in cui la declinazione del 'tentativo' si rende una concreta e intima espressione del rapporto tra l'*Io* poetico e la *res* lunare, oggetto-soggetto di un rapporto costante e, ossimoricamente, frammentato.

La prima sede delle lune di Saba appare nelle già citate *Poesie di adolescenza e giovanili*, nell'ultima delle tre quartine di *Canzonetta*; lo scenario ritrae il poeta intento a puntare lo sguardo verso l'altrove di un paesaggio marittimo, velato dal *pathos* di un tramonto che prefigura l'accesso alla dimensione notturna.

Ero solo in riva al mare,
all'azzurro mar natio,
e pensavo a te amor mio;
te lontano a villeggiar.

Era il vespro, era nel mare
Presso a scender l'astro d'oro:

² Lerner 2017, 14.

³ Ivi, 25.

⁴ Mazzoni 2005, 43: «[la lirica è] uno di tre grandi generi teorici in cui la letteratura si divide, quello che accorpa i testi dove un io espone, in uno stile molto lontano dal grado zero della prosa dei contenuti fortemente soggettivi: passioni, stati d'animo, riflessioni personali».

d'onda in onda un rivol d'oro
si vedeva folgorar.

Di tra i monti in ciel lo spicchio
della bianca luna nacque;
si vedeva in su sull'acque
il suo argento tremolar⁵.

La connessione tra una forma ancorata e rispettosa della proporzionalità metrica, carattere proprio della produzione sabaiana, e il ritratto topico della figura del poeta immerso nella propria solitudine, ammettono il lettore in quello che appare come un cosmo esistenziale artisticamente stereotipico. Il nascere della «bianca luna» – armonizzato con la discesa dell'«astro d'oro» – costituisce un elemento osservato dal poeta: distinta, aliena dalla soggettività, la luna nascente è un altro-da-sé che scandisce con la sua comparsa, una dialettica ontologica metaforicamente rovesciata. All'apertura della prima quartina il poeta ha infatti dichiarato il proprio stato esistenziale («Ero solo» v. 1), assolutizzando i quattro versi nella prospettiva della propria essenza soggettiva. Egli 'c'era' e rivolgeva il proprio pensiero alla femmina amata. A quest'affermazione perentoria della sua esistenza concreta segue la seconda strofa, nella quale il poeta è sì dotato ancora di sguardo («si vedeva» v. 8), eppure è posto a latere della totalità del presente. La discesa del sole, immagine permeata dal senso malinconico della fine del giorno, si rende portatrice di un significato di caducità ontologica, che ritrae l'essenza dell'esperienza umana come una conclusione imperiosa, inevitabile. Il «mare» della prima quartina era infatti «natio», iniziatico, e ad esso segue figurativamente la lenta discesa del sole-vita. Nella terza quartina il movimento del sorgere della luna conclude ogni cosa: la sua immagine deformata dal movimento dell'acqua colma la prospettiva visiva e conclude la climax discendente per senso di consistenza «villeggiar» (v. 4) / «folgorar» (v. 8) / «tremolar» (v. 12). Dal primo momento dell'affermazione della propria essenza singolare, al ritratto dell'esserci concreto, alla conclusione dell'esistenza, Saba veicola un sentimento universale legato al concludersi della vita attraverso la 'nascita' della luna ai suoi occhi. Nell'arco della stessa raccolta, il medesimo sentimento connesso al termine lunare appare nella seconda sede, quella de *La sera*, in cui un primo blocco di 4 versi ne introduce un secondo di ben 20.

Or che biancheggia in ciel sulla pianura
la solitaria falce della luna,

⁵ Saba 2014, 11.

e abbandonano i monti ad una ad una
le mandre, ch'eran sparse alla pastura⁶.

Sono da notarsi le coincidenze formali – il biancore, la dimensione falciforme, la presenza delle montagne – e tematiche. Il titolo della composizione costituisce una sostanziale chiave metaforica di significato, stabilita nella coincidenza dei termini immaginifico-concettuali del paesaggio serale ritratto e della contemplazione della fine dell'esistenza, al pari di quanto accadeva in *Canzonetta*. Non solo, ma in questa seconda sede la connessione tra il vivere e lo stato aurorale, in una palese ripresa dell'*Inno ai patriarchi* leopardiano⁷, viene evocata direttamente: «mi par vivere quando, nell'aurora / dei popoli, eran pochi uomini al mondo» (vv. 11-12). La luna è quindi oggetto che sancisce la fine, narrata in una conclusione che, se anche legata all'articolazione di un'essenziale topicità cristiana, si costituisce in quattro versi (vv. 21-24) dalla straordinaria delicatezza.

Or sento in me quel sovrumano amore,
quell'estatica calma,
e chino anch'io la testa sulla palma,
e quasi attendo i messi del Signore.⁸

Nella prima strofa di *Canzonetta* la femmina amata era assente, la sua presenza lontana. Adesso, alla fine di ogni cosa, l'amore incommensurabile della connessione con il divino pervade la sua interiorità di essere umano, opponendosi allo stato di parzialità precedente.

La terza sede – ancora nella medesima raccolta – è quella di *Meditazione*, poesia in cui ritorna lo schema della strofa introduttiva di 4 versi, stavolta incipitaria di altre due strofe di rispettivamente 26 e 5 versi, aperte dalle espressioni «La luna non è nata, nascerà / sul tardi» e «La luna è nata che le stelle in cielo / declinano».

Sfuma il turchino in un azzurro tutto
stelle. Io siedo alla finestra, e guardo.
Guardo e ascolto; però che in questo è tutta
la mia forza: guardare ed ascoltare⁹.

⁶ Ivi, 17.

⁷ Leopardi 1993, 71.

⁸ Saba 2014, 17.

⁹ Ivi, 26.

Siamo alla presenza della terza reiterazione dell'immagine del poeta immerso in uno stato contemplativo al momento della sera, la conclusione richiama ancora all'immaginario cristiano: «Un gallo / cantò; e altri risposero qua e là». Nel primo momento, quello in cui la luna sta per nascere e già il buio si sostituisce alla luce, il poeta è ammesso a una verità nuova, incondizionata e salvifica, che «nasce» in lui, costituendo il secondo termine della sequenza «luna non nata» (v. 5) / «verità che nasce» (v. 8) / «luna nata» (v. 27). Il senso della rivelazione cristica, epifanica, trova un corrispettivo nella vita concreta all'arrivo del buio, nel momento che prelude al sorgere del satellite. Gli strazi passati sono improvvisamente redenti, il dolore provato «prima che il suono divenisse ninna-nanna / per il bimbo, parola pel compagno» (vv. 20-21) è annullato nello stato del presente in cui il gallo canta, corrisposto, e la luna splende.

La quarta sede appare nel 1908 in *Versi Militari*. Il contesto, quello del 12° Fanteria, condiziona l'orizzonte immaginifico fin dal titolo della composizione *Marcia notturna* e si inserisce organicamente nella sistematicità formale-compositiva osservata fino a questo punto. Restano invariati i sentimenti connessi all'immagine lunare, vestita adesso da «un tenue velo» (v. 2) e immersa tra le stelle come una muta presenza. La contingenza della stanchezza e la pesantezza del cammino condizionano le percezioni del poeta confinato nel momento marziale e proiettano la sua immaginazione verso un ricordo d'infanzia:

tornano sotto un luminoso cielo,

lungo il golfo che a me ricorda quello
dove nacqui, che a notte ha il tuo sorriso
malinconico, l'aria del tuo viso¹⁰.

Oltre a quello marittimo, il termine del nascere ritorna costante, declinato in questa sede di nuovo in rapporto all'assenza della figura di lei.

Così che intorno io mi ritrovi il bello
lasciato quando qui venni a marciare,
e i sonni dell'infanzia a ritrovare.

Come in *Meditazione* l'infanzia figura accanto alla proiezione sensuale del pensiero d'amore, apparendo come un'impressione fugace nel momento della stanchezza in cui i pensieri tornano alla bellezza lasciata alle spalle¹¹.

¹⁰ Ivi, 58.

¹¹ Saba stesso dichiara (1991, 36) una coincidenza percettiva/immaginativa tra le cognizioni infantili,

La quinta poesia, anch'essa in *Trieste e una donna*, è *L'ora nostra*, composizione in cui si è formulata una la dichiarazione di sentimento diretta e intelligibile nei confronti del momento serale: «Sai un'ora del giorno che più bella / sia della sera?» (vv. 1-2). La luna, dettaglio tra gli altri di una descrizione complessiva degli accadimenti legati alla sera – in cui «tutto questo andare / ha una parvenza d'immobilità» (vv. 20-21) – ritorna descritta nella prospettiva del velo di *Marcia notturna*:

sulle moli quadrate delle case
una luna sfumata, una che appena
discerni nell'aria serena¹².

I versi di Saba 'accarezzano' qui la luna senza considerarla del tutto. La poesia si conclude nell'arco di una meditazione estemporanea, quasi la traduzione logica di un istante di sensazione indotta dal presente delle cose. *L'ora nostra* costituisce così il termine in cui la distanza del poeta dalla luna si stabilisce con maggiore cospicuità: essa è spogliata della sua carica di significato in funzione di una riflessione aliena, figura unicamente come elemento estetico nel contesto serale.

Nella 'poesia-sede' successiva il rapporto con l'oggetto lunare è declinato in termini totalmente opposti. Ancora in *Trieste e una donna* appare *Nuovi versi alla luna*, composizione in cui l'interiorizzazione della figura del satellite raggiunge un grado di elevatezza inedito per cospicuità – il sostantivo «luna» viene invocato in ben quattro volte nello spazio di 39 versi – e articolazione della dialettica 'sé: altro da sé'.

La luna si è nascosta fra le nubi
di madreperla,
dopo che in me, a vederla,
vecchi fantasmi nacquero e follia¹³.

Ancora una volta i quattro versi iniziali sono distinti dal resto della composizione come una strofa altra; ancora una volta il termine della nascita è connesso all'immagine lunare e caricato di significato identitario; ancora una volta le immagini della sacralità cristiana («La luna nel suo argento ha impresse sante / immagini: la vergine Maria / che il dolce figlio ha in grembo» vv. 5-7) sono accostate a quelle relative

propriamente figurative, e quelle caratteristiche del pensiero artistico: «Certo è che gli artisti, diversamente dagli altri uomini [...] PENSANO – come i bambini – PER IMMAGINI».

¹² Saba 2014, 93.

¹³ Ivi, 101.

al dominio dell'infanzia («ed anche ha un certo / fare, austero e materno / ch'io la riguardo come il bimbo» vv. 20-22). Lo spazio della poesia è teatro di una diretta invocazione della luna, e della descrizione delle implicazioni spirituali ed emotive¹⁴ che seguono alla sua contemplazione.

Appena poche pagine dopo, nella medesima raccolta, figura la settima sede: *Più soli*. Aperta anch'essa da un primo segmento di quattro versi, nella poesia la quarta persona sostituisce la prima al centro del contesto immaginifico ricorrente, osservato a questo punto.

Sopra uno scoglio nella rossa sera
seduti accanto, non l'abbandonavo
con lo sguardo, ma sempre l'affondavo,
sempre più invano nei suoi occhi strani
di luna che tra le nubi viaggia¹⁵.

La presenza regolare del paesaggio marittimo¹⁶ prelude in questa sede a una novità: a differenza delle sedi precedenti la 'figura di lei' si palesa, è presente fisicamente e compagna di un momento condiviso nel silenzio in cui la luna le riempie lo sguardo giungendo a costituire la stessa materia di cui sono composti gli occhi. Il sentimento di tristezza è tuttavia ancora imperante, e la figura di lei – gli occhi di lei – ne sono permeati: «nei suoi occhi una lacrima s'accese / rifulse sulla guancia imporporata» (vv. 17-18). L'apertura della sezione *Nuovi versi alla Lina* appena dopo la poesia in cui allo svelamento della figura femminile è attribuito tanto rilievo non è da considerarsi, a mio giudizio, una casualità. La nuova sezione, dal titolo in evidente assonanza con quello della sesta sede, è dedicata senza mediazioni metaforiche alla compagna, identificata con il proprio nome proprio esattamente dopo essere stata raccontata presente nel momento della contemplazione lunare per la prima volta.

L'ottava poesia è costituita dall'ottavo segmento dell'*Autobiografia*, datato 1924.

Così sognavo, e in ciel la vespertina
stella brillava presso al dolce e bianco

¹⁴ Ha sottolineato Angermaier (2018, 18) il carattere cospicuamente oppressivo e «colpevolizzante» della rappresentazione sabiana della figura materna in questa poesia: «Una madre “kleiniana” che vicaria il ruolo paterno e impronta indelebilmente lo psichismo di Saba [...]».

¹⁵ Ivi, 108.

¹⁶ Per Lollini (2006, 283 e 291) vero e proprio elemento qualificativo dell'inquietudine di Saba e, più in generale, connotativo di un substrato riflessivo di carattere identitario-culturale a proposito della dialettica tra singolarità ontologica e alienazione nazionalistica.

spicchio lunare, e in grembo alla marina
 si rifletteva, tremula. O uno stanco

esser credevo, al sole che vien manco
 visibilmente, mia scialba mattina
 paragonando. E piansi, e feci anco
 pianger mia madre ad abbracciarmi china.

Voluto in parte, in parte era pur vero
 il mio dolore. Ma che sia soffrire
 lo seppi poi, quando un'idea improvvisa

mi strinse il cuore, m'occupò il pensiero
 di mostri, insonne credevo impazzire.
 E questo fu verso i vent'anni, a Pisa¹⁷.

La marina, il rapporto con l'astro solitario – si ricordi la prima sede, il contrasto tra la dolcezza dell'immagine osservata e la malinconia imperante nel presente delle sensazioni, l'elemento infantile ora connesso direttamente alla figura materna, si compongono in questa sede raggiungendo un grado inedito di espressività lirica. Irrompe la follia, sgradita presenza nello iato tra il sonno mancato e il ricordo isterico di ciò che non è stato. La luna è tornata alla sua dimensione di elemento estetico, non dissimile dagli altri nel paesaggio serale (come nella quinta sede tale subalternità è sancita dall'attribuzione di rilevanza agli elementi stellari tra cui la luna figura semplicemente). Di fatto l'ottava sede costituisce un *unicum* tra le '13 lune': la descrizione dell'esterno fisico occupa appena lo spazio dei primi quattro versi del sonetto, dopo i quali il discorso poetico vira bruscamente verso la dimensione di un dolore interiorizzato. La scissione tra l'irrealtà del sogno e la verità del dolore, la triplice dimensione dell'essere sveglio, essere insonne ed essere addormentato, l'ossimoro di una cura materna che non porta sollievo, restano privi di riscatto. L'ultimo verso abbandona il lettore nella medesima irrisoluzione che pervade il poeta al momento del comporre. La contestualizzazione temporale-spaziale utile soltanto alla precisione del ritratto: anche se «voluto in parte» (v. 9), il dolore rimane privo di attenuazione.

Bisognerà attendere il 'capitolo' delle *Ultime cose*, 1935-1943, per incontrare nuovamente una sede in cui Saba collochi una luna tanto carica di significato. La nona

¹⁷ Saba 2014, 248.

poesia infatti, quella della *Quinta fuga (a due voci)* in *Preludio e fughe*, 1928-29, vede il satellite come una citazione fugace nel generale accumulo di significanti di una dialettica asimmetrica: «Amo i paesi strani, / i mari azzurri d'isole fioriti / dove, come qui il sole, arde la luna»¹⁸. Uno strumento retorico, utile al riferimento superficiale alla dimensione incantata di un altrove privo di connotazioni emotive. Un secondo *unicum*, di fatto, poeticamente 'distante' dalle altre sedi.

Nell'arco della decima sede, *Caro luogo*, il termine lunare ritorna allineato ai parametri precedenti formalmente e concettualmente. Della raccolta di cui è parte, *Ultime cose*, pubblicata durante l'«esilio» svizzero del 1944 «senza che l'autore ne fosse o potesse essere avvertito»¹⁹, Bonura ha ricordato:

Per molti aspetti il modo in cui questo libretto vide la luce illustra il senso storico e morale della poesia di Umberto Saba, una poesia combattuta tra la speranza e il dolore di chi si sentiva ed era «come tutti / gli uomini di tutti / i giorni», evidente sin dalla produzione giovanile e ancor più nei componimenti scritti durante la clandestinità fiorentina del 1944²⁰.

In *Caro luogo* si assiste effettivamente alla nuova adozione da parte del poeta di una pluralità di termini che richiama al generale di una condizione sì interiorizzata, ma universalizzabile. Lo scenario adolescenziale della ricerca di un luogo che garantisca solitudine, lontananza dagli sguardi degli altri, scardina il momento del vissuto dalla singolarità esperienziale e ne costituisce l'essenza come qualcosa di condiviso o, quantomeno, di condivisibile.

Vagammo tutto il pomeriggio in cerca
d'un luogo a fare di due vite una.

Rumorosa la vita, adulta, ostile,
minacciava la nostra giovinezza.

Ma qui giunti ove ancor cantano i grilli,
questo silenzio sotto questa luna²¹.

¹⁸ Ivi, 358.

¹⁹ Bonura 2013, 14.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Saba 2014, 449.

Spogliata dalla stratificazione di significato delle composizioni giovanili, la luna della decima sede ritorna a occupare lo spazio della presenza oggettuale, qui declinata nel mero indicatore della fisicità spaziale-temporale al pari del ‘canto’ degli insetti. Così avviene anche per l’undicesima sede *Sera di febbraio*²²: nello spazio della stessa raccolta il poeta posiziona il satellite in un cielo indifferente, lontano, e partecipe delle sue meditazioni come può esserlo un elemento inanimato. Inutile sottolineare la distanza tra queste composizioni tardive e le prime, nelle quali le significazioni emotive connesse alla figura della luna arrivavano a toccare forti connotazioni patetiche. Così pure in *Avevo*, dodicesima sede del 1944, in cui l’estensione della meditazione personale ammette la luna come una mera comparsa al margine: in sessantadue versi – dedicati nella maggior parte all’articolazione di un pensiero indagatore del proprio rapporto con l’esistenza, con la figura materna e con la propria vita empirica – la luna appare nella coppia vv. 4-5 e scompare.

Guardo nel cielo nuvole passare,
biancheggiare lo spicchio della luna.

Nient’altro²³.

La tredicesima sede, vera e propria ultima luna di Saba, è il *Rosignuolo*. La sezione del *Canzoniere* a cui appartiene è quella degli *Uccelli*, composta nel 1948 e comparsa per la prima volta nell’edizione del 1965, a otto anni dalla morte del poeta. Per la prima volta la voce che si rivolge alla luna non è quella di chi scrive: l’uccello, il rosignuolo appunto, interpella direttamente il satellite dopo aver ammonito l’essere umano di non considerarsi l’oggetto principale dell’attenzione di Dio, il quale ‘si compiace’ non tanto dell’uomo quanto proprio dell’animale.

Dice il nostro maggiore
fratello, il rosignuolo:

Iddio, che ha fatto il mondo e se lo guarda,
non di te si compiace, uomo, che a un’esca
– ahi, troppo irrecusabile! – dividi
noi che abbiamo la casa in siepe o in fronda.

²² Ivi, 473.

²³ Ivi, 491.

Si tace. E, dopo una nota pietosa:

La voce – dice – più meravigliosa
del silenzio, è la mia. Dei pleniluni
d'Aprile a quali infiniti si sposa!

Dice a te il tuo maggiore
fratello, il rosignuolo:

La dolcezza del mondo è una.
Solo a lei canto al lume della luna²⁴.

L'uomo è giunto infine al grado ultimo della sua definizione identitaria nella relazione con l'altro da sé: è ormai 'fratello minore' dell'uccello. La centralità assoluta della percezione della propria tristezza che connotava le prime narrazioni dei momenti di rapporto alla luna è sostituita nella tredicesima sede con la prospettiva di una voce altra, inumana. La tematizzazione dell'elemento religioso trova così una definizione nuova, non più tesa al ritratto di uno stato ontologico di accesso all'assoluto dell'amore divino, ma alla marginalizzazione dell'essenza della vita terrena. Lo stesso rosignuolo è indifferente nel rivolgere il suo canto a quell'«unica dolcezza» che possiede il mondo. L'eco leopardiana dell'identificazione compiuta-razionale dei due termini più significativi dell'esperienza umana – nella prospettiva filosofica romantica ἔρωσ and θάνατος, *Amore e morte*: «Cose quaggiù sì belle / altre il mondo non ha»²⁵ (vv. 3-4) – appare così trasfigurata nell'attribuzione di un valore unico, imprecisato oggetto della «dolcezza». Non più quindi l'identificazione²⁶ dell'ακμή esistenziale nell'assoluto iperbolico del dualismo atavico, ma in un *unicum* recondito di cui il poeta affida al lettore la sola traccia sul suo genere femminile.

È stato possibile osservare come le tredici figurazioni lunari compaiano frammentariamente nell'arco dell'intera opera di Saba. Pur rimanendo innegabile la tangenza

²⁴ Ivi, 550.

²⁵ Leopardi 1993, 2019.

²⁶ La familiarità di Saba con il principio filosofico in questione – quello dell'identificazione dei termini specifici di 'amore' e 'morte' come momenti più elevati nella dimensione esistenziale umana – emerge con grande chiarezza nell'arco del *Canzoniere*. Si pensi, per esempio, al quarto segmento de *L'amorosa spina*, 1920: «Sento, fanciulla mia, sento che morte / più conviene d'amore a me che t'amo» (vv. 1-2); a *Canzonetta prima. La malinconia*, pubblicata anch'essa oltre vent'anni prima del *Rosignuolo* in *Preludio e canzonette*: «Malinconia, / la vita mia / amò lieta una cosa / sempre: la Morte. Or quasi è dolorosa, / ch'altro non spero» (vv. 21-25); alla *Sesta fuga (a tre voci)*: «Ah, perché la giovinezza / della morte ha in sé l'amore?» (vv. 175-176).

concettuale tra i significati che il poeta connette all'immagine del satellite, tale prossimità non si offre né come un insieme 'orizzontale' di concetti tematicamente simili, né tantomeno come la traccia di una metamorfosi 'verticale', scandita nel tempo. In altre parole, l'apparizione della luna nella poesia di Saba è sì connessa, di volta in volta, a significati prossimi tra loro, ma non prossimi in quanto parti di un insieme sincronico-tematico o diacronico-metamorfico. Il principio che stabilisce tale prossimità non appartiene dunque a una dimensione extratestuale, ma risiede negli stessi parametri della poetica di Saba: i concetti della tristezza, della nascita, della solitudine, del ricordo del tempo d'infanzia, della morte, del sentimento religioso, dell'estasi contemplativa, sono di fatto parti della poetica sabiana tutta. L'associazione, in punti sparsi della sua opera, dei medesimi concetti a differenti figurazioni della luna (o più in generale di momenti di rapporto tra un soggetto – o un oggetto – e il satellite) costituisce un'azione che, si è detto, rientra nei parametri di un'attitudine reiterativa di Saba. È così lui stesso a 'guidare' il lettore verso ciò che deve essere compreso nella lettura della sua poesia. La ripetuta associazione delle componenti del proprio orizzonte poetico-compositivo all'immagine della luna, letta nella prospettiva critico-filosofica lerneriana dell'insolvibilità del 'tentativo poetico', si mostra così non come un'operazione estetica riferita primariamente al 'rappresentare' la luna sotto tredici luci diverse, ma al renderla di volta in volta il simulacro poetico di significazioni concettuali ad essa ulteriori.

Bibliografia

Angermaier 2018

A.F. Angermaier, *Nel segno di Freud: le Scorciatoie di Umberto Saba*, in F. Senardi (ed.), *Nel mondo di Saba: «Le scorciatoie di un poeta saggio»*, 20, Gorizia 2018, pp. 11-32.

Bonura 2013

G.E. Bonura, *Verso l'edizione critica delle poesie di Umberto Saba*, «Forma. Revista d'estudis comparatius. Art, Literatura, Pensament», 7 (2013), pp. 13-24.

Debenedetti 1980

G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento. Dall'ermetismo alla poesia dell'impegno: Montale, Ungaretti, Luzi, Saba, Penna, Noventa, Sereni*, Milano 1980.

Lerner 2017

B. Lerner, *Odiare la poesia*, Palermo 2017.

Leopardi 1993

G. Leopardi, *Canti*, Torino 1993.

Lollini 2006

M. Lollini, *Trieste e "l'antico mare perduto" di Umberto Saba*, «Annali di italianistica. Negotiating italian identities», 24 (2006), pp. 275-294.

Mazzoni 2005

G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna 2005.

Saba 1991

U. Saba, *Lettere sulla psicoanalisi. Carteggio con Joachim Flescher 1946-1949*, Milano 1991.

Saba 2014

U. Saba, *Il Canzoniere*, Torino 2014.

Occhi al cielo. Genesi e stratigrafia del 'lunario' buzzatiano

Eloisa Morra

Abstract: The essay maps a *corpus* of articles on Moon-landing published by Dino Buzzati (1906-1972) in the columns of Italy's major newspaper, «Corriere della sera». What emerges from this *corpus* is the transition from a Moon imagined through a Leopardian filter to its tridimensional version. On the one hand, this modern Moon witnesses the atomic fear; on the other hand, it reflects mankind's excessive ambitions. These contradictory instances are expressed through a variety of genres, forms, registers that place Buzzati's 'spatial' articles among the most interesting results of his work between the 1950s and the end of the 1960s.

Keywords: Moon; Italian literature; science; journalism; Dino Buzzati; Italo Calvino.

1. Un lunario dimenticato

Nell'ottobre 1971, a pochi mesi dalla morte, Dino Buzzati pubblica *Favolette*, articolo in cui – prendendo a modello gli antichi lunari – si dà conto delle diverse reazioni all'anno che viene, mirando a dare una rappresentazione aerea delle maggiori componenti della vita contemporanea in Italia. Tra le sezioni presenti (economia, politica, società, per limitarsi ad alcune) ne spicca una dedicata alle scoperte spaziali, che ben esprime il frutto ultimo delle riflessioni operate in quegli anni.

DALLO SPAZIO

Mi fanno ridere i cosmonauti e soci. La Terra è diventata troppo piccola, dicono, ormai ci sentiamo troppo soli; dobbiamo trovare compagnia fuori di casa. Così dicono. Mica gli bastano i miliardi di morti di fame che vivono tutto intorno. Si sentono soli, poverini. E perché poi solitudine? Se raggiungessero altri cento pianeti abitati come il

nostro a cosa servirebbe? Se ne scoprissero diecimila, centomila, a che cosa servirebbe? La solitudine si accresce quante più persone conosciamo. Rendo l'idea?¹

Il confronto tra l'impegno dedicato alle avventure del cosmo e quello da destinare ai problemi sociali² permette a Buzzati di declinare in modo nuovo temi già affrontati in precedenza: il senso di inappagamento che deriva dall'esplorazione, già paventato nell'articolo *L'eterno slancio* (1968), dove però l'aspirazione umana a «volere di più»³ veniva lodata, viene rovesciato in un bilancio negativo. A prima vista, Buzzati sembra dunque situarsi senza appello tra i contrari nell'ambito del dibattito che vede numerosi scrittori e intellettuali italiani discutere i pro e i contro delle imprese spaziali, nel quadro di un complessivo bilancio dei risultati raggiunti.

All'allargarsi degli orizzonti percettivi a suo parere corrisponde un rimpicciolimento del pianeta, come se il 'folle volo' lunare non avesse che moltiplicato la solitudine dell'essere umano. Tuttavia, questo arroccamento in una posizione di chiusura non è comprensibile se non andando a ritroso, confrontando i dati editi con il quadro più complesso e stratificato che emerge dal *corpus* degli articoli lunari di Buzzati, finora poco studiato e mai raccolto in volume⁴. In Buzzati è infatti presente un immaginario selenico ricco e diversificato, la cui stratigrafia meriterebbe un'indagine più ampia e sistematica⁵: il *corpus* che si è provveduto a reperire nell'archivio della Fondazione Corriere della Sera consta di una serie di circa trenta interventi dispersi tra le pagine del *Corriere della Sera* e quelle del *Corriere d'informazione*.

Come sovente nel suo modo di lavorare, la pagina di giornale viene utilizzata dall'autore del *Deserto dei Tartari* sia come spazio di riflessione etico-morale, sia come laboratorio d'idee e forme da riproporre successivamente in campo più propriamente narrativo. Il confine tuttavia è sottile e, come si avrà modo di vedere, lo scambio tra le due modalità di scrittura sarà una costante, quasi che l'una non possa esistere

¹ Buzzati 2006, 271.

² Costante negli scritti di altri autori: esemplare è Levi 1986: «Questa impresa, del volo lunare, è un collaudo: altre imprese ci attendono, altre opere di coraggio e di ingegno, ben altrimenti impegnative in quanto necessarie alla nostra stessa sopravvivenza; imprese contro la fame, la miseria e il dolore. Devono essere sentite, anche queste, come una sfida al nostro valore, e anche queste, poiché possono, debbono essere compiute».

³ Buzzati 1973, 261-263.

⁴ Questa mia indagine, parte d'un più ampio progetto di ricerca, è da leggersi come un primo tentativo di mappare il *corpus* in vista d'una edizione.

⁵ Alcuni degli articoli lunari di Buzzati sono stati oggetto d'analisi di un articolo di Siddell 2000, 157-167; l'influenza del modello delle *Operette morali* in alcuni di essi è stata affrontata da Maggiore 2013, 43-62. Il *corpus* non è però mai stato analizzato nella sua interezza, e i suoi testimoni restano tuttora poco noti o del tutto sconosciuti, di qui la necessità di fornire ampie citazioni.

senza l'altra⁶. Tanto più difficile, poi, risulta tracciare nette separazioni in una serie testuale in cui generi distanti (l'articolo di cronaca, l'apologo, il racconto, la favoletta) declinano senza soluzione di continuità linee tematiche e spunti d'interesse che si intensificano e arricchiscono di pari passo all'evolversi dell'impresa spaziale. Più della metà degli articoli si concentrano nel periodo post-allunaggio, ma le presenze lunari in Buzzati sono riscontrabili sin dai primi anni Quaranta; il dato di maggiore interesse risiede dunque nell'analizzare come cambino nel corso del tempo la percezione e le modalità rappresentative del corpo celeste: lo si farà selezionando solo alcuni tra i molti articoli presenti. Inoltre, si intende mettere in luce il posizionamento di Buzzati all'interno del dibattito letterario che prende corpo sulle pagine del «Corriere» e di altri quotidiani⁷, le sue risposte all'interrogativo che ne faceva da sfondo costante: l'esplorazione scientifica costituisce una minaccia alla 'poesia della luna', oppure la scienza e la tecnologia provvedono a fornire ulteriori spunti per la sua rappresentazione fantastica? Una lettura delle principali linee direttrici del lunario permetterà, oltre a inquadrare criticamente queste problematiche, di analizzare le diverse forme e modelli di volta in volta adottati dallo scrittore.

2. Prima dell'allunaggio: *Commiato notturno e Contro le stelle*

Uno dei primi casi in cui la luna come immagine autonoma fa capolino all'interno del *corpus* è *Commiato notturno*, racconto breve utile per illuminare le modalità attraverso cui viene presentato il satellite precedentemente al 1969, quando Selene non è che un'immagine letteraria. In una notte milanese a parlare è Girolamo Grinti, un giovane che davanti agli amici rievoca i luoghi della sua infanzia poco prima di avviarsi inconsapevolmente verso la morte:

E pensare che – mormorò con *malinconia sovrumana*, non sua, non voluta, derivante dall'ora, forse – che in questo preciso momento, dalle mie parti, lontano lontano...». «Cosa?» gli chiesero gli amici. «Sugli acquitrini – egli riprese – «si distende la nebbia, nello spazio di pochi minuti si allarga e sale tra le *piante* che stanno ferme e nere. C'è la luna, e non per caso, signore e signori. La sua luce illumina debolmente anche i

⁶ Panafieu 1973, 164-165: «Metto insieme giornalismo e letteratura narrativa perché sono la stessa identica cosa. E penso che dal punto di vista della tecnica letteraria il giornalismo sia un'esemplare scuola». Sull'interscambio tra pagina di giornale e pagina narrativa si vedano almeno *Buzzati giornalista*, 2000 Giannetto 2002.

⁷ Calvino 1967, 226-22. Sul dibattito lunare di quegli anni si vedano almeno Sandrini 2014; Cortellessa 2019.

vapori fra gli alberi. E sembrano allora tanti fantasmi che adagio vanno lungo i laghi, contorcendosi un poco. Ma dove? dove?⁸.

Le ripetizioni, le inversioni, il lessico dichiaratamente allusivo all'ipotesto – l'infinito leopardiano mimato anche nei principali nuclei tematici, incluso il superamento d'una barriera spaziale attraverso l'immaginazione – non fanno che allontanare il racconto dalla contemporaneità, facendo sì che l'evocazione d'un passato favoloso prenda corpo, incoraggiata dalla presenza lunare, a un tempo amichevole osservatrice dei destini umani e chiave d'accesso a un mondo indefinito, evocato attraverso un immaginario da paesaggio gotico. Questa doppia valenza è tradotta nell'uso dell'«accumulazione evocativa»⁹, schema retorico volto a trasmettere un senso di vaghezza attraverso l'uso di elenchi, sostantivi astratti e frequenti inversioni aggettivali, offrendo la possibilità di rivisitare in chiave moderna la «poetica della lontananza»¹⁰ leopardiana. E a Leopardi Buzzati sembra guardare nel tratteggiare sia dialoghi dominati da una disincantata ironia, sia pezzi di riflessione filosofica, due delle molte anime che animano le sue riflessioni lunari tra gli anni Cinquanta e i Settanta.

Tra i più interessanti articoli del segmento del *corpus* che precede l'allunaggio, *Contro le stelle* (1958) appartiene alla seconda categoria, ragion per cui le riserve verso le imprese spaziali accennate in apertura sembrano emergere ancor più fortemente. Le modalità del racconto fantastico vengono fuse a una speculazione filosofica di stampo operettistico: più che d'una narrazione si tratta d'un pezzo lirico-descrittivo. Ammirando la volta celeste, immerso in un'atmosfera tipica di molti racconti coevi, l'io narrante si trova ad affrontare un'inquietudine dovuta all'ambiguità dei sentimenti provati, che richiamano temi onnipresenti nell'opera buzzatiana: il senso di stupore di fronte all'immobile bellezza del cosmo, l'attesa, la continua sfida dell'uomo col tempo e la morte. Se il guardare il cielo non fa che confermare la limitatezza degli orizzonti terrestri¹¹, nel rivolgersi direttamente alle stelle, la luce della volta celeste viene per la prima volta paragonata ai lumi artificiali, determinando uno schieramento dello scrittore in favore dei secondi:

Voi, stelle, bruciate solo per voi stesse. Le vostre gigantesche dimensioni metriche, se pur dobbiamo crederci, sono una stolido, supremamente inutile e ridicola cosa al

⁸ *Commiato notturno*. Miei i corsivi, volti a identificare le presenze leopardiane.

⁹ Lazzarin 2008, 199-302.

¹⁰ Id. cit. Leopardismo poetico e leopardismo di stampo operettistico si alternano ma non si elidono, spie delle contraddizioni che animano l'attitudine di Buzzati verso il corpo celeste.

¹¹ Buzzati 2006, 163.

paragone di uno solo di quei rozzi fanalini a olio ciondolanti sotto la pancia dei carri notturni che si trascinano verso destinazioni ignote, trainati da un cavallo stanco. E quanto più belle di voi, più misteriose e nobili sono le luci della notte umana, il fuoco del camino, per esempio, le fiaccole, i fanali dei treni, i fari, i riverberi degli altri forni, la candela in fondo alla soffitta, gli spiriti in forma di fuochi fatui nelle sere di afa si inseguono nelle cripte sepolcrali. Dentro a questi luci stimate generalmente così poco c'è una grandezza, uno slancio spirituale che voi neppure vi sognate.

Qui l'accumulazione evocativa declina un'ambientazione volta a rendere tangibile ciò che emergeva in un pezzo ben più noto, *Se si scoprisse che la luna è più lontana del previsto* (1958): Buzzati predilige gli umili lumicini terrestri poiché ardono d'uno slancio avventuroso che prelude al superamento dei limiti noti; il che rende senz'altro fallibili, mortali, ma certamente più vivi dell'immobile, immortale eppure mortifera luce delle stelle¹². D'altro canto, basterà mai lo spazio a sua disposizione per sopire la sete di conquista dell'uomo? Le distanze, continua leopardianamente Buzzati, «benché sterminate, gli concederanno requie»? La risposta appare chiara fin dagli anni Cinquanta:

Ed ecco di tutto questo le conseguenze pratiche. Quando l'uomo è preso da un senso di angustia, imprigionamento, strettoia, mancanza d'aria, intollerabile condanna e non capisce bene cosa sia. [...] Questo fino a pochi anni fa: era utopia insensata e nessuno ci pensava seriamente. Ma da quando gli stessi governi hanno iniziato a parlare di satelliti meccanici e razzi interplanetari, dando addirittura appuntamento sulla luna in termini brevissimi di tempo, quella febbre di evasione, che prima era una blanda nostalgia, si è ridestata potentissima, e l'uomo crede di vivere già la vigilia del riscatto, pregusta la felicità nuova, le sovrumane grandezze spirituali che lo aspettano lassù, tra i pianeti e i Soli, nelle sconfinato voragini del cielo. Illuso. La serie fatale e progressiva delle delusioni che gli contristano la vita, si riprodurrà tale e quale, dovunque egli riesca a trasferirsi. Non gli basterà la Luna, ammesso pure che possa approdarvi sano e salvo. Avrà appena avuto il tempo di sbarcare, che i suoi sguardi cercheranno qualche cosa più in là.

L'uomo, «il trionfatore», non troverà mai pace, se non guardando a fondo se stesso¹³. È stato messo in luce quanto il filtro operettistico sia presente in articoli lunari

¹² Opposizione ripresa in due tavole di *Poema a fumetti*, ove i morti ricordano la vita, declinata nella luce della «luna che stava tramontando dietro i tetti» e nel «lumino lontano e il vento che lo fa dindolare» in opposizione alle stelle dalla luce fissa dell'oltretomba. Cfr. Buzzati 1969a, pp. 81-82.

¹³ Buzzati 2006.

che fanno uso della forma del dialogo¹⁴, ma la presenza di Leopardi riemerge anche negli scritti che adottano un tono in cui è assente l'ironia: in questo caso i prestiti leopardiani sono evidenti sia a livello stilistico-lessicale nei numerosi nessi e dall'inserzione di tracce d'un linguaggio poetico all'interno d'un tessuto prosastico. Ma più ancora che per le numerose spie testuali, sembra che l'autore delle *Operette* orienti il testo a livello ben più profondo: così come la preparazione al viaggio spaziale è diretta trasposizione del piacere dell'attesa derivato dalla vaghezza e dalla lontananza adombrato in un appunto dello *Zibaldone*, il raggiungimento dei più alti obiettivi immaginabili non può che portare a un'amara disillusione, espressa con toni solenni irti di dittologie sinonimiche, nessi e ripetizioni enfatiche:

A ogni conquista, dopo la primissima, breve esaltazione, egli sentirà riaccendere dentro di sé quell'inquietudine, smania, inappagamento per cui odiava la meschina prigione della terra. E potrà perfino, con le sue macchine diaboliche, uscire dal sistema solare, precipitare negli abissi della Via Lattea esplorandone le meraviglie da vicino. Non basta. Potrà, concediamoglielo benché sia del tutto assurdo, circumnavigare interamente l'Universo tornando fino al punto di partenza. Appena arrivato, fra i clamori del trionfo, di nuovo l'antico tormentoso travaglio prenderà a mangiarlo internamente, avvelenandogli le ore. Capià finalmente allora quanto insensata sia la fuga? Si accorgerà finalmente, dopo miliardi e miliardi di chilometri, di essere imprigionato come prima? Si renderà conto che a renderlo infelice non è l'angustia e la miseria della casa, né il paese dove abita, né della sua patria, né del globo in cui la comunità si è esiliata? Che la prigione è dentro di lui, non si vede, e si chiama solitudine? Dagli estremi golfi siderali farà dunque ritorno, deluso, il trionfatore.

3. Verso l'allunaggio: dalla luna nera al satellite cliché

Una consistente porzione del *corpus* presenta articoli in cui da meta d'osservazione la luna si fa personaggio, raggiungendo profondità rappresentative inedite. A quest'ultimo gruppo vanno ricondotti elzeviri che prefigurano due immagini che mostrano numerosi punti di contatto con raccolte edite, la luna nera e la luna antropomorfa. La prima – dai «crateri orribilmente visibili»¹⁵, imponente e incombente, portatrice di morte – esaspera la versione desertica del racconto *Sulla Luna* (1956), facendosi figurazione poetica d'un altro tema onnipresente

¹⁴ Maggiore 2013.

¹⁵ Buzzati 1958, 495.

negli scritti degli anni Sessanta, la paura atomica¹⁶. «Immensa e luminosa, non più la placida abitatrice delle nostre notti, bensì uno smisurato mostro butterato di voragini»¹⁷, è diretta erede d'una tradizione letteraria volta a tematizzare l'*hybris* che nutre la natura umana attraverso una lente apocalittica. Lungi dallo stimolarne la grandezza, i primi tentativi di avvicinamento al satellite non hanno fatto che confermare la disumanità celata sotto le ragioni della scienza. Il legame tra luna e catastrofe si fa evidente nel racconto *Una fine del mondo*, dove – in una città simile a Milano – un uomo aspetta l'apocalisse, annunciata «dietro ai rami del platano», da

Poi se ne levò dall'orizzonte una immensa, tonda e illuminata da quattro cinque minuscole lune, grandi come un bottone da paltò. Più a destra, altre ancora. Poi se ne levò dall'orizzonte una immensa, tonda e illuminata da una luce azzurrina: aveva un diametro almeno quattro volte la luna usuale. Si vedevano benissimo i crateri, specialmente uno. L'estrema vicinanza le dava una espressione oscena¹⁸.

Il motivo della luna nera anticipata da lune di piccole dimensioni è probabile micro-ripresa da Charles Fourier, erede d'una tradizione che tematizzava le risentite reazioni del satellite ai cacciatori di luna, che miravano a impadronirsene staccandola dal cielo¹⁹. Trasformarsi – sdoppiandosi, o rimpicciolendosi fino a sparire – sarà allora un modo diverso di ribellarsi alla tirannia dei moderni ulissidi. Ciò è riflesso anche in uno dei dipinti lunari più intensi di Buzzati, *La grande luna nera* (1970) (Fig. 1), che traduce in ambito figurativo alcune principali caratteristiche formali di *Una fine del mondo*: l'uomo è ridotto a figura di spalle, così da favorire – attraverso una declinazione in chiave contemporanea delle *Rückenfiguren* ottocentesche – a un tempo l'identificazione e il concentrarsi del nostro sguardo sullo spazio metafisico dominato dall'incombente presenza lunare, che ne annulla la presenza. E la necessità di sottrarsi alle mire espansionistiche della Terra sarà una costante dell'altra, complementare figurazione del *corpus*, la luna antropomorfa²⁰. È il caso di articoli quali *Par-*

¹⁶ Corrispondente a due diversi immaginari lunari, quello apocalittico della luna nera e quello della luna innocua, pari alla luce d'un lampione, accennato nel finale.

¹⁷ Buzzati 1958, 493-495.

¹⁸ Buzzati 1958, 494.

¹⁹ Probabile che Buzzati avesse letto Fourier in originale; l'antologia calviniana di scritti dell'utopista sarebbe infatti stata stampata da Einaudi otto anni dopo la prima pubblicazione del racconto, nel 1971. Sulla luna staccata si veda Sandrini 2014.

²⁰ Va ricordato che il rapporto tra progresso e forza distruttrice della natura è al centro di altri pezzi – su cui non ci si potrà soffermare per ragioni di spazio – che fanno del dato di cronaca uno spunto



Fig. 1. Dino Buzzati, *La grande luna nera*, 1970. Eredi Buzzati.

la l'Elzeviro (1949), *L'ingombro* (1959), *E dopo?* (1959) che vanno letti alla luca della comune matrice ispirativa. In una evidente caratura operettistica, Buzzati fa uso degli schemi del dialogo straniante per mettere in luce la corrispondenza tra la piccolezza della terra all'interno del sistema-universo e la meschinità delle ambizioni umane. Le falle della *Wille zur Macht* terrestre sono di volta in volta rivelate dal Sole, come in *L'ingombro*, oppure dalla Luna stessa, come in *E dopo?* Nel primo caso il Sole convoca un'assemblea e manda al 'Corriere del Cosmo' un comunicato: c'è un qualcosa che lo infastidisce e gli impedisce la visione: sorprendentemente, si tratta della Terra, che da «prigione» si è fatta «bruscolino»²¹, e sta iniziando ad inviare i suoi razzi spaziali con intenti di conquista:

Gli abitanti della Terra versano ancora in condizioni primordiali, al punto di non essere ancora riusciti ad organizzarsi in pacifica coesistenza; in questo o quel punto dell'esigua superficie sferica, essi infatti lottano periodicamente fra loro, in sanguinose guerre e coltivano tuttora l'arte primitiva di procurarsi l'un l'altro la morte coi mezzi più rapidi e crudeli. Si tratta dunque di una razza enormemente arretrata dedita ai furori e all'insanie di uno stato pressoché bestiale. Come è dunque spiegabile che tali bruti, prima di sistemare la loro vita comune in forma onesta e conveniente, pensino ad evadere, a tentare gli spazi estranei, a lanciare

per analizzare questioni etiche e filosofiche, riguardati lo sfruttamento degli animali ai fini delle esplorazioni spaziali.

²¹ Buzzati 1959a.

il loro programma di conquista oltre i naturali confini? Che cos'è dunque questa smania dei terrestri? Perché vogliono fuggire?²²

Il rovesciamento della prospettiva, unito all'uso d'un punto di vista straniante, fa sì che la vanità delle ambizioni di dominazione umane vengano ironicamente messe in luce: esplorare lo spazio è dunque un modo di riflettere sui propri limiti. Ma se la luna come meta non potrà che essere messa in ridicolo, parodiata, per conservarne l'antico incanto, non resterà che cambiare prospettiva concentrandosi su chi a lei cerca di avvicinarsi (almeno metaforicamente) per puro piacere della scoperta, senza secondi fini: gli astronauti protagonisti delle imprese, i divulgatori scientifici che le raccontano, le persone comuni che stanno a guardare²³.

Negli articoli lunari di poco precedenti all'allunaggio sono due le costanti che iniziano a farsi spazio e a intrecciarsi tra loro: da un lato, la sempre più vicina conquista del satellite sembra aver portato a un rimpicciolimento del mondo conosciuto già predetto dall'inizio degli anni Cinquanta; dall'altro, essa comporta un secondo pericolo, quello dell'assuefazione di chi assiste ai viaggi spaziali. Essendosi ristretti i confini, non resta che immaginare come sarà la luna di lì a poco raggiungibile: ci troviamo dunque di fronte alle prime immagini di una nuova Selene, che poco condivide con le rappresentazioni tipiche della linea lunare che innerva la letteratura italiana, da Dante ad Ariosto. È una «teleluna»²⁴, sempre più spesso mediata dalle riproduzioni fotografiche dei satelliti o dallo schermo della televisione. A questa discrasia, oggetto del dibattito Ortese-Calvino²⁵, Buzzati tenta di dare risposte personali: pur lontano da toni apocalittici che contraddistinguono le poetiche di altri autori, non esita a mettere in scena la conflagrazione tra due diversi modelli, il che ancora una volta si sposa bene con il formato del dialogo, o della plurivocità di voci.

In *Non deluderci, Luna*, uscito proprio il 20 luglio 1969, il divario tra luna nuova e il corpo celeste visibile a occhio nudo è tematizzato attraverso lo scambio di battute di due amanti, intenti ad assistere all'allunaggio una guardando la televisione, l'altro osservandolo dal balcone. L'articolo si sostanzia di un linguaggio quotidiano, che, umanizzando l'impresa, tende anche volutamente a cancellare il lato poetico del corpo celeste: «senza fantasia»²⁶, la nuova immagine riflessa nello schermo è falsa come il linguaggio

²² Ivi, 3.

²³ Vedi Buzzati 1962, 1963, 1969b, 1970. Di questi scritti, non analizzabili per ragioni di spazio, mi sono occupata più distesamente in Morra 2021.

²⁴ Lilli 1969.

²⁵ Si veda Calvino 1967.

²⁶ Buzzati 1969a.

pubblicitario di cui si fa portatrice. In questa luce, l'allunaggio è visto come tentativo di appropriarsi d'un dato poetico: di qui la speranza che la luna sfugga ai suoi moderni cacciatori, come emerge anche in un altro articolo dello stesso periodo, *Lunario* (1969). Questa luna in scatola annoierà presto, proprio perché poco indefinita: come nella *Sera del dì di festa*, il fascino d'un dato sta proprio nei preparativi, più che nel raggiungimento dell'obiettivo, che comporta la perdita delle illusioni.

È un assioma, questo, che si fa spazio anche negli scritti coevi di altri autori. Il primo a denunciare la violenza dell'allunaggio era stato Andrea Zanzotto, nel poemetto *Gli sguardi i fatti e Senhal* – il cui primo abbozzo, come ha dimostrato Clelia Martignoni, risale però a prima del 1969²⁷ – ma anni più tardi sia Guido Ceronetti sia Giorgio Manganelli scriveranno libri e articoli lamentando la perdita di mistero dell'oggetto-luna. Sul versante opposto si erano invece assestati autori quali Calvino e Ungaretti, che nel progresso scientifico avevano invece visto l'aprirsi di nuove possibilità mitopoietiche. Buzzati sembra situarsi in una posizione mediana, più sfumata di quella vista in apertura: il suo approccio di commentatore-scrittore lo porterà a non condannare la scienza, ma a metterne sempre in risalto il risvolto umano. Eppure, gli ultimi testimoni del *corpus* vanno a descrivere – ma con ironia lieve, distante dalle pagine sulfuree del *Lunario dell'orfano sannita* e dall'invettiva biblico-leopardiana di *Difesa della luna* – più che i paesaggi ormai noti, le reazioni annoiate dei comuni mortali. Mentre in alcuni articoli precedenti all'allunaggio l'assieparsi di voci di diversi personaggi era volta a trasmettere l'entusiasmo della gente comune per l'impresa, *Soli soletti* (1971) mostra un pubblico che ha ormai fatto l'abitudine alla luna, ormai ridotta a *cliché*. L'avvicinamento ha reso tutto prosaico, il che si traduce nelle strategie retoriche adottate: da ironico il registro diviene parodico, nell'intento di mettere in luce la prossimità tra l'immaginario degli insignificanti «sassi» lunari e una quotidianità priva di sorprese.

In conclusione, si è visto come il lunario buzzatiano (qui presentato attraverso una breve campionatura) non sia esente da contraddizioni, riflesso della versione stratificata dei valori assunti dal satellite. Dall'iniziale rappresentazione favolosa si passa progressivamente a una luna vista prima come minaccia, e che assume poi nuovi significati, rivelando la vanità delle ambizioni umane; infine, la luna diviene *cliché*, ma senza perdere del tutto il mistero che sempre la avvolge, nel caso in cui l'uomo trovi sempre nuovi modi di immaginarla. Ciò che distingue il lunario buzzatiano dalle prove di altri autori è però la varietà di forme, fonti, strategie retoriche messe in atto nell'intento di cogliere aspetti inediti dell'oggetto, il che non fa che confermare la potenza della sua invenzione fantastica.

²⁷ Si veda Martignoni 2011.

Bibliografia

- Buzzati 1958
D. Buzzati, *Sessanta racconti*, Milano 1958.
- Buzzati 1959a
D. Buzzati, *L'ingombro*, «Corriere della Sera», 6 gennaio 1959.
- Buzzati 1959b
D. Buzzati, *E dopo?*, «Corriere della Sera», 20 settembre 1959.
- Buzzati 1962
D. Buzzati, *Glenn e (modestamente) noi*, «Corriere d'Informazione», 21-22 febbraio 1962.
- Buzzati 1963
D. Buzzati, *A Valentina*, «Corriere della sera», 18 giugno 1963.
- Buzzati 1969a
D. Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano 1969.
- Buzzati 1969b
D. Buzzati, *Non deluderci, luna*, «Corriere della sera», 23 luglio 1969.
- Buzzati 1969c
D. Buzzati, *Lunario*, «Corriere della Sera», 20 luglio 1969.
- Buzzati 1970
D. Buzzati, *Fede del cronista lunare*, «Corriere della sera», 6 marzo 1970.
- Buzzati 1971
D. Buzzati, *Soli soletti*, «Corriere della Sera», 1 febbraio 1971.
- Buzzati 1973
D. Buzzati, *Cronache Terrestri*, in D. Porzio (ed.), Milano 1973.
- Buzzati 2006
D. Buzzati, *In quel preciso momento*, in L. Viganò (ed.), Milano 2006.
- Buzzati 2000
Buzzati giornalista, Atti del convegno internazionale (Feltre-Belluno 18-21 maggio 1995), in N. Giannetto (ed.), Milano 2000.
- Calvino 1967
I. Calvino, *Il rapporto con la luna* (1967), in *Saggi 1945-1985*, I, in B. Falchetto e M. Barenghi (eds.), Milano 1995, pp. 226-22.
- Cortellessa 2019
A. Cortellessa, *Volevamo la luna*, Fidenza 2019.
- Giannetto 2002
N. Giannetto, *Alle origini della scrittura buzzatiana: i primi articoli, i primi racconti*, «Narrativa», 23 (2002).
- Lazzarin 2008
S. Lazzarin, *Il Buzzati 'secondo'*, Manziana 2008.
- Levi 1986
P. Levi, *Noi e la luna*, in «La Stampa», 1986, poi in *Opere*, M. Belpoliti (ed.), Milano 2001.
- Lilli 1969
V. Lilli, *Teleduna*, «Corriere della sera», 23 luglio 1969; in *Giornalismo italiano. 1968-2001*, in F. Contorbia (ed.), Milano 2009, IV.
- Maggiore 2013
R. Maggiore, *Le operette lunari di Dino Buzzati; Buzzati, Leopardi e la luna. Le operette lunari di Dino Buzzati*, «Studi buzzatiani», 18 (2013), pp. 43-62.
- Martignoni – Occhi 2011
C. Martignoni, D. Occhi, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal: di alcuni percorsi genetici tra gli autografi*, «Autografo», 46 (2011) ('Per i novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini'), pp. 21-33.
- Morra 2021
E. Morra, *Da Selene all'Apollo: nuove acquisizioni sugli articoli 'spaziali' di Dino Buzzati*, «Strumenti critici», 1 (2021), pp. 107-128.
- Panafieuf 1973
Y. Panafieuf, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieuf* (luglio-settembre 1971), Milano 1973.
- Sandrini 2014
G. Sandrini, *Le avventure del fantastico. Calvino, Leopardi e la luna*, Venezia 2014.
- Siddell 2000
F. Siddell, *Buzzati e la luna*, in *Buzzati giornalista*, Atti del Convegno (Feltre-Belluno, 18-21 maggio 1995), a cura di N. Giannetto, con la collaborazione di P. Dalla Rosa, M.A. Polesana, E. Bertoldin, Milano 2000, pp. 157-167.

«Peccato che i Seleniti non esistano».
Primo Levi e gli abitanti della Luna tra fantascienza e ironia

Teresa Agovino

Università Mercatorum di Roma

Abstract: This work analyzes the short story *Visto di lontano*, written by Primo Levi in 1967 and included in the collection *Vizio di forma* (1971). *Visto di lontano* offers a different perspective about Moon landing in human imagination: the main character is a scientist from the Moon who studies the features of the Earth and deals with a series of misunderstandings about life on Earth. Levi, as a scientist, was deeply interested in scientific investigations about the Moon and the easiest way to reach it. On the other side, Levi, as a writer, was able to imagine a lunar population studying terrestrial beings and committing a lot of funny mistakes by looking at the planet from afar.

Keywords: Levi; Italian literature; short story; twentieth century; Moon.

«Ci è stato promesso che entro pochissimi anni, forse addirittura entro il corrente anno 1967, esseri umani potranno piede sulla luna»¹. Con una *Nota in buona fede*, Primo Levi avvia il racconto² *Visto di lontano*, composto nel 1967 e riadattato nel 1971 per la raccolta *Vizio di Forma*³. Il racconto precede di soli due anni l'allunaggio del luglio

¹ Levi 2005, 211.

² Il racconto, nell'edizione indicata, si compone di circa dieci pagine.

³ Relativamente alla raccolta *Vizio di forma* cfr. Ottieri 2006; Santagostino 2004; Ferrero 1997; Baldasso 2007; Belpoliti 2015, 233: «Lo stesso titolo del libro [...] parla della percezione di una smagliatura nel mondo in cui viviamo, di un “vizio di forma” che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà [...] e descrive con una certa civetteria le previsioni che si sono nel frattempo avverate»; Lamberti 1997, 110s: «Lamberti: Esce in questi giorni [...] *Vizio di forma*, in cui sono raccolti una quindicina di racconti ambientati in un futuro prossimo, probabile, inquietante. Scienza e tecnologia vi si proiettano in invenzioni sempre in bilico tra utopia e catastrofe [...]. Le descrive un po' con l'interesse oggettivo del tecnico che sente propria la temeraria, insonne curiosità di Ulisse.

1969 e viene pubblicato in un primo momento nel 1967⁴ (con il titolo *Visto da lontano*) e successivamente modificato per l'inserimento in *Vizio di forma* (1971).

Del mondo lunare Levi fornisce al lettore una visione straniata e straniante, in primo luogo perché rovesciata: la storia non è infatti incentrata, come nella precedente letteratura fantastica, su esseri umani che incontrano il popolo dei Seleniti in un fantascientifico viaggio spaziale; qui, al contrario, è la Terra che ispira le fantasie degli abitanti lunari e le loro strampalate ricerche scientifiche, riportate dall'autore in un formale (e, proprio per questo, fortemente ironico) *Rapporto* sul pianeta Terra.

È un selenita a contemplare la Terra nel suo strano mistero di spettacolo fantasmagorico: che è poi il quotidiano caotico e alienante degli uomini. Quello di Levi [...] può essere un cannocchiale rovesciato⁵.

In *Visto da lontano* ironia e fantascienza si fondono senza alcuna pretesa di attendibilità scientifica, poiché «se prendessimo troppo sul serio le sue storie, se insistessimo sulla coerenza nell'opera di Primo Levi, ne tradiremmo lo spirito»⁶.

L'autore avverte sin da principio i lettori che ha intenzione di inserirsi in una millenaria tradizione letteraria internazionale: quella che parte dal filosofo della

Levi: Conclusa *La tregua* mi è parso di aver finito, di aver dato fondo a una scorta di esperienze uniche [...] mi è parso di essermi compiutamente bruciato come testimone, come narratore [...]. Ma mi pareva di avere ancora alcune cose da dire e di non poterle dire che con un altro linguaggio»; Mattioda 1998; Ferrero 2007, 55: «Nel 1971 esce *Vizio di forma*, che raccoglie venti testi scritti tra il 1968 e il 1970, quindi più omogenei rispetto alla raccolta precedente. L'ispirazione è [...]: la percezione delle smagliature, dei "vizi di forma" che rendono più vulnerabile il mondo [...]. Molti dei racconti si spostano dall'ambito scientifico a quello antropologico ed entologico (*Verso Occidente*, *Visto da lontano*, *Vilmy*), e ai temi della tradizione ebraica [...]. Nei racconti si respira "un'aura di tristezza non disperata, di diffidenza per il presente, e [...] di sostanziale confidenza per il futuro", l'autore riafferma la sua fiducia nell'uomo»; Carasso 2009, 91: «In una lettera Primo Levi confida di aver provato, nell'atto di pubblicare quei racconti, un senso di trasgressione, sembrandogli disonesto [...] proporre al pubblico dei "racconti-scherzo", delle "trappole morali", magari divertenti, ma "distaccate, fredde". Si domanda se non si tratti di una frode [...]. Ciononostante continua per tutta la vita a scrivere questo genere di storie».

⁴ Levi 1967, 129-139. Il racconto, edito dapprima nei *Racconti italiani 1968*, *Selezione dal Rider's Digest 1967* confluisce nel 1971 in *Vizio di forma* col titolo *Visto da lontano* e con una variante nell'*incipit*, che ne documenta l'anno di stesura: «*Nota in buona fede*: Ci è stato promesso che entro pochissimi anni, forse addirittura entro il corrente anno 1967 [...]». Nel volume collettaneo (in cui il racconto è accompagnato da una nota biografica e da una fotografia dell'autore) si legge «entro l'anno in corso», cfr. *Prime pubblicazioni di testi di Primo Levi* in «Centro internazionale di studi Primo Levi», <https://www.primolevi.it/it> (ultimo accesso: 25/01/2021).

⁵ Grassano 1997, 131.

⁶ Carasso 2009, 129.

seconda sofisticata Luciano di Samosata⁷ e giunge fino allo scrittore di fantascienza britannico Herbert George Wells⁸. Tutte le ipotesi fantastiche e fantasiose in tema di allunaggio, avverte Levi, andranno inevitabilmente a estinguersi quando, visitata finalmente la Luna, si prenderà atto della realtà oggettiva: cioè che essa non è abitata.

Al momento in cui questo⁹ avverrà, ed in cui il primo rapporto dei primi visitatori sarà pubblicato, verranno sbaragliate e rese vane tutte le fantasie, illustri e meno illustri, che le letterature di tutti i tempi hanno espresso sui Seleniti. Perciò sarei lieto se il presente saggio venisse letto e inteso come ultimo reverente omaggio a Luciano di Samosata, Voltaire, Swedenborg, Rostand, E.A. Poe, Flammarion e H.G. Wells¹⁰.

Del romanzo di Wells, *I primi uomini sulla luna*, Levi argomenterà a più riprese; un esempio è riscontrabile nel *Dialogo* con Tullio Regge. Quando quest'ultimo afferma: «Tutti i viaggi sulla luna sono stati ridicolizzati, sembrano scenari di cartapesta»¹¹, Levi controbatte difendendo proprio il romanzo di Wells:

Tranne il libro di Wells [...] che ha un'idea bellissima: c'è il solito scienziato un po' matto che inventa una sostanza plastica¹². Lo scienziato decide di costruire un veicolo semplicissimo per andare sulla Luna [...] il veicolo [...] “pesa” soltanto verso la Luna¹³.

Nonostante il romanzo dello scrittore britannico veda ancora una volta il mondo terrestre dirigersi verso quello selenita e non viceversa, Levi riconosce in Wells¹⁴ un

⁷ Luciano di Samosata (120-180 o 192) è ricordato in quanto autore della *Storia Vera*, racconto fantascientifico in parodia all'interno del quale i protagonisti, insieme allo stesso autore, viaggiando oltre le Colonne d'Ercole giungono fino ad incontrare i Seleniti, antichi extraterrestri lunari. Per un articolo di stampo divulgativo dedicato allo scrittore, cfr. Fiorentini 2020. Sul tema si veda anche Fredericks 1976; Mal-Maeder 1992; Bornmann 1993; Camerotto 1998.

⁸ H.G. Wells (1866-1946) è considerato uno degli iniziatori del genere fantascientifico. Nel romanzo del 1901 *I primi uomini sulla luna* parla dei Seleniti come di un popolo senziente e capace di comunicare con i terrestri via radio.

⁹ L'allunaggio.

¹⁰ Levi 2005, 211.

¹¹ Levi – Regge 2005, 52.

¹² La 'cavorite', un materiale che non ha peso e permette quindi la spinta necessaria per raggiungere la luna.

¹³ Levi – Regge 2005, 52.

¹⁴ Così come in Camille Flammarion (1842-1925), fondatore della Società Astronomica di Francia; la sua *Astronomie populaire* (1880), letta anche da Pascoli, venne tradotta in italiano nel 1885 per l'editore Sonzogno; cfr. anche Poli – Calcagno 1992, 220s.

modello narrativo. L'originalità di Levi risiede, dunque, proprio in quel guardare al rovescio: dalla Luna alla Terra.

Con la sua pragmatica e dettagliata introduzione Levi avverte il lettore che al momento in cui scrive (1967) egli potrebbe essere, e evidentemente lo è, uno degli ultimi scrittori che possa permettersi il lusso di fantasticare sull'esistenza del popolo dei Seleniti, che guarda dalla Luna il nostro pianeta, mentre noi terrestri osserviamo il loro satellite dalla Terra.

Il racconto procede poi in maniera più strettamente saggistico-scientifica attraverso una seconda *Nota*, stavolta *in mala fede*, che spiega:

Il presente rapporto, che ci è pervenuto in grafia selenitica lineare B, ha offerto gravi difficoltà tecniche ai decodificatori dell'FBI [...] nella trascrizione è sembrato opportuno adottare, per quanto possibile, unità di misura, datazioni e termini geografici equivalenti [...] quando si parla ad esempio di città o di navi, occorre ricordare che esse sono "città" [...] e "navi" [...] per noi, non per l'ignoto estensore del Rapporto¹⁵.

In *Visto di lontano* la fantasia narrativa si avvita e si fonde (come è usuale per l'autore torinese) con la scrittura più tecnica e stilisticamente asciutta del rapporto astronomico di un immaginario scienziato lunare, invitato a scoprire se esistano o meno forme di vita senzienti sulla Terra. Lo scienziato, l'«ignoto estensore del rapporto»¹⁶ (potrebbe essere un astronomo o un antropologo, il racconto non lo specifica¹⁷) alla stregua di uno studioso terrestre, cerca di dedurre, con l'ausilio dei mezzi ottici imperfetti che ha a disposizione, il funzionamento del pianeta che osserva.

Gli scienziati Seleniti, nella fantasia di Levi, non appaiono alieni temibili e tecnologicamente avanzati, quelli che le produzioni cinematografiche ci hanno insegnato a riconoscere e temere sin dagli anni Settanta. I Seleniti leviani, infatti, si trovano pressappoco allo stesso livello di sviluppo tecnologico degli scienziati terrestri al punto che, non disponendo di strumenti ottici d'avanguardia, scambiano le navi in mare per i veri abitanti del nostro pianeta, poiché esse «sono i soli oggetti che si vedano materialmente spostarsi sulla superficie terrestre»¹⁸. Da una tale distanza, i Seleniti vedono solo navi e ne studiano la nascita, l'alimentazione, il ciclo vitale e la morte potendo permettersi unicamente la formulazione di vaghe ipotesi. A ben guardare, poi, la prospettiva visiva dei Seleniti è oggettivamente troppo vicina rispetto alla visuale che effettivamente si

¹⁵ Levi 2005, 211.

¹⁶ Ivi, 212.

¹⁷ In merito al rapporto tra Levi e Claude Lévi-Strauss cfr., tra gli altri, Belpoliti 2015, 416s.

¹⁸ Levi 2005, 217.

ottiene della Terra dallo spazio: la descrizione del pianeta con le sue luci, i porti e le navi in moto ricorda, infatti, la prospettiva delle coste viste da un aereo in volo.

Le navi si distinguono in periodiche e aperiodiche. Le prime compiono percorsi fissi [...] si spostano con velocità assai costante [...] Emanano di notte una lieve luminosità [...]. Anche le navi aperiodiche si spostano fra porto e porto, ma senza regolarità apparente [...]. Nessuna nave viene a contatto con la terraferma al di fuori dei porti [...]. Tutte le navi si formano in relativamente pochi punti fissi [...]. Il processo di formazione dura da qualche mese a uno-due anni: pare che avvenga per accrescimento trasversale [...]. La vita delle navi è da 30 a 50 anni; [...] in rari casi sono state viste sparire in mare aperto [...]. Merita attenzione una recente audace teoria secondo cui esse non sarebbero che animali acquatici, intelligenti quelle periodiche, meno intelligenti (o meno dotate di istinto d'orientamento) le altre. Le prime si alimenterebbero a spese di qualche materiale o specie vivente reperibile nei Porti, le altre, forse, a spese di navi più piccole (a noi invisibili) in mare aperto¹⁹.

L'imperfezione della ricerca scientifica Selenita, che ipotizza le navi come grandi animali acquatici, strappa un sorriso al lettore²⁰; l'ironia è, a tutti gli effetti, il filo conduttore dell'intera raccolta *Vizio di forma*:

Levi, umoristicamente, si diverte e si sconcerta allo stesso tempo ad inventare soluzioni tecnologiche futuribili, paradossi della scienza e della tecnica per vedere “che effetto farebbero” (è un motivo ironico che torna più volte nelle pagine di Levi) nel nostro quotidiano. [...]. L'osservazione si fa dunque esterna, ma non cambia la finalità etica della narrazione [...] lo sguardo dell'etnologo deve essere “sguardo da lontano” [...] occorre invertire la prospettiva tradizionale [...]. Umorismo e straniamento si pongono non solo come procedimenti artistici, ma anche come modalità di svelamento della prosa leviana [...] è prima di tutto arguta e divertita partecipazione al punto di vista dell'altro e gioco verbale sul suo mondo [...] è capacità di sorprendersi restando comunque ancorati ad un profondo scetticismo²¹.

¹⁹ Ivi, 218s.

²⁰ Cfr. anche Belpoliti 2015, 130: «è un umorista: possiede la capacità di percepire in ogni situazione l'aspetto ridicolo, senza tuttavia assumere una posizione ostile»; Baldasso 2007, 113: «le lingue e i linguaggi [...] diventano nella scrittura parodia dello specifico mondo che determina il punto di vista. E viceversa: del punto di vista che determina il mondo».

²¹ Baldasso 2007, 58-60 e 110-114. Si veda anche Lamberti 1997, 112s: «Levi: Se *Vizio di forma* sia un libro disperato non so, tale è stato giudicato da alcuni lettori, che forse hanno preso troppo alla lettera alcune delle pseudo-profezie che vi sono contenute. Io, disperato non sono [...] si tratta, almeno nella mia intenzione, di catastrofi ironiche».

Insieme alla venatura ironica, anche il tema della materia che si vivifica è ricorrente nella scrittura di Levi; si tratta del cosiddetto *ilozoismo*: dottrina stoica che considera il principio della vita come intrinseco alla materia e che in Levi, esperto chimico, diventa animazione stessa della materia inerte (le navi) e finanche *pietas* nei confronti di quella stessa inanimata, e pur tuttavia animabile, materia²².

La conclusione del racconto volge l'ironia ai toni cupi e angoscianti di quella «amara lucidità»²³ ben nota in Primo Levi: lo studioso selenita annota un'anomalia luminescente sulla Terra databile tra il 1939 e il 1945. Qui più che altrove «la vena ironica di Levi è più che mai presente e filtra abbondantemente pur tra visioni minacciose, interrogativi inquietanti e privi di risposta»²⁴.

Non avendo contezza delle forme di vita realmente esistenti sulla Terra, non potendo dunque nemmeno ipotizzare la guerra in corso tra il 1939 e il 1945, lo scienziato lunare descrive un «perturbato o interrotto fenomeno della luce serale», un aumento delle navi aperiodiche «come se queste avessero sopraffatto le prime»; le sparizioni di tali navi «precedute da intensi ma istantanei fenomeni luminosi» e la fine dell'anomalia segnalata da «due esplosioni assai vivaci, avvenute entrambe in Giappone a due giorni di distanza», concludendo la narrazione con l'osservazione che «nel momento in cui scriviamo il fenomeno appare estinto o latente»²⁵.

È ben noto quanto gli eventi legati alla Seconda Guerra Mondiale pesino sulla biografia di Primo Levi; e dunque non sarà un caso se anche in *Visto di lontano* l'inquietudine si materializza nel lessico leviano. Tale sensazione non tocca lo scienziato lunare, che si limita ad analizzare i dati luminescenti che ha a disposizione, ma il lettore terrestre e risiede tutta in quel binomio 'estinto o latente' che chiude l'intero racconto e cristallizza soltanto nella memoria del lettore terrestre un'angoscia generata dalla perfetta contezza di ciò che quel 'latente' (nel pieno della Guerra Fredda) voglia poter significare per un abitante del pianeta.

²² Cfr. Santagostino 2004, 31-40.

²³ Carasso 2009, 128.

²⁴ Ottieri 2006, 146. Cfr. anche Grassano 1997, 125-128: «In una intervista del 1972, dunque dopo *Vizio di forma*, [Levi] rispondeva: “Sovente mi viene spontaneo [...] questi problemi ridurli a una irrazionalità totale per poterne ridere magari con un riso amaro” [...]. Anche questo piacere di scrivere stramberie è parte di quel gusto di raccontare che “è una delle gioie della vita”. *Vizio di forma* solleverà [...] riserve [...] centrate sull'incertezza ideologica del messaggio positivo offerto da Levi, o su una denuncia sospesa [...]. Ci si poteva chiedere [...] se la musa di Levi fosse veramente stupefatta [...] oppure fosse solo allusivamente sorridente, quando non addirittura svigorita in un gioco divagatorio, ironico e, alla fine, rassicurante».

²⁵ Levi 2005, 219s.

Per Levi la buona narrativa di fantascienza non può che fondarsi su presupposti rigorosamente scientifici, ed è “del tutto insensato” (sono parole sue) mettersi a scrivere un romanzo di fantascienza senza avere, alla base, una solida e adeguata preparazione scientifica [...] il racconto fantastico o di fantascienza [...] anche quando sembra nascere dal genio visionario dello scrittore, implica sempre un intento autobiografico più o meno scoperto²⁶.

Vista dalla Luna la guerra non ha senso: tutto viene ridimensionato in un’ottica distante e prospettica che alla memoria dello scienziato selenita non richiama assolutamente nulla. L’oscuramento del coprifuoco, la sparizione di navi da guerra, l’esplosione atomica su Hiroshima e Nagasaki: tutto appare a chi scrive un rapporto ‘di lontano’ come una semplice anomalia correlata poco più che alle sole fonti luminose del pianeta osservato.

Il narratore, dunque, non è nemmeno antropologicamente interessato allo scienziato lunare, al suo aspetto, allo stile di vita, agli usi e costumi sociali del mondo selenita; anzi, l’interesse antropologico e lo sguardo dell’autore restano continuamente rivolti verso l’uomo e il suo pianeta ma in questo caso il tutto avviene attraverso il filtro di uno sguardo ‘altro’, estraneo.

Visto di lontano rappresenta l’‘altro lato’ della ricerca della Luna: mentre l’uomo sogna, ipotizza e progetta l’allunaggio, il narratore si chiede come potrebbero apparire i terrestri, anche in momenti catastrofici e devastanti come una guerra, visti da una prospettiva insolita, dal punto di vista dell’‘altro’, dello scienziato selenita che tenta di comprendere a distanza i meccanismi che governano il funzionamento della vita sulla Terra senza potercisi in alcun modo avvicinare.

Inoltre, è bene ricordarlo, Levi fu un attento lettore della rivista «Scientific American»²⁷.

Non bisogna sottovalutare [...] [il] circolo di amicizia che [...] ha coltivato per anni [...] a Torino [...]. C’è il triangolo costituito da Primo Levi, Livio Norzi, matematico, uomo di grande cultura scientifica, e Giorgio Lattes, progettista, che aveva lavorato in Olivetti. In quel cerchio la discussione sulla scienza, la matematica, la filosofia [...] erano all’ordine del giorno [...]. In questi cerchi amicali, oltre che da “Scientific America”, Levi assorbiva informazioni, idee, stimoli che poi travasava nei suoi racconti²⁸.

²⁶ Ottieri 2006 146s. Cfr. anche Santagostino 2004, 27: «Dopo Auschwitz, in Levi, [...], diventa fortissimo l’interesse e la “curiosità per i vortici, grandi e piccoli, metaforici e materiali”, per i cambiamenti di stato, le metamorfosi, i rovesciamenti e la funzione del caso, per la complessità».

²⁷ Cfr. Mattioda 2011.

²⁸ Belpoliti 2015, 223.

Nel 1981 all'interno dell'antologia *La ricerca delle radici* e significativamente a chiusura del testo, compare un articolo di Thorne incentrato sui buchi neri²⁹. Il capitolo, introdotto dallo stesso Levi, è intitolato *Siamo soli*³⁰ e si apre con una visione di tragica solitudine dell'uomo che non cede spazio, però, alla disperazione. Insomma, dopo il 1969, non è più possibile fantasticare sull'esistenza dei Seleniti; anzi, come lo stesso Levi aveva previsto, dopo l'allunaggio un senso di realtà ancora l'uomo alla fatale certezza che, appunto, siamo soli:

Dalle spedizioni interplanetarie degli ultimi dieci anni abbiamo imparato più cose sul cosmo di quante ne avessimo dedotte in tutti i millenni precedenti; abbiamo visto, fra l'altro, che lunari, venusiani e marziani non esistono e non sono mai esistiti. Siamo soli. Se abbiamo interlocutori, essi sono così lontani che, a meno di imprevedibili svolte, con loro non parleremo mai [...] non soltanto l'uomo non è il centro dell'universo, ma l'universo non è fatto per l'uomo [...]. Ma se la mente umana ha concepito i buchi neri [...] perché non dovrebbe saper debellare la paura, il bisogno e il dolore?³¹

In occasione della ristampa di *Vizio di forma*, in una lettera introduttiva all'editore datata gennaio 1987, l'autore torinese così commenta la rilettura di *Visto di lontano* a distanza di vent'anni:

Rivive così il più trascurato dei miei libri [...] che i critici hanno accettato a collo torto, accusandolo appunto di non essere abbastanza catastrofico [...]. Se lo rileggo oggi, accanto a parecchie ingenuità ed errori di prospettiva, ci trovo qualcosa di buono [...] Sulla luna ci siamo andati, e la terra vista da lassù deve proprio assomigliare a quella che io ho descritta; peccato che i Seleniti non esistano³².

L'interesse dimostrato dal chimico scrittore per il mondo lunare, infine, va certamente riaccolto anche alle origini ebraiche di Levi. Nella cultura ebraica, infatti, la

²⁹ Thorne 1975, 32-35 e 43-45. Cfr., tra gli altri, Scarpa 2006, 299s: «Il punto d'arrivo, il traguardo finale del libro, è proprio l'articolo di Thorne sui buchi neri. [...] La solitudine non induce disperazione; gli ispira invece una catena argomentativa del tipo: se ce l'abbiamo fatta a calcolare e scoprire oggetti astratti come i buchi neri [...] forse un giorno saremo capaci di agire anche sulla condizione umana, sul nostro retaggio biologico».

³⁰ Levi 1997, 229.

³¹ *Ibidem*.

³² Levi 2005, 179; cfr. Ferrero 2007, 62: «Quando *Vizio di forma* ritorna in una nuova edizione nel gennaio 1987 (dunque poche settimane prima della morte di Levi), il catastrofismo continua ad essere assente. L'autore riafferma la sua fiducia nella capacità dell'uomo di ribaltare situazioni largamente compromesse, e ricorda quasi con fastidio il clima apocalittico dei primi anni Settanta».

festività del sabato è intrinsecamente collegata ai cicli lunari: la parola ebraica *shabatu* (cessare) rimanda in via diretta all'arresto di crescita lunare che si verifica durante il plenilunio³³. Alla luna nuova (e alla dea Luna) era, inoltre, in tempi remoti, dedicata la *neomenia* abolita dopo la conversione monoteista: nel *Libro di Giobbe* si trova addirittura l'espressa proibizione di inviare baci alla Luna, considerato un atto blasfemo e punibile.

Nella liturgia ebraica alla luna è dedicata una benedizione, *Kiddush ha-Levanà* [...] che si recita in corrispondenza della sua fase crescente [...]. Il novilunio segna l'entrata di *Rosh Chodesh* [di cui si parla in *Esodo* (12: 1-2), *Numeri* (10:10), *Salmi* (81: 3-4)], il primo giorno del mese³⁴.

Già nel 1967, insomma, lo scienziato Levi si interrogava sulle possibilità di un allungamento e il narratore Levi ne plasmava un racconto amaramente ironico; al contempo l'uomo Levi, curioso di cultura ebraica, non poteva restare indifferente al peso del 'piccolo luminare' nella tradizione biblica. Da qui la nascita di un racconto in cui «il fantastico prevale nettamente sul fantascientifico [...]»³⁵. In *Visto di lontano* sembrano, allora, conciliarsi tutte le anime di Levi e tutte confluiscono qui in un unico vertice: la Luna. Primo Levi, ovviamente, sa bene che i Seleniti non esistono ben prima che l'uomo giunga fisicamente ad esplorare il suolo lunare, ma il narratore di origini ebraiche sopravvissuto ad Auschwitz, così attento allo sguardo altro, non può fare a meno di immaginare un mondo speculare; inesistente, certo, ma non impossibile³⁶.

³³ Anche la tradizionale festa della *Pesah* (ovvero la Pasqua ebraica) era anticamente collegata alla luna piena primaverile.

³⁴ Gambino 2019. Si noti che il 'piccolo luminare' compare anche nel libro della *Genesi* (*Genesi- Bere-shit1: 14-16*). Cfr. anche *Museo Nazionale dell'ebraismo italiano e della Shoah*, sito web: <https://www.meisweb.it/> (ultimo accesso: 25/01/2021).

³⁵ Belpoliti 2015, 215. Nel passaggio sopra citato Belpoliti si riferisce all'intera raccolta; quanto scrive resta comunque valido per lo specifico racconto qui trattato.

³⁶ Bartezzaghi 2012, 25: «Leggendo Levi capita, a volte, di trovare all'improvviso l'Aleph: l'oblò da cui è possibile scrutare il turbinio delle possibilità compresenti».

Bibliografia

- Baldasso 2007
F. Baldasso, *Il cerchio di gesso. Primo Levi narratore e testimone*, Bologna 2007.
- Bartezzaghi 2012
S. Bartezzaghi, *Una telefonata con Primo Levi*, Torino 2012.
- Belpoliti 2015
M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano 2015.
- Bornmann 1993
F. Bornmann, *Giuoco allusivo e parodia letteraria nelle Vere Storie di Luciano*, in *Storia, poesia e pensiero del mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante*, Napoli 1993, pp. 63-67.
- Camerotto 1998
A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola: studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma 1998.
- Carasso 2009
F. Carasso, *Primo Levi. La scelta della chiarezza*, Torino 2009.
- Ferrero 1997
Primo Levi. Un'antologia della critica, E. Ferrero (ed.), Torino 1997.
- Ferrero 2007
E. Ferrero, *Primo Levi. La vita, le opere*, Torino 2007.
- Fiorentini 2020
C. Fiorentini, "Storia vera" di Luciano di Samosata. Il primo libro di fantascienza risale al II secolo d.C., in «Vanilla Magazine», 2020, https://www.vanillamagazine.it/storia-vera-di-luciano-di-samosata-il-1-libro-di-fantascienza-risale-al-ii-secolo-d-c/?fbclid=IwAR3yr1_sn_FBbphqWgJZWqOtrR1KSWfARTRfZuT3HSdTny715b2rX5J9Fo (ultimo accesso 25/01/2020).
- Fredericks 1976
S.C. Fredericks, *Lucian's True History as SF*, «Science fiction studies», 8, III, marzo 1976, 49-60.
- Gambino 2019
S. Gambino, *The jewish side of the moon: l'ebraismo e la luna. Storia e declinazioni dello stretto rapporto dell'ebraismo con la luce gentile del "piccolo luminare"*, «JoiMag», 19 agosto 2019.
- Grassano 1997
G. Grassano, *La "musa stupefatta". Note sui racconti fantascientifici*, in E. Ferrero (ed.), *Primo Levi, Un'antologia della critica*, Torino 1997.
- Lamberti 1997
L. Lamberti, *Vizio di forma: ci salveranno i tecnici*, in *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*, M. Belpoliti (ed.), Torino 1997.
- Levi 1967
P. Levi, *Visto da lontano*, in *Racconti italiani 1968*, Milano, Selezione dal «Reader's Digest», 1967.
- Levi 1997
P. Levi, *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino 1997.
- Levi 2005
P. Levi, *Visto di lontano*, in *Tutti i racconti*, M. Belpoliti (ed.), Torino 2005.
- Levi – Regge 2005
P. Levi, T. Regge, *Dialogo*, Torino 2005.
- Mal-Maeder 1992
D. van Mal-Maeder, *Les détournements homériques dans l'Histoire Vraie de Lucien: le repatriement d'une tradition littéraire*, «Études de lettres» 2, (1992), pp. 123-146.
- Mattioda 1998
E. Mattioda, *L'ordine del mondo. Saggio su Primo Levi*, Napoli 1998.
- Mattioda 2011
E. Mattioda, *Levi*, Roma 2011.
- Ottieri 2006
A. Ottieri, *L'esperienza dell'impuro. Filosofia, fisiologia, chimica, arte e altre impurità nella scrittura di Valéry, Ungaretti, Sinigalli, Levi*, Roma 2006.
- Poli – Calcagno 1992
G. Poli, G. Calcagno, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano 1992.
- Santagostino 2004
G. Santagostino, *Primo Levi, metamorfosi letterarie del corpo*, Moncalieri 2004.

Scarpa 2006

D. Scarpa, *Calvino, Levi e la scoperta dei buchi neri*, «Sinestesia», 4, 1-2 (2006), pp. 297-308.

Thorne 1974

K.S. Thorne, *The search of Black Holes*, «Scientific American», December 1974, trad. ita. in «Le Scienze», VIII, vol. XIV, n. 80, aprile 1975.

**La violazione della «Luna-dea-Diana»
in *Gli sguardi i fatti e senhal* di Andrea Zanzotto**

Sara Massafra

Università della Svizzera italiana

Abstract: The aim of this study is to analyze the Moon-landing in light of Andrea Zanzotto's poem *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*. The poem is constructed in the form of a dialogue between two voices: the poet's and a female voice. The subject of the dialogue is a lamentation about the violence to which the Moon was subjected when the first man landed on its surface. In the poem, the lunar landing is conceived as a violent conquest of an unexplored territory motivated by humankind's unstoppable quest for power and supremacy over nature. The Moon-landing represents another human act of violence against anything pure and pristine, here embodied by the Moon, which is described as the Goddess Diana of the ancient literary tradition, a symbol of a mythical purity and intangibility. This paper focuses on Zanzotto's ecological perspective emerging in the poem from the central female voice's evocation of some elements of authenticity (language, the Earth and psyche) that are, in the poet's view, endangered by the humankind's supremacy.

Keywords: Andrea Zanzotto; poetry; ecocriticism; Apollo 11; Moon landing.

1 – «NO BASTA, non farlo non scriverlo te ne prego»

2 – Doveva accadere laggiù che ti e ti e ti e ti

lo so che ti hanno || presa a coltellate ||

lo gridano i filmcroste in moda i fumetti in ik

i cromatismi acrilici

nulla di più banale

lo sanno i guardoni

da gradini finestre e occhialoni

io guardo || freddo || il freddo

3 – Sai e non sai vivi e non vivi ma già dèisangui
 già scola da un'incisione sulla neve neveshocking
 rossoshocking mondoshocking

4 – Si sfasa discrepa in diplopia

5 – Temi la vera lingua dei dormienti || è un tuo tema ||
 rilutti all'a b c del conservarti
 tra il verbo geminato il verbo quiescente
 i verbi doppiamente infermi

6 – Ma ora vengono alle mani ora saltellano i coltelli
 nei luoghi comuni e t'incide

7 – Non lo sentivo stando da questo livello || ora sei molti livelli
 mi chinavo a osservarti alzavo il capo a osservarti
 e apprezzo un po' alla volta questo respiro migliore
 rianimazione dell'affanno
 questo rianimarsi di tutto in un singulto tuo
 tra équipes per rianimare o per animare
 disegni e coltellate orgasmi

8 – «Non sono io e sono-sono, mi conosci
 stileimpalatura stilesfondamento stilemaraviglia
 mi hai accentuato nei miei pluri- fanta- meta-
 nei miei impegni (come?) carismatici
 in empiree univocità o latenze
 in un sogno di inerranza di inebriata inerranza»

9 – 11 [...]

12 – Flash crash splash down
 flash e splash nella pozza nello specchio
 introiezione della, crash e splash, introiettata
 è la prima tavola la figurina (D centrale)

13 – Io sto gustando i tuoi sangui i tuoi Es a milioni
 sì tesoro, sì tettine-di-lupa in sussulto,
 mi va mi sta mi gira che laggiù ti abbiano colpita

giungono le mani giungono le zampine
i pueri ferì noi pueri ferì mi congiungo
orando pro e contra sul tema del ferimento

44 – 49 [...]

50 – «La mia ferita mi ha delibata decifrata
mi ha accompagnata e piegata in profilo di di
di confini, di fatti originari e confinari,
la mia ferita è stata la mia sorte la mia corte il mio forte»

51 [...]

52 – Il sempre è accoltellato È in ira
È in un fumetto in ik Ci sei?

53 – 62 [...]

63 – Prime approssimazioni a un lunghissimo e e
e finalmente noiosissimo poema

64 – Qui ogni verso potrebbe essere il titolo o il via per un
[[poema

65 – Quanto è dolcemente conformato il tuo concedere.
Ora ti adatti tutta
ora tutto con te si sda vagamente profano
ora cominci dormi tra con tutti

66 [...]

67 – Il ricordo di quanto ho sudato e pagato
il ricordo di ciò che non sono mai stato
il rincorrersi ehi-là-sei-tu attraverso il déjà-vu

68 – «Non liquideremo per sempre l'entusiasmo?
E quello che non sarò mai e non volli essere stata
aboliremo devieremo? Non leggeremo più: perì hypsus?»

69 – 71 [...]

72 – Ma è un funerale un matrimonio un battesimo
un'avventura in sutura?

73 – [...]

74 – Ah ballo sui prati || Diana || ah senhal ||

75 – «Ora me ne andrò me ne andremo sull'altro bordo della ferita
ma lascerò proiezioni di qua nel cristallo
nello stabilizzato nell'in-fuga che che
che è il mio respiro-sospiro»

76 – [...]

77 – E così minima la refurtiva, e poi subito persa

78 – Sei respiro-sospiro. Dimenticavo,
gemito oggi

79 – Passo e chiudo

autunno 1968 – estate 1969

Nel 1969 presso la tipografia Bernardi di Pieve di Soligo compare il poemetto *Gli sguardi i fatti e senhal* con una tiratura piuttosto limitata e di difficile reperibilità, facendo emergere, da un punto di vista materiale, la preziosità intima di quest'opera. Il poemetto si presenta, con le parole di Raboni, come una «beffarda lapide di rimprovero nei confronti degli editori avidi, dei critici distratti, dei lettori introvabili o non cercati»¹. La scelta è piuttosto insolita e, nonostante, la pubblicazione delle prime quattro raccolte poetiche presso Mondadori, Zanzotto negherà anche l'autorizzazione a pubblicarlo nella più famosa antologia a lui dedicata, *Poesie 1938-1972*. Soltanto nel 1990 Mondadori potrà riproporlo nella collana «Lo Specchio», ma accompagnato da un intervento esegetico di Stefano Agosti e di una nota dell'autore, entrambi rimaneggiamenti di una pubblica lettura del poemetto tenuta a Ivrea nel settembre 1973².

¹ Raboni 1970, 126.

² Zanzotto 1999, 1517.

Andrea Zanzotto in questo poemetto pone in dialogo 59 interventi di personaggi, talvolta in opposizione anche con un'altra voce, che interagisce tra le virgolette: è una voce femminile centrale³, intorno alla quale si instaurano in rapporto di violazione le immagini del ferimento e dell'accoltellamento e, come ha osservato Uberto Motta, queste voci «paiono rimontare a frammenti di un io disgregato, le quali alludono alla sua perdita di sacralità e castità, a conseguenti atteggiamenti di corruzione e prostituzione dilagante»⁴.

Dietro la lettura che il poeta intende assegnare al mito lunare avanza, a mio avviso, una prospettiva ecologica, intorno alla quale si inserisce una possibile riflessione, tratta da uno dei diversi temi⁵ della raccolta: la profanazione del mito lunare. Il valore simbolico della dissacrazione lunare, oltre a compiersi nello spazio siderale-astroale, intacca anche lo spazio terrestre, in cui il mito è diventato consumismo culturale soffiato da «cromatismi acrilici» dei «fumetti in ik» e delle «filmcroste» che circondano il pianeta come «una sfera di escrementi di celluloidi e di tapes vari, con visioni e bla-bla imbalsamati dentro». L'industria del consumo ha trovato posto anche nel mito, ormai privo di una sua carica degna di potenziale simbolico: data la loro consistenza di «molecole non biologicamente degradabili» diventano rigidi tentativi narrativi che sfociano, tuttavia, nel puro intrattenimento, in quel «banale tentativo di distrarre momentaneamente l'uomo dal pensiero dalla sua miseria attuale»⁶.

A partire da questo evento storico «abbastanza banale» il poeta ha costruito una rappresentazione simbolica del post-umano: «la distruzione capillare di tessuti psichici che hanno retto l'umano per decine di millenni»⁷. La dimensione prevalente è trascendentale: la luna viene scrutata con i telescopi «nihilscopi» da astronomi «guardoni». Il satellite della terra diventa un tessuto mitico-culturale per l'umanità intera al cui centro, però, viene celebrata la disgregazione tramite i continui balbettamenti del poemetto.

³ Zanzotto 1969. La voce femminile di fondo si pone come impresenza: «No, io non mi sono ancora / no, io non mi sono nata / no, io nido nodoso dei no diamante di mai / no, io sono stata il glissato a lato / no, io non ero la neve né la selva né il loro oltre / eppure e a dispetto e nonostante», *Gli sguardi i fatti e senhal*, vv. 100-105.

⁴ Motta 1996, 141.

⁵ Carbone 2017, 16-17. Sono state individuate quattro chiavi di lettura suggerite dall'autore stesso: «1) possiamo leggere il poemetto come il resoconto ("protocollo", nel gergo psicanalitico) del test di Rorschach dell'autore relativo al dettaglio centrale della prima tavola; oppure 2) come un "contrasto", il classico genere medievale della battaglia di arguzie tra una dama e il suo pretendente, ma declinato al plurale, con una sola dama «che parla tra virgolette» e cinquantanove personaggi che assumono di volta in volta la direzione del contrasto; 3) come "panorama", affresco, quadretto (forse satirico) sul tema del consumismo e della cinematografia mezzana di "sogni fasulli"; e poi, da ultimo, 4) come messa in scena dello sbarco degli astronauti americani sulla luna».

⁶ Zanzotto 1999, 1543.

⁷ Ivi, 1531.

Insolita è la scelta zanzottiana di farsi dichiarato difensore di questo pianeta, al punto da assumere connotazioni analoghe a quelle di una divinità pagana: la dea Diana evocata nel suo aspetto di antica e mitica purezza di intangibilità. In questo trittico luna-dea-Diana è associata un'idea di candore e gelo, venendo a coincidere con la luna-latte-nutrimiento. Il poeta intende trasmettere un'importante immagine di verginità e purezza, già anticipata nella raccolta precedente *La Beltà* (1968) che vedeva l'identificazione dell'immagine lunare con la neve. I messaggi in posizione dialogica si sovrappongono l'un l'altro secondo una disposizione piuttosto caotica e si sviluppano intorno a nuclei psichici ora mitologici, ora antropomorfici, ora erotici. Lo stesso Zanzotto, nella nota d'autore dell'edizione *I poeti dello Specchio*, ha spiegato che:

Gli sguardi i fatti e senhal è un testo che non si presterebbe alla recitazione e che in qualche modo si nega perfino come "lettura". Starebbe al limite tra il discorso che può avere un certo filo logico e il puro non-senso. C'è un'oscillazione che va, dalla "comunicazione" abbastanza chiara e "comprensibile", fino al grado zero del "senso" qual è comunemente inteso. Ciò riflette una situazione che è attuale, perché, se da una parte in questo poemetto sono rivissuti e "reincastriati" numerosi miti che hanno rappresentato veramente delle costanti della psiche collettiva umana, ci sono anche, in primo piano, le circostanze tipiche del consumo spaventoso, inutile e terrificante di parole e di immagini che si fa oggi. Il ferimento del mito originario lunare (cioè di Diana) non è solo il ferimento di un qualunque cosa che è sepolto nel profondo dell'uomo e che riappare come trascendenza-lontananza – un punto di fuga cui bisogna approssimarsi – ma è anche, nella realtà attuale, la distruzione capillare di tessuti psichici che hanno retto l'umano per decine di millenni. Dobbiamo cioè risalire dalla più lontana preistoria all'oggi per inquadrare questo evento. Nel clima attuale si ha la sensazione appunto della fine di tutto un tempo, di un eone che include la stessa preistoria⁸.

Tale frammentarietà linguistico-semiotica secondo il poeta riflette il tentativo di «"proiettare" tutto l'insieme delle situazioni al livello più basso possibile. Quale? quello di un test, di un test psicologico, proiettivo appunto»⁹ come il test di Rorschach, testato da Zanzotto stesso:

sono passato dunque anche attraverso questo tipo di esperienza, che per me è stata particolarmente dura [...] Questa frammentarietà che si sommava, questo continuo venire avanti di frammenti, non poteva trovare altra coordinazione che quella offerta,

⁸ Zanzotto 1990, 44-45.

⁹ Ivi, 46.

momento per momento, dalla sensibilità di un possibile lettore, prima ancora che di me scrivente. Ecco perché in questo componimento non si può parlare di campo semantico definito, cioè di un campo di significati ben precisi e stabilizzati¹⁰.

È proprio il «rimando simbolico» che scaturisce dal test a porre in evidenza il tema del *senhal* «nome “di battaglia” nel mondo dei trovatori, nome-maschera non meno vero di quello reale»¹¹. Come la stessa composizione del poemetto: «il test rappresentata da una parte la fissa chiusura dell’attimo, dall’altra un punto di fuga all’infinito: esiste un Rorschach che si può fare in pochi minuti, esiste un Rorschach che può durare per tutta un’esistenza»¹².

Dal punto di vista contenutistico la vicenda sembra oscillare tra irruenza sanguinaria e violenza percepite da un lato come tentativi di una probabile medicazione e dall’altro come atteggiamenti contraddittori da parte di un io diviso tra dolore e appagamento: «lo so che ti hanno || presa a coltellate ||» (v. 3); «ora saltellano i coltelli» (v. 17); «apprezzo un po’ alla volta questo respiro migliore / rianimazione dell’affanno / questo rianimarsi di tutti in un singulto tuo / tra équipes per rianimare o per animare / disegni e coltellate orgasmi» (vv. 21-25); «io sto gustando i tuoi sanguini» (v. 48); «io piango, ho saputo del fatto» (v. 54); «ho saputo del tuo fermento» (v. 68); «un miraggio di terapia eroica» (v. 119); «e aguzzo i sensi i coltelli i sanguini» (v. 179); «ho sentito parlare del tuo fermento» (v. 195); «il sempre è accoltellato» (v. 236); «con questi sogni di ferite di strappi carnei dirotti» (v. 292). Il poeta vorrebbe far emergere la sopraffazione di un uso improprio della tecnologia, contro la quale polemizza in questa poesia, evocata da un messaggio vincitore, che rivela tutta la falsità di un desiderio di conquista che polverizza tutto ciò che esiste: «lo so che ti hanno || presa a coltellate || / lo gridano i filmcroste in moda i fumetti in ik / i cromatismi acrilici / nulla di più banale lo sanno i guardoni / da gradini e finestre e occhialoni» (vv. 3-7); «nemmeno cronaca nerocinema, fatto ordinario / roba così di scarto gratis data / mentre stavo guardando / dopopasto» (vv. 55-58); «in un nerofilm in un trucco cromatico in un blocco di cronaca» (v. 198).

Permangono i dubbi relativi all’effettivo valore della missione di Apollo 11 sui quali il poeta indugia più volte: «così minima la refurtiva, e poi subito persa / Sei respiro-sospiro. Dimenticavo, / gemito oggi / Passo e chiudo» (v. 307-310). Emergono le contraddizioni e gli effetti ingannevoli partoriti dalla civiltà delle industrie in cui il mondo contemporaneo è precipitato: «Tivù-e-cinema è la mia consolazione /

¹⁰ Ivi, 47.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, 48.

Per tivucinema l'animo nostro s'inalza / come se da lui stesso fosse generato / ciò che egli ha udito e visto» (vv. 243-246). Smascherata qualsiasi aurea di mistero e di presa significazionale, l'allunaggio non fa altro che restituire la terra ad una banale resa materiale-commerciale: «ho baciato e svestito dalla neve / la bella anestetizzata nel bosco, la neve», «Aggiorna la mia conoscenza: qualche mia variante: Mary Poppins nel museo delle cere e l'ichôr della cera / e paradigmi estremi / e spostamenti ablazioni intollerabili / e (in)ferimenti (non direi traumi, più) portati / su me sul femineo femore e fi / portati sul futuro / sul corpo chiuso sul plasma effuso del futuro. Io Mab.» / «Inferimenti: giungono, maman, giungono / ho fame ho voglia gratta gratta e troverai / succhia succhia e diverrai». (vv. 152-164). Lo stesso poeta ha osservato:

L'occasione al discorso può essere anche stata data da un avvertimento abbastanza banale come la conquista della Luna. Perché banale? Per due ragioni: in primo luogo perché non ha motivazioni che non siano banali, e queste motivazioni consistono soprattutto nella lotta di prestigio tra le superpotenze (o meglio superimpotenze) che, in margine all'elaborazione di un programma missilistico per distruggersi a vicenda, mettono a punto anche il razzo per andare sulla Luna. Siamo di fronte a un sottoprodotto delle "macchine" atomiche le quali, nel loro tentativo di distruggersi a vicenda scoprono anche momenti di pausa in cui elaborare qualche cosa di assolutamente inutile, come appunto la conquista della Luna (inutile, almeno a breve scadenza). Ma c'è di più: in realtà, nella conquista della Luna, si è rivolto un inchino, non sappiamo se più idiota o astuto, al precipitato mito antichissimo, alla luna come emblema dell'irraggiungibile, punto di luce dell'assoluto, test di ciò che sta di fronte all'umano, quasi immagine stessa della trascendenza¹³.

La violenza esercitata ai danni della luna, in realtà arriva a intaccare qualsiasi figura che viola la parte più autentica di ogni femminilità: dalla lingua, alla psiche, alla Terra. Si potrebbe intravedere una forma di oltraggio alla parte più recondita dell'individuo, per cui l'avvenimento dell'allunaggio si esaurisce introflettendosi in «un avvenimento abbastanza banale». La sollecitazione tutta terrestre, fatta di pura materialità (razzo americano), come una coltellata, arriva a intaccare lo spazio celeste e metafisico, in un processo di violazione ontologica molto simile a un vero e proprio abuso. La femminilità è anche rappresentata dallo spazio stesso che accoglie il discorso: contenuto che tenta di avvalersi di un'identità simbolica. Stefano Agosti nel suo intervento a Ivrea nel 1973 ricordava, evocando Julia Kristeva, come la femmilità fosse componente stessa a prerogativa fondamentale dell'ordine semiotico, in quanto

¹³ Ivi, 45.

spazio dell'«insistere e del persistere del senso al di fuori dello spazio simbolico»¹⁴.

Secondo Zanzotto il trattato *Del Sublime* dello pseudo Longino, che «conta ancora molto per noi», potrebbe rivelare qualche spiegazione alla spettacolarità che poteva suscitare un evento come quello dell'allunaggio: «Non liquideremo per sempre l'entusiasmo? / E quello che non sarò mai e non volli essere stata / aboliremo devieremo? Non leggeremo più: perì hypsus?». Il sublime può apparire un punto di confronto per l'uomo, in quanto «continua ad aprire un campo di illimitate potenzialità e ci sgomenta appunto per gli orizzonti che ci apre davanti»¹⁵; il poeta prosegue spiegando il proposito per il quale:

il trattatello *Del Sublime* viene qui chiamato in causa a proposito della televisione e del cinema. Una delle caratteristiche del sublime secondo lo pseudo Longino è quella di farci sentire le cose, appunto, “sublimi”, come se in qualche modo noi stessi le avessimo prodotte. Dunque esso fa giocare gli aspetti più profondi della nostra personalità, come se noi fossimo i protagonisti impegnati all'interno della favola o del dramma. Ebbene, cinema e televisione hanno una consonanza – ma di segno negativo – con un sublime che comunque è stato demitizzato fin dall'inizio del Novecento. Essi entrano anche per questa via tra i vari fantasmi evocati dal poemetto: lune violate e rappresentate su miliardi di teleschermi ai quali la scena della violazione viene trasmessa dalla luna¹⁶.

Si tratta di una lacerazione che si estende lungo il paesaggio e che riflette la medesima faglia-frattura lacanianiana che ha distaccato l'io più recondito del soggetto psichico dal luogo edenico della sua collocazione originaria: «Io sto gustando i tuoi sanguini / tuoi Es a milioni / sì tesoro, sì tettine-di-lupa in sussulto, / mi va mi sta mi gira che laggiù ti abbiano colpita / le mie || || non sono mai state abbastanza robuste / non ti hanno mai buttata in causa / non ti hanno mai inquisita né trasfigurata mai» (vv. 48-53). La stessa dialogicità caotica che fa da sfondo all'intero poemetto, si inserisce pienamente nella volontà di sanare la scissione originaria, attraverso la fusione della propria voce con quella dell'Altro. Già in *Sì, ancora la neve* (presente ne *La Beltà*) la sostanza linguistica viene posta sullo stesso piano della corporeità esistenziale alla ricerca dell'autenticità primordiale: «Che sarà della neve / che sarà di noi? / [...] / dove le due serie entrano in contatto? / [...] / Detto alla neve: 'Non mi abbandonerai mai, vero?' / E una pinzetta, ora, una graffetta». Allo stesso modo nel poemetto viene

¹⁴ Zanzotto 1999, 1522.

¹⁵ Zanzotto 1990, 50.

¹⁶ Ivi, 50-51.

descritta una sorta di sacrificio salvifico, ad opera di un «medico-killer», in grado di lavare e annullare la «faglia» a partire dalla quale la vita ha avuto luogo, attraverso un processo che fa uscire l'io dal proprio involucro mentale; in questo modo il soggetto può scorgere i segnali di un'altra esistenza: «Quattro o cinque modi di pinzettare o di mettere graffe / suicidio eccidio / o eccidio fantasmatico ovviamente progettato / con un medico-killer autotocancellatore / o la risorsa essere acrobata andar per sommi» (vv. 120-124). Le oscillazioni espressive si scandagliano proprio lungo la faglia-ferita con il tentativo di afferrare un'ombra di mistero che si nasconde oltre l'immagine lunare: «Oh sì, andiamo via-con-la-testa / divaghiamo un poco e anche un molto se vuoi / sulla ferita e sulla dolce colla, tra noi» (vv. 116-118).

Ecco che la poesia costituisce un «miraggio di terapia eroica» che giunge a negare l'io con la finalità di raggiungere una possibilità di salvezza: «Io volevo una vo una volta venire all'ospedale / per vedere il tuo bene arrivare e partire il tuo male / [...] / qui dentro l'erba là fuori nella neve che errava tra i boschi / nel suo udito da sotto il sasso da dentro il sesso / e || voglio: sii mondata» (vv. 113-114 e 199-201). La scrittura osserva il mondo attraverso una serie di specchi deformanti in un continuo rovesciamento del suo doppio e della propria scissione: «Ho tutto / confuso confuso / nello shocking shocking / non andare || vattene || così avviene / sono || sei || il duale || e in mezzo / sèi-qua sèi la dùe / e ùno-qua dùe-là morra morra» (vv. 93-99). Il tentativo di ricongiungimento al punto di origine si fa più insistente: «E io: coltivandomi: gelo è il mio-tutto-mio, / coltivando qua e là, per serre e favi fabulei / filami e gemme nel gelo, e quanto, in atto, / mi sono riaccostata risarcita del mancamento, / mancamento di mondo di mio di vostro, / come al dato focale mi riaccosto!» (vv. 208-213).

La parola poetica non si sottrae all'avanzamento frenetico del contemporaneo, quanto piuttosto si appella ad un tentativo utopico che presta attenzione al futuro. Il marcato antropocentrismo contemporaneo ha eroso le aspettative utopistiche del poeta, attraverso un movimento dello spazio che inizia ad intaccare anche uno spostamento nella storia. Per Zanzotto l'unico luogo autentico per un insediamento autenticamente umano risiede nella poesia stessa. Ciò avviene attraverso un'inversione tra significato e significante o tra referente e la sua rappresentazione, così che l'espressione verbale diventi il luogo autentico per l'umano, senza dover riflettere la realtà naturale, ormai priva di una portata razionale, tuttavia, sente necessaria un'elaborazione di un'espressione che stia al limite del paradossale e dell'alienazione, ma che allo stesso tempo sia portatrice di un nuovo senso.

Bibliografia

Carbone 2017

A. Zanzotto, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, M. Carbone (ed.), Venezia 2017, pp. 16-17.

Cucchi 1974

M. Cucchi, *La beltà presa a coltellate?*, «Studi novecenteschi», 4 (8-9) (1974), pp. 251-271.

Dal Bianco 1999

S. Dal Bianco, *Profili dei libri e note alle poesie*, in *Le poesie e prose scelte*, Milano 1999, pp. 1379-1739.

Motta 1996

U. Motta, *Ritrovamenti di senso nella poesia di Zanzotto*, Milano 1996.

Raboni 1970

G. Raboni, *Notizie clandestine sul terrore*, «Paragone», 21 (1970), pp. 126-128.

Zanzotto 1969

A. Zanzotto, *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*, Pieve di Soligo 1969.

Zanzotto 1990

A. Zanzotto, *Gli sguardi i fatti e senhal*, con un intervento di S. Agosti e alcune osservazioni dell'Autore, Milano 1990.

Zanzotto 1999

A. Zanzotto, *Le poesie e le prose scelte*, S. Dal Bianco, G.M. Villalta (eds.), Milano 1999.

Doppia prospettiva. Lo sguardo dell'arte tra la Terra e la Luna

Pasquale Fameli

Università di Bologna

Abstract: Between the Fifties and the Seventies many artists became fascinated by space travel. The Moon soon began to exert an influence on their imagination, inspiring sculptural possibilities and iconographic ideas. After the news of the moon landings, various artists actually created works intended to be placed directly on the lunar surface. Images of the Earth seen from the Moon filled mass media, and this perception changed the way the Earth itself was seen. Starting from the thinking of the art critic Alberto Boatto, this text examines a selection of works that explore the imagery of space and compares them with others that, directly or indirectly, were affected by this change of perspective.

Keywords: Moon; Earth; space; art; visual culture.

Confesso d'avvertire il richiamo, anzi d'essere addirittura ossessionato dalla doppia ottica dell'osservazione e del sogno, ottica a un tempo di fredda indagine e d'immaginazione. E sono tanto più attaccato all'immaginario, alla sua dissipazione che si muove pur sempre dentro uno spazio compatto, quanto più so che l'ottica d'osservazione si è spartita in ottica di lontananza e in ottica di prossimità. Ci è concesso accostare contemporaneamente l'occhio al telescopio e al microscopio elettronico. Lo sguardo gettato dal di fuori sopra la Terra, schiude una prospettiva di lontananza, ma nella lontananza è possibile anche l'esercizio della contemplazione, la dettagliata esplorazione di ciascun monstrum terrestre.

Alberto Boatto¹

¹ Boatto 2013, 20.

Le esplorazioni spaziali condotte da Unione Sovietica e Stati Uniti tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento segnano profondamente l'immaginario collettivo del periodo, influenzando anche la ricerca artistica². Queste missioni cambiano il modo di guardare alle stelle, ai pianeti e ai satelliti, che diventano oggetto di indagini più analitiche anche nel campo delle arti visive. Spogliata da antiquate e anacronistiche connotazioni romantiche, la Luna inizia a interessare vari artisti per via delle sue conformazioni materiche. La visione ravvicinata del suolo lunare favorito dalle fotografie acquisite prima attraverso avanzati telescopi e poi con le sonde robotiche lanciate in orbita, permette infatti di apprezzarne meglio la struttura fisica, ispirando nuove soluzioni plastiche. Giorgio Zanchetti ha reso noto che le tele realizzate da Lucio Fontana negli anni Cinquanta, insieme alle *Immagini luminose in movimento* (1952) per le trasmissioni RAI e al *Soffitto* (1953) per il cinema del Padiglione Breda della XXXI Fiera di Milano, abbiano i loro diretti referenti nelle illustrazioni in bianconero dell'atlante *Il cielo e le sue meraviglie* di Pio Emanuelli³. La *Superficie lunare* in metallo realizzata nel 1959 da Eliseo Mattiacci e i *Planetary Relief* in resina sintetica di Yves Klein intitolati *Lune I e II* (1961, Fig. 1) dichiarano poi in modo esplicito l'origine dei loro principi plastici. Tra i possibili esempi, restano tuttavia emblematiche le *Superfici lunari* (Fig. 2) realizzate da Giulio Turcato tra il 1964 e il 1971, una serie di monocromi in gommapiuma abrasi, scorticati e punteggiati da bruciature di sigaretta. «Uso poi la gomma – afferma l'artista – perché il suo crostone scabroso è pieno di avvenimenti nuovi e di meraviglia»⁴. Queste opere, che spesso raggiungono dimensioni anche notevoli, nascono dall'entusiasmo di Turcato per il programma spaziale americano presentato da John Fitzgerald Kennedy e Wernher von Braun durante una trasmissione televisiva del 1962⁵ e «sembrano rispondere a una domanda sulla consistenza della superficie del satellite, affidando all'aspetto visivo anche la percezione delle qualità tattili della materia»⁶. Assistere al processo di produzione della gommapiuma presso una fabbrica di Pomezia permette a Turcato di notare una certa affinità visiva tra alcune riproduzioni in plastica della faccia visibile della Luna che l'artista conserva in studio e le superfici porose e brozzolose ottenute prima della lavorazione finale sul materiale. Per il soggetto scelto e il materiale adoperato, le *Superfici* di Turcato possono essere quindi interpretate come contraltari ideali dei coevi *Tappeti-natura* di Piero Gilardi, quasi come fossero due facce di una stessa medaglia contesa tra cielo e terra.

² Per una campionatura di artisti novecenteschi che si sono interessati all'immaginario spaziale si veda Masoero 2005.

³ Zanchetti 2003, 95-98.

⁴ Turcato 1971, 10.

⁵ Caruso 2012, 98.

⁶ Iamurri 2015, 58.

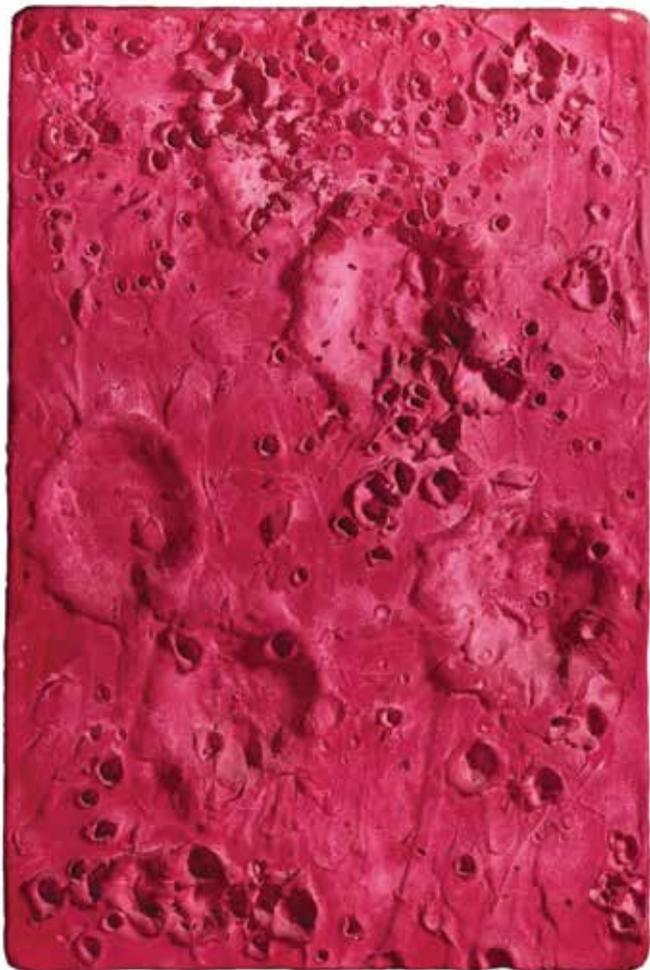


Fig. 1. Yves Klein, *Planetary Relief - Moon I*, 1961.

Fig. 2. Giulio Turcato, *Superficie lunare*, 1969.

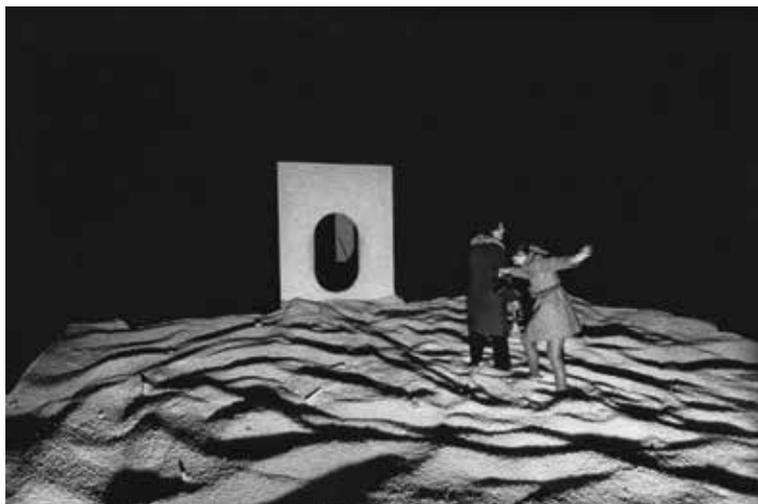


Fig. 3. Fabio Mauri, *Luna*, 1968.

Una domanda sulla consistenza della superficie lunare è posta anche dall'installazione realizzata da Fabio Mauri in occasione del *Teatro delle mostre*, la storica rassegna d'arte contemporanea tenutasi alla galleria La Tartaruga di Roma nel 1968: *Luna* (Fig. 3) è infatti un ambiente semibuio accessibile da due boccaporti ovoidali simili a quelli di una navicella spaziale che simula l'esperienza dell'allunaggio. Il suolo dell'installazione è invaso da cumuli di perlinato di polistirolo bianco, un materiale scivoloso adatto a simulare la bassa attrazione gravitazionale del satellite, che destabilizza l'equilibrio del fruitore e lo induce a «verificare la nozione puramente mentale e ipotetica della polvere lunare»⁷.

Riallestita alla celebre mostra *Vitalità del negativo* del 1970, alla retrospettiva dell'artista tenutasi alla GNAM di Roma nel 1994 e al Centro Luigi Pecci di Prato nel 2008, l'opera si colloca nell'ambito delle pratiche 'im-spaziali' teorizzate da Germano Celant nel 1967, allestimenti ambientali che giocano proprio sulla rideterminazione dei rapporti tra reale e immaginario⁸. Coniugando teatralità e spirito ricreativo, *Luna* inverte infatti «un modo sottilmente ironico di riappropriarsi dell'immaginario spaziale, sottraendolo per un giorno alle sofisticate ricerche tecnologiche per ricondurlo alla dimensione tutta terrestre dell'immaginazione umana»⁹.

I preparativi per l'allunaggio e il relativo *battage* mediatico, precedente e successivo all'evento, influenzano anche le scelte iconografiche di numerosi artisti pop. Lo attesta-

⁷ Calvesi 1968.

⁸ Celant 1967.

⁹ Iamurri 2015, 59.

no opere come *Towards a Definitive Statement on the Coming Trends in Menswear and Accessories (a) Together Let Us Explore the Stars* (1962) di Richard Hamilton, che mostra il presidente Kennedy sotto un casco da astronauta, le *Stoned Moon* (1969) di Robert Rauschenberg, serigrafie realizzate con sagome e ritagli di immagini aerospaziali, o *In diretta dalla Luna* (1976) di Mario Schifano, la fotografia di uno schermo televisivo che trasmette una ripresa dell'Apollo 17 alterata nei colori. Si potrebbero fare molti altri esempi analoghi, ma l'interesse di questi artisti nei riguardi dello spazio e della Luna è poco più che circostanziale, legato ai soggetti dominanti dell'immaginario massmediale coevo e a quell'idea di arte come «ricognizione e reportage» che caratterizza le poetiche pop¹⁰. Anche *The Moon is the Oldest TV* di Nam June Paik, esposta per la prima volta alla Galeria Bonino di New York nel 1965 e riproposta successivamente in varie versioni, esemplifica un interesse puramente circostanziale per la Luna, che diventa pretesto formale per un'indagine sulla distorsione televisiva per effetto di magneti. Paik non ricorre infatti a riprese video del satellite ma ricrea le fasi del suo moto di rivoluzione tramite un gioco di manipolazioni elettroniche che ne simulano le forme, al fine di produrre una «similitudine poetica» o una «allusiva analogia» di ascendenza cinematografica¹¹.

Una piccola e poco nota litografia di Jannis Kounellis, datata 1969, tirata in novanta esemplari e firmata a matita sul verso, in basso a destra, sembra invece correlarsi alla notizia dell'allunaggio per vie indirette¹². L'opera riproduce una pagina tratta dallo spartito della Sinfonia No. 9 "Dal Nuovo Mondo" di Antonín Dvořák, brano di cui Neil Armstrong aveva portato una registrazione a bordo dell'Apollo 11¹³. La scelta di utilizzare uno spartito rientra certo nel più generale interesse di Kounellis per la tradizione musicale, attestato anche da performance quali Nabucco (1970) o Apollo (1973) ma, date alla mano, è probabile che il gesto di Armstrong, reso noto dai media, abbia portato l'artista a scegliere proprio quel brano tra tanti, correlando l'opera all'evento. È sempre lo stesso avvenimento che probabilmente induce Gino De Dominicis a 'far sparire' la Luna tra le sue dita nella video-performance Prestidigitazione, la cui documentazione è a tutt'oggi dispersa, ma nota grazie a una testimonianza critica. Come ricorda Renato Barilli, infatti, «De Dominicis sfida con bella eleganza il carattere perfino trito e banale di un 'concetto' romantico: rubare la luna, farla sparire tra le dita agili così come un prestigiatore fa sparire un soldo per poi restituirlo subito dopo»¹⁴.

¹⁰ Calvesi 1991.

¹¹ Lischi 2019, 36.

¹² Un esemplare di questa piccola litografia è conservato presso la Collezione Luciana Tabarroni del Gabinetto Disegni e Stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna.

¹³ Hansen 2005, 423.

¹⁴ Barilli 2006, 93.

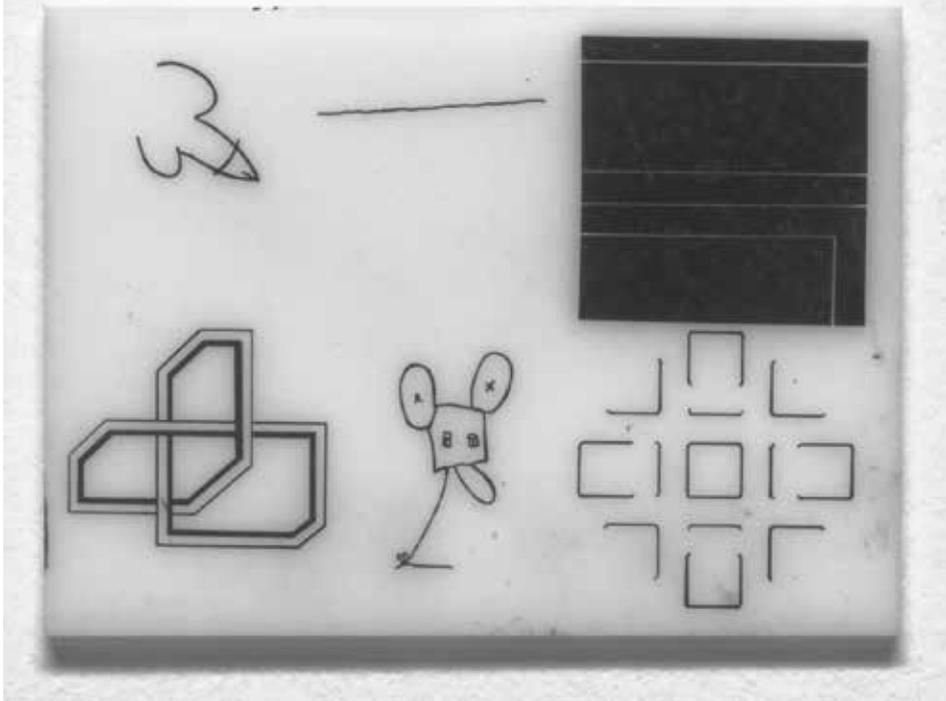


Fig. 4. John Chamberlain, Forrest Myers, David Novros, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, *Moon Museum*, 1969.

Fig. 5. Paul van Hoeydonck, *Fallen Astronaut*, 1971.

Per altri artisti la possibilità di mettere piede sulla Luna induce a studiare operazioni fino ad allora impensabili e svolte in modo quasi clandestino. Suggestionato dalla notizia del primo allunaggio, il 20 luglio 1969, Forrest 'Frosty' Myers decide di riunire alcuni tra i più importanti artisti americani del momento per realizzare un piccolo 'museo' destinato al nostro satellite naturale. Grazie al gruppo di Experiments in Art and Technologies (E.A.T.), Myers entra in contatto con Fred Waldhauer e altri scienziati dei Bell Laboratories per incidere sei disegni miniaturizzati di John Chamberlain, David Novros, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Andy Warhol e dello stesso Myers su una minuscola tessera di ceramica placcata in iridio. Si tratta di schizzi elementari, distinguibili anche nelle piccolissime dimensioni: un pene (Warhol), una linea retta (Rauschenberg), Mickey Mouse (Oldenburg) e tre motivi geometrici (Chamberlain, Myers e Novros). Mentre la NASA valutava ancora se accludere o meno la piccolissima opera, intitolata *The Moon Museum* (Fig. 4), all'Apollo 12, Waldhauer contatta un amico della Grumman Aircraft Engineering che lavora al modulo chiedendogli di applicarla di nascosto sulla gamba di uno dei landers, l'*Intrepid*. Il 19 novembre 1969 l'opera tocca il suolo lunare, lasciando tuttavia irrisolto il dubbio relativo al suo effettivo posizionamento.

Un'opera sicuramente presente sulla Luna è invece il piccolo *Fallen Astronaut* (Fig. 5) realizzato da Paul Van Hoeydonck su commissione dell'astronauta David Scott per commemorare i cosmonauti deceduti nel corso delle precedenti missioni¹⁵. La statuetta, alta poco meno di nove centimetri, è realizzata in alluminio per evitare che le forti escursioni termiche lunari possano deformarla. Il *Fallen Astronaut* è stato portato a bordo dell'Apollo 15 e depositato il 2 agosto 1971 in un piccolo cratere situato nella parte sudoccidentale del Mare Imbrium insieme a una targa in metallo con i nomi di quattordici astronauti deceduti. L'installazione dell'opera non era prevista dal programma della missione, è stata un'idea del solo Scott, che ha reso pubblica la notizia del gesto solo una volta rientrato sulla Terra. A differenza di quanto prospettato da Van Hoeydonck, la statuetta (forse il più piccolo monumento commemorativo mai realizzato) non è stata collocata in piedi ma adagiata, attribuendole così una maggiore drammaticità.

L'allargamento dei confini dovuto alle esplorazioni spaziali non stimola soltanto il desiderio di guardare al di fuori dell'orbita terrestre, ma comporta anche l'esigenza di riflettere sui mutamenti che questa nuova condizione esercita sulla percezione della Terra stessa, con varie ripercussioni sulla ricerca artistica. Ne *Lo sguardo*

¹⁵ Relativamente all'opera si segnala la recentissima produzione del documentario *The Fallen Astronaut. A Sculpture that died on its way to the Moon* per la regia di Frank Herrebut e Leo Van Maaren (55 min, Olanda, 2020).

dal di fuori (1981) Alberto Boatto sostiene che la conquista dell'extraterrestre e la possibilità di osservare la Terra dalla Luna, e da altri satelliti, causino quello che egli stesso definisce un *ecumenico spaesamento*, un senso di dislocazione talmente sconvolgente da ridiscutere ogni distinzione tra scienza e fantascienza. La visione esterna della Terra permette di superare la percezione frammentaria dello spazio vissuto per acquisire l'idea di «uno spazio potenzialmente esaustivo, unitario e, al tempo stesso, [...] simbolico», traducibile in immagini o segni «sempre collegati con la totalità»¹⁶. *Blue Marble*, la celebre fotografia della Terra scattata da Harrison 'Jack' Smith a bordo dell'Apollo 17 nel 1972, è senza dubbio l'emblema di questa totalità visiva capace di suscitare in noi «la sensazione di sapere che aspetto ha la Terra»¹⁷. Con le visioni restituite da missili e satelliti artificiali il mondo entra infatti in quello che Boatto definisce lo 'stadio dello specchio', la fase di un confronto quasi narcisistico con la sua effigie capace di «cancellare qualsiasi dislivello fra reale e immaginario»¹⁸ e di stravolgere ogni prospettiva.

Ancora una volta sono gli artisti ad accorgersi per primi di tale rivoluzione, benché non sempre siano in grado di rifletterla compiutamente nelle loro soluzioni pratiche. Fontana segnala l'importanza di questo mutamento di prospettiva già nel secondo manifesto spazialista, risalente al 1948. Affascinato dalle fotografie della crosta terrestre riprese dal missile V-2, lanciato dal New Mexico nel 1947, e diffuse da riviste e cinegiornali di tutto il mondo, Fontana scrive: «Oggi, noi, artisti spaziali, siamo evasi dalle nostre città, abbiamo spezzato il nostro involucro, la nostra corteccia fisica e ci siamo guardati dall'alto, fotografando la Terra dai razzi in volo»¹⁹. Bisogna tuttavia rilevare una certa discrepanza tra le parole e i fatti: le tele di Fontana si basano infatti su visioni telescopiche dei corpi celesti, non riflettono una visione esteriore della Terra; il suo punto di osservazione resta quello di chi guarda dal basso verso l'alto e non viceversa. È sempre nel 1947 che Klein immagina di firmare il 'retro' del cielo per trasformarlo in una propria opera. Eleggendo il blu colore universale della sua poetica, l'artista «indovina la tinta azzurra della Terra quale appare negli spazi cosmici, ancor prima che l'uomo metta piede sulla Luna»²⁰. Per Klein, infatti, la conquista dello spazio non si compie con razzi e missili, ma spendendo la forza dell'immaginazione nell'armonia tra il nostro corpo e l'universo: solo così, sostiene,

¹⁶ Boatto 2013, 23.

¹⁷ Mirzoeff 2017, 8.

¹⁸ Boatto 2013, 27.

¹⁹ Fontana 2015. Sull'interesse di Fontana per l'immaginario spaziale si veda Venanzi 2012.

²⁰ Boatto 2013, 39.



Fig. 6. Piero Manzoni, *Le socle du Monde – Hommage à Galileo*, 1961.

Fig. 7. Walter De Maria, *Miles Long Drawing*, 1968.

conosceremo la forza d'attrazione verso l'alto, verso lo spazio, verso nessun luogo e dappertutto contemporaneamente. Una volta dominata la forza di attrazione, leviteremo letteralmente in una totale libertà fisica e spirituale²¹.

È proprio questa forza a permettere all'artista di avvicinarsi, per così dire, a osservare la superficie della Luna (o quella di Marte); ma i suoi *Planetary Relief* contano anche svariate porzioni di Europa o di Africa: il suo è perciò uno sguardo duplice, conteso tra 'dentro' e 'fuori', diviso cioè tra l'immaginazione di ciò che è lontano e l'esperienza di ciò che invece può osservare da vicino.

Secondo Boatto l'inedito punto di osservazione sulla Terra offerto dalle immagini spaziali trasforma il pianeta in una gigantesca opera d'arte postmoderna:

inquadrata dalla Luna o da uno degli innumerevoli satelliti che le fanno da corona, la Terra si configura anch'essa come un *ready-made* di stampo imperfettamente sferico, che rotola davanti a noi nelle vuote dimensioni siderali.

Il critico sostiene infatti che la pratica ideata da Marcel Duchamp abbia contribuito a preparare la nostra percezione allo 'spaesamento ecumenico', ma ritiene al contempo ardita l'ipotesi perseguita dalla tecnoscienza militare di «spostare il mondo senza ricorrere a nessuna base d'appoggio»²². Benché Boatto non ne faccia menzione, *Le socle du monde – Hommage à Galileo* (1961, Fig. 6) di Piero Manzoni può essere perciò considerata l'operazione più emblematica di questo spaesamento percettivo: infatti, sulla scorta della lezione duchampiana, l'artista trasforma istantaneamente il globo in un'immensa opera d'arte mediante la sola apposizione di un semplice piedistallo. È lo stesso artista ad affermare che

il verificarsi di nuove condizioni, il proporsi di nuovi problemi, comportano, colla necessità di nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure: non ci si stacca dalla terra correndo o saltando; occorrono le ali; le modificazioni non bastano: la trasformazione dev'essere integrale²³.

Ed è proprio con *Le socle du monde* che Manzoni compie la trasformazione più radicale, ribaltando ogni pregressa prospettiva. La dedica a Galileo – personaggio su

²¹ Klein 2017, 23. Sull'interesse dell'artista per lo spazio si vedano Petersen 2009 e 2014 e McEvelley 2015, 35-60.

²² Boatto 2013, 25, 24.

²³ Manzoni 2013, 34.

cui Boatto si sofferma con toni encomiastici in conclusione del libro – sembra inoltre confermare la connessione dell’opera a uno spostamento del punto di vista sul mondo, quello che il grande scienziato aveva effettuato sia materialmente, con l’invenzione del cannocchiale, sia concettualmente, con l’avvio della rivoluzione astronomica. Ponendo la Terra su un piedistallo Manzoni sembra dunque isolarla iconicamente e amplificarne il vuoto attorno, preparandola così alla sua stessa visione riflessa, alla prospettiva aperta undici anni dopo proprio da *Blue Marble*.

Per Boatto, la possibilità di osservare la Terra ‘dal di fuori’ può indurre un artista a esplorarne la superficie tracciando segni elementari – cerchi, quadrati o linee rette – per dare al proprio corpo «un senso d’orientamento cosmico fondato sullo spostamento progressivo della luce e dell’ombra, sulla levata e sul tramonto del Sole». Lo confermano le linee tracciate da Walter De Maria nel Mojave, in California, nel 1968 (fig. 7), coordinate utili a orientarsi su «una Terra divenuta estranea ai sensi e alla psiche»²⁴; ma l’esempio più calzante è forse quello delle ‘camminate’ di Richard Long, come possiamo dedurre da una dichiarazione dello stesso artista:

Ho fatto percorsi formali (rettilinei o in cerchi); ho fatto anche percorsi per misurare il tempo o la distanza, per esempio fra il sorgere della Luna e il levarsi del Sole, o fra uno scroscio di pioggia e il successivo. Camminare ripetutamente avanti e indietro in modo da tracciare con il calpestio una linea lungo un sentiero esistente è quella che chiamerei un’azione ritualizzata: camminare in un modo diverso nel corso di un tragitto a piedi²⁵.

I rapporti ipotizzati da Boatto tra le nuove condizioni tecnologiche e la coeva ricerca artistica non sono sempre dichiarati e diretti, né tantomeno subordinati: sono i risultati di una riflessione critica condotta a posteriori, a una distanza storica sufficiente ad allargare la prospettiva di analisi. Ma ciò è possibile proprio in virtù del fatto che la più avanzata ricerca artistica sia capace di intuire, di registrare e soprattutto di ‘anticipare’ i mutamenti della tecnologia²⁶. Lo evidenzia anche Fontana nel primo *Manifesto dello Spazialismo* (1947) asserendo che «gli artisti anticipano gesti scientifici» e che «i gesti scientifici provocano sempre gesti artistici»²⁷. Per Marshall McLuhan questa funzione anticipatrice dell’arte si rivela utile ad addestrare la nostra percezione e prepararla a tali mutamenti: «l’arte – scrive infatti McLuhan – è una precisa cono-

²⁴ Boatto 2013, 28, 115.

²⁵ Long – Martin 2004, 15.

²⁶ Boatto 2013, 39.

²⁷ Fontana [1947] 2015, 22.

scienza anticipata di come affrontare le conseguenze psichiche e sociali della prossima tecnologia [...] nell'arte sperimentale gli uomini trovano informazioni precise sulla violenza che sta per abbattersi sulla loro psiche partendo dai propri revulsivo dalla tecnologia»²⁸. Molte delle opere prodotte a ridosso o nel corso della cosiddetta 'era spaziale', anche quando non denunciano un legame esplicito con la Luna o con il cosmo, ci aiutano dunque ad accogliere le conseguenze della 'doppia ottica', cioè della duplice prospettiva aperta dai progressi della tecnoscienza, fornendo un contributo significativo alla nostra nuova coscienza di popolo non più solo del mondo, ma dell'universo, sempre più vicino e raggiungibile.

²⁸ McLuhan 2011, 79.

Bibliografia

- Barilli 2006
R. Barilli, *Il 'video-recording' (1970)*, in Id., *Informale Oggetto Comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70*, (1979), Milano 2006, pp. 85-95.
- Boatto 2013
A. Boatto, *Lo sguardo dal di fuori, seguito da Il dialogo dello psiconauta*, Roma 2013.
- Calvesi 1968
M. Calvesi, *Arte e tempo*, in *Teatro delle mostre*, Roma 1968.
- Calvesi 1991
M. Calvesi, *Ricognizione e reportage (1963)*, in Id., *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Roma-Bari 1991, pp. 280-294.
- Caruso 2012
M. Caruso, *Giulio Turcato: una vita nel colore oltre i confini dello spazio*, in B. Carpi de Resmini, M. Caruso (eds.), *Giulio Turcato. Stellare*, Macerata 2012, pp. 93-99.
- Celant 1967
G. Celant, *L' "im-spazio"*, in U. Apollonio et al., *Lo spazio dell'immagine*, Venezia 1967, pp. 20-21.
- Fontana [1947] 2015
L. Fontana, *Spaziali. Primo Manifesto Spaziale (1947)*, in Id., *Manifesti Scritti Interviste*, Milano 2015, pp. 21-22.
- Fontana [1948] 2015
L. Fontana, *Spaziali. Secondo Manifesto spaziale (1948)*, in Id., *Manifesti Scritti Interviste*, Milano 2015, pp. 23-24.
- Hansen 2005
J.R. Hansen, *First Man. The Life of Neil A. Armstrong*, New York 2005.
- Iamurri 2015
L. Iamurri, *Space oddities. Immaginario spaziale e arti visive a Roma, 1957-1969*, «Predella», 37 (2015), pp. 51-61.
- Klein 2017
Y. Klein, *L'evoluzione dell'arte verso l'immateriale. Conferenza alla Sorbona (1959)*, in Id., *Verso l'immateriale dell'arte. Con scritti inediti*, Milano 2017, pp. 17-44.
- Lischi 2019
S. Lischi, *La lezione della videoarte. Sguardi e percorsi*, Roma 2019.
- Long – Martin 2004
R. Long, J. H. Martin, *Un sentiero è un percorso comune*, in H. Perdrille (ed.), *Richard Long, Jivya Soma Mashe. Un incontro*, Milano 2004, pp. 12-19.
- Manzoni 2013
P. Manzoni, *Libera dimensione (1960)*, in Id., *Scritti sull'arte*, Milano 2013, pp. 34-38.
- Masoero 2005
A. Masoero (ed.), *Nello spazio del cosmo*, Milano 2005.
- McEvelley 2015
T. McEvelley, *Yves il provocatore. Yves Klein e l'arte del Ventesimo secolo*, Monza 2015.
- McLuhan 2011
M. McLuhan, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, Milano 2011.
- Mirzoeff 2017
N. Mirzoeff, *Come vedere il mondo. Un'introduzione alle immagini. Dall'autoritratto al selfie, dalle mappe ai film (e altro ancora)*, Monza 2017.
- Petersen 2009
S. Petersen, *Space-Age Aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde*, Philadelphia 2009.
- Petersen 2014
S. Petersen, *L'uomo nello spazio! L'astronautica di Yves Klein*, in S. Bignami, G. Zanchetti (eds.), *Yves Klein, Lucio Fontana. Milano-Parigi 1957-1962*, Milano 2014, pp. 174-185.
- Turcato 1971
G. Turcato, *s.t.*, in G. De Marchis, *Turcato*, Milano 1971, p. 10.
- Venanzi 2012
M. Venanzi, *Fontana e lo spazio. Aspetti innovativi dalle opere ambientali di Lucio Fontana*, Venezia 2012.
- Zanchetti 2003
G. Zanchetti, «Un futuro c'è stato...». *Anacronismo e suggestioni iconografiche in Fontana, «L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità»*, 1 (2003), pp. 89-100.

Avventure al chiaro di Luna. *Il poema dei lunatici* di Ermanno Cavazzoni

Michele Farina

Università degli Studi di Milano

Abstract: This contribution analyzes the role of the lunar chronotope in the making of Ermanno Cavazzoni's 1987 debut novel *Il poema dei lunatici*. The lunar chronotope scaffolds both the work's structure and its content. In this connection, the chronology of lunar phases lends internal cohesion to the plot, which would otherwise obey too erratic a style in the vein of the picaresque tradition. Furthermore, the lunar chronotope contributes to Cavazzoni's unique rendering of space and a tight-knit set of sub-themes such as aquatic elements, dreams, sleep, rationality *vs* irrationality/imagination, and the role of imaginary characters [of phantasy]. These 'lunar' traits betoken Cavazzoni's "ethnographic tendency" and signal his broader research interests.

Keywords: contemporary Italian literature; twentieth-century Italian novel; Ermanno Cavazzoni; *Il poema dei lunatici*; chronotope.

Una naturale tendenza all'avventura

La superficie che questa incursione tra le pagine dell'opera d'esordio di Ermanno Cavazzoni si propone di battere è circoscritta all'analisi del cronotopo lunare che ne sorregge l'impalcatura; esso rappresenta un punto d'accesso ideale per illustrare alcuni aspetti poetici e strutturali che rendono *Il poema dei lunatici* (1987) uno dei romanzi più originali e significativi dei suoi anni, il cui successo è stato ulteriormente amplificato dalla versione cinematografica che ne diede Federico Fellini con la sua ultima pellicola, *La voce della luna* (1990)¹.

¹ Cavazzoni 1987 (ed. utilizzata). Tutte le indicazioni di pagina fra parentesi tonde che seguono riferimenti e citazioni dirette dal testo di Cavazzoni rimandano a questa edizione del *Poema dei lunatici*.

Il poema dei lunatici si presenta come un resoconto di avventure dalla veridicità incerta, che il narratore e protagonista Savini compila da una camera di manicomio. La parola ‘avventura’, che così spesso troviamo in bocca a Savini nell’atto di ricapitolare gli snodi della sua storia, è fondamentale per dare un’idea della struttura narrativa di quest’opera ambientata in una pianura dai connotati vaghi e favolosi, debitamente ovattata rispetto a quella modernità in sordina, grossomodo corrispondente agli anni in cui Cavazzoni scrive, che costituisce il lontano fondale delle vicende.

All’inizio del libro Savini si trova ad inseguire alcune misteriose dicerie, mettendo in moto un domino di vagabondaggi e peripezie che fa da scheletro al romanzo e lo rende un perfetto esempio di adozione dell’errare come nucleo profondo dell’esperienza narrativa, con tutti gli echi cavallereschi e picareschi che questa opzione porta con sé². I pretesti che di volta in volta alimentano la vocazione avventurosa di Savini sono così labili e arbitrari da disciogliere le motivazioni del suo agire in un gusto gratuito per il vagabondaggio, una sorta di trasporto che impedisce al protagonista di sottrarsi a quella che egli stesso definisce una «naturale tendenza» all’avventura (p. 86). Il modello mentale che rende possibile nei personaggi principali, Savini e il prefetto Gonnella – vero mattatore della seconda parte del romanzo –, l’aggrapparsi ai fatti più insignificanti per procedere nelle loro sconclusionate investigazioni è quello dell’apofenia, ossia quell’inclinazione mentale che porta a rilevare connessioni tra eventi irrelati, attribuendogli significatività.

Il meccanismo dell’apofenia guida sia l’indagine sui pozzi condotta dal solo Savini nella prima parte del romanzo che le esplorazioni geografiche svolte nella seconda parte per conto del prefetto Gonnella, una figura che sembra provenire dalla selva burocratica di *Misteri dei Ministeri*, l’opus maximum dello scrittore faentino Augusto Frassinetti, molto amato da Cavazzoni.³ Questa disposizione psichica permette un ampio spazio di manovra all’autore, che è libero di disseminare lungo il romanzo fantasmagorie, parabole e fole di ogni sorta, che acquistano valore all’interno della disposizione complessiva in quanto concatenate e filtrate dai processi mentali di Savini: «L’idea mi piaceva, di girovagare, di seguire delle piste che nessuno sapeva, cioè di avventurarmi» (p. 91).

² Fuchs 2012, 127-136.

³ Nel 1989 Cavazzoni pubblica uno scritto dedicato ad Augusto Frassinetti sulle pagine della rivista «Il cavallo di Troia»; si tratta di una «biografia immaginaria», che rappresenta uno dei pochi e più significativi omaggi tributati all’autore di *Misteri dei Ministeri* (Cavazzoni 1989, 55-66).

Il cronotopo lunare

Credo che la posizione cardinale occupata dal cronotopo lunare nell'economia dell'opera garantisca la coesione della sua compagine strutturale, controbilanciando l'estrema libertà narrativa offerta dal modello dell'erranza e valorizzandone al contempo i benefici. Dopo aver anticipato quale tipo di andamento aspettarsi grossomodo dal romanzo, tornando alla situazione di partenza della trama, vediamo Savini alle prese con una serie di vociferazioni a proposito di alcuni fenomeni riguardanti i pozzi:

L'acqua del pozzo, mi han detto, sente molto la luna; c'è come una marea che sale e riscalda lentamente. Si sentono dei cigolii o dei respiri quando l'acqua torna a calare, e sono più lamentosi durante gli ultimi quarti. È per prudenza, credo, che si chiudono i pozzi di notte, perché sale a volte un umido, all'alba, che disturba il sonno di tutti. Addirittura ho saputo che il pozzo se vuole comanda i sogni, e li fa belli o li fa brutti a seconda del suo capriccio, o secondo le sue preferenze. Ma non so quanto vero ci sia. (p. 12)

Questo passaggio esemplifica alcuni tratti peculiari del narrare di Savini, su tutti lo statuto incerto delle notizie che riceve e riporta e l'atteggiamento dubitativo verso le asserzioni che egli stesso fa. Riformulando il passo, dai pozzi nella pianura fuoriescono voci tormentose prodotte dall'influenza lunare, la quale, oltre a causare traccimazioni e altri fenomeni straordinari, disturba il sonno delle persone e ne influenza i sogni. In queste poche righe sono enucleati i temi fondamentali dipendenti dalla presenza della luna, il motore narrativo ultimo de *Il poema dei lunatici*.

Il primo aspetto che vale la pena sottolineare, anche a giustificare il mio parlare di cronotopo, è la funzione rivestita dalla luna nello scandire lo svolgersi delle vicende e nel garantire una precisa ritmicità interna all'opera. Il primo capitolo infatti ricopre l'arco che intercorre tra un ultimo quarto e una luna nuova, ossia il periodo in cui l'influenza dell'astro, nel gioco del libro, si fa più intensa, disturbando le notti degli abitanti della pianura, i quali interpellano di continuo Savini invitandolo a dare una sua opinione su tutte le stranezze causate dai pozzi.

Gli intermezzi lunari sono spesso collocati alla fine o all'inizio dei singoli capitoli, come a cadenzare l'altrimenti sfrenato susseguirsi delle avventure. Le ultime parole di Savini alla fine del primo capitolo registrano che il panorama notturno è gradualmente mutato, cedendo il passo a un «cielo nero, senza un'ombra di luna» (p. 24). Questo genere di chiose fa regolarmente capolino nei discorsi di Savini, che a circa un terzo del romanzo, trovandosi a passare una nottata all'addiaccio, osserva il cambio di fase della luna, confermandola nel suo ruolo di orologio naturale del libro:

Mi ero avvolto con dei giornali per non patire l'aria che si alza di notte, e ogni tanto aprendo gli occhi vedevo la luna che si era spostata, e facevo i calcoli per misurare quanto tempo era passato. Era una luna ancora sottile e crescente, ma luminosissima» (p. 93).

Simili osservazioni sono ricorrenti e trovano il loro suggello nel finale del libro, che si chiude con il compimento del ciclo lunare e, come a onorare l'esergo ariostesco («come gli mostra il libro che far debbia; / e si sciolse il palazzo in fumo e in nebbia»), getta in retrospettiva un sospetto uroborico su tutto il narrato, in bilico tra il resoconto memorativo e le immaginazioni di un folle. Col senno di poi, si può osservare come Cavazzoni non disdegni l'utilizzo di procedimenti di scansione temporale per organizzare i suoi libri: basti pensare, per citare due opere cronologicamente prossime a quella in esame, a *Le tentazioni di Girolamo* (1991), che si svolge nell'arco di una notte il cui trascorrimento è scandito di capitolo in capitolo, e a *Vite brevi di idioti* (1994), biografie in miniatura disposte come fossero giornate di un mese, a simboleggiare lo scorrere del tempo e la fugacità della vita umana.

Sulla scorta delle ormai classiche riflessioni di Michail Bachtin a proposito del cronotopo letterario, secondo le quali l'interconnessione dei rapporti spaziali e temporali comporta una sorta di concretizzazione del tempo il cui contrappeso è rappresentato dall'immissione dello spazio nel movimento temporale, vorrei provare ora a mettere a fuoco alcune delle ripercussioni sulla dimensione spaziale causate dalla luna nel romanzo di Cavazzoni⁴. Una trovata notevole è quella di aver stabilito, tramite i pozzi, un collegamento tra l'influsso dell'astro e l'elemento acquatico – elemento la cui rilevanza nel *Poema dei lunatici* è già stata messa a fuoco dalla critica –, procedimento che permette di rendere lunatico anche il paesaggio già a partire dalle prime pagine, densissime per il loro contenere in nuce premesse poetiche sviluppate coerentemente in tutto l'arco della narrazione⁵. Il lettore è così invitato a immaginare la pianura come fosse sospesa sull'acqua: «A meno che ci sia davvero questa rete di acqua sotterranea. Mi è sembrato che in campagna concepiscano i pozzi come fossero botole, e che la pianura sia una specie di crosta» (p. 12). Nel libro girano voci su cisterne che cambiano il carattere, pozzi che fanno addormentare per un anno e case che si riempiono di vegetazione invasiva perché immaginate con le fondamenta immerse nell'acqua.

⁴ Cfr. Bachtin [1937-1938] 1979, 231-405.

⁵ Cfr. Oberhauser 2002, 67-74 e Bonfili 2014, 164-173.

Una funzione cruciale esercitata dalla luna, i cui effetti riverberano anche sulla dimensione spaziale, è quella di essere lo spartiacque fra due mondi immaginativi, i cui rispettivi portavoce possono essere individuati nei personaggi di Nestore, un lunatico con la ‘vocazione dei tetti’, e Zardetto, un macellaio con la ‘vocazione per la carne equina’, dove le due formule sintetizzano la rispettiva appartenenza al mondo notturno e al mondo diurno. Nestore e Zardetto sono opposti innanzitutto in amore: il primo è il marito di Irene, la giunonica ‘vaporiera’ (non a caso un soprannome acquatico), dalla quale è assoggettato, mentre il secondo ne è uno spasimante. Questa antitesi si riflette nel modo in cui i due personaggi vedono il mondo: Zardetto è il rappresentante del buon senso diurno, un uomo coi piedi per terra per cui le cose sono esattamente come sembrano, mentre Nestore è il portatore di una visione notturna nella quale la vita è una recita e la realtà una mascherata in cui tutto, dalle persone agli edifici, è posticcio. Questa fondamentale antitesi divide anche i luoghi di ambientazione del romanzo. Alla città, in cui va in scena la farsa della logica diurna, si contrappongono le pianure per le quali vagabonda Savini, che condivide con Nestore uno scetticismo selenico: se egli percepisce la realtà come il prodotto di un’incessante attività di contraffazione, al contrario la luna è percepita come l’unica presenza veritiera.

Un’altra conseguenza rilevante per il sistema dei personaggi, e soprattutto per il narratore, dipende dall’influsso che la luna esercita sul sonno. Savini è spesso vittima di improvvisi attacchi di sonno o al contrario di insonnia, fatto che rende la sua volontà più docile al flusso dell’avventura e altera in maniera vistosa la sua percezione degli eventi, rendendolo un narratore in dormiveglia, quasi sonnambulo, che contribuisce allo scontornare in una favolosa vaghezza i connotati spaziotemporali del romanzo.

Lo stato di perenne alterazione psichica causato da questo disturbo del sonno è anche uno dei principali fattori di incomprendimento – uno dei grandi temi del libro – fra Savini e gli altri personaggi, causando l’‘errare’ linguistico di menti attraversate da voci altre. *Il poema dei lunatici* è un libro che contiene in modo pressoché esclusivo storie narrate oralmente, dove anche l’identità del protagonista è ‘cosiddetta’, instabile, plasmabile dalla parola altrui. I casi dei vari lunatici di cui Savini viene a conoscenza sono sempre frutto di dicerie e passaparola, cioè di errore, che per Cavazzoni rappresenta un’inesauribile fonte di storie⁶.

⁶ Nel contesto di un convegno dedicato alla novella tenutosi a Venezia nel luglio del 1999, Gianni Celati, conversando con Silvana Tamiozzo-Goldman, individua nel ‘sentito dire’ una delle convenzioni dello spirito novellistico, ben rappresentato dai personaggi di Cavazzoni (Celati 2011, 41).

Appunti di etnografia lunatica

Per corroborare le riflessioni introdotte fino a qui proverò a individuare alcune caratteristiche che accomunano i personaggi del romanzo sotto l'etichetta del lunatico. L'inclinazione di Cavazzoni a trattare i personaggi dei suoi libri come fossero membri di una popolazione è evidente già scorrendo alcuni titoli della sua bibliografia, che mostrano una certa simpatia per il raggruppamento tipologico: *Vite brevi di idioti* (1994), *Gli scrittori inutili* (2002), *Storia naturale dei giganti* (2007), *La valle dei ladri* (2014), *Gli eremiti del deserto* (2016), *La galassia dei dementi* (2018).

Per quanto riguarda i popoli strampalati che l'intendente Savini scopre per conto di Gonnella, si può dire che essi abbiano la funzione di rinforzare alcuni nuclei poetici orbitanti intorno al cronotopo lunare, estendendone ulteriormente il raggio d'azione: nel quinto capitolo la centralità dell'elemento acquatico nel dispiegarsi spaziale del cronotopo è nuovamente espressa attraverso la popolazione dei tubi, costituita da omini che albergano nell'acqua delle tubature. Nel capitolo ottavo, intitolato appunto *Popolazioni nascoste*, Savini racconta di una speciale popolazione che vive sulle finestre e dietro gli usci delle case, formata da sanguisughe invisibili che voci-ferano disturbando il sonno e non permettendo di dormire; parenti stretti di queste creature sono i ripetitori, descritti come

individui temibili, instancabili, con una gran parlantina, che non si fanno vedere quasi mai come i loro cugini, ma si fanno sentire, e ripetono tutto quello che a uno gli passa in mente, stando nascosti lì nei paraggi» (p. 119).

È chiaro come l'introduzione di queste figure contribuisca a rinsaldare il rapporto tra luna, sonno e voci, arricchendo ulteriormente i già marcati aspetti fonici del libro e configurando il lunatico come un individuo attraversato e 'parlato' da voci altre. Anche gli sballati aneddoti storici presenti nel *Poema dei lunatici*, raccontati principalmente dal prefetto Gonnella con fantasioso spirito revisionista, sono condotti con taglio etnografico ed esclusivamente orale, in linea con la poetica dell'incomprensione e dell'errore linguistico cui ho già fatto cenno, che arriva a infettare anche la Storia, che, quando è raccontata per sentito dire, diventa a sua volta favola.

Per specificare alcune caratteristiche della lunaticità dei personaggi del libro, è utile partire da alcune riflessioni di Andrea Cortellessa, che ha messo a fuoco in modo convincente e tempestivo le premesse teoriche e le tappe principali del laboratorio degli idioti letterari di Cavazzoni, che ha le sue radici nell'antico interesse dell'autore emiliano per le scritture psichiatriche di epoca prescientifica e che sfocia in forma letteraria solamente dopo anni di studio:

Quando Cavazzoni esce dalla dimensione frenologica in senso professionale e “scientifico”, cioè quando davvero *prende la voce dell'idiota*, si trova a scrivere, al posto di un saggio antropologico, *Il poema dei lunatici* – caso-limite di mimesi linguistica, di immersione assoluta e senza vie d'uscita nel *pensiero*, nel *linguaggio* dell'idiozia⁷.

Una delle fasi di questo laboratorio, che può essere esaminata per introdurre qualche annotazione sulle caratteristiche che rendono i lunatici (ossia gli idioti) un ‘popolo’ letterario, è rappresentata da un intervento dal titolo *Pazzi, mentecatti, furiosi negli stati estensi tra età delle riforme ed età napoleonica*, presentato da Cavazzoni nel 1977 in occasione di un convegno pluridisciplinare dedicato ai territori estensi tra Ancien Régime ed Età Napoleonica. La prima parte di questo studio è impostata a partire da un *corpus* di documenti relativi alle richieste di internamento allo Spedale di San Lazzaro, un istituto nei pressi di Reggio Emilia, tra il 1764 e il 1787. Ciò che più interessa in questa sede è la disamina condotta dall'autore delle condizioni che rendevano un soggetto internabile in quel preciso periodo storico, nel quale da una parte i pazzi e i mentecatti erano ancora assimilati alla categoria degli invalidi, ma dove dall'altra la reclusione di questi individui rispondeva ad un'esigenza di mantenimento dell'ordine sociale.

Una prima osservazione che incastra naturalmente il gioco del romanzo, e che più in generale è funzionale alla comprensione storica della mitologia della stravaganza padana, riguarda la considerazione di cui godevano già a quell'altezza i vagabondi, individui «senza identità giuridicamente» (p. 90) direbbe Savini, estranei alla innocua prevedibilità di chi ha una residenza e un'occupazione: «il pellegrino medioevale, il mendicante, il girovago, che popolavano i paesaggi della pianura, incominciano ad essere percepiti, in forma ancora episodica, come estranei alla ragionevole vita sedentaria»⁸. Discorrendo degli internamenti protettivi, che spesso venivano richiesti nei confronti di coloro che tentavano il suicidio – che erano soprattutto donne – Cavazzoni osserva che quasi la metà dei casi esaminati sceglieva come atto estremo «l'atto di correre al pozzo e gettarvisi dentro, unica risorsa, forse, di questa monotona pianura o fascino, direbbe una psicanalisi retroattiva, dello sprofondamento nelle acque addormentate della terra»⁹; un'annotazione inquietante se, con tutte le cautele necessarie, si pensa al ruolo che nel *Poema dei lunatici* hanno l'acqua, i pozzi e le voci che da essi giungono.

Un'altra categoria frequentemente internata al San Lazzaro erano i furiosi, soggetti che si rendevano protagonisti di atti di feroce e incontrollabile violenza contro altre persone o addirittura contro oggetti. Nel *Poema dei lunatici* episodi di furia

⁷ Cortellessa 2000, 198 (corsivo dell'autore).

⁸ Cavazzoni 1979, 299.

⁹ Ivi, 301.

hanno luogo in modo particolarmente vistoso nella confusa e quasi fumettistica baruffa finale, che vede Savini e Gonnella opposti allo slavo Manoli e alla sua banda, ma anche quando Nestore inizia a scagliare mobili dalla finestra dopo essere stato lasciato da Irene, la vaporiera, per il vivisettore Scansani. Un'altra figura che presenta l'inequivocabile caratterizzazione del furioso è don Solimano, un prete che «dice la messa come una furia» (p.15). Si tratta di un personaggio più che secondario ai fini della trama, ma che vale la pena nominare perché, oltre a essere un buon rappresentante del tipo furioso, possiede un'altra caratteristica facilmente riscontrabile in questi seleniti, ossia l'attitudine al volo.

Un aspirante volatore è, a suo modo, Nestore, la cui vocazione lo spinge a vivere sui tetti, in quello che egli stesso definisce un livello «intermedio col cielo», un rifugio da tutte le preoccupazioni che lo ancorano a terra, nel suo caso l'influsso per lui nocivo di Irene, la vaporiera (p. 43). Il rapporto tra i due, diventato ormai conflittuale, viene esorcizzato e sublimato in un altro volo *sui generis*, effettuato (o fantasticato) da Nestore con l'aiuto di un frigorifero fluttuante (p. 53s). Il volo come occasione di slancio utopico e liberatorio ha come antecedente paradigmatico il celebre viaggio di Astolfo sulla Luna nell'*Orlando furioso*, ma rappresenta un tema ricorrente come forma di *exit strategy*, soprattutto mentale, in alcuni libri paranoici che rappresentano per l'esordiente Cavazzoni tra i riferimenti più saldi nel panorama letterario italiano del ventennio precedente, come *Comiche* (1971) dell'amico Gianni Celati, che si chiude con il protagonista che decolla in sella a un ciclomotore, ma anche i primi romanzi di Luigi Malerba, come *Il serpente* (1966) o *Salto mortale* (1968)¹⁰.

Un episodio chiave per comprendere il ruolo demistificante del volo nell'economia del libro ha luogo nel penultimo capitolo, che costituisce il vero scioglimento delle vicende; conclusasi l'eroicomica battaglia di Gonnella e Savini contro la lega dei loro nemici, più o meno immaginari, la parabola del personaggio del prefetto si chiude con un inseguimento aereo, tallonando un ministro alato e fuggitivo. Questo panoramico volo a due è un'occasione per smascherare una volta per tutte la finzione generalizzata di quello che ho precedentemente definito il mondo della 'logica diurna'. Savini descrive così la scena:

Ma io capivo benissimo tutto, tanto ormai era evidente. Che lui era lassù in aria inprendibile e altissimo, e se la rideva di tutti quanti, come una poiana. [...] E io credo

¹⁰ Guido Almansi dedica alcune pagine di un suo saggio all'importanza della tematica del volo nella narrativa di Luigi Malerba, arricchite da una panoramica di esempi tratti dalla sua opera. (Almansi 1986, 77-80).

anche che vedesse le cose che svelano i trucchi del mondo, che vedesse cioè tutti quelli nascosti dietro le case, in pigiama o in vestaglia, e con le ciabatte, che si riposano tra una recita e l'altra, distesi magari sulle loro brandine da campo, o già quasi pronti e truccati per comparir fuori. Io non so che cosa si può vedere nei particolari dall'alto, ma di sicuro tutte le corde, i tiranti e le carrucole, e le putrelle di ferro che fanno star dritte le case della città. (p. 285s)

Il possibile rischio di un'analisi di ispirazione eminentemente strutturale come quella che ho proposto in questa sede potrebbe essere quello di leggere troppo macchinamente lo scatto di alcuni procedimenti testuali che durante la lettura ingranano in modo silenzioso. Tuttavia, la mia curiosità nell'illustrare alcune modalità con cui la luna influisce sulla forma finale del *Poema dei lunatici* è mirata a evidenziare la forte volontà strutturale e retorica sottostante al libro, un aspetto a mio avviso non abbastanza enfatizzato nei bilanci sul primo Cavazzoni, ma che paradossalmente contribuisce a esaltare gli aspetti più liberi, comici ed erranti della sua scrittura.

Bibliografia

- Almansi 1986
G. Almansi, *Il silenzio rumoroso*, in Id., *La ragion comica*, Milano 1986, pp. 63-110.
- Bachtin [1937-1938] 1979
M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* [1937-1938], in Id., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, trad. it. C. Strada Janovič, Torino 1979, pp. 231-405.
- Bonfilii 2014
S. Bonfilii, *Ermanno Cavazzoni tra comico e parodia*, pref. di A.R. Rondini, Roma 2014.
- Cavazzoni 1979
E. Cavazzoni, *Pazzi, mentecatti, furiosi negli stati estensi tra età delle riforme ed età napoleonica*, in M. Berengo, S. Romagnoli (eds.), *Reggio e i Territori Estensi dall'Antico Regime all'Età Napoleonica*, atti del convegno (Reggio Emilia 1977), Parma 1979, vol. I, pp. 295-328.
- Cavazzoni 1987
E. Cavazzoni, *Il poema dei lunatici*, Torino 1987 (ed. utilizzata); poi Milano 1996; poi Parma 2008; poi Milano 2020.
- Cavazzoni 1989
E. Cavazzoni, *Piccolo avviamento a Frassinetti*, «Il cavallo di Troia», 11 (1989), pp. 55-66.
- Cavazzoni 1991
E. Cavazzoni, *Le tentazioni di Girolamo*, Torino 1991.
- Cavazzoni 1994
E. Cavazzoni, *Vite brevi di idioti*, Milano 1994; poi Parma 2017.
- Celati 2011
G. Celati, *Elogio della novella*, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, Macerata 2011, pp. 35-43.
- Cortellessa 2000
A. Cortellessa, *In favore di un testo frenologico. Piccolo avviamento a Cavazzoni*, in V. Frescura, F.C. Papparo (eds.), *Stupidi e idioti. Undici variazioni sul tema*, Roma 2000, pp. 193-215.
- Fuchs 2012
G. Fuchs, «*Il mondo sottosopra*»: Avventure di Guizzardi di Celati e Il poema dei lunatici di Cavazzoni, in N. Palmieri, P. Scharwz Lausten (eds.), *Il comico come strategia in Gianni Celati & Co.*, atti del convegno (Copenaghen 2009), «Nuova prosa», 59 (2012), pp. 123-142.
- Oberhauser 2002
K. Oberhauser, *Il paesaggio reale e fantastico nel Poema dei lunatici di Ermanno Cavazzoni*, in P. Kuon (ed.), *Voci dalle pianure*, atti del Convegno (Salisburgo 2000), Firenze 2002, pp. 67-74.

Lara Nicolini insegna Letteratura e Filologia Latina all'Università di Genova. Si occupa prevalentemente di letteratura di età imperiale, con speciale attenzione al romanzo.

Luca Beltrami è docente di Letteratura Italiana all'Università di Genova. Si occupa di letteratura cinque-secentesca, scrittura epistolare di Metastasio, Risorgimento e Carlo Levi.

Lara Pagani è docente di Lingua e Letteratura Greca all'Università di Genova. Si occupa di Omero, filologia e grammatica antiche, lessicografia greca e papirologia letteraria.

Dai tempi antichi all'arte e alla letteratura occidentale moderna, la Luna è un soggetto ricorrente nella poesia e in ogni tipo di indagine artistica, un'ispirazione per le mitologie e il misticismo, un oggetto di indagine scientifica e una meta ricorrente di molti viaggi fantastici e racconti fantascientifici. Sebbene la sua importanza come fonte ispiratrice per le arti visive e per le letterature di ogni epoca non sia una novità, il tema conserva margini di ulteriore esplorazione, e il cinquantenario dell'allunaggio è sembrato l'occasione giusta per organizzare su questo argomento un convegno internazionale (Genova 12-13 dicembre 2019): esperti del mondo antico, di linguistica, cultura medievale e rinascimentale, letteratura moderna e contemporanea, musica e arti visive hanno offerto in quell'occasione i loro contributi, oggi in gran parte raccolti in questo volume.

From ancient times to modern art and literature, the Moon is a recurring subject of poetry and artistic representations, the object of scientific inquiries and a crucial destination for science-fiction fantasies. The Moon's rich history as a resource for the visual arts and literature has long been recognized but its influence is inexhaustible. An international conference held in Genova (12-13 December 2019) celebrated the 50th anniversary of the Apollo Program that landed humans on the Moon for the first time on July 1969. Scholars of Classical Studies, Medieval and Renaissance culture, Modern and Contemporary Literature, Music and Visual Arts, joined together to explore and discuss the many different ways that writers, poets, historians, artists, and film makers have tried to capture the nature of our satellite. Their contributions are now gathered in this volume.

ISBN: 978-88-3618-116-2



In copertina:
Dettaglio di Maria Clara Eimmart,
Plenilunium