



Università della Calabria

Dipartimento di Studi Umanistici

Corso di Dottorato Internazionale di Studi Umanistici

Testi, saperi, pratiche: dall'antichità classica alla contemporaneità

XXXV Ciclo

La fortuna di Tiresia nella letteratura italiana contemporanea dalla seconda metà del XX all'inizio del XXI secolo

Settore Scientifico disciplinare L-FIL-LET/04 Lingua e Letteratura latina

Coordinatore del Dottorato – Ph.D.

Ch.mo Prof. Raffaele Perrelli

Supervisore

Ch.ma Prof.ssa Emanuela De Luca

Emanuela De Luca

Dottoranda

Sabrina Borchetta

Sabrina Borchetta

Anno Accademico 2021 / 2022

Indice.....pag. 1

Introduzione

Il mito di Tiresia: lo stato dell'arte.....pag. 4

Capitolo 1

Il mito di Tiresia nelle fonti greche

- 1.1 Tiresia: archetipi di un mito.....pag.11
- 1.2 Tiresia in Omero.....pag. 12
- 1.3 Tiresia nella *Melampodia*..... pag. 15
- 1.4 Tiresia e i sovrani di Tebe..... pag.16
- 1.5 Tiresia in Callimaco..... pag.26
- 1.6 Le trasformazioni di Tiresia secondo Sostrato.... pag.28
- 1.7 Altre fonti su Tiresia: Pindaro, Teocrito, Luciano... pag.29
- 1.8 La tomba di Tiresia.....pag.32
- 1.9 Conclusioni..... pag.33

Capitolo 2

Il mito di Tiresia nella letteratura latina

- 2.1 Ricezione del mito di Tiresia in ambito latino..... pag.37
- 2.2 Tiresia in Orazio, Properzio, Ovidio..... pag.38
- 2.3 Tiresia e Ulisse: la satira 2,5 di Orazio..... pag.38
- 2.4 Tiresia e il mito di Eracle in Properzio..... pag.42
- 2.5 Tiresia nelle *Metamorfosi* di Ovidio..... pag. 44
- 2.6 Tiresia nell'*Oedipus* di Seneca..... pag.48
- 2.7 Tiresia nella *Tebaide* di Stazio..... pag.52

2.8 Conclusioni.....	pag.53
----------------------	--------

Capitolo 3

Tiresia in Gramsci, Pavese, Primo Levi

3.1 Tiresia negli scritti di Gramsci.....	pag.57
3.2 <i>Dialoghi con Leucò</i> : Edipo e Tiresia.....	pag.62
3.2.1 <i>I ciechi</i>	pag.66
3.2.2 <i>La strada</i>	pag.70
3.2.3 <i>Uomini e dèi, destino e libertà</i>	pag.73
3.3 Tiresia nel romanzo <i>La chiave a stella</i> di Primo Levi..	pag.75
3.4 Conclusioni.....	pag.77

Capitolo 4

Il personaggio di Tiresia nel romanzo *Tommaso e il fotografo cieco* di Gesualdo Bufalino

4.1 Genesi del romanzo.....	pag.79
4.2 Trama e struttura del romanzo.....	pag.81
4.3 Le tematiche: tempo, memoria, morte, prigionia, identità, scrittura.....	pag.84
4.4 Tiresia.....	pag.90
4.5 Conclusioni.....	pag.98

Capitolo 5

Il personaggio di Tiresia in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri

5.1 Genesi del monologo.....	pag.100
5.2 Struttura di <i>Conversazione su Tiresia</i> e riferimenti letterari.....	pag.104

5.3 Tiresia nei <i>Dialoghi con Leucò</i> di Cesare Pavese e nei <i>Cantos</i> di Ezra Pound.....	pag.108
5.4 Riferimenti autobiografici nell'opera di Camilleri.....	pag.116
5.5 Conclusioni.....	pag.121

Capitolo 6

Tiresia nell'opera di Mario Perniola

6.1 Il romanzo e l'autobiografia.....	pag.125
6.2 Mascolinità, femminilità, androginia.....	pag.129
6.3 La divinazione.....	pag.140
6.4 Conclusioni: Edipo <i>versus</i> Tiresia.....	pag.143

Conclusioni.....	pag.147
-------------------------	----------------

Bibliografia.....	pag.154
--------------------------	----------------

Introduzione

Il mito di Tiresia: lo stato dell'arte

*Quando nacqui mia madre
mi fece un dono antichissimo,
il dono dell'indovino Tiresia:
mutare sesso una volta nella vita.*

*Già dal primo vagito comprese
che il mio crescere sarebbe stato
un ribelle scollarsi dalla carne,
una lotta fratricida tra spirito
e pelle. Un annichilimento.*

*Così mi diede i suoi vestiti,
le sue scarpe, i suoi rossetti;
mi disse: «prendi, figlio mio,
diventa ciò che sei
se ciò che sei non sei potuto essere».*

*Divenni indovina, un'altra Tiresia.
Praticai l'arte della veggenza,
mi feci maga, strega, donna
e mi arresi al bisbiglio del corpo
– cedetti alla sua femminile seduzione.*

*Fu allora che mia madre
si perpetuò in me, mi rese
figlia cadetta del mio tempo,
in cui si può vivere bene a patto*

*che si vaghi in tondo, ciechi
– che si celi, proprio come Tiresia,
un mistero che non si può dire.*

(Giovanna Cristina Vivinetto, *Dolore minimo*, 2018)

La lirica di Giovanna Cristina Vivinetto riassume con brevi, ma significativi tratti, la vicenda mitica di Tiresia, il veggente tebano: il cambiamento di sesso, la preveggenza, la cecità. Tra i tre elementi, quello percepito come *dono* è il primo, cioè la possibilità di mutare identità, mentre tradizionalmente, come si vedrà, è la *seconda vista* ad assumere il valore di una regalia compensativa. La *lotta fratricida tra spirito e pelle* evidenzia icasticamente la fatica e il dolore per giungere alla conquista dell'identità percepita come propria, al di là dello stato ottenuto alla nascita; il *ribelle scollarsi dalla carne* suscita l'immagine della muta del serpente, animale-totem di Tiresia, perché a causa di esso l'indovino diventa una donna. Alla fine del percorso, l'autrice diventa *un'altra Tiresia*, attribuendo a sé come al *mantis* tebano, in via definitiva (e non soltanto per sette anni) il sesso femminile. Infine, la cecità dell'ultima strofa non è quella di Tiresia, ma l'ipocrita convinzione di chi si ostina a non volere vedere quello che ha sotto gli occhi: il richiamo è senza dubbio a Edipo che, nonostante le sollecitazioni dell'indovino, rifiuta di prendere coscienza della propria condizione di figlio parricida e incestuoso, vagando in tondo, nella sua faticosa inchiesta, proprio come un cieco.

Il personaggio di Tiresia è oggetto di diversi studi che ne hanno analizzato la funzione e le caratteristiche dall'antichità classica¹ alla modernità.

¹ Tiresia nel mito classico presenta diverse caratteristiche: accecato da Atena (come punizione per aver visto la dea nuda) o da Era (per aver dato ragione a Zeus nel corso di una disputa coniugale sul piacere sessuale), viene ricompensato con la longevità e la chiaroveggenza; subisce due volte il cambiamento di sesso; compare già nell'*Odissea* di Omero, ma ha un ruolo

Entrando nello specifico, tre testi, di impostazione e taglio diversi, appaiono di importanza rilevante nel ricostruire le fonti relative al *mantis* e la persistenza del suo mito nelle letterature contemporanee.

Il primo testo, in ordine cronologico, è *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, di Luc Brisson, pubblicato nel 1976². Si tratta di un saggio che presenta, analizza e discute le versioni differenti del mito di Tiresia nelle fonti greche e romane, rilevando in particolare le difformità sulla cecità, il cambiamento di sesso, l'eccezionale longevità del personaggio, attribuitagli come risarcimento per la deprivazione sensoriale. Le tre varianti individuate (A, B, C, con relative sottovarianti) fanno propendere per una visione di Tiresia che, in quanto indovino, svolge le funzioni di mediatore tra il divino e l'umano, in grado di trascendere e trasgredire una serie di opposizioni che connotano il suo personaggio³. Le fonti analizzate riguardano esclusivamente il mito di Tiresia nelle sue varie versioni, mentre il *mantis* protagonista della tragedia è oggetto di uno studio fondamentale, realizzato da Gherardo Ugolini.

Il secondo saggio su Tiresia, difatti, porta la firma di Gherardo Ugolini ed è stato pubblicato nel 1995: *Teiresias. Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias in den mythischen Überlieferungen und in der Tragödie*⁴.

L'impostazione è prettamente filologica e analizza il Tiresia personaggio della tragedia. Il veggente, difatti, svolge un ruolo essenziale nelle vicende della dinastia dei Labdacidi, alla quale è collegato dal Papiro di Lille, contenente un carne citarodico di Stesicoro, frammentario e relativo alla contesa tra Eteocle e Polinice per la successione al trono paterno, con il tentativo di mediazione

determinante nella tragedia greca di età classica e successivamente nella letteratura di età ellenistica e negli autori latini, soprattutto Ovidio e Seneca: vd. *infra*, capp. 1 e 2.

² L. Brisson, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, Brill 1976.

³ Ivi, p. 112.

⁴ G. Ugolini, *Teiresias. Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias in den mythischen Überlieferungen und in der Tragödie*, *Classica Monacensia* 12, Gunter Narr Verlag, Tübingen 1995.

attuato dalla regina madre alla presenza di Tiresia⁵. Il profeta è presente nell'*Edipo re* e nell'*Antigone* di Sofocle, nelle *Fenicie* e nelle *Baccanti* di Euripide. Come ha dimostrato Ugolini⁶, le scene principali in cui interviene Tiresia sono costruite sul «*topos* del litigio» tra il sovrano e il *mantis*: la predizione o la rivelazione, sollecitata dal regnante ed espressa con reticenza dall'indovino, consapevole che le sue parole risulteranno sgradite, provoca una reazione irritata e accelera la catastrofe politica e psicologica dei protagonisti. In particolare, il dialogo tra Edipo e Tiresia, in *Edipo re*, assume valore paradigmatico in relazione alla funzione dell'indovino⁷. Questi, consultato sulla pestilenza che affligge Tebe, viene definito «profeta divino», rivelatore di verità, pertanto gode della stima e del rispetto di sudditi e regnanti, è addirittura paragonabile ad Apollo⁸; inoltre, pratica l'οἰωνοσκοπία, l'osservazione del volo degli uccelli, per ricavarne presagi⁹. Egli però si mostra reticente a parlare, in quanto consapevole della reazione causata dalle sue rivelazioni. Edipo si è macchiato di incesto e parricidio, e finirà i suoi giorni esule e cieco: conosciuta la profezia, la sua reazione passa dalla venerazione all'offesa nei confronti del *mantis*, accusato di cecità fisica e mentale, nonché di corruzione. Il profeta reagisce richiamando il suo legame col dio Apollo e sottolineando così l'ineluttabilità del destino umano, al quale è inutile opporsi. Il nesso tra Tiresia e il santuario delfico di Apollo è sancito proprio in questa tragedia: da Delfi

⁵ G. Ugolini, *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias* cit., pp. 167-172; E. Pitotto, *Varianti mitologiche e riflesso del pubblico nello "Stesicoro di Lille"*, in «Pallas» n. 83, 2010, pp. 277-294.

⁶ G. Ugolini, *Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 27, 1991, pp. 9-36; G., Ugolini, *Tiresia*, in *Il mito nella letteratura italiana*, diretta da P. Gibellini, vol.V/2, *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Morcelliana, Brescia 2009, pp. 512-514; G. Ugolini, *Le metamorfosi di Tiresia tra cultura classica e moderna*, in *Die Kraft der Vergangenheit. Mythos und Realität der klassischen Kultur*, Olms (Hildesheim) 2005, pp. 169-171.

⁷ Soph. OT 297-462.

⁸ Ivi, 284-86.

⁹ Ivi, 394-96.

provengono il vaticinio a Laio e l'ordine di punizione per il suo assassino, e il parricidio si consuma proprio al bivio di Delfi. Nella tragedia, quindi, Tiresia, più che indovino, è sacerdote del culto di Apollo¹⁰. Come nota Ugolini, «analogamente, anche la sapienza che è legata agli dei e deriva da essi viene presentata in tutta la sua superiorità rispetto al sapere umano»¹¹. Il vero cieco è proprio Edipo, che non vuole accettare la verità che ha sotto gli occhi e che lo porterà ad accecarsi, una volta presa coscienza dell'orrore della sua situazione esistenziale.

Come afferma Gigante,

possiamo oggi considerare acquisita per l'intelligenza della tragedia la definizione dell'*Edipo* come il dramma dell'uomo che ricerca la verità, vale a dire se stesso, con la divinità o contro la divinità, con Dio o senza Dio, fino al raggiungimento di essa¹².

Differente per alcuni versi è la relazione che si instaura tra Tiresia e il re Penteo, nelle *Baccanti* di Euripide. A Tebe è arrivato Dioniso con il suo corteo: il sovrano si oppone all'introduzione di un culto straniero nella città, facendosi beffe dell'indovino che invece gli consiglia il contrario. L'obiettivo del *mantis* è quello di conciliare il culto di Dioniso con quello di Apollo, ma a nulla valgono ammonimenti e profezie di sventura: Penteo incorrerà nell'orrenda sorte di essere fatto a brani dalla madre e dalle altre Menadi, folli nell'estasi orgiastica indotta dal dio. Anche in questo caso, il sovrano si dimostra cieco nei confronti dell'imminente catastrofe, oltraggiando il profeta che cerca di svelargli la verità. Anche in questa tragedia, Tiresia «[...] è il ministro dell'ordine religioso, di una religiosità che promana da un'autorità istituzionale esterna alla polis»¹³. Il culto

¹⁰ D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino, Einaudi 1977, pp. 252-254.

¹¹ G. Ugolini, *Tiresia e i sovrani di Tebe* cit., p. 33.

¹² M. Gigante, *Dalla parte di Edipo: lettura dell'Edipo re*, in «Studi classici e orientali», vol. 37, 1988, p. 64.

¹³ D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico* cit., p. 254.

di Dioniso a Delfi è attestato, ad esempio, da Plutarco¹⁴ e da Pausania, secondo il quale in un bosco del Parnaso si celebravano le feste biennali in onore del dio, le *daidaphoria*¹⁵: l'obiettivo di Tiresia è quello di conciliare i due culti anche a Tebe, ma il rifiuto di Penteo causerà la catastrofe. È interessante notare che il sovrano irritato accusa Tiresia di venalità, come del resto fanno Creonte e Edipo, in particolare di voler introdurre una nuova divinità per «σκοπεῖν πτερωτούς καμπύρων μισθοὺς φέρειν, spiare gli uccelli e trarre guadagni dalle vittime bruciate»¹⁶. Se ne deduce che Tiresia praticasse anche l'ornitomanzia, come del resto è attestato anche da altre fonti, quali l'inno V di Callimaco e le *Fenicie* dello stesso Euripide.

Il terzo saggio, di Emilia Di Rocco, deve la propria impostazione agli studi di letteratura comparata. *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, pubblicato nel 2007¹⁷, parte da un'analisi delle fonti classiche greche e latine per analizzare la persistenza del personaggio nella letteratura inglese (Tennyson, Joyce), francese (Cocteau), tedesca (Hofmannstahl), statunitense (Pound, Eliot). Nella letteratura italiana, la studiosa parte da Dante¹⁸ per compiere un *excursus* che giunge a *La chiave a stella* di Primo Levi¹⁹.

Gli studi più recenti che hanno come oggetto il mito di Tiresia nella letteratura italiana non hanno oltrepassato questo orizzonte cronologico. Il presente studio intende analizzare la funzione di Tiresia nella letteratura italiana del secondo Novecento e dei primi anni Duemila, con particolare riferimento a tre testi: *Tommaso e il fotografo cieco, ovvero Il patatràc*, di Gesualdo Bufalino; *Tiresia*, di Mario Perniola; *Conversazione su Tiresia*, Di Andrea Camilleri.

¹⁴ Plutarco, *Dialoghi delfici, La E di Delfi* 388e: «[...] Dioniso, il quale partecipa non meno di Apollo alle cose delfiche».

¹⁵ Pausania 10,4,2-3.

¹⁶ Eur. *Bacch.* 257.

¹⁷ E. Di Rocco, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Editori Riuniti, Roma 2007.

¹⁸ In *Inferno*, XX, 40-45, Tiresia è punito tra gli indovini nella quarta bolgia.

¹⁹ Primo Levi, *La chiave a stella*, Torino, Einaudi 1991.

Difatti, i tre testi si focalizzano su alcuni aspetti del personaggio Tiresia: il romanzo di Bufalino privilegia la cecità e l'atto sacrilego nei confronti di una figura femminile; il romanzo di Perniola la transessualità; il testo di Camilleri la longevità e la chiaroveggenza.

Per dovere di completezza, si è ritenuto necessario inserire un capitolo sulla presenza di Tiresia in Gramsci, Pavese, Primo Levi: pur esulando dai limiti cronologici fissati per questa ricerca, appare doveroso esaminare le ricorrenze del personaggio anche nei tre grandi autori della prima metà del Novecento, al fine di fornire un quadro d'insieme il più possibile esaustivo.

Infine, si è ritenuto opportuno inserire due capitoli iniziali sulle fonti greche e latine relative al personaggio di Tiresia: sebbene, come si è visto, esistano numerosi e importanti contributi sull'argomento, una sintesi esplicativa non potrà che giovare alla comprensione dei nuclei tematici elaborati dagli autori contemporanei, a partire dalle radici classiche del mito.

CAPITOLO I

Il mito di Tiresia nelle fonti greche

1.1 Tiresia: archetipi di un mito

Tiresia, l'indovino tebano cieco, compare nella letteratura greca fin dalle origini: si è addirittura ipotizzata la sua presenza anche nella produzione poetica orale antecedente ad Omero²⁰, data la ricorrenza di questo mito nei generi letterari più importanti, dall'epica alla tragedia. Le varianti riportate dalle fonti sono diverse²¹: discendente degli Sparti, Tiresia ottiene il dono della divinazione da Zeus o, secondo un'altra versione, da Atena. In entrambi i casi, si tratta di una sorta di risarcimento per la cecità inflittagli in seguito ad un atto ritenuto empio o offensivo dalle divinità (nello specifico, Era e Atena). Oltre alla seconda vista, avrebbe ottenuto la possibilità di vivere sette generazioni e avrebbe sperimentato il doppio cambiamento di sesso, da maschile a femminile e viceversa.

Il mito di Tiresia nelle fonti greche segue alcune linee fondamentali:

- a) nell' *Odissea* Circe consiglia a Odisseo di recarsi nell'Ade a consultare il *mantis* tebano, l'unico al quale Proserpina abbia consentito di conservare il *nous* anche dopo la morte: Tiresia predice all'eroe le peripezie a cui andrà incontro e lo scioglimento finale delle sue vicende.
- b) La tradizione del duplice cambiamento di sesso e della cecità inflitta a Tiresia da Era viene fatta risalire alla *Melampodia* pseudoesiodica dagli autori degli scolii omerici e da Flegonte di Tralle, autore dei *Mirabilia*. Questa versione sarà

²⁰ J. Torres, *Teiresias, the Theban Seer*, «Trends in classics», vol. 6, n. 2, Berlin/Munchen/Boston, 2014, pp. 339-356.

²¹ Per le fonti classiche sul mito di Tiresia, cfr. W.H Roescher, *Ausfurliches Lexicon...cit*, pp. 177-207; L. Brisson, *Le mythe de Tirésias...cit*; G. Ugolini, *Untersuchungen...cit*; E. Di Rocco, *Io Tiresia...cit*.

poi ripresa, tra gli altri, da Ovidio nelle *Metamorfosi*. Secondo la ripartizione effettuata da Brisson²², a questo filone vanno ricondotte anche le testimonianze di Apollodoro²³, Eustazio²⁴ e Antonino Liberale²⁵.

- c) Tiresia appare tra i personaggi principali in alcune importanti tragedie greche: la sua figura di consigliere e interprete della volontà degli dèi è strettamente connessa alla saga tebana, in cui assume spesso un ruolo conflittuale nei confronti dell'autorità.
- d) In età ellenistica, l'inno V di Callimaco narra la vicenda dell'accecamento di Tiresia ad opera di Atena, punizione mitigata dal dono della preveggenza, della longevità e della saggezza conservata anche dopo la morte, in contrasto con la tradizione omerica che attribuisce a Proserpina l'ultima attribuzione. Sulla scia di Callimaco, secondo Brisson²⁶, si pongono Apollodoro²⁷ e un breve riferimento di Nonno di Panopoli²⁸.
- e) Un poemetto elegiaco dal titolo *Tiresia*, citato da Eustazio e attribuito al poeta ellenistico Sostrato, riporta la tradizione relativa a sette cambiamenti di stato attribuiti all'indovino (tra cui donna, uomo, addirittura topo).

Numerose altre fonti aggiungono particolari sulla vita e la morte di Tiresia, nonché sui suoi legami familiari, in particolare con la figlia Manto, anch'ella dotata della preveggenza.

Le differenti versioni del mito verranno riprese dagli autori latini e, con alterne fortune, attraverseranno la letteratura italiana fino all'epoca contemporanea.

²² L. Brisson, *Le mythe de Tirésias* cit., pp. 135-139.

²³ *Bibl.* III, 6,7.

²⁴ *Comm. Ad Hom. Odys.* X 494.

²⁵ *Ov. Metam.* 17 5.

²⁶ L. Brisson, *Le mythe de Tirésias* cit., pp. 140-142.

²⁷ *Bibl.* III 6,7.

²⁸ *Dion.* V 337-341.

1.2 Tiresia in Omero

La figura del *mantis* viene richiamata dalla maga Circe nel decimo libro dell'*Odissea* (vv. 488-540)²⁹: ella consiglia a Odisseo di scendere nell'Ade per interrogare l'ombra di Tiresia, l'unico al quale Persefone abbia concesso di mantenere intatte le facoltà psichiche, il *nous*, anche dopo la morte, a differenza degli altri defunti³⁰:

‘διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ,
μηκέτι νῦν ἀέκοντες ἐμῶ ἐνὶ μίμνεντε οἴκῳ.
490 ἄλλ’ ἄλλην χρῆ πρῶτον ὁδὸν τελέσαι καὶ ἰκέσθαι
εἰς Αἴδαο δόμους καὶ ἐπαινῆς Περσεφονείης,
ψυχῇ χρησομένους Θηβαίου Τειρεσίαο,
μάντηος ἀλαοῦ, τοῦ τε φρένες ἔμπεδοί εἰσι·
τῷ καὶ τεθνηῶτι νόον πόρε Περσεφόνηια,
495 οἴῳ πεπνῦσθαι, τοὶ δὲ σκιαὶ ἀίσσουσιν.’

Divino Laerziade, ingegnoso Odisseo,
non rimanete, dunque, per forza nella mia casa;
però altro viaggio c'è prima da fare e arrivare
alle case di Ade e della tremenda Persefone,
a interrogare l'anima del tebano Tiresia,
il cieco indovino, di cui salda resta la mente:
a lui solo concesse Persefone d'aver mente saggia
da morto; gli altri invece, come ombre vane svolazzano³¹.

²⁹ La *Nekyia* è raffigurata anche su un cratere del Pittore di Dolone (IV sec. a.C.), ora al Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale di Parigi. Dell'indovino si vede solo la testa barbata e canuta, con gli occhi chiusi, che emerge dal sottosuolo. Secondo alcune interpretazioni, il personaggio di Tiresia adombrerebbe Pitagora, che secondo Diogene Laerzio avrebbe ottenuto di conservare la memoria anche dopo la morte: «sotto le spoglie di Tiresia si cela Pitagora, privilegiato fra i mortali e guida sicura per i suoi devoti, rappresentati in immagine dall'eroe più di ogni altro dotato di *metys*»: A. Bottini, *Tiresia e Pitagora fra Greci e Italici: la nekya del pittore di Dolone*, «MEFRA» 124,2, 2012, <https://journals.openedition.org/mefra/862?lang=it> [consultato il 30 agosto 2023].

³⁰ Sull'episodio, si veda E. Di Rocco, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta* cit., pp. 81-103.

³¹ Traduzione di R. Calzecchi Onesti, *Omero, Odissea*, Einaudi, Torino 1989, pp. 286-287.

Nel discorso di Circe sono presenti gli elementi che connotano la figura del *mantis*: l'origine tebana, la cecità, la saggezza, la preveggenza. Nel libro undicesimo, nell'episodio della *Nekyia*, Odisseo evoca Tiresia, seguendo i consigli della maga: l'indovino (vv. 90-151) si rivolge all'eroe con gli stessi appellativi usati da Circe (διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ), e gli predice le difficoltà che dovrà incontrare durante il ritorno e poi l'epilogo del suo errare, la vecchiaia serena e la morte. Altri elementi connotano Tiresia, a completarne il ritratto: lo scettro d'oro³², la chiaroveggenza (Tiresia riconosce immediatamente Odisseo, pur essendo cieco³³), la maestà (evidenziata tramite l'appellativo ἄναξ³⁴), l'ambiguità dei responsi (la predizione della morte che verrà al Laerziade *dal mare*, senza ulteriori specificazioni³⁵).

90 ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Θηβαίου Τειρεσίαο
 χρύσειον σκῆπτρον ἔχων, ἐμὲ δ' ἔγνω καὶ προσέειπεν·
 'διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,⁴
 τίπτ' αὐτ', ὃ δύστηνε, λιπῶν φάος ἡελίοιο
 ἦλυθες, ὄφρα ἴδῃ νέκυας καὶ ἀτερπέα χῶρον;
 95 ἄλλ' ἀποχάζεο βόθρου, ἄπισχε δὲ φάσγανον ὀξύ,
 αἵματος ὄφρα πῖω καὶ τοι νημερτέα εἶπω.'

Infine venne l'anima del tebano Tiresia,
 con un scettro d'oro, e mi conobbe e mi disse:
 «Divino Laerziade, ingegnoso Odisseo,
 perché infelice, lasciando la luce del sole,
 venisti a vedere i morti e questo lugubre luogo?
 Ma levati dalla fossa, ritira la spada affilata,
 che beva il sangue e poi il vero ti dica»³⁶.

³² Hom. *Od.* XI, 91.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ivi*, v. 151.

³⁵ *Ivi*, vv. 134-135: cfr. per la bibliografia G. Ugolini, *Tiresia...cit.*, p. 512.

³⁶ Traduzione di R. Calzecchi Onesti, *Omero, Odissea...cit.*, p. 297.

Tiresia è quindi superiore agli altri defunti perché conserva la capacità di vaticinare anche da morto: egli è, difatti, un mediatore tra il divino e l'umano³⁷, grazie al dono della preveggenza, e quindi partecipa dell'immortalità attribuita agli dei. L'autorità quasi regale gli è conferita dallo scettro e dall'appellativo di ἄναξ, che gli assegnano un rilievo particolare anche nel regno dei morti. Il suo ruolo nella vicenda di Odisseo è fondamentale: egli svela all'eroe l'accanimento di Poseidone, lo scontro con i Proci, la faticosa riconquista della patria, il nuovo viaggio che dovrà intraprendere prima di potersi fermare definitivamente. In poche parole, Tiresia è collegato al destino di Odisseo come lo sarà, nella tragedia greca, a quello di Edipo e della dinastia dei Labdacidi. Da Omero, però, non sappiamo nulla delle vicende antecedenti la morte dell'indovino, anche se la sua fama doveva essere largamente diffusa, tanto che Circe non avverte alcun bisogno di richiamare a Odisseo (e quindi ai fruitori del poema omerico) la biografia del *mantis*, tranne l'accento alla cecità, all'ascendenza tebana, alla sapienza³⁸.

Infine, è Omero stesso a sancire il dogma della veridicità delle parole di Tiresia: l'indovino, infatti, al v. 137 ribadirà ad Odisseo di avergli detto la verità, τὰ δέ τοι νημερτέα εἶρω.

1.3 Tiresia nella *Melampodia*

La *Melampodia* è un poema epico incentrato sulla figura dell'indovino Melampo e degli altri indovini suoi discendenti o con i quali, nel corso delle sue vicende, è entrato in contatto: viene nominato anche Tiresia. Del poema, probabilmente diviso in tre libri (cf. fr. 277 M.- W.), attribuito ad Esiodo, sussistono dieci frammenti per un totale di ventiquattro esametri (ffr. 270-279

³⁷ L. Brisson, *Le mythe de Tirésias...* cit., p. 112; J. Torres, *Teiresias, the Theban seer* cit., p. 356; G. Ugolini, *Tiresia* cit, p. 518.

³⁸ J. Torres *Teiresias* cit., p. 344.

M.-W.)³⁹. Nel frammento 275, trasmesso dallo Pseudo-Apollodoro, da uno scolio all'Odissea e da uno a Licofrone, è riportata la tradizione relativa al duplice cambio di sesso di Tiresia. Imbattutosi in due serpenti che si accoppiavano, egli li avrebbe colpiti tramutandosi in donna, per poi ripetere la stessa azione sette anni dopo e riacquistare l'identità maschile. A seguito di un litigio tra Zeus ed Era sulla superiorità del piacere sessuale nell'uomo o nella donna, sarebbe stato chiamato come giudice Tiresia, esperto di entrambe le condizioni. La dea, irata dalla risposta del vate, che assegnava la palma al piacere femminile, lo avrebbe privato della vista, mentre Zeus, per compensare la menomazione, gli avrebbe donato la chiaroveggenza e la longevità. Il testo è di fondamentale importanza perché offre la prima testimonianza sul metamorfismo sessuale di Tiresia, versione che sarà poi ripresa (e variata) dalle fonti successive.

Nel fr. 276.3-5 M.-W., Tiresia rimpiange il dono della πολυχρονία concessogli da Zeus, poiché si estendeva per ben sette generazioni (γενεαί): νῦν δ' οὐδέ με τυτθὸν ἔτισας, / ὅς μακρὸν γε μ' ἔθηκας ἔχειν αἰῶνα βίοιο / ἑπτὰ τ' ἐπὶ ζῶειν γενεὰς μερόπων ἀνθρώπων.

1.4 Tiresia e i sovrani di Tebe

Tiresia svolge un ruolo essenziale nella tragedia greca, in relazione alle vicende della dinastia dei Labdacidi: la fonte originaria si può rintracciare nel cosiddetto papiro di Lille 76, contenente un carme citarodico di Stesicoro, frammentario e relativo alla contesa tra Eteocle e Polinice, figli di Edipo, per la successione al trono paterno, con il tentativo di mediazione attuato dalla regina

³⁹ R. Merkelbach – M.L. West, *Fragmenta Hesiodica*, Oxonii, 1967; A.T. Cozzoli, *Modalità di ricezione dell'epica arcaica in età ellenistica: l'Idillio III di Teocrito, Melampo e la Melampodia*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, vo. 86, n. 2, 2007, pp. 65-67; A. T. Cozzoli, *Un poema mantico: la Melampodia pseudoesiodica*, in «Seminari romani di cultura greca», 2016, pp. 145-162; G. Russo, *Alcune questioni mitografiche negli Scolii di Areta a Luciano*, «Lares» vol. 68, n. 4, 2002, pp. 641-642.

madre alla presenza di Tiresia⁴⁰, che profetizza l'uccisione vicendevole dei due fratelli e la caduta di Tebe.

Tiresia è presente sulla scena nell'*Edipo re* e nell'*Antigone* di Sofocle, nelle *Fenicie* e nelle *Baccanti* di Euripide. Come ha dimostrato Ugolini⁴¹, le scene principali in cui compare Tiresia sono costruite sul «*topos* del litigio» tra il sovrano e il *mantis*: la predizione (o la rivelazione) sollecitata dal regnante ed espressa con reticenza dall'indovino, consapevole che le sue parole risulteranno sgradite, provoca una reazione irritata e accelera la catastrofe politica e psicologica dei protagonisti.

Nell'*Antigone*, Tiresia non viene convocato dal sovrano, ma entra spontaneamente, turbato da un presagio nefasto, ed esorta Creonte a dare

⁴⁰ G. Ugolini, *Untersuchungen zur Figur...*cit., pp. 167-172; E. Pitotto, *Varianti mitologiche...*cit., pp. 277-294. Sull'identità della regina madre, (Giocasta o Epicaste in *Odissea* 11 271 ss.), gli studiosi sono divisi: per alcuni si tratterebbe di Giocasta, madre e moglie incestuosa di Edipo, per altri di Eurigania, seconda moglie di Edipo (dopo il suicidio di Giocasta) e madre dei suoi figli (come riportano, ad esempio, Pausania 9, 5 e Apollodoro III, 5, 8). Per i sostenitori della prima ipotesi, la presenza e il discorso di Giocasta sembrerebbero aver influenzato le *Fenicie* di Euripide; la critica recente però propende per l'identificazione della *regina madre* con Euriganeia. Difatti, se sembra non esserci dubbio sul fatto che Euripide abbia preso spunto, per la figura e il discorso di Giocasta nelle *Fenicie*, dalla *persona loquens* dello Stesicoro di Lille, non ci sono prove evidenti del fatto che la regina madre in Stesicoro sia Giocasta. L'episodio dello scontro tra i due fratelli, la profezia di Tiresia e il discorso della regina potrebbero aver luogo nella reggia, dopo la morte di Edipo, che sarebbe rimasto re di Tebe fino alla fine dei suoi giorni. Inoltre, la profezia di Tiresia avrebbe sostituito, nello Stesicoro di Lille, la maledizione di Tiresia, di cui nel poema frammentario non c'è traccia. Per Ugolini, inoltre, il *topos* del litigio tra Tiresia e i sovrani di Tebe sarebbe ravvisabile già in questo testo: G. Ugolini, *Tiresia e i sovrani di Tebe...*cit., pp. 22-23. Sullo *status quaestionis*, R. Aluja, *Reexamining the Lille Stesichorus: about the Theban version of Stesich. PMGF 222b*, in M. Reig – x. Riu, a cura di, *Drama, Philosophy, politics in ancient Greece: contexts and receptions*, Barcelona, 2014, pp. 15-37.

⁴¹ G. Ugolini, *Tiresia e i sovrani di Tebe...*cit., pp. 9-36; G. Ugolini, *Tiresia* cit., pp. 512-514; G. Ugolini, *Le metamorfosi di Tiresia...*cit., pp. 169-171.

sepoltura al corpo di Polinice, al fine di stornare da Tebe l'ira divina. Al diniego irato di Creonte, che gli rivolge accuse e ingiurie, il *mantis* reagisce profetizzando la morte del figlio del re e la conseguente sciagura che colpirà la casa del re.

La scena del confronto tra Creonte e l'indovino svolge una vera e propria funzione di cerniera tra la prima parte della tragedia, nella quale poteva sembrare che l'azione umana si dispiegasse in un mondo totalmente libero da condizionamenti esterni, e la seconda, nella quale risulta chiaro che ci troviamo invece in un mondo nel quale non solo gli dèi sorvegliano quanto accade, ma anche che alcuni elementi sono predeterminati. Emone – profetizza Tiresia – deve morire (1066-1067) e nella casa di Creonte uomini e donne devono levare i loro lamenti funebri (1079)⁴².

Insultato da Creonte, che lo taccia di avidità e disonestà, Tiresia esce di scena sdegnato, accompagnato da un giovane. Il corifeo sancisce la nota infallibilità dell'indovino, peraltro confermata dallo stesso Creonte:

ΧΟΡΟΣ

άνήρ, άναξ, βέβηκε δεινά θεσπίσας.
έπιστάμεσθα δ', έξ ότου λευκήν έγώ
τήνδ' έκ μελαίνης άμφιβάλλομαι τρίχα,
μή πώ ποτ' αὐτόν ψευδος ές πόλιν λακεῖν.

ΚΡΕΩΝ

1095 έγνωκα καὐτός και ταράσσομαι φρένας·
τό τ' εικαθεῖν γάρ δεινόν, άντιστάντα δέ
Άτης πατάξαι θυμόν έν λίνω πάρα.

CORO

L'indovino se n'è andato, o mio sovrano, lanciando tremende profezie. E ben sappiamo, fin da quando questi miei capelli da neri son diventati grigi, come non abbia mai vaticinato il falso alla nostra città

CREONTE

⁴² M. Dorati, *Fato e maledizione nell'Antigone di Sofocle, ΦΑΙΛΙΜΟΣ ΕΚΤΩΡ. Studi in onore di Willy Cingano per il suo 70° compleanno*, a cura di Enrico Emanuele Prodi e Stefano Vecchiato, Venezia, Ca' Foscari, 2021, p. 311.

Lo so anch'io, e ne sono turbato. È duro soccombere, ma non ma non è meno terribile, resistendo, affondare nella sciagura⁴³.

Il riferimento del corifeo è rivolto alla lunga permanenza di Tiresia alla corte di Tebe, nonché, probabilmente, all'eccezionale e ben nota longevità del *mantis*.

A Creonte viene offerta la possibilità di rimediare agli errori commessi: nel momento in cui rifiuta, Tiresia lascia le vesti del consigliere per vestire quelle di profeta ispirato dagli dèi, che espone quanto è destinato ad accadere.

In un mondo parzialmente determinato la profezia consente di mostrare ai personaggi la presenza di bivi cruciali che non esistono in un mondo totalmente determinato⁴⁴.

Creonte sembra trovarsi di fronte ad un bivio: in realtà, quando rifiuta il consiglio di Tiresia, non conosce l'alternativa, ovvero l'esito esiziale del suo diniego: la finestra sul futuro si è già chiusa, e rimane soltanto il rimpianto retrospettivo⁴⁵. Il fato, quindi, svolge un ruolo importante, ma non si presta ad una riflessione più problematica e approfondita, come invece avverrà in *Edipo re*.

Il lungo e serrato dialogo tra Edipo e Tiresia, in *Edipo re*, assume valore paradigmatico in relazione alla funzione del vate⁴⁶. Questi, consultato sulla pestilenza che affligge Tebe, viene definito «profeta divino», rivelatore di verità, pertanto gode della stima e del rispetto di sudditi e regnanti, è addirittura paragonabile ad Apollo; inoltre, pratica l'οἰωνοσκοπία, l'osservazione del volo

⁴³ F. Ferrari, a cura di, *Sofocle. Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, Milano, Rizzoli 2019, pp. 120-121.

⁴⁴ M. Dorati, *Fato e profezia nell'Antigone di Sofocle*, in «Rivista di cultura classica e medievale», LXII, 2020, p. 312.

⁴⁵ Ivi, p. 313.

⁴⁶ Soph. *OT* 300-462.

degli uccelli per ricavarne presagi⁴⁷. Egli però si mostra reticente a parlare, in quanto consapevole della reazione causata dalle sue rivelazioni. Edipo, che si è inconsapevolmente macchiato di incesto e parricidio, ha attirato l'ira divina su Tebe, e finirà i suoi giorni esule e cieco: la profezia, espressa dall'indovino con parole che risultano chiare agli spettatori e oscure a Edipo (proprio su questa discrasia si innesta l'ironia tragica)⁴⁸, viene rifiutata dal re, che passa dalla venerazione all'offesa nei confronti del *mantis*, accusato di cecità fisica e mentale, nonché di corruzione. Il profeta reagisce sostenendo di essere il custode della verità e richiamando il suo legame col dio Apollo⁴⁹, definito con

⁴⁷ Ivi, 394-96.

⁴⁸ Come sottolinea Battezzato, le profezie sono oscure per loro natura: l'oscurità è dovuta ad una scelta necessaria in circostanze complesse. Ciò che appare assolutamente chiaro agli spettatori, che conoscono la verità, è opaco ad un Edipo accecato dall'ira: L. Battezzato, *Oedipus and Tiresias: im/politeness theory and the interpretation of Sophocle's Oedipus Tyrannus*, in G. Martin-F. Iurescia e S. Hof, a cura di, *Pragmatic approaches to drama: studies in communication on the ancient stage*, Leiden-Boston, Brill 2021, pp. 208-209.

⁴⁹ Soph. *OT*, 284-86. «E proprio il legame Tiresia/Delfi costituisce la cartina di tornasole che consente di leggere il *topos* dello scontro con i sovrani di Tebe, non solo dal punto di vista di un eccellente strumento drammaturgico capace di accelerare il ritmo e accrescere la tensione, ma anche dal punto di vista delle forti valenze paradigmatiche che nel *topos* sono inserite: infatti, di fronte alle parole del *mantis*, i sovrani di Tebe, lungi dall'accettare passivamente e obbedientemente il destino ineluttabile di cui egli è portavoce, e contro cui vano sarebbe opporsi, si mostrano scopertamente ostili, polemici, ingiuriosi. Sul piano tematico, nello scontro indovino/sovrano, è sviluppato il motivo dell'ineluttabilità del destino e della futilità di ogni tentativo d'opporvi ad esso. Lo spettatore, che conosce integralmente lo sviluppo dell'intreccio mitico, e dunque sa che le profezie del *mantis* si compiranno effettivamente, ricava l'ammaestramento morale della totale superiorità del mondo divino, cui Tiresia fa riferimento, anche quando si presenta in forme e modi incomprensibili. Analogamente, anche la sapienza che è legata agli dei e deriva da essi viene presentata in tutta la sua superiorità rispetto al sapere umano»: G. Ugolini, *Tiresia e i sovrani di Tebe...cit.*, p. 33.

l'epiteto di *Loxias* "l'ambiguo"⁵⁰, e sottolineando così l'ineluttabilità del destino umano, al quale è inutile opporsi.

È evidente come Sofocle costruisca la scena magistralmente, prima con un crescendo che tocca il suo culmine nei vv. 362 e 366 e poi con una progressiva diminuzione, almeno apparente, della tensione, che porta ad una conclusione caratterizzata da un tono semi-oracolare: è altresì chiaro che proprio il dire e non dire di Tiresia giustifica l'ostinazione di Edipo nel non comprendere una verità che si fa sempre più lampante, con un atteggiamento psicologico da parte del protagonista che a mio avviso conferma la straordinaria capacità sofoclea di analizzare e rappresentare i moti dell'animo umano [...]⁵¹.

Il nesso tra Tiresia e il santuario delfico di Apollo è sancito proprio in questa tragedia: da Delfi provengono il vaticinio a Laio e l'ordine di punizione per il suo assassino, e il parricidio si consuma proprio al bivio di Delfi. Nella tragedia, quindi, Tiresia, più che indovino, è sacerdote del culto di Apollo⁵². Il vero cieco è proprio Edipo, che non vuole accettare la verità che ha sotto gli occhi e che lo porterà ad accecarsi, una volta presa coscienza dell'orrore della sua situazione esistenziale. Solo allora Edipo acquisterà piena consapevolezza di sé:

OI. Ἰοὺ ἰοῦ· τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι σαφή.
ἽΩ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν,
ὅστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν, ξὺν οἷς τ'
1185 οὐ χρῆν ὀμιλῶν, οὗς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανῶν.

ED. Oh! Oh! Tutto è ormai chiaro. O luce del sole, che io ti veda per l'ultima volta, perché oggi è venuta la rivelazione che sono nato da chi non mi doveva generare, mi sono congiunto con chi dovevo fuggire, ho ucciso chi non dovevo uccidere⁵³.

⁵⁰ Soph. *OT* 410.

⁵¹ R. Tosi, *Il sarcasmo di Tiresia*, in «Eikasmos» XXVIII, 2017, p. 48.

⁵² D. Lanza *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino, Einaudi 1977, pp. 252-254.

⁵³ Ivi, pp. 228-229.

Edipo come Tiresia, Edipo come Omero: poeti e profeti uniti dalla cecità sull'immanente e dalla veggenza sul trascendente e sul futuro. Edipo, chiudendo gli occhi sul mondo, aguzza il suo sguardo su tutta la realtà che esiste oltre il mondo e dentro l'uomo, diviene consapevole e partecipe dei misteri che hanno marchiato la sua esistenza distruggendola e diviene anche innocente, perché solo ora è in grado di sapere e solo il sapere può creare una discriminazione fra il bene e il male⁵⁴.

La conoscenza vera, dunque, non si acquisisce con la sola esperienza sensibile, che spesso, anzi, inganna l'individuo. La ricerca della verità, per Edipo, passa piuttosto attraverso la deprivazione sensoriale.

Nelle *Fenicie* di Euripide, Tiresia, sollecitato da Creonte, che vuole sapere come ottenere la vittoria contro gli Argivi, pronuncia una predizione sul futuro esiziale che attende Tebe: Eteocle e Polinice causeranno morte e distruzione, in quanto segnati dalla loro nascita incestuosa e dal Fato che incombe sulla dinastia dei Labdacidi. Apostrofato con durezza da Creonte, che non crede alle sue parole, il vate si allontana sdegnato, accompagnato da Manto, sottolineando come le sue parole, seppur veritiere, risultino sempre sgradite.

Fenicie 953-959

τὰ μὲν παρ' ἡμῶν πάντ' ἔχεις· ἡγοῦ, τέκνον,
πρὸς οἶκον. ὅστις δ' ἐμπύρω χρηῖται τέχνη
955μάταιος· ἦν μὲν πικρὰ σημήνας τύχη,
ἐχθρὸς καθέστηχ' οἷς ἂν οἰωνοσκοπῆ·
ψευδῆ δ' ὑπ' οἴκτου τοῖσι χρωμένοις λέγων
ἀδικεῖ τὰ τῶν θεῶν. Φοῖβον ἀνθρώποις μόνον
χρῆν θεσπιωδεῖν, ὃς δέδοικεν οὐδένα.

Da parte nostra, questo è tutto. Figlia, riportami a casa. Chi pratica l'arte divinatoria, subisce uno scacco. Se per caso

⁵⁴ G. Baldissoni, *Gli occhi di Omero*, in *Occhi della letteratura: miti, figure, generi*, Novara, Interlinea, 1999, p. 68.

enunzia avvenimenti funesti, è detestato da chi riceve i suoi responsi. E se, per pietà, mentisce a chi lo consulta, offende gli dèi. Solo Febo dovrebbe emettere gli oracoli: lui non ha nulla da temere⁵⁵.

Il destino del *mantis*, comunque egli decida di agire, comunicando o omettendo le cattive notizie, è segnato dal sospetto e dall'odio da parte di chi riceve la predizione: notevole, nelle *Fenicie*, la presenza di Manto accanto al padre, non attestata nelle altre tragedie: verrà ripresa, come si vedrà in seguito, nell'*Oedipus* di Seneca, in cui la fanciulla diventerà una sorta di *alter ego* del padre.

Il modello euripideo, come si è detto, è probabilmente Stesicoro:

Numerose le analogie con il dettato euripideo: entrambi fanno predire a Tiresia gli esiti disastrosi della guerra e lo scontro fratricida; entrambi fanno del vate il portavoce di una prolessi interna, seguita dalla narrazione (svolta dal poeta stesso o da un ἄγγελος nel caso della tragedia) degli eventi vaticinati; in entrambi i casi la profezia del veggente si articola in due lunghi discorsi, separati tra loro dall'intervento di un interlocutore regale che in entrambi i casi accoglie il vaticinio con una certa ostilità. In Stesicoro la regina, pur non disprezzando dichiaratamente i vaticini, si mostra apertamente intenzionata a stornarne il compimento. Ancor più accentuata è l'opposizione di Creonte in Euripide, che forse è influenzato da scene analoghe presenti negli altri tragici. Anche in questo caso Euripide sembra aver ripreso a modello la profezia di un'opera narrativa (non si tratta di epica, ma le forme di narrazione sono sostanzialmente analoghe) per variarne forma, funzioni e la stessa collocazione rispetto al mito. Nel contesto tragico il vaticinio sembra perdere parte della sua componente narrativa in favore di quella esplicativa e iussiva, ma mantiene ancora alcune caratteristiche della narrazione profetica⁵⁶.

⁵⁵ Traduzione di U. Albini, *Euripide, Fenicie*, Milano, Garzanti 2000, pp. 56-59.

⁵⁶ S. Guerrieri, *Il racconto mitico in forma di profezia nell'epica e nella tragedia greca. Da Omero a Licofrone*, tesi di dottorato,

<https://arcadia.sba.uniroma3.it/bitstream/2307/4122/1/tesi%20dottorato%20stefano%20guerrieri.pdf> p. 316 [consultato il 20 agosto 2023].

Nel passo, Tiresia accenna alla sua capacità di interpretare il volo degli uccelli, come avveniva anche in *Edipo re*.

Differente per alcuni versi è la relazione che si instaura tra Tiresia e il re Penteo, nelle *Baccanti* di Euripide. A Tebe è arrivato Dioniso con il suo corteo: il sovrano si oppone all'introduzione di un culto straniero nella città, facendosi beffe dell'indovino che invece gli consiglia il contrario. L'entrata in scena di Cadmo e Tiresia, vestiti come Baccanti, suscita la sferzante ironia del sovrano, che accusa entrambi di essere folli. L'elemento comico, dato dalla presenza di due anziani in abbigliamento da Menadi, non toglie nulla all'autorevolezza di Tiresia, che accenna profeticamente alla conclusione esiziale della tragedia, che porterà il dolore e lo strazio nella casa di Cadmo⁵⁷. L'obiettivo del *mantis* è quello di conciliare il culto di Dioniso con quello di Apollo, ma a nulla valgono ammonimenti e profezie di sventura: Penteo incorrerà nell'orrenda sorte di essere fatto a brani dalla madre e dalle altre Menadi, folli nell'estasi orgiastica indotta dal dio. Come avviene con Edipo, il sovrano si dimostra cieco nei confronti dell'imminente catastrofe, oltraggiando il profeta che cerca di svelargli la verità.

360 στείχωμεν ἡμεῖς, Κάδμε, κάξαιτώμεθα
ὑπέρ τε τούτου καίπερ ὄντος ἀγρίου
ὑπέρ τε πόλεως τὸν θεὸν μηδὲν νέον
δρᾶν. ἀλλ' ἔπου μοι κισσίνου βάκτρον μέτα,
πειρῶ δ' ἀνορθοῦν σῶμ' ἐμόν, καὶ γὰρ τὸ σόν'
365 γέροντε δ' αἰσχρὸν δύο πεσεῖν ἴτω δ' ὄμως,
τῷ Βακχίῳ γὰρ τῷ Διὸς δουλευτέον.
Πενθεὺς δ' ὅπως μὴ πένθος εἰσοίσει δόμοις
τοῖς σοῖσι, Κάδμε· μαντικῇ μὲν οὐ λέγω,
τοῖς πράγμασιν δέ· μῶρα γὰρ μῶρος λέγει.

Andiamo, Cadmo, e preghiamo che il dio non punisca lui, anche se è un uomo selvaggio, e la città. Seguimi appoggiandoti al bastone avvolto d'edera, cerca di sorreggere il mio corpo, e io il tuo. Sarebbe vergognoso se noi due vecchi

⁵⁷ B. Seidensticker, *The figure of Teiresias in Euripide's Bacchae*, in *Wisdom and folly in Euripides*, a cura di Poulheria Kiriakou e Antonios Rengakos, Berlin-Boston (Mass.), 2016, pp. 282-283.

cadessimo, ma ugualmente andiamo: dobbiamo prestarci al servizio di Bacco, figlio di Zeus. Auguriamoci, Cadmo, che Penteo non porti la pena nelle tue case: non parlo per arte profetica, ma sulla base dei fatti: è uno sciocco, e dice cose sciocche⁵⁸.

Da notare le due figure etimologiche, che legano il nome di Penteo alla follia e al dolore: Πενθεὺς/πένθος e μῶρος/μῶρα, che sintetizzano efficacemente gli eventi orribili in procinto di accadere.

Anche in questa tragedia, Tiresia «[...] è il ministro dell'ordine religioso, di una religiosità che promana da un'autorità istituzionale esterna alla polis»⁵⁹. Il culto di Dioniso a Delfi è attestato, ad esempio, da Plutarco⁶⁰ e da Pausania, secondo il quale in un bosco del Parnaso si celebravano le feste biennali in onore del dio, le *daidaphoria*⁶¹: l'obiettivo di Tiresia è chiaramente quello di conciliare i due culti anche a Tebe, ma il rifiuto di Penteo causerà la catastrofe. È interessante notare che il sovrano irritato accusa Tiresia di venalità, come del resto fa Edipo, in particolare di voler introdurre una nuova divinità per «σκοπεῖν περωτούς καμπύρων μισθοὺς φέρειν», «spiare gli uccelli e trarre guadagni dalle vittime bruciate»⁶². Se ne deduce che Tiresia praticasse anche l'ornitomanzia, come del resto è attestato anche da altre fonti, quali l'inno V di Callimaco, *Edipo re* di Sofocle e *Fenicie* dello stesso Euripide.

Tiresia si presenta, dunque, come mediatore tra due divinità, una più antica e l'altra recente: Apollo e Dioniso. Il suo fine, come già detto, è quello di costruire un ponte tra tradizione e innovazione, per integrarle entrambe senza fratture e salvare la città di Tebe⁶³.

⁵⁸G. Guidorizzi, a cura di, *Baccanti*...cit, pp. 40-41.

⁵⁹ D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico* cit., p. 254.

⁶⁰ Plutarco, *Dialoghi delfici*, *La E di Delfi* 388e: «[...] Dioniso, il quale partecipa non meno di Apollo alle cose delfiche».

⁶¹ Pausania 10,4,2-3. Per la compresenza di Apollo e Dioniso a Delfi, vd. *infra*, cap. 6.

⁶² Eur. *Bacch.* 257.

⁶³ M. Do Ceu Fialho, *El personaje de Tiresias en las Bacantes de Eurípides*, in *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. A la sombra de los héroes*, a cura di Francesco De Martino e Carmen Morenilla, Bari, Levante editori, 2014, p.160.

Tiresias es una propuesta euripidea, aunque Euripides no se identifique totalmente con el profeta, como no lo hace con la nodriza de Hipólito, cuando esta pronuncia sabias palabras sobre la naturaleza de Afrodita. Lo dos representan la expresión de grandes cuestiones sobre lo divino, al que nadie puede definir, pero que hombre y comunidad tienen que aceptar en su vidas como una realidad incomprensible, metamòrfica, poderosa y determinante⁶⁴.

Secondo questa interpretazione, dalla figura di mediatore di Tiresia discende anche la sua solitudine, evidenziata nella solitaria salita al Citerone, preceduto da Cadmo, prima che si compia il destino di Penteo⁶⁵: Tiresia attraversa diverse generazioni della casata regnante di Tebe, pertanto il suo ruolo è quello di testimone solitario, mediatore tra i conflitti che lacerano la città.

1.5 Tiresia in Callimaco

L'inno V di Callimaco, *Per i lavacri di Pallade*, offre, sulla scorta di Ferecide, una versione meno diffusa dell'accecamento di Tiresia:

Τειρεσίας δ' ἔτι μούνοσ ἀμᾶ κυσὶν ἄρτι γένεια
περκάζων ἱερὸν χῶρον ἀνεστρέφετο·
διψάσας δ' ἄφατόν τι ποτὶ ῥόον ἦλυθε κράνας,
σχέτλιος· οὐκ ἐθέλων δ' εἶδε τὰ μὴ θεμιτά.
τὸν δὲ χολωσαμένα περ ὅμως προσέφασεν Ἀθάνη·
80“τίς σε, τὸν ὀφθαλμῶσ οὐκέτ' ἀποισόμενον,
ὦ Εὐηρεΐδα, χαλεπὰν ὁδὸν ἄγαγε δαίμων;”
ἀ μὲν ἔφα, παιδὸσ δ' ὄμματα νύξ ἔλαβεν.
ἐστάκη δ' ἄφθογγοσ, ἐκόλλασαν γὰρ ἀνῖαι
γώνατα καὶ φωνὰν ἔσχεν ἀμαχανία.

Ma ancora Tiresia solo coi cani, la guancia appena da barba

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Anche al suo ingresso in scena, al v. 170, Tiresia è da solo, mentre in altri drammi è accompagnato, come si è visto, da un ragazzo o dalla figlia Manto.

scurita, si aggirava per il luogo sacro.
Mosso da sete indicibile giunse alle acque della fonte
sciagurato, e, senza volerlo, vide la proibita visione.
E a lui, benché adirata, così parlò Atena:
«Figlio di Eueres, che non più gli occhi avrai indietro!,
qual demone ti ha condotto per la dura via?»
Disse, e la notte prese gli occhi al fanciullo.
Lì rimase, senza parola: bloccò l'angoscia
le gambe e la disperazione la voce frenò⁶⁶.

Da giovane cacciatore, Tiresia vide, presso una fonte, Atena al bagno: la dea lo punì per il sacrilegio privandolo della vista, ma grazie alle preghiere della ninfa Cariclo, madre di Tiresia, gli donò la preveggenza, l'ornitomanzia, il bastone⁶⁷, la longevità e la capacità di preservare la sapienza, il *nous*, dopo la morte. Rispetto alla versione omerica, quindi, è Atena e non Proserpina a preservare l'intelletto del *mantis* anche nell'Ade; nella *Melampodia*, inoltre, Tiresia viene privato della vista da Era. Occorre sottolineare che nella versione di Callimaco Tiresia ottiene la capacità di pronunciare vaticini non per invasamento divino, ma grazie alla capacità di interpretare il volto degli uccelli, che è una competenza acquisita: un elemento che avvalora ulteriormente la sua funzione di mediatore tra uomini e dei, interprete dei segni misteriosi che essi inviano⁶⁸.

L'originalità dell'inno consiste sia nel presentare una versione poco nota delle vicende di Tiresia, sia nel delineare il futuro indovino come personaggio tragico, vittima di una colpa inconsapevole, come accade ad Edipo:

⁶⁶ Traduzione di G. B. D'Alessio, *Callimaco I. Inni, epigrammi, Ecloghe*, Milano, Rizzoli 2007, p. 183.

⁶⁷ Nella versione del mito relativa al metamorfismo sessuale, Tiresia colpisce i serpenti proprio col bastone: secondo Brisson (*Le mythe...cit.*, p. 63), il bastone donato da Atena non ha valenza simbolica connessa al ruolo di indovino, ma è semplicemente il mezzo che Tiresia adopera contro i rettili.

⁶⁸ E. Di Rocco, *Io Tiresia cit.*, p. 54

En plaçant au centre de l'*Hymne V* le mythe de Tirésias, Callimaque lui réserve un traitement littéraire singulier. Il lui donne une origine tragique, le complète en mettant en scène un Tirésias jeune quel es autres poètes n'ont jamais montré avant lui et dont il explique la cécité en en recourant à une histoire peu connue⁶⁹.

La visione d'insieme sull'esistenza di Tiresia, giovane cacciatore punito per un oltraggio non voluto alla divinità, è quindi una versione inedita e totalmente callimachea, che completa il profilo del profeta di Tebe delineato dai poeti tragici.

La cecità inflitta all'indovino da Atena è ribadita in alcuni versi delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli⁷⁰, sulla scorta dell'inno callimacheo. Secondo uno scolio a Luciano⁷¹, invece, Atena adirata avrebbe trasformato Tiresia in donna: l'autore segue probabilmente uno scolio di Tzetzes a Licofrone⁷², che riporta proprio questa notizia.

1.6 Le trasformazioni di Tiresia secondo Sostrato

Eustazio di Tessalonica, nel suo commento all'*Odissea*, cita un componimento elegiaco del poeta ellenistico Sostrato, che narra le sette trasformazioni subite da Tiresia⁷³, che all'origine sarebbe stato di sesso

⁶⁹ A. Billault, *Le mythe de Tirésias dans l'Hymne V de Callimaque*, in *Realidad, fantasía, interpretación, funciones y pervivencia del mito griego: estudios en honor del profesor Carlos García Gual*, a cura di A. Pérez Jiménez, Zaragoza, 2014, pp. 191-201.

⁷⁰ Nonn. *Dyon.* 5, 337-341

⁷¹ G. Russo, Scolio al Gallo, 1: *Alcune questioni mitografiche negli Scolii di Areta a Luciano*, «Lares» vol. 68, n. 4, Olschki, 2002, p. 638.

⁷² Scolio ad *Lyc. Alex.*, 683. 225, 30-31 Scheer.

⁷³ G. Ugolini, *Le sette metamorfosi di Tiresia secondo il poeta ellenistico Sostrato*, in *Paigion. Piccola Festschrift per Francesco Donadi*, a cura di A. Mastrocinque e A. Tessier, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2016, pp. 129-147.

femminile, poi uomo, donna, uomo ripugnante, donna, uomo, vecchia filatrice, infine topo, definito un animale dalle capacità profetiche. Il dono della mantica gli sarebbe stato concesso una prima volta, presumibilmente, da Zeus, poi dal centauro Chirone, dopo che le Moire, per punizione, lo avevano annullato. Tiresia subisce punizioni e ottiene ricompense sempre secondo lo schema della trasgressione a qualche dettato degli dei. Ugolini sottolinea come il tema della cecità sia del tutto assente da questa versione del mito, mentre verrebbe sottolineata la funzione di Tiresia mediatore tra opposti, in questo caso tra il maschile e il femminile⁷⁴.

1.7 Altre fonti su Tiresia: Pindaro, Teocrito, Luciano, Nonno di Panopoli

Pindaro nomina Tiresia in riferimento alle imprese di Eracle fanciullo⁷⁵, in particolare l'uccisione dei serpenti inviati da Era: il *mantis* predice all'eroe le imprese gloriose e l'ascesa all'Olimpo, dopo la morte. Il poeta si identifica con l'indovino, in quanto anch'egli, profeta delle Muse, concede la gloria imperitura alle imprese degli uomini; con Tiresia, inoltre, Pindaro condivide le origini tebane⁷⁶. In un altro componimento⁷⁷, tra le glorie della ninfa Tebe vengono annoverati i saggi consigli di Tiresia, la cui attività di indovino viene quindi saldamente legata alla città di Tebe⁷⁸.

Anche Teocrito⁷⁹, nel narrare le vicende relative all'infanzia e all'adolescenza di Eracle, attribuisce a Tiresia la profezia sul futuro dell'eroe.

⁷⁴ Ivi, p. 142.

⁷⁵ Pind. *Nem.* 1.

⁷⁶ E. Di Rocco, *Io Tiresia*, cit. pp. 71-72.

⁷⁷ *Isthm.* 7,8.

⁷⁸ O. Olivieri, *Il frammento 198b Mahel. di Pindaro e la morte di Tiresia*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, vol. 85, n. 1, 2007, pp. 70-71.

⁷⁹ Teocr. *Id.* 24 64-68.

Del *mantis* viene sottolineata la veridicità delle predizioni, secondo un *topos* che, come si è visto, risale a Omero.

Nel *De astrologia*, attribuito a Luciano, viene citato Tiresia sia in riferimento al cambio di sesso, sia all'incontro con Odisseo nell'Ade. Nel primo caso⁸⁰, viene attribuita al *mantis* una teoria astrologica in voga nell'età di Luciano, in base alla quale esisterebbero astri maschili e femminili: tale teoria giustificerebbe l'attribuzione della duplicità sessuale a Tiresia.

λέγουσιν δὲ Τειρεσίην ἄνδρα Βοιωτίον, τοῦ δὴ κλέος
μαντοσύνης περὶ πολλὸν αἰρείται, τοῦτον τὸν Τειρεσίην ἐν
Ἑλλησιν εἶπεῖν ὅτι τῶν πλανεομένων ἀστέρων οἱ μὲν θήλεες
οἱ δὲ ἄρρενες ἐόντες οὐκ ἴσα ἐκτελέουσιν τῷ καὶ μιν διφυέα
γενέσθαι καὶ ἀμφίβιον Τειρεσίην μυθολογέουσιν, ἄλλοτε μὲν
θῆλυον ἄλλοτε δὲ ἄρρενα.

Dicono che Tiresia beota, la cui fama di profeta si leva molto in alto, affermasse fra i Greci che degli astri erranti alcuni sono femmine, altri maschi e non producono di conseguenza gli stessi effetti; per questo il mito racconta che Tiresia ebbe due sessi e due vite e fu ora femmina e ora maschio⁸¹.

Nel secondo esempio (cap. 11), si sancisce la sacralità della figura dell'indovino, al quale Odisseo si rivolse per avere notizie sul destino che lo attendeva:

ὥστε δὴ Ὀδυσσεὺς ἐπειδὴ ἔκαμεν πλανεόμενος, ἐθελήσας
ἀτρεκέες ἀκοῦσαι περὶ τῶν ἐωυτοῦ πρηγμάτων, ἐς τὸν Αἴδην
ἀπίκετο, οὐκ “ὄφρα ἴδη νέκυας καὶ ἀτερπέα χῶρον” ἀλλ’ ἐς
λόγους ἐλθεῖν Τειρεσίην ἐπιθυμῶν. καὶ ἐπειδὴ ἐς τὸν χῶρον
ἦλθεν ἔνθα οἱ Κίρκη ἐσήμηνεν καὶ ἔσκαψεν τὸν βόθρον καὶ
τὰ μῆλα ἔσφαξεν, πολλῶν νεκρῶν παρεόντων, ἐν τοῖσι καὶ τῆς
μητρὸς τῆς ἐωυτοῦ, τοῦ αἵματος πιεῖν ἐθελόντων οὐ πρότερον
ἐπῆκεν οὐδενί, οὐδὲ αὐτῇ μητρὶ, πρὶν Τειρεσίην γεύσασθαι καὶ

⁸⁰ Luc. *De astr.* 11.

⁸¹ La traduzione è di V. Longo, ripresa da M. Deriu, *Ipotesti greci e questioni di identità in Conversazione su Tiresia di Andrea Camilleri*, «Classico Contemporaneo», 6, 2020, p. 50.

ἐξαναγκάσαι εἰπεῖν οἱ τὸ μαντήιον· καὶ ἀνέσχετο διψῶσαν ὀρέων τῆς μητρὸς τὴν σκιήν).

Odisseo, quando si stancò di vagabondare, volendo sentire qualcosa di preciso del suo destino andò nell’Ade, non “per visitare i morti e il triste luogo”, ma per il vivo desiderio di venire a colloquio con Tiresia. E quando, giunto nel luogo che gli aveva indicato Circe, scavò la fossa e sgozzò le pecore, benché molti lì presenti, fra i quali anche la propria madre, volessero bere di quel sangue, non lo permise a nessuno, neppure alla sua stessa madre, prima che Tiresia lo avesse assaggiato e fosse stato costretto da lui a fargli la predizione: e sopportò di vedere assetata l’ombra della madre⁸².

Luciano cita Tiresia anche nei *Dialoghi delle cortigiane* (V,4) e nei *Dialoghi dei morti* (9;28). Nel primo due prostitute fanno riferimento al mito di Tiresia a proposito del metamorfismo sessuale: dell’indovino si richiamano le origini tebane, il cambiamento di sesso⁸³, la capacità di vaticinare.

Nei *Dialoghi dei morti*, l’autore rappresenta Tiresia in conversazione con Menippo⁸⁴: allo scettico e ironico interlocutore, curioso soprattutto dei particolari riguardanti il metamorfismo sessuale, il *mantis* risponde in modo vago. L’unica precisazione fornita riguarda il suo ruolo di indovino: Tiresia dichiara di essere stato ricompensato da Zeus con il dono della profezia dopo la cecità inflittagli da Era, nel corso della famosa discussione tra gli dei: Luciano riprende quindi la versione della *Melampodia* pseudoesiodea, che sembra aver goduto di maggiore fortuna, rispetto alla variante proposta da Callimaco.

⁸² *Ibidem*, nota 40.

⁸³ Anche nello scolio ai *Dialoghi delle cortigiane*, V 4: si veda G. Russo, *Alcune questioni mitografiche negli Scolii di Areta a Luciano* cit. p. 641: «Raccontano che Tiresia fosse un indovino e si sia trasformato da donna in uomo. Questo mito si diffuse non perché ciò fosse realmente accaduto - non sarebbe stato possibile - ma perché egli aveva descritto i comportamenti e le passioni delle donne in maniera troppo precisa». Secondo Russo, questa interpretazione razionalistica del mito non è attestata altrove.

⁸⁴ Luc. *Dial. mort.* 9; 28.

Nel *Gallo*⁸⁵, Tiresia è citato assieme a Cenide/Ceneo come esempio di transessualità: entrambi i miti troveranno posto, successivamente, nelle *Metamorfosi* di Ovidio.

Nei canti 44-46 delle *Dionisiache*, i cosiddetti «canti di Penteo», Nonno di Panopoli fa pronunciate a Tiresia un lungo discorso ammonitorio rivolto a Penteo⁸⁶, per spingerlo a non contrastare il dio Dioniso. Tra gli *exempla* citati dal *mantis* c'è l'incontro di Dioniso con i pirati Tirreni⁸⁷, sulla scorta del corrispondente settimo inno omerico. La punizione degli empì pirati, rei di aver preso prigioniero e minacciato il dio, è presente, come si vedrà, anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio, anche se la dipendenza di Nonno dal poeta latino non è del tutto dimostrata⁸⁸.

1.8 La tomba di Tiresia

La tomba di Tiresia, secondo la tradizione, sarebbe situata in Beozia. In Strabone 9.2.27, che cita un perduto frammento pindarico⁸⁹, e in Pausania 9.33.1 viene citato il sepolcro di Tiresia sul monte Tilphossion. L'indovino sarebbe morto dopo aver bevuto, ai piedi del monte, l'acqua gelida della fonte Tilfussa⁹⁰, sacra ad Apollo, presso la quale sarebbe stato eretto il suo sepolcro⁹¹. La

⁸⁵ Luc. *Gall.* 19.

⁸⁶ Nonn. *Dyon.* 45, 95-215.

⁸⁷ *Ibid.* 105-168.

⁸⁸ F. Tisconi, *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo (Dionisiache 44-46), Commento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 215-217.

⁸⁹ E. Livrea, *Callimaco e la Beozia, Zeitschrift fur Papyrologie und Epigraphic*, Bd. 67, 1987, pp. 31-36.

⁹⁰ Apollodoro III, 7,3; Ateneo II, 41.

⁹¹ Strabone IX,2,27 e 36 Pausania IX, 18, 4: le fonti sono riportate in M. Palma Di Cesnola, *Teseo, Creonte e la morte di Tiresia, L'Alighieri*, Longo ed., Ravenna 2000, p.122. Si vedano anche L. Brisson, *Le mythe de Tirésias* cit., p. 64, note 74-75. «La morte di Tiresia è inserita, in realtà, nelle vicende successive alla presa di Tebe secondo due varianti. Da Apollodoro e

presenza di un centro oracolare sacro ad Apollo nei pressi della fonte è attestata dalla tradizione: qui sorgeva anche l'osservatorio dal quale Tiresia interpretava il canto degli uccelli⁹², citato anche da Sofocle (*Antigone* 999-1000) ed Euripide (*Fenicie* 767; 838-840; *Baccanti* 347)⁹³.

Un'altra tradizione colloca invece la tomba di Tiresia a Claro, presso il santuario di Apollo fondato da Manto⁹⁴ e Mopso, rispettivamente figlia e nipote di Tiresia, dotati entrambi della preveggenza⁹⁵. Qui sarebbero sepolti anche la stessa Manto, Calcante e Anfiloclo. L'elemento interessante è che sembra attestata, in questo santuario, la compresenza di Apollo e Dioniso: il legame di Tiresia con le due divinità è autorevolmente attestato, come si è visto, anche dalle *Baccanti* di Euripide.

1.9 Conclusioni

da Diodoro si apprende che i Tebani, assediati dentro le mura dai vincitori argivi, chiesero consiglio a Tiresia, il quale li esortò a stabilire una tregua con gli Epigoni e a fuggire dalla città; secondo l'avvertimento dell'indovino, essi si dettero nottetempo alla fuga giungendo alla sorgente Tilfossa, dove si compì l'epilogo della sua vita. Secondo il racconto di Pausania, invece, Tiresia morì nel territorio di Aliarto, presso la fonte Tilfossa, mentre veniva condotto dagli Argivi a Delfi come preda di guerra insieme alla figlia Manto»: O. Olivieri, *Il frammento 198b Mahel...* cit., p. 67.

⁹² O. Olivieri, *Il frammento 198b Mahel...* cit., p. 70.

⁹³ G. Guidorizzi, *Baccanti...* cit., p. 184: [...]la postazione di Tiresia era effettivamente localizzata in Tebe: una roccia scabra ed esposta ai venti con la vista aperta su tutta la pianura, che si trovava sulla Cadmea, ed era mostrata ai turisti ancora nel II secolo d.C. (Pausania, IX I 6, I): lo era anche in epoca classica, e ne parlano infatti sia Sofocle (*Ant.* 999) che Euripide (*Phoen.* 840).

⁹⁴ Pomponio Mela I 17, 88: «Là (fu fondata) Lebedo e il tempio di Apollo Clario, che Manto fondò quando fuggì gli Epigoni vincitori dei Tebani, e Colofone, che fondò Mopso figlio della stessa Manto»: citazione ripresa da V. Mongiello, *I racconti di fondazione su Colofone*, «Erga-Logoi» 5, 2, 2017, p. 198.

⁹⁵ A. T. Cozzoli, *Un poema mantico...* cit., p. 153.

La tradizione classica attribuisce la condizione di deprivazione della vista all'aedo e all'indovino. Oltre a Tiresia, i vati non vedenti più noti sono Fineo, Eveno e Polimestore.⁹⁶ Tra le numerose versioni del mito di Fineo,⁹⁷ profeta per concessione di Apollo, occorre citare almeno le *Argonautiche* di Apollonio Rodio: avendo Fineo rivelato i segreti degli dèi, Zeus lo avrebbe accecato donandogli al contempo una lunghissima vecchiaia⁹⁸. Curiosamente, anche una delle varianti del mito di Tiresia vuole che il *mantis* tebano sia stato accecato per aver rivelato segreti divini indicibili⁹⁹. Perseguitato dalle Arpie, che gli insozzano la mensa, Fineo sarà liberato del flagello dagli Argonauti Calaide e Zete¹⁰⁰.

Eveno di Apollonia, invece, compare nelle *Storie* di Erodoto (9, 93-95): si tratta di un pastore incaricato di custodire le greggi sacre al Sole, il quale, vinto dal sonno, avrebbe lasciato il bestiame in balia dei lupi affamati. In conseguenza

⁹⁶ Come è noto, la tradizione vuole che Omero fosse cieco, ma aedi famosi privi della vista sono anche Femio e Demodoco, presenti nell'*Odissea* rispettivamente a Itaca e presso la corte dei Feaci. Inoltre, in *Il. 2*, 591-600, Omero accenna a Tamiri, accecato dalle Muse perché osò sfidarle nel canto. Infine, Platone (*Phdr.* 243a-b) narra che il poeta Stesicoro sarebbe stato privato della vista per la sua maldicenza contro Elena di Troia, per la quale avrebbe poi composto una palinodia. Vd. A. Fongoni-S. Borchetta, «Dell'inatteso il dio trova la strada»: un approccio multimediale allo studio delle Baccanti di Euripide, «Filologia antica e moderna», n.s. III, 2, 2021, pp. 146-147.

⁹⁷ M. Melotti, *Il mito di Fineo. Immagini di marginalità in Tracia tra regalità e divinazione*, in *I Traci tra l'Egeo e il Mar Nero*, a cura di Paola Schirripa, Milano, CUEM, 2004, pp. 85-111.

⁹⁸ *Argon. 2*, 178-193: si veda F. Stama, *La cecità di Fineo: la conseguenza di un atto di ὄβρις o l'espiazione di una colpa di sangue?*, «I quaderni del ramo d'oro on-line», volume speciale, numero 11, 2019, pp. 1-14.

⁹⁹ L. Brisson, *Le mythe de Tirésias...* cit., pp. 101-104.

¹⁰⁰ M. Centanni, *Il pasto nefasto di Fineo: storia di un banchetto punitivo nel mito greco*, in F. Lollini-Massimo Montanari (a cura di), *Cucina, società e politica. Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto 3*, Atti del Convegno (Bologna, 8-10 ottobre 2018), Bologna, Bononia University Press, 2020, pp. 143-152.

di ciò, sarebbe stato punito dai suoi concittadini con l'accecamento, ma questo atto crudele avrebbe provocato la sterilità di campi e bestiame. L'oracolo di Delfi e Dodona avrebbe imposto il pagamento di un risarcimento, ed Eveno avrebbe anche ottenuto il dono della chiaroveggenza¹⁰¹.

Polimestore è il re tracio che ospita Polidoro, figlio di Priamo ed Ecuba: legato ai doveri dell'ospitalità, si dimostra invece avido e cinico, dato che uccide il giovane per impadronirsi dei suoi beni. Nell'*Ecuba* di Euripide, la regina di Troia, ormai prigioniera, per punire l'empio ospite lo acceca e gli uccide i figli. Il re tracio, invasato da Dioniso¹⁰², profetizza la trasformazione di Ecuba in cagna. Il Dioniso profeta è evocato anche nelle *Baccanti*¹⁰³:

μάντις δ' ὁ δαίμων ὄδε·
τὸ γὰρ βακχεύσιμον
καὶ τὸ μανιῶδες μαντικὴν πολλὴν ἔχει·
300 ὅταν γὰρ ὁ θεὸς ἐς τὸ σῶμ' ἔλθῃ πολὺς,
λέγειν τὸ μέλλον τοὺς μεμνηότας ποιεῖ.

E questo dio è un profeta, perché l'invasamento bacchico e la follia contengono una gran forza profetica. Quando il dio irrompe possente nel corpo di un uomo, fa in modo che chi delira predica il futuro¹⁰⁴.

A parlare è Tiresia, impegnato nel vano tentativo di persuadere Penteo ad accogliere Dioniso nel *pantheon* cittadino. Tra le attribuzioni del dio, il veggente evidenzia anche la capacità profetica, che accomuna i seguaci in preda all'*enthousiasmós* ai vati. Come si è visto dall'analisi delle fonti greche, il filone tragico predilige le funzioni di Tiresia quale consigliere, spesso inascoltato, del sovrano, in virtù dell'autorità conferitagli dal suo *status* di sacerdote di Apollo e di veggente. Tiresia è il vate di Tebe, la cui autorevolezza riconosciuta e

¹⁰¹ S. Borchetta, *Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in Conversazione su Tiresia*, in «Quaderni camilleriani /14. Tra letteratura e spettacolo», 2021, pp. 61-76.

¹⁰² Eur. *Hec.* 1267.

¹⁰³ Euripide, *Alceste Medea Baccanti*, a cura di M. Vitali, Bompiani, Milano 1991, p. LXXIX.

¹⁰⁴ G. Guidorizzi, Euripide, *Baccanti*... cit., pp. 35 e 37.

indiscussa esalta, per contrasto, l'ottusità e la meschinità dei sovrani con cui giunge allo scontro verbale.

Nelle tragedie viene invece ignorata la tradizione relativa al metamorfismo sessuale del *mantis*, ripresa invece da autori più tardi, *in primis* Callimaco, sulla scorta della *Melampodia* pseudo-esiodea.

CAPITOLO 2

Il mito di Tiresia nella letteratura latina (I a.C.- I d.C.)

2.1 Ricezione del mito di Tiresia in ambito latino

La figura del profeta tebano Tiresia, che tanta parte ha nell'epica omerica e nella tragedia greca classica, non sembra rivestire lo stesso ruolo in ambito latino. Le prime citazioni sporadiche si trovano nell'*Amphitruo* di Plauto e nelle satire di Lucilio¹⁰⁵; qualche accenno è presente anche nelle opere di Cicerone¹⁰⁶. Nei poeti di età augustea, la trattazione più ampia è ritracciabile nelle *Metamorfosi* di Ovidio; quella più singolare è, indubbiamente, la parodia del vate messa in scena da Orazio nella satira 2,5.

Seneca restituisce al *mantis* la sua funzione di *persona* tragica nell'*Oedipus*, con alcune rilevanti differenze rispetto al modello sofocleo, *Edipore*; sulla sua scia, infine, Stazio annovera il profeta di Tebe tra i personaggi della sua *Tebaide*.

2.2 Tiresia in Orazio, Properzio, Ovidio

Il *mantis* tebano compare, come già accennato, nell'opera di Orazio, Properzio e Ovidio. Il secondo libro dei *Sermones* di Orazio viene pubblicato nel 30 a.C. Tiresia è uno degli attori del dialogo della satira 2,5, contro gli

¹⁰⁵ Lucilio *sat.* 6 43.

¹⁰⁶ *Exempli gratia*, Cic. *divin.* 1,88: *Amphilochus et Mopsus Argivorum reges fuerunt, sed iidem augures, iique urbis in ora maritima Ciliciae Graecas condiderunt; atque etiam ante hos Amphiarus et Tiresias non humiles et obscuri neque eorum similes*; 40 88: *Teresias et Amphiarus, clari et praestantes viri, avibus et signis admoniti futura dicebant*; *Tusc.* 39 115, *Augurem Tiresiam, quem sapientem fingunt poetae, numquam inducunt deplorantem caecitatem suam*.

heredipetae, i cacciatori di eredità. Si tratta di una parodia mitologica¹⁰⁷ della *Nekyia* omerica, ovvero dell'incontro tra Odisseo e Tiresia nell'Ade. Il quarto libro delle elegie di Propertio viene pubblicato probabilmente postumo, dopo il 16 a.C. Tra le cinque elegie "romane", che trattano miti e leggende di Roma, la nona riguarda l'origine dell'ara Massima e la leggenda di Ercole e Caco. La sacerdotessa della *Bona Dea*, per tenere lontano l'eroe dalla fonte sacra destinata soltanto alle fanciulle, gli rammenta l'episodio della cecità inflitta dalla dea Atena a Tiresia, macchiatosi di un sacrilegio. Nel terzo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, a Tiresia sono dedicati, come già accennato, due passi, inseriti rispettivamente nella cornice del mito di Narciso e della saga tebana.

Secondo la tradizione, i rapporti tra i due poeti elegiaci e Orazio non erano idilliaci. Orazio non apprezza la poesia elegiaca né Propertio, il quale, secondo alcuni critici, sarebbe proprio il seccatore della satira 1,9. Propertio elogia Virgilio e la sua poesia epica, ma non nomina affatto Orazio, pur gravitando entrambi nel circolo di Mecenate; Ovidio, pur prendendo spunto dall'opera del Venosino, gli rivolge solo un breve accenno nei *Tristia*¹⁰⁸.

2.3 Tiresia e Ulisse: la satira 2,5 di Orazio

La satira 2,5 di Orazio prende avvio dalla conclusione dell'incontro tra Ulisse e Tiresia nell'Ade, nell'undicesimo canto dell'*Odissea*¹⁰⁹. L'esordio, infatti, sembra ricalcare la formula con cui, al v. 139 del poema omerico, Ulisse chiede a Tiresia un'altra informazione, vale a dire in che modo egli possa comunicare con l'ombra della madre¹¹⁰. Nel poema omerico l'eroe, su consiglio di Circe, compie la sua catabasi per interrogare il *mantis* sul futuro che lo attende. L'intonazione del passo è solenne, sacrale: la figura dell'indovino,

¹⁰⁷ E. Paratore, *La spiritualità oraziana*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», 35, n.1 (1993), p. 16.

¹⁰⁸ E. Paratore, *La spiritualità oraziana*, cit., p. 23.

¹⁰⁹ Hom. *Od.*XI, 90-137.

¹¹⁰ A. Taliercio, *Orazio, Petronio e gli heredipetae*, in *Rivista di cultura classica e medioevale*, 32, 1-2, 1990, p. 70.

dotato della *seconda vista* profetica anche dopo la morte, tra le altre ombre immemori, predice all'eroe il ritorno sofferto in patria, le successive peregrinazioni, la morte che arriverà dal mare. Di tutt'altro tenore la satira oraziana: Ulisse, consapevole del fatto che i beni aviti sono stati dilapidati dai Proci, chiede a Tiresia come recuperarli. L'indovino gli consiglia, con piglio palesemente mondano e spregiudicato, di diventare un cacciatore di eredità, professione piuttosto diffusa nella Roma di Orazio, e di rivolgere le sue mire anche a un ricco liberto, se necessario. L'intonazione è quella tipica della retorica diatribica¹¹¹: Tiresia elenca una serie di comportamenti funzionali a raggiungere l'obiettivo ma platealmente contrari alla morale, facendo leva sulla proverbiale astuzia dell'eroe e sulla sua avidità. Un Tiresia maestro d'inganni, quindi, non certo il veggente dell'Ade né il grande indovino di Tebe, testimone e partecipe, nella tragedia greca, delle sciagure della casa di Edipo. Alla funzione di *mantis* fanno direttamente riferimento, nella satira, i seguenti passi¹¹²:

«[...] *O nulli quicquam mentite, vides ut nudus inopsque domum redeam te vate*» (vv.6-7)

O tu, che mai e a nessuno non menti,
vedi come ritorno a casa nudo
-l'hai pur predetto- e privo di risorse.

«[...] *Tu protinus unde divitias aerisque ruam dic, augur, acervos*» (vv. 22-23)

[...] continua, o profeta,
e racconta da dove potrò estrarre
ricchezze e mucchi di soldi.

«*Num furis? An prudens ludis me obscura canendo?*» (v. 58)

[...] Sei impazzito
O ti beffi di me volutamente
Con queste predizioni misteriose?

¹¹¹ E. Paratore, *La spiritualità oraziana*, cit., p. 23.

¹¹² L'edizione consultata è Q. Orazio Flacco, *Le opere, II*, tomo primo, testo critico di Paolo Fedeli, traduzione di Carlo Carena, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato 1994.

«*O Laertiade, quidquid dicam aut erit aut non:
divinare etenim magnus mihi donat Apollo*» (vv. 59-60):

O figlio di Laerte, quanto dico
sarà o non sarà: il divinare
è un dono che mi fa il grande Apollo.

Nel primo passo si fa riferimento alla sezione iniziale della predizione di Tiresia, quella dell'*Odissea*¹¹³: in essa, il *mantis* pronostica all'eroe il ritorno a casa, senza compagni e senza ricchezze, e la lotta contro i pretendenti al suo trono e alla sua sposa. I termini attinenti alla sfera del sacro sono *vates*, *augur*, *canere*, *divinare*. Il primo indicava originariamente chi si esprimeva in versi¹¹⁴, dunque anche i poeti, e successivamente chi è in grado di predire il futuro¹¹⁵. *Augur* è, propriamente, colui che emette pronostici sulla base dell'osservazione degli uccelli, dote, questa, tradizionalmente attribuita a Tiresia¹¹⁶: il collegio degli auguri, a Roma, fu istituito, secondo la tradizione, da Numa Pompilio¹¹⁷. Tiresia è citato come augure anche da Cicerone¹¹⁸ e, successivamente, da Plinio¹¹⁹. Il verbo *canere* è inserito nel contesto con l'accezione di «pronunciare vaticini», mentre *divinare* si ricollega al dono della profezia, accordato dal dio Apollo. Nella tradizione mitologica, come si è detto, la capacità di divinare viene però concessa a Tiresia da Zeus, come risarcimento per la cecità inflittagli dall'irata Era, o, secondo Callimaco, da Atena, come punizione per un atto sacrilego. Apollo viene citato dalle fonti sia in relazione al vate tebano che alla

¹¹³ Hom. *Od.* XI 114 ss.

¹¹⁴ R. Frasca, *Modelli storici: quattro "excursus": Profetismo e pedagogia nel mondo classico*, in *Tensione profetica della pedagogia: itinerari, modelli, problemi, Heuresis. Sez. 15.: Riforma dell'educazione*, 17, Bologna, CLUEB 2000, p. 134.

¹¹⁵ E. Forcellini, *Lexicon*, s.v. *vates*.

¹¹⁶ Si veda, ad esempio, Soph. *OT* 395 e 398; Eu. *Ba.* 347.

¹¹⁷ E. Forcellini, *Lexicon*, s.v. *augur*.

¹¹⁸ Cic. *De div.* 1 88.

¹¹⁹ Plin. *Nat. hist.* 7 203.

figlia Manto¹²⁰. Il dio Apollo, nella religione greca, è associato alla profezia: anche nel mondo romano, la Sibilla, definita *vates* da Virgilio, è sacerdotessa di Apollo¹²¹. Il fatto che Orazio attribuisca le capacità divinatorie di Tiresia ad Apollo sembra, più che altro, un ulteriore riferimento alla tradizione romana, come prettamente romana è tutta l'impostazione della satira, incentrata sul motivo degli *heredipetae*. Il dio, inoltre, è indicato come *augur Apollo* da Orazio anche nel *Carmen saeculare* (v. 61), con toni del tutto diversi: nella satira, invece, la parodia dell'arte divinatoria non può non coinvolgere proprio il dio di Delo, divinità oracolare per antonomasia.

L'accusa che Ulisse rivolge a Tiresia di volersi prendere gioco di lui *obscura canendo* riecheggia le parole rivolte al veggente dall'irato Edipo sofocleo, che non accetta la reticenza dell'indovino e intravede oscure minacce nelle sue parole:

ΟΙΔΙΠΟΥΣ

ὥς πάντ' ἄγαν αἰνικτὰ κάσαφῆ λέγεις.

EDIPO

I tuoi soliti indovinelli, le tue fumisterie¹²²!

Obscura, difatti, richiama κάσαφῆ del testo greco: si tratta quindi di un'accusa convenzionale, mossa agli indovini al fine di sottolineare l'ambiguità e la reticenza dei vaticini. Tale luogo comune sarà peraltro confermato al v. 59,

¹²⁰ Soph. *OT* 410: Tiresia si proclama servo del Loxias, ossia di Apollo *l'ambiguo*, in riferimento all'indeterminatezza degli oracoli del dio.

¹²¹ L. Baldini Moscati, *Figure femminili. La profetessa e la maga nella letteratura dell'antica Roma*, in «Genesis» 1,2, 2002, pp. 139-155.

¹²² Soph. *OT* 439, testo e traduzione di Franco Ferrari, *Eschilo Sofocle Euripide, tragedie*, vol. I, Milano, Rizzoli 2009, pp. 936-937.

quidquid dicam aut erit aut non, che sembra ricalcare la tradizionale ambiguità dei responsi oracolari¹²³:

Tiresia, poi, ha perso del tutto la sua epica solennità: la saggezza da lui mostrata nelle predizioni della Nekya è qui rimpiazzata da una disinvolta funzione di cattivo consigliere. Anche il Tiresia oraziano, naturalmente, predice il futuro, ma all'esterrefatto Ulisse presenta soprattutto personaggi e situazioni del mondo romano, che il suo interlocutore non riesce ad afferrare senza un'adeguata spiegazione: è questo il modo in cui il Tiresia oraziano intende la tradizionale vaghezza e oscurità dei responsi¹²⁴.

2.4 Tiresia e il mito di Eracle in Properzio

Nell'ode 4,9 di Properzio è riservato a Tiresia solo un breve accenno: l'*alma sacerdos* custode della fonte sacra risponde all'Alcide, desideroso di dissetarsi dopo la cruenta lotta con Caco, che il luogo, consacrato alla *Bona Dea*¹²⁵, riservato alle fanciulle, è inaccessibile agli uomini, e lo ammonisce ricordandogli la sorte di Tiresia, accecato per aver spiato la dea Atena nuda presso una fonte, secondo la versione riportata da Callimaco nell'inno V:

*magno Tiresias aspexit Pallada vates
fortia dum posita Gorgone membra lavat* (vv. 57-58)¹²⁶

A caro prezzo l'indovino Tiresia rivolse lo sguardo su Pallade,
mentre deposta la Gorgone lavava le membra gagliarde.

¹²³ A proposito dell'ambiguità dei vaticini, Erodoto (I 53; 91) riporta il famoso responso dell'oracolo di Delfi a Creso: al re, che interrogava il dio a proposito dell'opportunità di muovere guerra a Ciro, fu risposto che, se lo avesse fatto, avrebbe distrutto un grande impero, senza specificare di quale impero si trattasse.

¹²⁴ Q. Orazio Flacco, *Le opere, II*, tomo secondo, commento di Paolo Fedeli, p. 672.

¹²⁵ Per una panoramica sulle testimonianze archeologiche collegabili al testo di Properzio, cfr. F. Marcatili, *Bona Dea, Η ΘΕΟΣ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ*, in «Archeologia classica», 61, 2010, pp. 7-40.

¹²⁶ P. Fedeli, a cura di, *Properzio. Elegie*, Firenze, Sansoni 1988.

Il riferimento alla dea coperta dall'egida era già nell'elegia II 2 (v. 5):

[...] *Aut cum Dulichias Pallas spatiat ad aras
Gorgonis aunguiferae pectus operta comis.*

O quando Pallade incede alle are dulichie
Col petto coperto dalle chiome serpentine della Gorgone¹²⁷.

Nel caso dell'elegia IV 9, invece, la temibile corazza viene deposta per consentire alla dea di fare il bagno. Il giovane Tiresia, incauto cacciatore, vede ciò che non è accessibile agli occhi umani e viene di conseguenza reso cieco. La compensazione sarà, secondo la versione callimachea, la chiaroveggenza, unita ad un'eccezionale longevità.

La vicenda di Tiresia viene quindi evocata dalla sacerdotessa per scongiurare un sacrilegio. Ercole, però, tenta dapprima una *captatio benevolentiae*, ma davanti all'inflessibilità della *sacerdos* ricorre alla forza, distrugge la porta del luogo sacro e sancisce l'inaccessibilità, da parte delle donne, ai riti dell'Ara Massima. Questa sezione dell'elegia è stata letta secondo le modalità del *paraklausythyron*¹²⁸, ma la sua composizione risponderebbe, soprattutto, alla necessità di recidere il collegamento tra Ercole e lo sconfitto Antonio, inserendo di nuovo l'eroe a pieno titolo nel *pantheon* romano¹²⁹. Properzio cita esplicitamente Callimaco¹³⁰, accennando sia alla punizione inflitta a Tiresia da Atena per l'atto sacrilego, sia al dono della profezia accordatogli come risarcimento dalla stessa dea, grazie alle preghiere della ninfa Cariclo, sua seguace e madre di Tiresia. Inoltre, l'Eracle properziano e il Tiresia callimacheo sono accomunati dal fatto di essere spinti a commettere sacrilegio dalla sete, che li conduce ad una fonte vietata. Il termine usato da Properzio in

¹²⁷ Traduzione della scrivente.

¹²⁸ P. Pinotti, *Propert. IV 9: alessandrinismo e arte allusiva*, in «Giornale italiano di filologia», n.s. VIII, 1977, pp. 59-67.

¹²⁹ P. Fedeli, *Le ambiguità del mito*, in *Le figure del mito in Properzio: Proceedings of the Twentieth International Conference on Propertius*, Assisi-Bevagna 30 May - 1 June 2014, Brepols Publisher, 2017, pp. 11-34.

¹³⁰ P. Pinotti, *Propert. IV 9: alessandrinismo e arte allusiva*, cit., pp. 69-70.

relazione a Tiresia è *vates*. Mentre in Orazio la fonte d'ispirazione è Omero, per Propertio, come avviene di consueto nelle *Elegie* e come lo stesso poeta dichiara¹³¹, è Callimaco.

2.5 Tiresia nelle *Metamorfosi* di Ovidio.

La figura di Tiresia è più volte citata nelle *Metamorfosi*, in relazione a miti diversi. Nel terzo libro, difatti, Ovidio narra la lite tra Giove e Giunone sul piacere sessuale¹³²: a far da giudice viene chiamato Tiresia, esperto di entrambe le condizioni. Irrata per la risposta, Giunone lo acceca, ma Giove gli fa dono della seconda vista, vale a dire della capacità divinatoria. Ovidio lo definisce *fatidicus vates*¹³³ e *augur*¹³⁴ ricordando la sua profezia sul destino di Narciso, richiesta dalla madre del fanciullo, Liriope.

Ille per Aonias fama celeberrimus urbes
inreprehensa dabat populo responsa petenti; 340
prima fide vocisque ratae temptamina sumpsit
caerula Liriope, quam quondam flumine curvo
implicuit clausaeque suis Cephisos in undis
vim tulit: enixa est utero pulcherrima pleno
infantem nymphe, iam tunc qui posset amari, 345
Narcissumque vocat. de quo consultus, an esset
tempora maturae visurus longa senectae,
fatidicus vates «si se non noverit» inquit.
vana diu visa est vox auguris: exitus illam
*resque probat letique genus novitasque furoris*¹³⁵. 350

Divenne poi famosissimo per le città dell'Aonia
a forza di dare, a chiunque chiedesse, un responso infallibile. 340

¹³¹ *Elegie* 4 64: *Umbria Romani patria Callimachi*.

¹³² Ov. *Metam.* 3 316-338.

¹³³ Ov. *Metam.* 3 348.

¹³⁴ Ov. *Metam.* 3 349.

¹³⁵ L'edizione consultata è: Ovidio, *Metamorfosi*, vol. II, a cura di Alessandro Barchiesi, traduzione di Ludovica Koch, commento di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori editore, 2007.

La prima a dover saggiare la verità dei suoi oracoli
 fu la celeste Liriope. Il Cefiso, un giorno, l'intrappola
 nei giri della corrente, la chiude nell'acqua e la stupra.
 L'utero è pregno: partorisce un bambino,
 la ninfa bellissima, dal primo momento adorabile. 345
 Gli mette nome Narciso. All'indovino profetico va poi a domandare
 se il figlio vedrà la lenta stagione di una piena vecchiaia.
 Risponde: «Se riuscirà a non conoscersi».
 La formula sembra insensata per anni, finché la confermano
 il precipitare dei fatti, la morte speciale, lo strano delirio¹³⁶. 350

Il vaticinio ambiguo di Tiresia, sottolineato, al v. 350, dalla pregnante allitterazione *vana...visa...vox*, rappresenta un rovesciamento del motto delfico «conosci te stesso»:

Il responso di tono oracolare è una paradossale inversione del più famoso precetto dell'oracolo di Apollo a Delfi, *conosci te stesso*: un'inversione particolarmente pregnante dato che Tiresia nella tradizione tragica non è solo un indovino [...], ma il depositario di un autorevole legame con il santuario di Apollo a Delfi¹³⁷.

Il consueto legame con Apollo, presente già nella satira oraziana, viene quindi accennato tramite l'evocazione del motto delfico, ma l'effetto assume una sfumatura tragicamente ironica: Narciso, difatti, appena avrà *conosciuto sé stesso*, morirà. Il vaticinio, volutamente vago, ricalca, come nel caso della satira oraziana, la consueta ambiguità degli oracoli.

Tiresia è coinvolto in un altro episodio importante che riguarda il ciclo tebano, precisamente l'ammonimento rivolto al re Penteo, contrario all'arrivo di Dioniso e all'instaurazione del suo culto «straniero» nella città. Anche il mito di Acete¹³⁸ è collegato alla stessa saga: Dioniso, rapito da pirati Tirreni, si era vendicato tramutando tutti in delfini tranne, appunto, Acete. Ovidio illustra con ricchezza di particolari la straordinaria metamorfosi: difatti il marinaio, scampato alla vendetta del dio, narra l'episodio dell'incontro soprannaturale a

¹³⁶ Ivi, pp. 32-33.

¹³⁷ Ivi, p. 183.

¹³⁸ Ov. *Metam.* 3 574-700.

Penteo, re di Tebe, come monito a non intralciare i progetti di Dioniso, e lo esorta a dare ascolto agli ammonimenti di Tiresia. L'argomento era già stato trattato da Euripide nelle *Baccanti* (nelle quali però Acete non è presente), e successivamente sarà narrato anche nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli¹³⁹, nelle quali, però, ad ammonire Penteo con l'*exemplum* dei pirati sarà Tiresia. Nonno, quindi, rielabora i materiali preesistenti (tra i quali l'inno omerico VII), rendendo il *mantis* protagonista del racconto¹⁴⁰. Lo stesso mito è richiamato, come si vedrà, nell'inno a Dioniso presente nell'*Edipo* di Seneca, ai versi 449-466.

Nell'episodio relativo alla saga tebana¹⁴¹, Tiresia adombra l'orrenda fine dell'empio re Penteo, che nella fantasia sovraccitata delle Menadi diventerà un leone e sarà fatto a brani: si compirà così la profezia, *mille lacer spargere locis et sanguine silvas*¹⁴², nonché l'orribile metamorfosi da sovrano empio e prepotente a misera preda braccata e uccisa.

*Cognita res meritam vati per Achaidas urbes
attulerat famam, nomenque erat auguris ingens;
spernit Echionides tamen hunc ex omnibus unus
contemptor superum Pentheus praesagaque ridet
verba senis tenebrasque et cladem lucis ademptae* 515
*obicit. ille movens albertia tempora canis
«quam felix esses, si tu quoque luminis huius
orbis» ait «fieres, ne Bacchica sacra videres!
namque dies aderit, quam non procul auguror esse,
qua novus huc veniat, proles Semeleia, Liber,* 520
*quem nisi templorum fueris dignatus honore,
mille lacer spargere locis et sanguine silvas
foedabis matremque tuam matrisque sorores.
eveniet! neque enim dignabere numen honore,*

¹³⁹ F. Tissoni, *Nonno di Panopoli...cit.*, pp. 215-217.

¹⁴⁰ E. Di Rocco, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, cit., p. 209.

¹⁴¹ Oltre alle *Baccanti* di Euripide, Ovidio aveva a disposizione tragedie romane sullo stesso argomento, ad esempio il *Pentheus* di Pacuvio, citato da Servio: Serv. *Aen.* 4, 469 *agmina Pentheus'... Pentheus autem secundum tragoediam Pacuvii furuit etiam ipse.*

¹⁴² Ov. *Metam.* 3 522.

meque sub his tenebris nimium vidisse quereris». 525
talia dicentem proturbat Echione natus.

Saputa la storia, ne venne per le città dell’Achea
giusta fama al profeta, e un’immensa nomea di indovino.
Ma solo fra tutti lo irride il figlio di Echione,
Penteo, che spregia i Celesti e deride le frasi profetiche
del vecchio, buttandogli in faccia lo strazio e le tenebre 515
della vista perduta. Ma l’altro, scuotendo le tempie canute:
«Che fortuna sarebbe per te», gli dice, «venire a mancare
anche tu della luce, evitando di assistere ai riti di Bacco!
Perché verrà un giorno, e prevedo che non sia un giorno lontano,
che arriverà un nuovo dio, Libero, il figlio di Semele; 520
se tu non avrai consentito ad alzare il tempio in suo onore,
sarai fatto a pezzi e disperso da mille parti, sporcando
i boschi di sangue, e tua madre, con le sorelle di lei.
Questo accadrà: non vorrai consentire a onorare quel dio.
E piangerai che io abbia visto troppo chiaro, da queste mie tenebre». 525
Ma lo interrompe e lo scaccia il figlio di Echione¹⁴³.

Tiresia, rispondendo all’empio Penteo, gli augura addirittura la cecità fisica, che gli risparmierebbe di assistere ai riti dionisiaci e, una volta scoperto, di essere fatto a brani dalle Menadi infuriate. Appare significativo l’uso del dimostrativo *huius* (v. 517), che ha valore quasi deittico in riferimento alla facoltà visiva, meno importante della luce intellettuale e della *seconda vista*. Penteo, difatti, è già cieco, perché non vuole vedere la sacralità del nume di Dioniso, quindi la perdita della vista fisica sarebbe per lui solo una salvezza, la possibilità di sfuggire al tremendo destino che lo attende. Si scorge in controluce la figura di Edipo, anch’egli futuro re di Tebe, che nell’omonima tragedia di Sofocle si acceca con le sue mani perché non ha voluto *vedere*, e leggere, gli indizi della propria colpevolezza, che aveva sotto gli occhi. L’incapacità di vedere oltre il velo delle apparenze, la cecità intellettuale, sembra dunque segnare le vicende dei regnanti tebani, di cui Tiresia è attore e testimone.

Anche in questo secondo episodio ovidiano, Tiresia è indicato con gli appellativi di *augur*¹⁴⁴ e *vates*¹⁴⁵ e viene posta in risalto l’infallibilità e la

¹⁴³ Ovidio, *Metamorfosi*, vol. II, a cura di Alessandro Barchiesi cit. pp. 44-47.

¹⁴⁴ Ov. *Metam.* 3 512: *nomenque erat auguris ingens*.

¹⁴⁵ Ov. *Metam.* 3 527: *dicta fides sequitur responsaque vatis aguntur*.

sacralità dei suoi responsi, enfatizzata dal futuro *eveniet* (v. 524), che attesta la granitica fiducia del *mantis* nell'esattezza dei suoi vaticini.

I termini usati dai tre poeti per definire Tiresia sono, come si è visto, *vates* e *augur*: l'intonazione di Orazio è sarcastica e derisoria, in Properzio l'accenno al *mantis* è usato, sulla scia di Callimaco, come esempio di empietà punita, mentre in Ovidio vengono esaltate la sua fama e le capacità divinatorie. Il Tiresia di Ovidio, quindi, è tratteggiato con caratteristiche diametralmente opposte rispetto a quello di Orazio: infallibile interprete del volere divino il primo, spregiudicato maestro di frode, il secondo. Quest'ultima connotazione del *mantis* si ritroverà nella *Commedia* dantesca: Tiresia, assieme alla figlia Manto, è punito all'inferno tra gli indovini dannati della quarta bolgia¹⁴⁶. Anche la risposta data dal vate a Ulisse nella satira oraziana, *quidquid dicam aut erit aut non*¹⁴⁷, richiama l'ambiguità dei responsi della Sibilla e, in generale, degli oracoli, con un chiaro intento parodistico¹⁴⁸. Ovidio invece rievoca la figura di Tiresia in relazione a due metamorfosi: quella uomo-donna-uomo, subita dallo stesso indovino, e quella uomo-animale, inflitta da Dioniso ai pirati Tirreni e rievocata da Acete come ammonimento al re Penteo.

2.6 Tiresia nell'*Oedipus* di Seneca.

Il vate di Tebe appare nella saga tebana messa in scena da Sofocle con la tragedia *Edipo re* e riproposta da Seneca con l'*Oedipus*¹⁴⁹.

*Creo [...] In tempore ipso sorte Phoebea excitus
Tiresia tremulo tardus accelerat genu*

¹⁴⁶ Dante, *Inferno*, c. 20, vv. 40-45; 52-57.

¹⁴⁷ Hor. *Sat*, 2, 5 59.

¹⁴⁸ M. Ramous, a cura di, *Orazio. Satire*, cit., p. 273.

¹⁴⁹ Per le differenze tra i testi e per la bibliografia relativa al problema, si veda R. Degl'Innocenti Pierini, *Scenari romani per un mito greco: l'Oedipus di Seneca*, in *Edipo classico e contemporaneo*, a cura di F. Citti – A. Iannucci, Zurich - New York, Georg Olms Verlag Hildesheim, 2012, pp. 95-100.

comesque Manto luce uiduatum trahens. 290

Oedipus *Sacrate diuis, proximum Phoebo caput,
responsa solue; fare, quem poenae petant.*

Tiresia *Quod tarda fatu est lingua, quod quaerit moras
haut te quidem, magnanime, mirari addecet:*

uisu carenti magna pars ueri latet. 295

sed quo uocat me patria, quo Phoebus, sequar:

*fata eruantur; si foret uiridis mihi
calidusque sanguis, pectore exciperem deum.*

Appellite aris candidum tergo bouem

curuoque numquam colla depressam iugo. 300

*Tu lucis inopem, gnata, genitorem regens
manifesta sacri signa fatidici refer*¹⁵⁰.

Creonte [...] Ma ecco che al momento giusto, chiamato dall'oracolo di Apollo giunge Tiresia, accelerando il suo passo incerto, e con lui Manto, che lo guida e lo assiste nella sua cecità.

Edipo Tiresia, tu che sei consacrato ad Apollo, spiegaci il suo responso; di' chi deve essere punito.

Tiresia Magnanimo re, non devi meravigliarti che la mia lingua sia tarda a parlare, e cerchi indugi: a chi non possiede la vista sfugge gran parte della verità. E tuttavia andrò dove mi chiamano la patria e Apollo. si scoprono dunque i fati; se il mio sangue fosse giovane e caldo, accoglierei il dio nel mio petto. Conducete agli altari un bue candido e una giovenca che non ha mai piegato il collo sotto il giogo. Tu, figlia mia, che guidi un padre cieco, riferiscimi i segni del sacrificio.

Il profeta di Tebe ha perso la sua consueta infallibilità: i passi incerti riflettono l'incapacità di penetrare il volere degli dèi e il Fato, quindi la perdita della funzione di mediatore tra umano e divino, attribuitagli da Omero e dai tragici greci. Addirittura, la privazione della vista, dovuta alla vecchiaia (qui Seneca sembra adombrare un riferimento alle tradizionali sette generazioni vissute da Tiresia), nasconde la verità, demolendo la figura del vate cieco ma preveggen¹⁵¹.

¹⁵⁰ Il testo e la traduzione di riferimento sono a cura di Guido Paduano, *Edipo*, Milano, BUR 2019.

¹⁵¹ Il v. 65, *visu carenti magna pars veri latet*, viene spiegato come giustificazione per l'ingresso di Manto, che eseguirà il rito, ma anche come allusione velata alla cecità morale di Edipo: Lìa Galán, *Tiresias y la adivinación en Oedipus de Seneca*, in Lìa Galán Delia Buisel, a cura di, *La adivinación en Roma. Oráculos, vaticinios y presagios en la literatura romana*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2013, p. 190. Curiosamente la studiosa riporta però, nel testo

La deprivazione sensoriale non si traduce, pertanto, nell'acquisizione di una conoscenza superiore, ma nell'offuscamento cognitivo aggravato dal peso della vecchiaia:

All'opposto, nell'*Edipo* senecano la verità si nasconde, non solo al protagonista, ma anche a Tiresia: è significativo che il *topos* del vate cieco, che vede più profondamente grazie all'ispirazione del cielo, venga rovesciata da Seneca. L'epigrammatica sentenza *visu carenti magna pars veri latet* (v. 164) non si riferisce solo ad una mancanza fisica - che sarebbe colmata da Manto, attraverso la quale Tiresia vede ogni cosa - ma al fatto che la verità, che gli dèi solitamente vogliono rivelare, questa volta resta velata¹⁵².

Tale ridimensionamento della figura del *mantis* è dovuto ad esigenze filosofiche: il Fato stoico si sostituisce all'*enthousiasmós* provocato da Apollo (*si foret viridis mihi calidusque sanguis, pectore exciperem deus*, vv. 297-298), decretando la fine dell'onniscienza del mediatore¹⁵³.

Ciò nonostante, è proprio Tiresia ad indicare la strada per ottenere una risposta e interpretare i segni nefasti del destino: si dovrà ricorrere all'evocazione del defunto Laio, l'unico in grado di far luce sugli eventi:

latino, la versione *patet* (non il trådito *latet*), che darebbe al verso un significato esattamente opposto. *Patet* è rifiutato da Paduano, *Edipo* cit., p. 62, nota 64.

¹⁵² F. Citti – A. Iannucci, *Edipo classico e contemporaneo: i piedi, la Sfinge e i dubbi del re*, in *Edipo classico e contemporaneo*, a cura di F. Citti – A. Iannucci, Zurich-New York, Georg Olms Verlag Hildesheim, 2012, pp. XXVII-XXVIII.

¹⁵³ Si veda N. Palmieri, "*Alia temptanda est via*": *allusività e innovazione drammatica nell'Edipo di Seneca*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 23, 1989, p. 182. Anche secondo Roisman la limitata preveggenza di Tiresia è l'espedito usato da Seneca per risolvere la condizione ossimorica del *veggente cieco*. Ad essere fortemente condizionata non è solo la sua capacità di discernere gli oggetti della realtà circostante, ma anche la *seconda vista*: H. M. Roisman, *Tiresias, the seer of Oedipus the King: Sophocle's and Seneca's versions*, in *Leeds International Classical Studies* 2.5, 2003, p. 14.

Ti. Nec alta caeli quae leui pinna secant 390
nec fibra uiuis rapta pectoribus potest
ciere nomen; alia temptanda est uia:
ipse euocandus noctis aeternae plagis,
emissus Erebo ut caedis auctorem indicet.
reseranda tellus, Ditis implacabile 395
numen precandum, populus infernae Stygis
huc extrahendus: ede cui mandes sacrum;
nam te, penes quem summa regnorum, nefas
inuisere umbras. Oe. Te, Creo, hic poscit labor,
ad quem secundum regna respiciunt mea. 400
Ti. Dum nos profundae claustra laxamus Stygis,
populare Bacchi laudibus carmen sonet.

Tiresia Né le ali leggere degli uccelli che solcano il cielo, né le fibre strappate ai petti ancora vivi possono dirci quel nome. Bisogna tentare un'altra strada: si deve evocare Laio stesso dai luoghi della notte eterna perché lasci l'Erebo e denunci l'autore della strage. Si deve aprire la terra e pregare il dio implacabile per far venire qui gli abitanti dello Stige. Decidi tu a chi affidare questo compito, perché a te che possiedi il potere supremo non è consentito di vedere le ombre.

Edipo Questo compito richiede te, Creonte, perché è a te, dopo di me, che guarda il mio regno.

Tiresia E mentre noi apriamo le porte del profondo Stige, risuoni l'inno del nostro popolo in onore di Bacco.

In questo passo, che precede il rituale della necromanzia, torna il riferimento all'abilità tradizionalmente attribuita a Tiresia, ovvero la capacità di interpretare gli auspici: anche questa, però, è impotente di fronte ai mali che affliggono Tebe, ed è proprio Tiresia a determinare la *deminutio* del suo ruolo, come aveva già fatto nel passo precedente. Di particolare interesse risulta il riferimento a Bacco: nel corso dell'inno, precisamente ai vv. 449-467, viene rievocato l'episodio della cattura del dio da parte dei pirati Tirreni e la loro trasformazione in delfini, già presente, come si è visto, nelle *Metamorfosi* ovidiane.

L'evocazione di Laio e la rivelazione delle tremende colpe di Edipo suscitano l'ira del re, che si rivolge contro Tiresia e Creonte:

Oe. Iam iam tenemus callidi socios doli:
mentitur ista praeferens fraudi deos

Li ho in mano, i complici della frode: il profeta si fa scudo degli dèi per le sue menzogne, mentre la sua intenzione è di consegnare a te il mio scettro.

Come ha dimostrato Ugolini¹⁵⁴, lo schema dello scontro tra il sovrano e il profeta è un *topos* nella tragedia greca: in Seneca, però, a reagire alle accuse di Edipo è Creonte, non Tiresia (che non interverrà più nell'azione tragica), come avviene invece in *Edipo re*.

La struttura formale del *topos* rimane sostanzialmente inalterata nei suoi elementi costitutivi, tuttavia, a seguito degli scarti riscontrati rispetto ai modelli greci, il *topos* del litigio con Tiresia pare sortire nell' *Oedipus* senecano un effetto drammaturgico più sbiadito, senza imprimere all'azione quella sterzata ritmica che si è visto essere caratteristica del modello sofocleo¹⁵⁵.

Tiresia viene definito, senza alcun attributo né riferimenti alla divinità, *vates*, termine posto enfaticamente (e con sfumatura dispregiativa) ad inizio di verso, associato ai termini *doli*, *mentitur*, *fraude*, che bollano come ciarlatano un profeta prima rispettato e venerato come mediatore tra il mondo degli uomini e la dimensione soprannaturale.

2.7 Tiresia nella *Tebaide* di Stazio.

Nella *Tebaide* Tiresia compare in momenti diversi e con un ruolo rilevante: in particolare è stata esaminata la sua funzione nel sogno di Eteocle¹⁵⁶, in cui la figura di Laio viene sostituita, per l'appunto, da quella del *mantis*:

L'Eteocle staziano vede oggettivarsi in Laio il lato oscuro e intollerabile della sua stessa personalità: l'irascibilità, l'incontenibile violenza, l'istinto distruttivo e autoritario. In rapporto a Eteocle, Laio si identifica con il rimosso, ed è proprio per questo motivo che la sua figura si presenta come

¹⁵⁴ G. Ugolini, *Tiresia e i sovrani di Tebe...cit.*, pp. 9-36.

¹⁵⁵ G. Ugolini, *Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio...cit.*, p. 28.

¹⁵⁶ Stat. *Theb.* 2 89-127.

schermata dal *vellus* dell'immagine di Tiresia, figura senz'altro meno problematica¹⁵⁷.

Ai fini della presente trattazione, è interessante notare come Tiresia venga costantemente definito *vates* nel corso del poema, nel quale viene ribadita la sua tradizionale infallibilità tramite, ad esempio, l'uso dell'aggettivo *fatidicus*:

*Stabat fatidici prope saeva altaria vatis
maestus, ahuc patriae et tantum communia lugens
fata, Creon [...]*

Presso l'altare impietoso del vate fatidico stava Creonte, in triste aspetto [...]¹⁵⁸

Lo stesso attributo *fatidicus* viene usato da Ovidio¹⁵⁹ nell'episodio della profezia sul destino del nascituro Narciso: il poeta di Sulmona viene annoverato tra le fonti di Stazio, e il nesso *fatidicus vates*, sempre attribuito a Tiresia, potrebbe essere una citazione intertestuale. L'espressione è presente già in Virgilio¹⁶⁰, in riferimento a Carmenta, madre di Evandro, e diviene, quindi, una sorta di epiteto formulare per designare l'indovino quale interprete privilegiato del futuro.

2.8 Conclusioni

Il mito di Tiresia nella letteratura latina viene dunque declinato seguendo le fonti principali: l'*Odissea* di Omero, gli *Inni* di Callimaco, il ciclo tebano esposto nei drammi di Sofocle e di Euripide. Mentre in Orazio la fonte omerica è utilizzata come spunto per una deformazione caricaturale del ruolo del *mantis*, Propertio segue Callimaco con accuratezza filologica, dal momento che

¹⁵⁷ T. Korneeva, *Il velo dell'indovino: ambiguità linguistica e aberrazione familiare nel sogno di Eteocle* (*Stat. Theb. II, 89-127*), «Studi classici e orientali», 2004, p. 352.

¹⁵⁸ *Opere di Publio Papinio Stazio*, a cura di A. Traglia e G. Aricò, Torino, Utet 1980, pp. 596-597.

¹⁵⁹ *Ov. Metam.* 3 348.

¹⁶⁰ *Verg. Aen.* 8 340.

l'espressione *fortia.... membra lavat* ricalca quasi alla lettera (οὔποκ' Ἀθαναΐα) *μεγάλως ἀπενίψατο πάχεις* (v. 5) dell'inno a Pallade¹⁶¹. Il poeta sottolinea l'atto sacrilego limitandosi ad accennare, a titolo di *exemplum*, all'eziologia del mito sulla cecità di Tiresia e sul dono della preveggenza da parte di Atena. La figura del *vates* tebano doveva essere, difatti, tanto nota da non richiedere spiegazioni ulteriori.

Ovidio incentra il mito di Tiresia su due concetti, la *trasformazione* e la *visione*. Nel primo rientra, ovviamente, l'arbitrato assegnato da Giove e Giunone sulla base del duplice metamorfismo sessuale sperimentato da Tiresia; a questa segue la trasformazione in indovino cieco di indiscussa autorità. Consultato per il suo prestigio, il veggente predice il futuro a due personaggi ossessionati dalla *visione*: Narciso e Penteo. Il primo morirà quando avrà potuto *vedere* (e quindi *riconoscere*) sé stesso nell'immagine riflessa dalle acque¹⁶²; Penteo verrà fatto a brani dalle Menadi per aver voluto *vedere*, di nascosto, le *τελευταί* e per essere stato *cieco* alla natura divina di Dioniso. Ironia della sorte, il re tebano che voleva

¹⁶¹Paola Pinotti, dopo aver riscontrato lo schema callimacheo saluto-lode preghiera nei vv. 71-72 di IV 9 (p. 53), sostiene che nell'episodio di Tiresia Properzio «ha voluto fare una citazione diretta ed esplicita del maestro alessandrino» (*Propert. IV 9: alessandrinismo e arte allusiva*, cit., pp. 69-70). Tale dipendenza dal modello callimacheo, secondo Paolo Fedeli, «si può ravvisare in modo certo solo nell'accenno al mito di Tiresia (v. 57) e nell'invocazione conclusiva ad Ercole ormai divinizzato, che presenta una indubbia analogia con quelle, parimenti conclusive, degli inni callimachei» (*Le ambiguità del mito*, in *Le figure del mito in Properzio, Proceedings of the Twentieth International Conference on Propertius*, Assisi-Bevagna 30 may-1 June 2014, Accademia Propertiana del Subasio, Assisi, Brepols 2017, p. 15).

¹⁶² «Proprio per questo io credo che per Ovidio il nucleo del "narcisismo" consista nell'amore cosciente di sé, dal momento che la condizione prevista da Tiresia (*se novisse*) si realizza per l'appunto quando il giovinetto vede l'immagine riflessa nella fonte e, sulla base della perfetta corrispondenza di gesti e di atteggiamenti tra la sua persona e questa immagine, si riconosce in quel che vede»: Alberto Borghini, *L'inganno della sintassi: il mito ovidiano di Narciso* (met. 3, 339-510), «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 1978, No. 1 (1978), pp. 177- 192.

cacciare lo straniero Dioniso dalla sua città diventa la preda catturata e crudelmente uccisa, secondo l'icastica descrizione ovidiana *mille lacer spargere locis et sanguine silvas* (v. 522) che, tramite l'uso dell'iperbole (*mille*), dell'iperbato e dell'allitterazione (s, l, r), dipinge a tinte vivide la cruenta scena dello *sparagmós*.

Nella tragedia senecana la fonte privilegiata è Sofocle, dunque la tradizione che vede in Tiresia il veggente cieco legato alla stirpe regnante di Tebe. La sacralità del vate, e quindi dell'apparato religioso tradizionale, appare però profondamente in crisi: lo stesso *mantis* dubita delle proprie capacità, appellandosi, quasi a giustificarsi, alle limitazioni indotte dall'infermità e dall'età avanzata. Il verso 295 dell'*Oedipus uisu carenti magna pars ueri latet* rovescia la prospettiva espressa da Ovidio, che attribuiva un'indiscutibile attendibilità alla *seconda vista*: in Seneca, invece, la verità non può prescindere dalla visione diretta delle cose e l'indovino appare non svolge un ruolo determinante, come nella tragedia sofoclea.

Lo scetticismo latente in Seneca viene echeggiato in modo meno marcato nell'opera di Stazio, che pure prende a modello l'illustre predecessore: Tiresia torna ad essere il *fatidicus vates* di ovidiana memoria, la figura autorevole alla quale la comunità si rivolge nei momenti di crisi. Il punto di contatto con la tragedia senecana è però rappresentato dal fatto che anche nella *Tebaide* Tiresia, per ottenere una conferma inoppugnabile ai propri vaticini, suggerisce di ricorrere al rituale negromantico, confermando il proprio legame con il regno dei morti¹⁶³.

In riferimento alla terminologia, *augur* e *vates*, come si è visto, sono utilizzati da Orazio e ripresi successivamente da tutti gli autori che si sono occupati di Tiresia. Entrambi i lemmi sintetizzano le tradizionali capacità attribuite al vate dal mito: la preveggenza, che è una dote innata (o frutto di un dono divino, secondo Callimaco), e la competenza nel trarre gli auspici, che è acquisita. Tiresia resta, dunque, secondo la definizione della Circe omerica, «il grande profeta di Tebe» consegnato dalla letteratura greca a quella latina,

¹⁶³ E. Di Rocco, *Io Tiresia...* cit., p. 185.

l'imprescindibile termine di paragone, sia pure in chiaroscuro, di ogni riflessione sulla funzione dell'indovino nell'antichità classica.

Capitolo 3

Tiresia in Gramsci, Pavese, Primo Levi

3.1 Tiresia negli scritti di Gramsci

Il 18 aprile 1918 Antonio Gramsci scrive:

Narra la «Stampa» come ad Ostria, nelle Marche, viva un povero fanciullo cieco, il quale ha profetizzato che la guerra finirà entro l'anno 1918. Il piccolo profeta non era cieco prima della profezia: la cecità era indissolubile però colla sua nuova qualità; egli è diventato cieco subito dopo aver allietato gli uomini con la fausta notizia della prossima loro liberazione dall'incubo del sangue. Ostria è nelle Marche (presso Senigallia, precisa la «Stampa») l'istituto del Cottolengo è a Torino. Due settimane fa si affermava che nella pia Casa del Cottolengo una bambina, di spirito profetico dotata, incominciò a prevedere tutta una serie di piccoli avvenimenti. D'un tratto affermò di sapere quando la guerra sarebbe finita, ma rifiutò di dirlo perché sicura di diventar cieca. Come il fanciullo d'Ostria (si narra) ella venne visitata da specialisti, i suoi occhi furono riconosciuti immuni da ogni predisposizione alla cecità. Fu indotta a parlare, recitò la profezia, e immediatamente divenne cieca. Torino-Ostria, come nel 1916 Torino-Padova, S. Antonio e il frate del convento dei Cappuccini. Una profezia all'anno, una pace all'anno. Ma nel 1918 lo spirito popolare ha fatta propria la tradizione, l'ha abbellita della ingenua poesia che vivifica le sue creazioni spontanee. La qualità di profeta fu ricongiunta con la sventura della cecità. Il greco Tiresia era cieco: la limpida chiarezza del suo pensiero era chiusa in un corpo opaco, chiuso ad ogni impressione dell'attualità. È la compensazione ineluttabile che la natura domanda alle sue eccezioni: c'è un principio di pensiero di giustizia. È un destino atroce, come quello di Cassandra, che non viene creduta, che conosce gli eventi futuri, li vede avvicinarsi, sa chi sarà travolto e piange e parla,

ma trova solo scettici, indifferenti gli uomini che non provvedono, che non si oppongono al destino. Cassandra vive un dramma più individuale, è creazione di poesia colta, già raffinata letterariamente. Tiresia è popolare, è plastico: la sventura ha un aspetto esteriore nella sua persona, il dramma è fisico prima e più che interiore, la pietà è immediata, non ha bisogno di riflessioni e di ragionamenti per sorgere. Sembra una cosa da nulla: è invece un'enorme esperienza, che solo la tradizione popolare poteva riuscire a provare e concretare. Il decimo canto dell'inferno dantesco, la fortuna che esso ha avuto nella critica e nella diffusione, è dipendente da questa esperienza. Farinata e Cavalcante sono puniti dell'aver voluto troppo vedere nell'al di là, uscendo fuori dalla disciplina cattolica: sono puniti con la non conoscenza del presente. Ma il dramma di questa punizione è sfuggito alla critica. Farinata è ammirato per il plastico atteggiarsi della sua fierezza, per il suo giganteggiare nell'orrore infernale. Cavalcante è trascurato; eppure egli è colpito a morte da una parola: egli ebbe, che gli fa credere suo figlio essere morto. Egli non conosce il presente: vede il futuro e nel futuro il figlio è morto; nel presente? Dubbio torturante, punizione tremenda in questo dubbio, dramma altissimo che si consuma in poche parole. Ma dramma difficile, complicato, che per essere compreso ha bisogno di riflessione e ragionamento; che agghiaccia d'orrore per la sua rapidità e intensità, ma dopo esame critico. Cavalcante non vede, ma non è cieco, non ha una plastica evidenza corporale della sua sventura. Dante è un poeta colto in questo caso. La tradizione popolare vuole la plasticità, ha una poesia più ingenua e immediata. Il bambino di Ostria, la fanciulla della pia Casa del Cottolengo, sono appunto due canti della poesia popolare: poesia, niente altro che poesia... (18 aprile 1918)¹⁶⁴.

La notizia del fanciullo di Ostria, alla quale Gramsci fa riferimento, è la seguente, pubblicata in un trafiletto sulla *Stampa* il 17 aprile 1918¹⁶⁵:

Tra le profezie sulla fine della guerra, quella che si racconta nelle Marche ha la singolarità di avere avuto una conseguenza tragica per il profeta. Narrasi dunque che a Ostria, vicino a

¹⁶⁴ Antonio Gramsci, *Il cieco Tiresia, Sotto la mole 1916-1920*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1975, pp. 392-393.

¹⁶⁵ www.archiviolaStampa.it, [consultato il 20 giugno 2022].

Sinigaglia, viveva fino a qualche tempo fa un ragazzino dotato di profetiche virtù, già sperimentate in varie occasioni dalla gente del luogo. Un bel giorno, anzi un brutto giorno per lui, il ragazzino ebbe l'imprudenza di dire che egli sapeva benissimo quando la guerra sarebbe finita. Non gli diedero più pace: ma che parlasse! Perché non parlava? Non parlava perché diceva che rivelando l'arcano egli sarebbe diventato cieco, cieco del tutto e senz'altro. La cosa era grave. Ma sparsasi la voce all'intorno di Ostria, fin dei professori specialisti in malattie d'occhi corsero a trovarlo per indurlo a parlare: dicesse puro la profezia, che a salvargli la vista avrebbero pensato loro. Non eran lì apposta? E la storia conchiude che il povero ragazzo assediato a quel modo, si decise a parlare; disse che la guerra finirebbe quest'anno, 1918...e tosto ch'ebbe parlato accecò. Qual prova più decisiva della serietà della profezia? Ad Ostria e dintorni giurano tutti che il piccolo cieco ha veduto giusto. Speriamo almeno, che una volta realizzata la predizione, il poveretto riacquisti la vista.

Lo strano caso del piccolo veggente è accomunato a quello di una bambina del Cottolengo, che Gramsci, con una citazione dantesca, definisce *di spirito profetico dotata*. È l'espressione che nel *Paradiso* connota Gioacchino da Fiore, l'abate calabrese grandemente stimato da Dante. I due fanciulli sono espressione di *poesia popolare*, come Tiresia, che Gramsci differenzia da Cassandra, giudicata *creazione di poesia colta*. Questa espressione è stata interpretata come un riferimento all'estetica crociana:

Il «niente altro che poesia» è da un lato un abbozzo di critica politica della profezia (con la sua riconduzione a mera espressione di sentimenti), dall'altro (qui è il punto) è un chiarissimo richiamo alla concezione crociana dell'identità espressiva di arte e lingua. Dire poesia, per il giovane Gramsci, vuole infatti dire il Croce dell'*Estetica*, quel Croce che, quasi in apertura di libro, forte del magistero desanctisiano, aveva rivendicato il radicamento dell'arte «nell'animo umano» contro chi aveva pensato di poterne fare una realtà separata «dalla comune vita spirituale». L'arte è intuizione, cioè espressione, un dare forma al sentimento, e questo è, di principio, ciò che fa ciascun uomo, anche il «più umile degli uomini», nell'atto di intuire. La differenza tra intuizione comune e intuizione artistica, che c'è e sarebbe assurdo negare,

è pertanto – questa è la tesi di Croce – «estensiva» e non «intensiva», di mera quantità e non di qualità¹⁶⁶.

Nei *Quaderni*, Gramsci tornerà sul breve articolo del 1918, aggiungendo ulteriori notazioni:

Nel 1918, in un *Sotto la mole* intitolato *Il cieco Tiresia* è pubblicato un cenno dell'interpretazione data in queste note della figura di Cavalcante. Nella nota pubblicata nel 1918 si prendeva lo spunto dalla notizia pubblicata sui giornali che una ragazzina, in un paesello d'Italia, dopo aver preveduto la fine della guerra per il 1918 diventò cieca. Il nesso è evidente. Nella tradizione letteraria e nel folclore, il dono della previsione è sempre connesso con l'infermità attuale del veggente, che mentre vede il futuro non vede l'immediato presente perché cieco. [Forse ciò è legato alla preoccupazione di non turbare l'ordine naturale delle cose: perciò i veggenti non sono creduti, come Cassandra; se fossero creduti, le loro previsioni non si verificerebbero, in quanto gli uomini, posti sull'avviso, opererebbero diversamente e i fatti allora si svolgerebbero diversamente dalla previsione ecc.]¹⁶⁷.

Risulta evidente che, nell'indeterminatezza del ricordo e senza le fonti a disposizione, Gramsci unisca le due notizie citate nel suo articolo, relative al bambino di Ostria e alla bambina di Torino, e citi *una fanciulla di un paesino d'Italia*. Risulta particolarmente interessante la notazione relativa al nesso infermità-preveggenza, che nel caso di Tiresia lo accomuna alla condizione degli eretici nell'inferno dantesco. Diversa la situazione di Cassandra, la profetessa condannata a non esser mai creduta: ella non ha alcuna menomazione fisica, ma, come attestano le *Troiane* di Euripide, nella trance estatica indotta

¹⁶⁶ Fabio Frosini, *Gramsci e la filosofia. Saggio sui Quaderni del carcere*, Roma, Carocci editore 2003, p. 37.

¹⁶⁷ A. Gramsci, *Il canto decimo dell'Inferno*, [dal *Quaderno IV*, cc. 1r-7v; *Turi*, ca. maggio 1930-maggio 1932], in Antonio Gramsci. *Il canto decimo dell'Inferno e altri scritti su Dante*, a cura di Marco Grimaldi e Milena Russo, Roma, Lit edizioni 2021, p. 102.

dal dio, proferisce vaticini a volte incomprensibili e si comporta come una Menade invasata, suscitando incredulità¹⁶⁸.

La parola saggia di Cassandra, comunque, non verrà mai creduta da nessuno, il che, come ritiene M. Detienne, farà sì che essa non sia più un *lógos alethinós*, una parola veritiera, in quanto privata di *peithó*, della capacità di convincere, che per i Greci di epoca classica è diventato un pregio inestimabile e imprescindibile per funzionare nella *polis*, cioè nell'ambito di una comunità di cittadini. Quindi, attraverso la mancanza di *peithó*, si accentua l'isolamento di Cassandra, e di conseguenza la sua tragicità. Questa solitudine accomuna ancora una volta la principessa troiana ad altre eroine, come Antigone o Elettra nelle tragedie sofoclee¹⁶⁹.

Il veggente, quindi, è comunque connotato dallo stigma della diversità, di cui è spia la cecità (Tiresia) o l'emarginazione (Cassandra): come si vedrà più avanti, anche Tiresia è destinato ad indurre, con le sue profezie, ira e sdegno nei sovrani di Tebe, che respingono i suoi presagi con frasi offensive o con incredulo scherno¹⁷⁰. Gramsci ha presente il Tiresia del mito greco, non l'indovino condannato da Dante nella quarta bolgia: anche lui, come i due fanciulli, è stato privato della vista da giovane per aver parlato (o veduto) troppo. Di conseguenza, la cronaca che ispira pietà tanto da diventare *canto della poesia popolare*, quasi una fiaba, attrae nella sua sfera anche il Tiresia tebano, che pure è protagonista della tragedia greca (quindi della *poesia colta*) tanto quanto Cassandra.

¹⁶⁸ Sulla figura di Cassandra *mainás*, si veda C. Melidone, *La figura di Cassandra sulla scena tragica di V secolo: le testimonianze dell'Agamennone e delle Troiane*, «Rhesis International Journal of Linguistics, Philology and Literature» 11.1, 2020, pp. 70-71.

¹⁶⁹ Diana M. de Paco Serrano, *Cassandra e le donne tragiche*, «Myrtia», n° 26 (2011), p. 129.

¹⁷⁰ Emblematici i rapporti tra Tiresia e i sovrani di Tebe Edipo e Penteo, nelle tragedie di Sofocle ed Euripide: si veda *supra*, cap. 1.

3.2 *Dialoghi con Leucò*: Edipo e Tiresia¹⁷¹

Il primo febbraio 1950 Cesare Pavese annotava:

L'intuizione si fa mito-religione
la volontà fa storia-poesia o storia.

Errori:

con l'intuizione voler fare storia
con la volontà voler fare mito.

La volontà si esercita sui miti e li trasforma in storia. Destini che diventano libertà¹⁷².

Destino e libertà costituiscono gli assi lungo i quali si muovono svariati personaggi dei *Dialoghi con Leucò*, il libro più controverso della produzione di Pavese e, al contempo, il più amato dall'autore, che rimase colpito dall'accoglienza tiepida manifestata dalla critica¹⁷³. Pubblicata nel 1947 da Einaudi, l'opera è costituita da ventisette brevi dialoghi tra personaggi mitologici: riguardo alla struttura, sono stati richiamati come archetipi i dialoghi di Platone e Luciano¹⁷⁴ e, ovviamente, le *Operette morali* di Leopardi¹⁷⁵.

¹⁷¹ Questo paragrafo è frutto della rielaborazione del mio articolo *Destino e libertà nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: I ciechi, La strada*, pubblicato su «Sinestesiaonline» 33/2021, pp. 1-10.

¹⁷² C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi 2020, p. 389.

¹⁷³ «*Leucò* è un maledetto libro su cui nessuno osa pronunciarsi: tutti “stanno ancora leggendolo”», in C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Torino, Einaudi 1968, vol. II, p. 567.

¹⁷⁴ A. Comparini, *Il mestiere di leggere i Greci. La cultura greca di Pavese nei “Dialoghi con Leucò”*, in *La Musa nascosta. Mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Atti del convegno di Ravenna, 2014, a cura di E. Cavallini, Bologna, Dupress 2014, p. 60.

¹⁷⁵ Celebre la definizione di G. Contini dei *Dialoghi* come «Operette morali del neorealismo»: si veda T. Wlassics, *Pavese heautontimoroumenos: l'interpretazione dei Dialoghi con Leucò*,

Protagonisti dei dialoghi sono uomini, dèi, creature mitiche, che in una cornice priva di riferimenti spaziali e temporali¹⁷⁶ scambiano riflessioni sulle varie sfaccettature dell'esistenza umana. Il senso dell'opera è indicato dall'autore stesso in una lettera a Mario Untersteiner, autore di una recensione dei *Dialoghi* molto apprezzata da Pavese¹⁷⁷: «certamente il senso di questo groviglio che sono anche per me i *Dialoghi*, sta nella ricerca dell'autonomia umana»¹⁷⁸. La dialettica tra destino e libertà, quindi, non determina l'accettazione, che connota l'eroe greco, del fardello di dolore, ma si incentra sulla continua ricerca dello spazio concesso all'individuo per affermare la propria autonomia. Se e in quali termini questa ricerca possa avere un esito positivo, Pavese lo esemplifica nei dialoghi costruiti su Edipo, il protagonista di una vicenda mitica paradigmatica.

La scelta della forma dialogica è senz'altro peculiare e riflette lo spiccato interesse di Pavese, più volte riscontrato nel *Mestiere di vivere*, per le dinamiche teatrali¹⁷⁹:

in «Italianistica», vol. 13, n. 3, 1984, p. 399, e in A. Bruni, *Pavese controcorrente: i Dialoghi con Leucò*, in «Cuadernos de Filologia Italiana», *volumen extraordinario*, 2011, p. 78.

¹⁷⁶ C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit, p. 336 (28 luglio 1947): «I *Dialoghetti* conservano gli elementi, i gesti, gli attributi, i nomi del mito, ma ne aboliscono la realtà culturale radicata in una storia d'innesti, calchi, derivazioni ecc. (che ce li rende comprensibili). Ne aboliscono pure l'ambiente sociale (che li rendeva accettabili agli antichi). Quello che resta è il problema, che la tua fantasia risolve».

¹⁷⁷ Per una disamina puntuale del rapporto tra i due intellettuali, G. Bernabò, *Dietro il velo di Leucò: Pavese, Untersteiner e il mito*, in «Sfogli di Atti dell'Accademia degli Agiati di Rovereto», s. 8, vol. 9, fasc. 1, 2009, pp. 269-295.

¹⁷⁸ C. Pavese, *Lettere 1926-1950* cit., p. 571.

¹⁷⁹ Un'analisi approfondita è in A. Comparini, *Dialogismo, simbolo e allegoria nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in «Critica letteraria» 163.2, 2014, pp. 304-310, ripresa e ampliata nella monografia *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2017, alle pagine 125-151.

Da sottolineare il fatto che la stesura quasi definitiva della prefazione ai *Dialoghi con Leucò* è annotata da Pavese proprio nel *Mestiere di vivere*, in data 20 febbraio 1946.

Tendenzialmente. Nella trag. gr. le *persone* non si parlano mai, parlano a confidenti, al coro, a estranei. È *rappresentazione* in quanto ognuno espone il suo caso al pubblico. La persona non scende mai a dialoghi con altre, ma è come è, statuaria, immutabile¹⁸⁰.

Per gli antichi hai già scritto una volta che conta l'eroe isolato, che fa un discorso-monologo, che è davanti al coro. Questi contrasti non esistono. I malvagi, non essendo visti in contrasto, non sono malvagi ma *sono*, semplicemente, come i buoni¹⁸¹.

Il dramma classico, quindi, si basa sull'esposizione delle vicende al coro: la dialettica tra i personaggi, anche quando assume un ritmo serrato (come nella sticomitia), in realtà non si traduce in un mutamento di idee o posizioni, poiché i protagonisti restano monolitici. Il vero interlocutore del personaggio tragico è quindi il coro, la voce della collettività. Del resto, solo a titolo esemplificativo, dialoghi come quelli tra Antigone e Creonte (Sofocle, *Antigone*), Edipo e Tiresia (Sofocle, *Edipo re*), Giasone e Medea (Euripide, *Medea*), Penteo e Tiresia (Euripide, *Baccanti*), sono costruiti sul modulo dell'incomunicabilità, data l'assoluta inamovibilità dei protagonisti dai loro propositi e il rifiuto di accettare il punto di vista dell'antagonista. Questo è il punto di partenza dal quale si dipana il "dialogismo polifonico¹⁸²": lo scontro verbale tra gli attori ha come interlocutore privilegiato il coro, testimone e giudice delle vicende agite sulla scena. Applicata ai *Dialoghi*, tale funzione consente a Pavese di dare concretezza ontologica ai suoi personaggi e di affidare l'ascolto e la comprensione al lettore, che funge da coro¹⁸³. La conversazione tra Edipo e Tiresia (*I ciechi*) e tra Edipo e un mendicante (*La strada*) presuppone, difatti, proprio la partecipazione del lettore, al quale è affidato il giudizio sul dibattito

¹⁸⁰ C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., p. 245, 27 settembre 1942. Abbreviazioni e corsivi sono dell'autore.

¹⁸¹ Ivi, p. 283, 26 giugno 1944.

¹⁸² A. Comparini, *Dialogismo, simbolo e allegoria nei Dialoghi con Leucò* cit., p. 301.

¹⁸³ Ivi, p. 309; A. Comparini, *La poetica dei Dialoghi con Leucò...cit.*, p. 138.

che si anima tra i protagonisti. In tal modo, attraverso la teatralizzazione del dialogo, i personaggi acquisiscono una propria voce autonoma e una dimensione ontologica, in un continuo confronto con il destinatario del messaggio, colui che legge¹⁸⁴.

Il mito esemplare di Edipo si presta ad essere analizzato, nel suo complesso, come paradigma dell'esistenza umana, della relazione con il divino, della dialettica tra destino e libertà: proprio per questo viene scelto da Pavese come argomento di due dialoghi, *I ciechi* e *La strada*, che affrontano l'intera parabola esistenziale dello sventurato re di Tebe. Secondo la classificazione operata da Comparini¹⁸⁵, i due dialoghi appartengono al gruppo nel quale i personaggi si completano a vicenda, costituiscono insomma le due parti di un tutto, sul modello figura-forma di Auerbach¹⁸⁶: in essi si contrappongono, infatti, eroi mitologici, come Edipo, e forme compiute, come Tiresia e il mendicante. Edipo, ormai cieco, sarà infatti condannato a espiare le sue colpe conducendo la vita errabonda dell'esule¹⁸⁷. Strettamente connessa a questa connotazione dei personaggi è l'allegoria storica, di stampo vichiano: «l'allegoria pavesiana, tradotta nello spazio poetico-narrativo dei *Dialoghi con Leucò*, risulta essere un metodo storico-denotativo capace di rilevare nel flusso indistinto di logos e caos gli universali fantastici, le strutture trascendentali dell'uomo»¹⁸⁸. Il mito classico, dunque, instaura una continuità con il presente

¹⁸⁴ Ivi, p. 321

¹⁸⁵ A. Comparini, *Dialogismo, simbolo e allegoria nei Dialoghi con Leucò* cit., pp. 318-321.

¹⁸⁶ Le altre due categorie individuate da Comparini sono quelle dei "personaggi assoluti e relativi", tra loro antitetici, e dei "personaggi simmetrici", impegnati in dibattiti su temi che riguardano entrambi: ivi, pp. 313-318.

¹⁸⁷ Secondo la profezia di Tiresia: «vede, e sarà cieco; è ricco, e sarà mendicante. Vagherà in terra straniera, brancolando col bastone», Soph. *OT* 444-446, traduzione di F. Ferrari.

¹⁸⁸ Ivi, p. 327. Nel *Mestiere di vivere*, in data 5 novembre 1946, Pavese annota: «allegoria è ogni simbolo visto attraverso l'intelligenza»

grazie alle componenti universali che lo costituiscono e che si rispecchiano nei personaggi e nelle loro vicissitudini¹⁸⁹.

3.2.1 *I ciechi*

*I ciechi*¹⁹⁰ è stato letto come emblema del legame dell'autore con l'etnologia, la psicanalisi e la letteratura classica¹⁹¹. Il dialogo si svolge tra il giovane Edipo, re di Tebe, e il vecchio Tiresia, il profeta cieco. Entrambi sono protagonisti dell'*Edipo re* di Sofocle, la tragedia greca per eccellenza, nella quale Edipo si acceca dopo aver scoperto, grazie alla rivelazione di Tiresia, di essere diventato, inconsapevolmente, assassino del padre e marito della propria madre. Il dialogo pavese, invece, si immagina svolto in un momento precedente, in cui Edipo è il sovrano di una grande città e un marito e padre consapevole del proprio ruolo. Già nella battuta iniziale, rivolta dal giovane re all'anziano *mantis*, sono presenti gli elementi essenziali del colloquio: la vecchiaia, la cecità, gli dei. Il vecchio indovino, che ha vissuto a lungo e ha visto tutto, pur essendo privo della facoltà visiva (punizione inflittagli dalla dea Atena¹⁹² nella versione callimachea o, in quella ovidiana, da Giunone¹⁹³), impartisce una sorta di lezione di vita al giovane¹⁹⁴, che appare sicuro di sé e del proprio posto nel mondo, ignaro della sorte terribile che lo attende. Tiresia chiarisce che gli dèi non svolgono un ruolo determinante nella vita dell'uomo, perché le cose accadono senza il loro intervento. Quando Edipo accenna al duplice cambiamento di sesso subito da Tiresia, secondo la tradizione, per aver

¹⁸⁹ A. Comparini, *Il mestiere di leggere i Greci. La cultura greca di Pavese nei Dialoghi con Leucò* cit., p. 63.

¹⁹⁰ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1968, pp. 19-23.

¹⁹¹ L. Marchese, *'I ciechi' di Cesare Pavese tra echi psicanalitici e sincretismo letterario*, in «Studi novecenteschi», XLI, n. 87, Pisa-Roma 2014, p.195.

¹⁹² Call. *Hymn.* 5 75-133: vd. *supra*, cap. 1.

¹⁹³ Ov. *Metam.* 3 315-338: vd. *supra*, cap. 2.

¹⁹⁴ L. Marchese, *I ciechi di Cesare Pavese tra echi psicanalitici e sincretismo letterario* cit., p. 203

colpito due serpenti che si accoppiavano¹⁹⁵, l'indovino sottolinea il fatto che «le cose del mondo sono roccia»¹⁹⁶, e il sesso più delle altre: non si può dire di aver vissuto se non si è toccata la roccia. La vecchiaia, gli dei, la cecità ritornano, a segnare una struttura circolare, nella sequenza conclusiva del dialogo¹⁹⁷:

EDIPO Anch'io, Tiresia, ho fatto incontri sulla strada di Tebe. E in uno di questi si è parlato dell'uomo – dall'infanzia alla morte – si è toccata la roccia anche noi. Da quel giorno fui marito e fui padre, e re di Tebe. Non c'è nulla d'ambiguo o di vano, per me, nei miei giorni.

TIRESIA Non sei il solo, Edipo, a creder questo. Ma la roccia non si tocca a parole. Che gli dèi ti proteggano. Anch'io ti parlo e sono vecchio. Soltanto il cieco sa la tenebra. Mi pare di vivere fuori del tempo, di esser sempre vissuto, e non credo più ai giorni. Anche in me c'è qualcosa che gode e che sanguina.

EDIPO Dicevi che questo qualcosa era un dio. Perché, buon Tiresia, non provi a pregarlo?

TIRESIA Tutti preghiamo qualche dio, ma quel che accade non ha nome. Il ragazzo annegato un mattino d'estate, cosa sa degli dèi? Che gli giova pregare? C'è un grosso serpe in ogni giorno della vita, e si appiatta e ci guarda. Ti sei mai chiesto, Edipo, perché gli infelici invecchiandosi accecano?

EDIPO Prego gli dèi che non mi accada.

La battuta finale di Tiresia, che rimarca l'inutilità della preghiera agli dèi, si conclude con una domanda che ha il sapore della premonizione: «Ti sei mai chiesto, Edipo, perché gli infelici invecchiandosi accecano?». L'ironia tragica è sottolineata dalla scelta del nesso verbale *invecchiandosi accecano* (preferiti, come si evince dal manoscritto dell'autore, alle varianti *accecano* e *diventano ciechi*)¹⁹⁸, che, letto di seguito, sembra predire la terribile mutilazione che Edipo

¹⁹⁵ Sul mito di Tiresia, dalle fonti classiche alla modernità, cfr. E. Di Rocco, *Io Tiresia...* cit.; G. Ugolini, *Tiresia*, in *Il mito...* cit., pp. 511-532.

¹⁹⁶ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* cit. p. 22.

¹⁹⁷ Ivi, p. 23.

¹⁹⁸ M.C. Trovato, *Per un'edizione critica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, tesi di Dottorato in Filologia moderna, Università degli Studi di Catania 2016, <http://hdl.handle.net/10761/4078>, p. 50 [consultato il 9/10/2020].

si infliggerà. Il giovane, però, non ha gli strumenti per comprendere il riferimento¹⁹⁹, e risponde con una preghiera agli dei che è uno scongiuro, senza cogliere l'osservazione del *mantis* sull'inutilità delle preci. Edipo, quindi, è già cieco, in senso metaforico, perché non coglie quello che la velata premonizione di Tiresia insinua. Del resto, l'ironia tragica è presente già nella battuta precedente: Edipo accenna all'incontro con la Sfinge, che lo ha portato ad essere marito, padre e re di Tebe, e conclude affermando «non c'è nulla d'ambiguo o di vano, per me, nei miei giorni»²⁰⁰. In realtà, l'ambiguità connota tutta la sua esistenza: segnato alla nascita da una predizione infausta, è stato abbandonato, quindi adottato, e lo ignora; la svolta nella sua vita avviene dopo aver risolto un enigma, archetipo stesso di ambiguità, posto da un essere mostruoso; egli stesso, credendosi vincitore, diventerà un mostro a sua volta, senza averne cognizione²⁰¹, uccidendo il padre e sposando la madre.

Il riferimento al sangue, da parte di Tiresia, connota il suo legame con l'esperienza umana, in particolare con il trascorrere inesorabile del tempo:

Secondo una sorta di climax ascendente nel terzo dialogo, I ciechi, il sangue è connesso al rapporto sessuale. Tiresia, discutendo con Edipo della sua doppia trasformazione in uomo e in donna e della conseguente attrazione/repulsione per il sesso, dice: «Anche in me c'è qualcosa che gode e che sanguina». Il sangue appartiene alla sfera istintuale e rende il personaggio schiavo della sua esperienza: a causa della forza del sesso, Tiresia ha acquisito un'immagine del tempo, ossia la presa di coscienza della vita e della morte²⁰².

¹⁹⁹ E. Di Rocco, *Io Tiresia* cit. p. 344.

²⁰⁰ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* cit. p. 23.

²⁰¹ «Nella trag. greca non ci sono i malvagi. Non vi si chiarisce una responsabilità, si constata un | fatto-un destino»: C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., p. 307.

²⁰² D. Vitagliano, *Tracce di sangue nella "poetica della monotonia" di Cesare Pavese*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 15 (2021), p. 11.

In realtà, con queste parole l'anziano *mantis* sembra accennare piuttosto al perpetuarsi e rinnovarsi degli istinti umani, in particolare di quello sessuale, eterno come il mondo, come gli ricorda, nella battuta successiva, il giovane Edipo, richiamando le affermazioni dello stesso Tiresia. Nelle battute iniziali del dialogo, difatti, l'indovino afferma che il mondo è più vecchio delle divinità:

Il mondo è più vecchio di loro. Già riempiva lo spazio e sanguinava, godeva, era l'unico dio – quando il tempo non era ancor nato. Le cose stesse, regnavano allora²⁰³.

Gli dèi sono arrivati dopo il mondo, dopo il regno delle cose, dopo il sangue e il piacere, che hanno segnato indelebilmente il destino dell'uomo, fin dagli esordi. La disillusione del vecchio indovino, l'attrazione – repulsione per il sesso, vissuto nei suoi diversi aspetti, non tolgono forza al ciclico, eterno risveglio degli istinti primordiali, sopiti ma mai spenti, ineluttabili come il fato.

La teoria del «doppio mostruoso»²⁰⁴ legge proprio nella vicenda di Edipo l'unica via per sconfiggere il destino²⁰⁵: la riscoperta, attraverso l'incontro con la Sfinge e i delitti di cui l'eroe si macchierà inconsapevolmente, della natura ferina che è sottesa ad ogni essere umano. Edipo appartiene dunque alla categoria degli eroi-mostri²⁰⁶, segnati dalla deformità fisica (la zoppia) e morale (il parricidio e l'incesto), nonché dall'incontro con creature a loro volta mostruose, come il drago Ctonio (ucciso da Cadmo, capostipite dei Labdacidi,

²⁰³ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* cit., p. 21.

²⁰⁴ Per un'analisi approfondita e puntuale, cfr. A. Comparini, «*Tu consideri la realtà sempre come titanica*»: Pavese, *Leucò e il doppio mostruoso*, in «*Italianistica*», vol. 43, n. 1, 2014, pp. 133-150.

²⁰⁵ A. Comparini, «*Tu consideri la realtà sempre come titanica*», cit., pp. 140-141.

²⁰⁶ Si veda la definizione pavesiana del mostruoso nel *Mestiere di vivere* cit., p. 326, in data 24 febbraio 1947.

stirpe regale di Tebe), e la Sfinge con i suoi enigmi²⁰⁷. Anche il vate Tiresia, che discende proprio dagli Sparti, nati dalla semina dei denti del drago effettuata da Cadmo, è portatore di una diversità fisica (la cecità) e spirituale (la preveggenza), nonché della condizione anomala dovuta alla duplice metamorfosi sessuale. L'unico ad esserne consapevole di queste sfumature è però l'indovino: Edipo si misurerà con la consapevolezza del suo stato solo nell'altro dialogo che lo vede protagonista, *La strada*. Giovinezza e vecchiaia sono, quindi, gli «universali fantastici»²⁰⁸ ravvisabili nei personaggi di Edipo e Tiresia, così come il sesso, la *roccia*, che è fonte di curiosità per il giovane, di stanca disillusione per l'anziano *mantis*:

TIRESIA Il sesso è ambiguo e sempre equivoco. È una metà che appare un tutto. L'uomo arriva a incarnarselo, a viverci dentro come il buon nuotatore nell'acqua, ma intanto è invecchiato, ha toccato la roccia. Alla fine un'idea, un'illusione gli resta: che l'altro sesso ne esca sazio. Ebbene, non crederci: io so che per tutti è una vana fatica²⁰⁹.

3.2.2 *La strada*

Nel dialogo *La strada*²¹⁰, Edipo, ormai cieco ed errabondo, conversando con un mendicante, lamenta la sua sorte: ciò che più lo angustia, però, non sono i delitti commessi, ma la fatalità che lo ha portato a compierli senza averne consapevolezza²¹¹. Il mendicante lo esorta a considerare quanto di buono e di bello ci sia stato nella sua esistenza di re, marito e padre, rivolgendogli due volte un invito, «lascia il resto agli dei», che sembra un richiamo esplicito al «permette

²⁰⁷ Lo *status quaestionis* della critica è riportato in R. Bertazzoli, *Edipo*, in *Il mito nella letteratura italiana* cit., pp.191-194.

²⁰⁸ A. Comparini, *Dialogismo, simbolo e allegoria nei Dialoghi con Leucò* cit., p. 327.

²⁰⁹ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* cit. p. 23.

²¹⁰ Ivi, pp. 63-68.

²¹¹ «Vorrei essere l'uomo più sozzo e più vile purché quello che ho fatto l'avessi voluto. Non subito così. Non compiuto volendo far altro», C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit. p. 66.

divis cetera» dell'ode 1,9 di Orazio²¹². Edipo, amaramente, sottolinea l'assenza delle divinità nella sua vita, segnata esclusivamente da un destino indifferente e crudele. Il dialogo, difatti, si incentra essenzialmente su due nuclei concettuali, che risultano interconnessi: *destino* (che viene ripetuto nel testo ben quattordici volte) e *discorso*. Il primo viene presentato come la necessità ineluttabile, determinata prima della nascita, che schiaccia Edipo, vittima e carnefice al contempo, tanto da spingerlo a domandarsi «chi fu Edipo?»²¹³. Il mendicante, che rappresenta la voce della ragionevolezza e della equilibrata *mediocritas*, per continuare con le suggestioni oraziane, gli rammenta che il destino è tale per tutti e che, nonostante gli eventi atroci, Edipo è stato re, ha vissuto pienamente, diventando perfino modello per chi, come il mendicante stesso, ha inseguito la gloria senza raggiungerla, tracciando, nonostante ciò, un bilancio positivo della propria vita. La sorte dell'uno può ispirare un altro a modificare le proprie scelte, a intraprendere nuovi sentieri: la sostanza del percorso esistenziale è, in definitiva, il cambiamento, che produce esiti inaspettati ma comunque degni di essere vissuti.²¹⁴ Le parole servono a conoscere, chiarire, consolare, ma spesso anche a determinare un destino: nella sezione finale del dialogo si esplicita la connessione tra destino e discorso, e appare quindi necessario riportarla per intero:

EDIPO Altro è parlare, altro soffrire, amico. Ma certo parlando, qualcosa si placa nel cuore. Parlare è un poco come andare per le strade giorno e notte a modo nostro senza meta, non come i giovani che cercano fortuna. E tu hai molto parlato, e visto molto. Davvero volevi regnare?

²¹² Hor. *Carm.* 1,9 v. 9, in E. Cetrangolo, a cura di, *Orazio. Tutte le opere*, Firenze, Sansoni 1988, p. 18. Pavese negli anni del Liceo aveva tradotto le odi oraziane: cfr. G. Bàrberi Squarotti, *Le Odi di Orazio nella traduzione di Cesare Pavese*, in *Scrittori che traducono scrittori*, a cura di E. Cavallini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 15-32.

²¹³ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* cit. p. 66.

²¹⁴ «Tu sei stato il mio oracolo. Tu hai rovesciato il mio destino. Mendicare o regnare, che importa? Abbiamo entrambi vissuto. Lascia il resto agli dei», C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 67.

MENDICANTE Chi lo sa? Quel che è certo, dovevo cambiare. Si cerca una cosa e si trova tutt'altro. Anche questo è destino. Ma parlare ci aiuta a ritrovare noi stessi.

EDIPO E hai famiglia? hai qualcuno? Non credo.

MENDICANTE Non sarei quel che sono.

EDIPO Strana cosa che per capire il prossimo ci tocchi fuggirlo. E i discorsi più veri sono quelli che facciamo per caso, tra sconosciuti. Oh così dovevo vivere, io Edipo, lungo le strade della Focide e dell'Istmo, quando avevo i miei occhi. E non salire le montagne, non dar retta agli oracoli...

MENDICANTE Tu dimentichi almeno un discorso di quelli che hai fatto.

EDIPO Quale, amico?

MENDICANTE Quello al crocicchio della Sfinge²¹⁵.

Il dialogo tra i due assume una funzione consolatoria: con uno sconosciuto si può parlare senza infingimenti, alleviando momentaneamente il peso delle colpe, pur atroci, che il re di Tebe si trascina addosso. Ma il mendicante richiama anche un dato di fatto incontrovertibile: non sempre le parole sono soltanto tali, i discorsi come quello tra Edipo e la Sfinge possono determinare un destino, addirittura *diventare* il destino. Prendere coscienza di sé attraverso le parole, quindi, significa accettare le conseguenze del discorso stesso e affrontarle: Edipo, che sceglie di sfidare con la dialettica l'essere mostruoso e risolvere l'enigma, attua in quel momento una selezione, anche se, come afferma il mendicante, «spesso si cerca una cosa e si trova tutt'altro». Lo sconosciuto cerca di aprire metaforicamente gli occhi al cieco Edipo (come aveva invano cercato di fare Tiresia), facendogli ripercorre a ritroso le tappe salienti della sua esistenza, nell'ottica di un'accettazione del destino che accomuna tutti gli uomini ma che lascia, comunque, la facoltà di scegliere e che,

²¹⁵ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò* cit. p. 68. Di parere diverso M. S. Mirto: secondo la studiosa, «la locuzione evoca le due azioni determinanti del suo destino di parricida incestuoso come se si fossero compiute nello stesso posto e nello stesso momento»: si veda M. S. Mirto, *Tradizione mitica e dialogo onirico nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in «Maia» a. LXVIII, fascicolo III, sett-dic. 2016, p. 805. Ritengo, invece, che l'autore abbia voluto indicare come punto di svolta proprio la possibilità di scelta tra percorsi esistenziali differenti.

inoltre, condiziona significativamente la sorte di altri uomini²¹⁶. Non a caso, l'espressione usata dal mendicante per ricordare ad Edipo l'incontro determinante della sua vita non allude direttamente all'enigma, né all'uccisione di Laio, ma al «crocicchio della Sfinge»: un incrocio di strade, quindi di possibilità, offerte alla scelta, non sempre pienamente consapevole, dell'uomo.

Gli archetipi ravvisabili nei personaggi di Edipo e del mendicante sono, dunque, il destino e l'identità, che si disvelano tramite la parola e il discorso: tanto importante, quest'ultimo, da concretizzarsi in atti e scelte di vita, e da dare significato a ciò che sembra inesplicabile e incomprensibile.

3.2.3 *Uomini, dèi, destino e libertà*

È senz'altro singolare che Pavese scelga di narrare la vicenda di Edipo servendosi, nel primo dialogo, di una prolessi, ovvero di un'anticipazione velata dell'orribile sorte che attende il re; nel secondo, invece, di un'analessi, che ripercorre a ritroso, ma in modo allusivo, le tappe salienti dell'esistenza del protagonista. Il dipanarsi degli eventi tragici, in quanto ben noto alla maggioranza dei lettori (come avveniva per gli spettatori del teatro classico), non necessita di narrazioni prolisse e viene riassunto nelle brevi note introduttive che Pavese premette a ciascun dialogo²¹⁷. Quello che conta, pertanto, è il valore esemplare della vicenda, non il fatto in sé. I due dialoghetti difatti delineano, in poche battute, il ritratto di una vita: come ha osservato Comparini, «Tiresia e il mendicante chiudono il circolo ermeneutico di Edipo, offrendo a quest'ultimo una visione amara e ironica, ma finalmente completa,

²¹⁶ D. Vitagliano, *Le soglie dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale*, in Atti VII Convegno internazionale di Italianistica dell'Università di Craiova, 18-19 settembre 2015, 2017, p.845.

²¹⁷ *I ciechi*: «Non c'è vicenda di Tebe in cui manchi il cieco indovino Tiresia. Poco dopo questo colloquio cominciarono le sventure di Edipo - vale a dire, gli si aprirono gli occhi, e lui stesso se li crepò dall'orrore»; *La strada*: «Tutti sanno che Edipo, vinta la sfinge e sposata Iocasta, scoperse chi era interrogando il pastore che l'aveva salvato sul Citerone. E allora l'oracolo che avrebbe ucciso il padre e sposata la madre fu vero, e Edipo si accecò dall'orrore e uscì di Tebe e morì vagabondo».

della sua vita»²¹⁸. Lo stesso Edipo, che concludeva il primo dialogo con una preghiera agli dèi, che suonava come uno scongiuro, afferma nel secondo di non avere divinità nella sua vita. Dunque, il giovane re che rimproverava al *mantis* Tiresia lo scetticismo nei confronti del soprannaturale, è diventato a sua volta un anziano disilluso, che si proclama vittima della sorte: l'Edipo della *Strada* appare ora come una sorta di *alter ego* dell'indovino dei *Ciechi*. Il cerchio finalmente si chiude, Tiresia era nel giusto, spetta al lettore riequilibrare nella corretta prospettiva destino e libertà. Qual è, dunque, il fine del racconto mitico? Chiamare in gioco la figura dello scrittore e del poeta: «il poeta che altro fa se non travagliarsi intorno a questi suoi miti per risolverli in chiara immagine e discorso accessibile al prossimo?»²¹⁹. Tentare di ridurre a chiarezza, e poi di conciliare mito e logos, è compito precipuo dell'artista, anche se questa operazione lo porta a perdere la purezza originaria dell'ispirazione fantastica. Si ritorna, quindi, alla «funzione demiurgica della parola, nel senso pregnante originario di logos, pensiero-parola articolata»,²²⁰ nella quale risiede la vera natura del classicismo di Pavese²²¹. Di conseguenza, «la poesia viene così a configurarsi come un colloquio dell'uomo con l'uomo»²²², il margine di libertà consentito all'individuo si concretizza nella capacità di ricordare il passato mitico, di parlarne e di farne letteratura. Ecco il senso della «ricerca dell'autonomia umana»²²³ di Pavese, che si sostanzia nella possibilità dell'individuo di influire sulla vita di un altro con i suoi racconti e le sue azioni,

²¹⁸ A. Comparini, *Dialogismo, simbolo e allegoria nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese* cit., p. 319.

²¹⁹ C. Pavese, *Il mito*, in *Saggi letterari* cit., p. 318.

²²⁰ E. Corsini, *Orfeo senza Euridice: i Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», nn. 3-4, 1964. p. 132.

²²¹ *Ibidem*.

²²² D. Vitagliano, *I Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese tra classicità e modernità: il mito della/contro la crisi* cit. p. 354.

²²³ C. Pavese, *Lettere 1926-1950* cit., p. 571.

superando il destino che sembra predeterminato²²⁴. Conseguentemente, quindi, si realizzano i «destini che diventano libertà», storia-poesia, secondo le parole dell'autore, citate all'inizio di questo contributo. La dimensione teatrale, mediata tramite la scelta stilistica del dialogo, inoltre, consente il confronto dialettico tra posizioni diverse, affidando però al lettore-coro il compito di selezionare, confrontare, giudicare e conciliare tesi in apparenza antinomiche. Mentre il modulo diegetico avrebbe consentito l'attivazione di un solo punto prospettico, quello autoriale, il dialogo offre concretezza ai personaggi e libertà di opinione al lettore. Edipo, Tiresia e il mendicante sono insieme personaggi e simboli archetipici, ovvero, come sostiene Comparini, "media", intesi «come canali di comunicazione storica tra passato e presente, e come eterno specchio per il futuro»²²⁵. Memoria e racconto, parole e simboli che superano il tempo: non è, a ben vedere, lo stesso percorso che porta un'opera letteraria a diventare un classico?

3.3 Tiresia nel romanzo *La chiave a stella* di Primo Levi

La storia di Tiresia viene richiamata nell'omonimo capitolo del romanzo di Primo Levi (pubblicato nel 1978), nel corso di un colloquio tra Faussone, il protagonista, e il Narratore. Faussone è un operaio, il suo interlocutore, Levi, (dietro il quale si cela l'autore) è uno scrittore e un chimico. I due si confrontano sul loro lavoro, ognuno sostenendo la superiorità del proprio: potrebbe davvero essere buon giudice solo chi avesse fatto entrambe le esperienze. Levi rievoca quindi la figura di Tiresia, illustrandone la storia all'amico. È stato già evidenziato²²⁶ come la vicenda narrata sia quella che fa capo alle *Metamorfosi* di Ovidio: chiamato come giudice nella contesa tra Giove e Giunone sulla

²²⁴ D. Vitagliano, *Le soglie dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale* cit., p. 245.

²²⁵ A. Comparini, *Dialogismo, simbolo e allegoria nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese* cit., p.326; A. Comparini, *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese* cit., p. 157.

²²⁶ M. Cravero, *Primo Levi e Ovidio. «Nel mondo delle cose che mutano»: tra racconto metaforico e mito metamorfico*, «Innesti», 2020, pp. 361-380.

preminenza del piacere femminile o di quello maschile nell'atto sessuale, Tiresia, che ha sperimentato entrambe le condizioni, assegna la vittoria a Giove, attirandosi le ire della dea, che per punizione lo acceca. Il padre degli dèi gli offrirà, come compensazione, la longevità e la preveggenza.

Come afferma Cinelli,

Il mito e la tradizione umanistica, guidano ancora una volta Levi nella sua esplorazione dell'universo della creazione estetica, e gli forniscono nella figura ambigua e ibrida di Tiresia, uomo e donna, cieco sul presente e veggente nel futuro, l'emblema di una sapienza capace di arbitrare l'insoluta tenzone fra il vincolo del reale e l'infrazione del possibile²²⁷.

Tiresia, quindi, è la metafora di una *possibilità* declinabile in modi e tempi diversi, ambigua perché portatrice di una duplice natura, ibrida perché racchiude in sé qualità apparentemente inconciliabili, la cecità sul presente e l'occhio aperto sul futuro. Inoltre, la capacità di arbitrare la gara tra reale e possibile è, senza dubbio, attribuibile anche al mestiere dello scrittore.

Faussone chiede a Levi se per caso non si identifichi nel vate tebano:

Gli ho anche detto che sì, forse me n'ero accorto solo raccontandogli quella storia, un po' Tiresia mi sentivo, e non solo per la duplice esperienza: in tempi lontani anch'io mi ero imbattuto negli dèi in lite fra loro; anch'io avevo incontrato i serpenti sulla mia strada, e quell'incontro mi aveva fatto mutare condizione donandomi uno strano potere di parola: ma da allora, essendo un chimico per l'occhio del mondo, e sentendomi invece sangue di scrittore nelle vene, mi pareva di avere in corpo due anime, che sono troppe²²⁸.

Le affinità tra lo scrittore e il vate derivano dal fatto che entrambi possono esprimersi in modo vago e poco preciso; inoltre, nel corso della Seconda guerra mondiale, la prigionia ha portato Levi a sperimentare la scrittura

²²⁷ G. Cinelli, *L'autobiografia come dislocamento. Motivi allegorici ne La chiave a stella di Primo Levi*, «Quaderni d'italianistica», Volume XXXI, No. 1, 2010, p. 178.

²²⁸ Primo Levi, *La chiave a stella*, Einaudi, Torino 2014, p. 50.

e, di conseguenza, ad abbandonare il mestiere di chimico; infine, nel *lager* egli è stato mediatore tra la morte e la vita, come il Tiresia evocato da Odisseo nell'Ade²²⁹. Gli *dèi in lite* privano Levi della libertà, dunque della vista sul presente, rendendolo cieco all'attualità; allo stesso modo, i serpenti gli danno un'altra anima, quelle di scrittore, che convive faticosamente con la prima, fino alla metamorfosi definitiva che porta all'abbandono della vocazione primitiva. Quindi, non un cambiamento di stato, come avviene a Tiresia, ma la compresenza di due anime, sovente avvertita come un peso: *mi pareva di avere in corpo due anime, che sono troppe*. La notazione interessante è costituita dall'allusione allo *strano potere di parola* conferito dai serpenti: il dono compensatorio offerto a Tiresia da Giove viene invece attribuito a Levi dai serpenti. Quindi, la capacità di usare le parole non è una sorta di risarcimento di una deprivazione subita, ma un vero e proprio cambiamento di stato che, a differenza di Tiresia (che torna ad essere uomo), resterà definitivo: tra il chimico e lo scrittore, sarà il secondo a prevalere e ad affermarsi come identità unica. Nel capitolo *Tiresia*, quindi, si dipana un «metadiscorso sull'arte del narrare»²³⁰, una riflessione sul mestiere dello scrittore che diventa un bilancio esistenziale: è il lavoro a consentire all'individuo di continuare a vivere senza smarrire sé stesso, anche nel corso delle atroci liti fra gli *dèi* che punteggiano la Storia.

3.4 Conclusioni

I tre testi citati sono emblematici delle suggestioni che la figura di Tiresia, nelle sue molteplici accezioni, suscita negli autori del Novecento. Se per Gramsci è il simbolo di una mente lucida e potente limitata dalla menomazione fisica (ancora più pregnante, se letta alla luce della condizione di recluso dello stesso autore), per Pavese è la *summa* delle esperienze umane, l'anziano che parla con la voce di chi ha tutto vissuto e tutto sperimentato, fino a ricavarne una sorta di nauseato disincanto (allusione alla parabola esistenziale dello scrittore torinese?). Per Primo Levi, infine, è una sorta di *alter ego*, grazie alla sua natura duplice, in cui si rispecchiano le vicende storiche e le scelte

²²⁹ E. Di Rocco, *Io Tiresia* cit., pp. 390-397.

²³⁰ G. Cinelli, *L'autobiografia come dislocamento...cit.*, p. 177.

professionali dell'autore. A ben vedere, la duplicità è proprio la cifra distintiva, e maggiormente evocativa, di Tiresia: proprio perché è cieco e veggente, mortale ma longevo, uomo e donna, si presta ad essere eletto a pietra di paragone di esperienze individuali eterogenee, una sorta di specchio in cui si riflettono storie diverse ma affini.

Capitolo 4

Il personaggio di Tiresia in *Tommaso e il fotografo cieco* di Gesualdo Bufalino.

4.1 Genesi del romanzo

Nel saggio *La letteratura come menzogna*, Giorgio Manganelli scrive:

L'oggetto letterario è oscuro, denso, direi pingue, opaco, fitto di pieghe casuali, muta costantemente linee di frattura, è una taciturna trama di sonore parole. Totalmente ambiguo, percorribile in tutte le direzioni, è inesauribile e insensato. La parola letteraria è infinitamente plausibile: la sua ambiguità la rende inconsumabile. Proietta attorno a sé un alone di significati, vuol dire tutto e dunque niente²³¹.

Questa definizione sembra attagliarsi alla perfezione all'ultimo romanzo di Gesualdo Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco, ovvero Il patatràc*²³², pubblicato nel 1996, anno della morte dell'autore. Il genere di appartenenza è il giallo con sfumature *noir*, in quanto il nucleo della vicenda è costituito da due morti misteriose, collegate ad un intrigo dai contorni poco chiari che si conclude con una catastrofe, nel senso etimologico del termine, ovvero con un crollo apocalittico che seppellirà anche il protagonista. La definizione più esaustiva viene fornita dallo stesso Bufalino:

²³¹ G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, in *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi 1985, p. 221. Per i riferimenti a Manganelli, si veda N. Zago, *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Euno Edizioni/Fondazione Gesualdo Bufalino, Leonforte 2016, p. 111, nota 6.

²³² Il termine è già presente in *Calende greche*: «Anche se sappiamo di correre tutti a un vicinissimo patatràc ... Epperò insistiamo a fingerci vivi [...]», G. Bufalino, *Calende Greche*, in *Opere/2*, a cura di F. Corti, Milano, Bompiani 2007, p. 75.

[...] Vi sono infatti dentro tante cose: un abbozzo di giallo, un racconto di mafia, una teoria del romanzo, discussioni teologiche, perfino una poesia [...] ²³³.

Una sperimentazione polifonica, dunque, che mette in discussione la tipologia stessa del romanzo: come afferma Giovanardi,

non possiamo però impedirci di pensare che il “Patatràc” alluda anche al collasso definitivo della forma-romanzo, condotta ormai dall’autore ben oltre il punto di non ritorno nella sua traiettoria di fuga dalla verità, sia essa filosofica, o storica, o semplicemente umana ²³⁴.

In effetti, come si verrà a sapere nell’*Epiprologo*, la vicenda costituisce lo scartafaccio di un romanzo che l’io narrante sta scrivendo: una trama ad incastro, dunque un romanzo nel romanzo che mescola realtà e finzione senza tracciare confini netti tra l’una e l’altra. Il termine *epiprologo* viene definito, dallo stesso autore,

un piccolo mostro linguistico, che sposa epilogo e prologo. Qualcosa di simile alle *matrioske* russe o alle scatole cinesi. È un effetto che in retorica si chiama *mise en abîme* ²³⁵.

La *mise en abîme*, dunque, coincide con la rivelazione del fatto che tutta la storia è la bozza di un romanzo di Tommaso, dato in lettura al suo amico Martino Alàbiso, un fotografo cieco sul quale l’autore ha modellato la figura di Bartolomeo/Tiresia. Si tratta, quindi, di una menzogna letteraria ²³⁶, che rivaleggia con la vita reale e prende il sopravvento su di essa, allorché Martino morirà nello stesso identico modo di Bartolomeo, travolto da una motocicletta.

²³³ Bufalino: *la vita? Un patatràc*, intervista rilasciata a Matteo Collura, *Corriere della Sera*, 16 aprile 1996.

²³⁴ Dall’introduzione di S. Giovanardi a G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco, ovvero il Patatràc*, Milano, Bompiani 2016, p. 4.

²³⁵ Bufalino: *la vita? Un patatràc... cit.*

²³⁶ M. Paino, *Dicerie dell’autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Verona, Leo S. Olschki editore, 2005, p. 99.

La storia di *Tommaso e il fotografo cieco* si trova in un inedito, denominato *Guazzabuglio*²³⁷, un giallo inedito che però è anche sorta di centone-promemoria contenente numerosi spunti narrativi che sarebbero stati in seguito elaborati dall'autore:

La trama di *Tommaso e il fotografo cieco* è quasi interamente desunta dall'inedito che può, pertanto, esserne considerato a tutti gli effetti l'avantesto. Si possono osservare, infatti, pochi cambiamenti nel passaggio dall'uno all'altro: alcuni nomi, la figura di Tiresia (il fotografo cieco), e il finale²³⁸.

In effetti, si tratta di un romanzo vero e proprio, suddiviso in capitoli e sottoposto a continue revisioni, dal quale, con tagli e aggiustamenti, sarebbero stati tratti i due romanzi gialli, *Qui pro quo* e *Tommaso e il fotografo cieco*²³⁹.

Lo spunto narrativo costituito dal rullino compromettente viene ripreso anche in un lungo racconto di Andrea Camilleri, *Come voleva la prassi*: anche in questo caso, una ragazza muore nel corso di un festino proibito e un fotografo viene ucciso a causa di un rullino altamente pericoloso per i notabili della città²⁴⁰.

4.2 Trama e struttura del romanzo

Il protagonista del romanzo è il giornalista Tommaso Mulè, che vive nel seminterrato di un condominio, Flower City, a Roma, dal quale osserva il flusso

²³⁷ G. Cacciatore, *Nel laboratorio di Bufalino*, in «Critica letteraria» 4, 2010, pp. 786-787.

²³⁸ G. Cacciatore, *L'opus perpetuum di Gesualdo Bufalino*, in *Il miglior fabbro*, a cura di N. Zago-G. Traina, Leonforte, Euno Edizioni, 2014, p. 201.

²³⁹ G. Cacciatore, «*Il bellissimo Riessere. Morte e rinascita del romanzo nell'opera di Gesualdo Bufalino*», *Nascere, rinascere, ricominciare*, a cura di G. Simonetti-L. Benedetti, L'Aquila, L'Una, 2017, p. 216

²⁴⁰ Il racconto è inserito in A. Camilleri, *Morte in mare aperto*, Palermo, Sellerio 2014, pp. 199-237.

incessante della vita (e della morte) della metropoli: egli, dopo una serie di fallimenti lavorativi e sentimentali, rifugge il contatto con gli altri, evitando anche di uscire di casa, recluso nel microcosmo asfittico del suo bugigattolo, invischiato nelle microstorie dei coinquilini, in un *altrove* che lo isola dalla realtà esterna e che, come si vedrà, si identifica con la scrittura:

Mulè partecipa alla vita e nel libro lo dico a molte riprese. Il suo non è l'esilio di Robinson, ma è una specie di giubbotto antiproiettile che egli si crea e con cui si corazza. Che però non gli impedisce di adibire le sue ore alle più umili incombenze e poi a vivere addirittura avventure in prima persona, anche rischiose. Ma sono cose che lui vive veramente o che sta sognando? Alla fine si capisce che le sta inventando perché costituiscono il soggetto del romanzo che lui scrive²⁴¹.

Suo malgrado, però, Tommaso si trova coinvolto in un intrigo che vede come attore principale l'amico Bartolomeo, il fotografo cieco, scherzosamente soprannominato Tiresia, reo di aver scattato fotogrammi compromettenti nel corso di una festa proibita, nella quale una ragazza muore per overdose. Bartolomeo, scomodo testimone, viene ucciso da un sicario sconosciuto; Tommaso, unico testimone della sua morte, parte alla ricerca del rullino, contenente le foto incriminate, arrivando addirittura a profanare la tomba dell'amico, seppellito assieme alla sua Nikon. Gli eventi precipitano fino alla catastrofe (il crollo del condominio, che travolge anche Tommaso), che però è solo apparente: nell'*epiprologo* si scoprirà, come si è detto, che vicende e personaggi costituiscono l'ossatura di un romanzo che Tommaso ha dato da leggere, sollecitando un parere critico, al suo amico Martino Alàbiso, ispiratore del Bartolomeo-Tiresia del libro, che morirà nelle stesse inquietanti circostanze in cui è scomparso il suo *alter ego* letterario. La vice-vita di Tommaso (la scrittura) e la vice-vista di Bartolomeo (la Nikon nera)²⁴² sono dunque parte di una finzione, un sogno che però riverbera i suoi effetti sulla realtà: ecco che

²⁴¹ *Un giallo, anzi uno scherzo*, intervista a di G. Bonina a G. Bufalino, «La Sicilia», 15 aprile 1996, p. 31.

²⁴² M. Paino, *Dicerie dell'autore* cit, p. 133.

l'identità si frantuma, fino a scomparire, decretando apparentemente, assieme alla scomparsa della funzione *personaggio*, anche la mutazione del romanzo come genere letterario²⁴³. Attorno ai personaggi principali si muovono gli abitanti del condominio, tutti con segreti piccoli o grandi da celare, che creano un microcosmo chiuso e autoreferenziale, come del resto già in *Diceria dell'untore* e *Le menzogne della notte*. Notevole, in particolare, il filosofo Placido, intento a scrivere un libro, *La morte di Narciso*, titolo che provoca la reazione sdegnata di Tommaso: «Siamo ancora a Narciso? Chi ci libererà dei Greci e dei Romani?»²⁴⁴. La risposta a questa domanda retorica la fornisce lo stesso Placido: «Narciso sono io»²⁴⁵, echeggiando (consapevolmente?) la famosa espressione erroneamente attribuita a Flaubert, «Madame Bovary c'est moi»²⁴⁶. Non ci si può liberare dei Greci e dei Romani, come del resto testimonia l'uso, a volte mascherato, delle citazioni colte, che punteggiano il tessuto linguistico delle opere di Bufalino²⁴⁷, nonché il fatto che Tommaso battezzi l'amico con il nome del più famoso veggente dell'antichità.

La struttura del romanzo richiama i giochi enigmistici, in particolare il palindromo, indicato come chiave di lettura dallo stesso autore²⁴⁸: arrivati alla fine, tutto ricomincia,

Ossia, vita e invenzione si imitano reciprocamente, nel segno dell'inconcludenza, in un'altalena inesauribile di rimandi

²⁴³ *Ibidem* p. 135; S. Giovanardi, *Prefazione*, in *Tommaso e il fotografo cieco*, Milano, Bompiani 2016, p. 4

²⁴⁴ G. Bufalino, *Tommaso...cit.*, p. 155.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ B. Schisa, *Madame Bovary c'est moi: chi l'ha detto?*, «Il Venerdì» 30 1 agosto 2019, p. 91.

²⁴⁷ S. Lazzarin, *Gesualdo Bufalino: questioni editoriali e interpretative*, in «Italianistica», vol. 24, n. 1, 1985, pp. 195-206.

²⁴⁸ «Altro passatempo, nel genere enigmistico, è d'inventare palindromi (questo stesso libro ne è uno)» [...]: G. Bufalino, *Tommaso...cit.*, p. 21.

speculari che è la metafora della tarda modernità, del suo smarrimento nichilistico [...] ²⁴⁹.

Lo stile è composito e variegato, in una continua alternanza di citazioni, termini colloquiali ed espressioni auliche; la struttura, che si riavvolge su se stessa e sembra ricominciare dal principio ²⁵⁰, plasma un' *opera aperta* che ha i suoi antecedenti in Pirandello, Borges, Calvino ²⁵¹ e che si rispecchia, come si è detto, nel *Guazzabuglio*:

[...] la cui stesura sembra anticipare quelle spinte eversive che portarono alla destrutturazione del genere romanzesco identificabile con il postmoderno letterario [...] ²⁵².

4.3 Le tematiche: tempo, memoria, morte, prigione, identità, scrittura

Nell'ultima opera ricorrono i temi cari a Bufalino: la prigione, il tempo, la morte, l'identità, la memoria, la scrittura. Del resto, persino nello scritto apparentemente più atipico di Bufalino, la *Favola del castello senza tempo*, questi elementi si intrecciano ad evidenziare il ruolo-chiave del mestiere di scrittore:

[...] Come nel migliore dei racconti del mistero, la favola si chiude nel segno dell'ambiguità, ma il messaggio che manda è molto chiaro ed è connesso a tutta la poetica bufaliniana: non si può che vivere nella Storia, accettando lo scorrere del Tempo e, dunque, anche il necessario *explicit* della Morte, perché, senza la dimensione tipicamente umana del Tempo, non si dà Memoria. E senza Memoria è impossibile costruirsi un'identità («*Memini ergo sum*, mi piace ripetere»). Dunque,

²⁴⁹ N. Zago, *I sortilegi della parola...cit.*, p. 142.

²⁵⁰ Ivi, p. 131.

²⁵¹ Ivi, p. 130.

²⁵² G. Cacciatore, «*Il bellissimo Riessere...cit.*», p. 208.

si può essere solo “nel Tempo”. E si può ri-essere solo nella Scrittura²⁵³.

La memoria, che si identifica con l’esistenza, viene preservata, dunque, dalla scrittura, ma anche dalla fotografia, uno dei grandi interessi dell’autore²⁵⁴, come testimonia *Tommaso e il fotografo cieco*. Bufalino del resto afferma che «in ogni fotografo si nasconde un inventore di sogni», ma anche che «in ogni scrittore-descrittore sonnecchia, si fa per dire, un Balzac visionario»²⁵⁵. Forme espressive diverse, linguaggio interscambiabile: un intreccio messo in risalto proprio nell’ultimo romanzo dello scrittore comisano.

Fermare il tempo sulla carta è ossessione del narratore come del fotografo; cogliere l’attimo fuggente, sogno dei poeti di ogni generazione. La fotografia sembra realizzare ciò che la memoria tenta, spesso in maniera fallimentare: isolare un istante, strapparlo alla continuità temporale, al susseguirsi di altri istanti che rischiano di soffocarlo e consegnarlo all’oblio²⁵⁶.

²⁵³ M. Panetta, «Entri pure il tempo, entrino con lui la memoria, la morte»: Bufalino e la Favola del castello senza tempo, in «Diacritica» a. VII, fasc. 1 (37), 25 febbraio 2021, www.diacritica.it. [consultato il 10/05/2021]. L’autrice riporta in nota i riferimenti bibliografici alla citazione di Bufalino, inserita nella parentesi: G. Bufalino, *Lanterna cieca*, in Id., *Cere perse*, in Id., *Opere/1 1981.1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, introduzione di M. Corti, Milano, Bompiani, 2006, pp. 1019-22, cit. a p. 1021.

²⁵⁴ I principali riferimenti bibliografici sull’interesse di Bufalino per la fotografia sono riportati in M. Criscione, *Il libro fotografico come luogo d’incontro di scrittura e fotografia: Giuseppe Leone e Leonardo Sciascia, Vincenzo Consolo, Gesualdo Bufalino*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell’ADI – Associazione degli Italianisti, 2016, a cura di L. Battistini, e altri, Roma, Adi editore, 2018

www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039 [consultato il 10/05/2021].

²⁵⁵ Ivi: le due citazioni sono tratte dal libro fotografico *L’isola nuda* pubblicato nel 1988 da Bufalino, assieme a Giuseppe Leone.

²⁵⁶ S. Albertazzi, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci 2018, p. 83.

Entrambi i tentativi, del fotografo e dello scrittore, sembrano, nel romanzo, destinati al fallimento: la conclusione catastrofica, però, sembra comunque riservare una *chance* allo scrittore sepolto dalle macerie (della letteratura?), che lancia, con le ultime pagine vergate a lume di candela, una sorta di messaggio chiuso in bottiglia.

Il titolo del romanzo è, in apparenza, un ossimoro²⁵⁷: un fotografo cieco sembrerebbe una contraddizione in termini, spiegabile però con la presenza, nella biblioteca dell'autore, del testo *Nostalgia della luce* di Evgen Bavčar²⁵⁸, noto fotografo non vedente. Lo stesso Bufalino vi accenna in un'intervista:

In seguito mi è venuta in mente la figura ossimorica del fotografo cieco. Che, sa, credevo un'invenzione mia quando poi ho saputo che vi è stata a Milano la mostra di un fotografo sloveno non vedente²⁵⁹.

La passione per la fotografia, inoltre, accomuna Bufalino agli amici Sciascia e Consolo: i tre scrittori hanno più volte collaborato col fotografo Giuseppe Leone, che li ha ritratti anche in occasione di un incontro nel *buen retiro* di Sciascia, a Racalmuto²⁶⁰. Nella prefazione ad un testo che racchiude numerose testimonianze sul rapporto, affascinante e complesso, tra gli scrittori e la fotografia, Leonardo Sciascia scrive:

[...] Per abolirlo o per fermarlo, per abolirlo fermandolo, la fotografia si può dunque dirsi una guerra contro il tempo, non illustre, umile e quotidiana piuttosto, ma appunto nel suo essere umile, nel suo essere quotidiana, nel suo essere oggi ovunque in agguato e invadente, in un certo senso violenta, raggiunge e sorpassa – anche nei suoi risultati più grezzi, più brutali o banali – le altre forme già illustri, di guerra contro il tempo: la storia, il romanzo. Contemporaneamente, la

²⁵⁷ E. Papa, *Gesualdo Bufalino*, in «Belfagor», vol. 52, n. 5, 1967, p. 567: l'autore cita, a titolo di esempio, *L'amaro miele*, *La luce e il lutto*, *Argo il cieco*.

²⁵⁸ Il testo è catalogato tra i libri di fotografia custoditi alla Fondazione Bufalino di Comiso.

²⁵⁹ *Un giallo, anzi uno scherzo* cit., p. 31.

²⁶⁰ Da questi incontri Leone ha tratto il testo illustrato *Storia di un'amicizia*, edito nel 2015.

macchina fotografica, con la sua possibilità di fissare ogni attimo del divenire, forniva al nascente positivismo il più grande archivio di fatti, creando il mito della verità fotografica [...]»²⁶¹.

La scrittura (il romanzo) rappresenta quindi, come la fotografia, un tentativo di superare l'incessante fluire del tempo: difatti, uno scrittore e un fotografo sono i protagonisti di *Tommaso e il fotografo cieco*, quasi a sottolineare la consonanza di idee e intenti tra i due scrittori siciliani. Ma il rullino con le foto compromettenti viene smarrito²⁶², il fotografo Bartolomeo-Tiresia muore, quindi l'unico espediente superstite per preservare la memoria sembra essere, per quanto ambigua e sfuggente, proprio la parola scritta.

Come molti personaggi dei romanzi di Bufalino, Tommaso è un recluso: lo stesso autore afferma che «la vicevita di Mulè è la porzione minima di vita che egli si riserva come segregato volontario»²⁶³. Le vicende in cui si trova coinvolto spingono il protagonista, suo malgrado, ad uscire di casa per affrontare di nuovo il flusso della vita, segnato dal caos e dalla contraddizione²⁶⁴.

La riduzione della vita e della morte all'interno della scacchiera della letteratura può riprodurre nel suo infinito gioco di possibilità l'infinito mistero dell'esistenza. La volontaria reclusione nella sua dimensione fittizia diviene però nello stesso tempo irresolubile condanna all'inaffidabilità della finzione, dove tutto può essere il contrario di tutto²⁶⁵.

²⁶¹ D. Mormorio, a cura di, *Gli scrittori e la fotografia*, Editori Riuniti, Albatros 1988. Lo stesso Mormorio ha curato anche un testo, di recentissima pubblicazione, che racchiude scatti dello stesso Sciascia: L. Sciascia, *Sulla fotografia*, Mimesis Edizioni, Milano 2021.

²⁶² M. Paino, *Dicerie dell'autore cit.*, p. 98.

²⁶³ *Un giallo, anzi uno scherzo cit.*, p. 31.

²⁶⁴ M. Paino, *Dicerie dell'autore...cit.*, p. 164.

²⁶⁵ Ivi, p. 169.

Tommaso-personaggio continua infatti a scrivere, sotto le macerie di Flower City; Tommaso-scrittore assiste alla morte dell'amico Martino, identica, nei particolari, a come lui stesso l'aveva immaginata. Se l'ispirazione iniziale si deve a Dostoevskij, come la critica ha più volte sottolineato²⁶⁶, il capitolo finale, secondo lo stesso autore, si trova «nell'ombra di Borges»²⁶⁷. I riferimenti letterari e gli elementi fin qui analizzati nel romanzo (tempo, memoria, morte, prigione, identità) convergono quindi nella funzione dello scrittore, l'unico a poter mettere in moto il Non Essere per farlo divenire Essere²⁶⁸.

La claustrofilia del personaggio Tommaso è rimarcata tramite il riferimento ad alcuni illustri segregati volontari:

Penso a Iacopo Pontorno in un soppalco sbilenco, mentre tira su e giù il panierino delle vivande, poi subito torna a chiudersi in compagnia delle sue fisime solitarie...Penso a Fischer l'invitto, che perde infinite Est-Indiane contro se stesso su una scacchiera da tasca, in un bar del Minnesota o Vattelapesca...Penso a Gould, abbracciato al suo clavicembalo in una camera chiusa, con divieto d'accesso a ogni corrente d'aria e a qualunque intruso che non sia l'ombra di Bach che gli abita la mente...Tre eautontimorumeni, tre eccellenti agorafobi...²⁶⁹

Un pittore, un musicista, un giocatore di scacchi: l'interesse per questo gioco²⁷⁰ sarà al centro di un romanzo incompiuto, *Shah Mat*, a testimoniare, ove

²⁶⁶ Ivi, p. 97.

²⁶⁷ *Un giallo, anzi uno scherzo...*cit., p. 31; M. Paino, *Dicerie dell'autore...*cit., pp. 168-169.

²⁶⁸ G. Bufalino, *Tommaso...*cit., p. 177.

²⁶⁹ Ivi, pp. 56-57.

²⁷⁰ L'impostazione tattica, le regole geometriche precise, gli enigmi complessi ma risolvibili accomunano, secondo G. Ceccuti, il gioco degli scacchi a quello del *detective*: si veda G. Ceccuti, *Bufalino in bianco e nero. La notte, gli scacchi, la letteratura*, «Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria», a. XXVIII, n. 2, 2004, p. 104.

mai ce ne fosse bisogno, l'autoreferenzialità delle opere di Bufalino²⁷¹, ognuna delle quali cela riferimenti o spunti delle altre. Per definire tali personalità, l'autore ricorre alla lingua dotta per eccellenza, il greco: *Eautontimoroumenos* (il punitore di sé stesso) è, difatti, il titolo di una *palliata*²⁷² di Terenzio; l'etimologia del termine *agorafobi* è apertamente greca. All'elenco manca un poeta: è Rimbaud «il fuggiasco dalle suole di vento» citato poco più avanti²⁷³ con la bellissima definizione attribuita a Paul Verlaine. Lo scrittore Tommaso si lusinga di appartenere, quindi, a questa illustre comitiva di reclusi per propria volontà, e terminerà la sua avventura di personaggio letterario tra le macerie di Flower City. Quindi,

In Bufalino l'immagine del reale e la realtà della scrittura s'intrecciano su un confine immaginativo che non sa e non vuole individuare il discrimine dei due ordini²⁷⁴.

²⁷¹ Secondo Borsellino, quella di Bufalino era «un'ispirazione di secondo grado rinsanguata con partecipi innesti autobiografici, e per questo interminabile»: N. Borsellino, *Bufalino, Camilleri e l'antianagrafe dei siciliani*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino-W. Pedullà, vol. XIV,2, Milano, Motta 2004, p. 849.

²⁷² Il termine designa le commedie latine di argomento greco.

²⁷³ G. Bufalino, *Tommaso...cit.*, p. 57. «Ricordiamo che questa espressione compare per la prima volta in una lettera di Delahaye all'amico Verlaine, inviata verso la fine dell'estate 1878 (*"l'homme aux semelles de vent" est décidément lavé. Rien de plus*). In seguito, in una lettera del 31 dicembre 1881 sempre di Delahaye a Verlaine («*Sur ton renseignement touchant le "Monstre" [...] je réponds aujourd'hui à Mme Rimbe pour la prier de faire parvenir mon poulet si elle connaît l'adresse exacte de "l'homme aux semelles de vent"*»

). Sia chiaro tuttavia che l'origine della definizione resta misteriosa, poiché lo stesso Delahaye la pone fra virgolette, dunque come espressione riportata e non sua», M. Aiello, *La «verità plurale» - itinerario spirituale di Gesualdo Bufalino, in dialogo coi Francesi*, tesi di dottorato, www.iris.unipa.it, p. 93 [consultato il 9/5/2021]. L'autrice ricorda anche che nel romanzo sono presenti numerosi altri riferimenti a Rimbaud.

²⁷⁴ F. Di Legami, *Il sanatorio, la fortezza, la stanza in Bufalino. Scenari simbolici di complessità*, in M. Cantelmo, a cura di, *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2004, p.116.

4.4 Tiresia

Al personaggio del fotografo è attribuito, nel romanzo, un ruolo fondamentale: Bartolomeo-Tiresia è il motore della vicenda, ma anche una sorta di guida per Tommaso, come l'omologo Martino è la coscienza critica della voce narrante. L'appellativo di Tiresia, il *mantis* tebano, attribuito scherzosamente al fotografo, non è affatto casuale²⁷⁵. Il personaggio di Tiresia in Omero è l'unico ad aver conservato il *nous*, le facoltà intellettive, tra le ombre immemori dell'Ade²⁷⁶. Come si è visto, Tiresia diventa *persona* tragica nei drammi di Sofocle ed Euripide, per poi attraversare la letteratura latina e quella italiana fino all'età contemporanea²⁷⁷, riappropriandosi della scena teatrale nel monologo *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri, messo in scena al teatro greco di Siracusa nel 2018²⁷⁸. Della connotazione classica di Tiresia, una creatura mitologica, avulsa dallo spazio e dal tempo, Bufalino riprende alcuni elementi: la cecità, il bastone, simbolo di regalità, la violazione dell'intimità di una figura femminile. Bartolomeo-Tiresia, infatti, è solito fotografare la sorella mentre dorme: una forma di incesto, come sottolinea Tommaso, al quale vengono mostrati gli scatti che ritraggono la ragazza, a volte addormentata, a volte sveglia e quasi in posa, dunque consapevole dell'attività del fratello²⁷⁹.

²⁷⁵ «La fonte classica risulta essere anche in questo caso più che un colto ornamento, e piuttosto un motivo di ispirazione narrativa»: N. Zago-G. Traina, a cura di, *Il miglio fabbro* cit., p. 64.

²⁷⁶ L'eccezionalità dello *status* di Tiresia nell'Ade è confermata da numerose fonti classiche: si veda, in proposito, A. Sgobbi, *Tiresia: l'evoluzione di un personaggio tra rispetto e contestazione (Omero, Stesicoro, Sofocle)*, in *Momenti della ricezione omerica. Poesia arcaica e teatro*, a cura di G. Zanetto, D. Canavero, A. Capra, A. Sgobbi, Milano, Cisalpino 2004, pp. 149-155. Si veda *supra*, capp. 1 e 2.

²⁷⁷ Per le fonti relative al mito e, in generale, sul personaggio di Tiresia, vd. *supra*, capp. 1 e 2.

²⁷⁸ A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio 2018. Su questo monologo si veda *infra*, cap.5.

²⁷⁹ G. Bufalino, *Tommaso...cit.*, pp. 16-17.

Questa violazione dell'intimità è ripresa dalla tradizione classica, come si vedrà, e viene addotta come giustificazione della cecità di Bartolomeo²⁸⁰:

Ripenso alla sua cecità. Venutagli da un glaucoma, come lui asseriva, o non piuttosto, come all'omonimo profeta, per punizione d'aver visto una dea nuda bagnarsi? Una dea? Sua sorella?

La tradizione, difatti, attribuisce a Tiresia la cecità, unitamente al dono della *seconda vista*, concessagli da Zeus (o da Atena) come risarcimento della deprivazione sensoriale²⁸¹; l'eccezionale longevità (ben sette generazioni); l'esperienza del metamorfismo sessuale, in quanto, avendo assistito all'accoppiamento tra due serpenti, Tiresia sarebbe diventato donna, per poi ritornare a vestire «le maschili penne»²⁸², per usare nuovamente le parole di Dante. Tiresia è un mediatore tra l'umano e il divino, in quanto veggente²⁸³, inoltre, ha avuto contatti diretti con la divinità, perché scorge Atena nuda presso una fonte e viene perciò punito con la cecità, compensata dalla chiaroveggenza, come vuole Callimaco.

Nel romanzo di Bufalino Tiresia è il detentore della verità (o meglio, di *una* verità), grazie al rullino della sua Nikon, ma quando Tommaso cerca di avvicinarsi ad essa, perde la vista, immedesimandosi così nell'amico defunto:

M'erano cascati gli occhiali al cancello del cimitero giusto sotto i tacchi di Camillo e da allora in poi, non feci che navigare fra le traveggole delle mie diottrie, peggio di Edipo

²⁸⁰ Ivi, p. 142; V. Zagarrìo, «*La moviola della memoria*». *Il caso Bufalino*, in «Studi Novecenteschi», vol. 28, n. 61, 2001, p. 200.

²⁸¹ Secondo alcuni critici non si tratterebbe di cecità compensatoria ma di attributo caratteristico del *mantis*: si veda G. Camassa, *Il simbolismo del terzo occhio e la cecità dell'indovino greco*, in «Quaderni di Storia», 16, 1982, pp. 249-273.

²⁸² *Inf.* XX 45.

²⁸³ L. Brisson, *Le mythe de Tirésias...* cit., p. 112; J. Torres, *Teiresias, the Theban seer* cit., p. 356; G. Ugolini, *Tiresia* cit., p. 518.

al bivio fra Gerico e Colono, come di Tir diceva con celia surreale il filosofo Placido.

Un infortunio oculare così significativo mi parve una meritata espiazione, nel momento in cui m'accingevo a violare il pacifico niente dell'amico perduto²⁸⁴.

Quindi, all'approssimarsi della verità, Tommaso si rifiuta (inconsciamente?) di vedere: prendendo spunto da questo passo, Cinquegrani attribuisce a Tommaso la colpa di aver voluto sapere troppo, identificando quindi il personaggio con l'Edipo della tragedia classica²⁸⁵. In realtà, l'accecamento di Tommaso sembra sottolineare piuttosto, in questo punto, l'identificazione con Bartolomeo-Tiresia: colpevoli entrambi di sacrilegio, il primo per aver cercato di violare la morte, il secondo, per aver fotografato di nascosto la sorella²⁸⁶, come si è già accennato:

Quando si tratta, però, di guardare veramente in faccia la morte, cioè di profanare il sepolcro di Tiresia per recuperare il rullino ancora contenuto nella Kodak che ha accompagnato il fotografo nella tomba, sembra scattare l'identificazione simbolica perfetta: all'ingresso del cimitero, Tommaso smarrisce gli occhiali e dunque, di tutta l'operazione sacrilega, non vede nulla. Evita, insomma, di replicare la visione della morte di Tiresia, di cui era stato l'unico testimone²⁸⁷.

²⁸⁴ G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco* cit., p. 145.

²⁸⁵ A. Cinquegrani, *Un personaggio chiamato Orfeo, Narciso, Edipo*, in *Il miglior fabbro...cit.*, pp. 63-67.

²⁸⁶ Che il fotografo sia anche una spia, Bufalino lo ha espresso chiaramente: «Un detector, dunque, il fotografo; ma anche un cecchino, un ladro, una spia... O ancora, se ascoltiamo Roland Barthes, un mallevadore della storia, uno che avalla l'evento e ci garantisce che è stato. O ancora, se ascoltiamo Susan Sontag, un assassino, se è vero che, nel momento in cui confisca e pietrifica un oggetto, lo uccide...»: G. Bufalino, *Saldi d'autunno (Professione ladri di luce. Due fotografi siciliani)*, in *Opere/2.1989- 1996...cit.*, p. 644.

²⁸⁷ G. Traina, «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*»: *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco 2012, p. 90.

Bartolomeo-Tiresia, quindi, è un *alter ego* dello scrittore Tommaso: impegnati entrambi a cercare di sconfiggere il tempo, l'uno con la fotografia, l'altro con la scrittura; ciechi entrambi, fisicamente e metaforicamente; entrambi destinati a sparire tragicamente, lasciando però una traccia di sé, il rullino e il manoscritto che Tommaso continua a stilare anche dopo il crollo apocalittico di Flower City. Del resto, se Tommaso è, tra gli apostoli di Cristo, lo scettico, colui che non crede se non tocca con mano, Bartolomeo è quello che, ricevuta la chiamata, diventa uno dei discepoli più ferventi, alieno da ogni falsità, come attestano i Vangeli²⁸⁸. Se il riferimento all'apostolo Tommaso è suffragato dalla critica²⁸⁹, quello a Bartolomeo può rappresentare una suggestione che completerebbe la fisionomia del personaggio: il veggente sincero, che pagherà con la vita la verità da lui stesso contemplata con la sua *vice-vista*.

Bufalino dissemina riferimenti classici sul ruolo di Bartolomeo-Tiresia richiamando, a più riprese, le caratteristiche del personaggio nella mitologia greca. Oltre ad essere cieco, Bartolomeo ha una guida, un ragazzo orfano, Cesare (Tiresia nella tragedia greca entra sempre accompagnato da un ragazzo)²⁹⁰; è cieco da sette anni²⁹¹ (la tradizione vuole che Zeus abbia donato a Tiresia la facoltà di vivere sette generazioni)²⁹². L'identificazione con il *mantis* tebano è, dunque, perfetta fin nei particolari. Come è stato acutamente evidenziato, la cecità del fotografo è una *cecità visionaria*²⁹³, un tentativo di

²⁸⁸ *Vangelo secondo Giovanni* 1, 45-51: secondo alcuni studiosi, il Natanaele citato da Giovanni sarebbe da identificarsi con il Bartolomeo degli altri Vangeli sinottici.

²⁸⁹ M. Paino, *Dicerie dell'autore...*cit., p. 166; G. Ceccuti, *Bufalino in bianco e nero...*cit., p. 102.

²⁹⁰ Si vedano, ad esempio, *Soph. Ant.* 988-89; 1012-1013; *OT* 300; 446.

²⁹¹ *Ivi*, p. 12.

²⁹² Questa notizia è riportata da Flegonte di Tralle e Igino: si veda L. Brisson, *Le mythe de Tirésias...*cit., pp. 11-13.

²⁹³ F. Di Legami, *Il sanatorio, la fortezza, la stanza in Bufalino* cit., p. 111: «[...] Si pensi all'uso raffinato e smalzato della cecità. Compiaciuto topos classico e metafora moderna di

catturare la realtà e sottrarla al tempo²⁹⁴ attraverso l'obiettivo di una Nikon (la *seconda vista*), come afferma lo stesso Bartolomeo-Tiresia:

[...] Io ad ogni flash che scatto mi riprendo un attimo di sole perduto. Sottraggo un oggetto o un evento al suo destino di perdizione e mentre soggiaccio al tempo gli strappo una preda. Sanziono un decesso, ma lo pietrifico in un simulacro immortale...[...]²⁹⁵

L'interconnessione tempo-memoria-identità si palesa chiaramente in questa battuta: ma l'ambizioso obiettivo di Bartolomeo, sottrarre oggetti alla morte, si rivelerà, come si è detto, fallimentare. Il personaggio, del resto, non piace nemmeno al suo omologo, Martino Alàbiso, che criticando spietatamente la scarsa verosimiglianza della trama e delle vicende narrate nello scartafaccio dell'amico, gli rimprovera nell'*epiprologo* di aver sfruttato male le potenzialità del suo *alter ego*: «[...] C'era, c'è nel mio stato una metafora che ti sfugge»²⁹⁶. Quale sia questa metafora, Martino lo disvela poco oltre, definendo la propria identità con un'espressione, anche questa, ossimorica: «io che fotografo tenebre»²⁹⁷. Come il vate tebano Tiresia scruta le tenebre per predire il futuro, cogliendo istantanee di eventi spesso crudeli e tragici, così il fotografo con la sua *vice-vista* indaga il reale, fissando sulla pellicola, suo malgrado, realtà oscure e deviate, delle quali diventa scomodo testimone: Bartolomeo-Tiresia verrà infatti eliminato per aver ripreso, durante un festino proibito, l'uccisione di una ragazza, e Martino, con istinto premonitore, invita Tommaso a cambiare

un'invenzione attenta ai meandri della coscienza e della mente. Essa si pone come diaframma in grado di cogliere le ombre di un tempo dissestato, privo di finalità e sempre più *in limine mortis*, come si evince dalle pagine di *Tommaso e il fotografo cieco* [...]».

²⁹⁴ V. Zaggarro, "La moviola della memoria". Il caso Bufalino, in «Studi novecenteschi», vpl. 28, n. 61, 2001, p. 202.

²⁹⁵ G. Bufalino, *Tommaso...cit.*, p. 13.

²⁹⁶ Ivi, p. 173.

²⁹⁷ Ivi, p. 174.

la fine del personaggio: «Non vorrei che la vita imitasse l'arte...»²⁹⁸. Difatti, la stessa sorte beffarda accomunerà Martino e Bartolomeo, uccisi da una motocicletta impazzita, «persona e personaggio finalmente ricongiunti»²⁹⁹, per dirla con Camilleri, l'ultimo Tiresia sulla scena.

Il personaggio viene introdotto, sia nell'incipit che nell'*epiprologo*, tramite una sequenza che si ripete pressoché identica:

Bussano. So già chi è prima che entri. Ha picchiato con la punta ferrata della mazza, è Tiresia, il fotografo cieco. Tiresia, faccio per dire: è il battesimo che gli ho imposto io per nobilitarlo. A onor del vero, si chiama Bartolomeo, familiarmente Bar; più familiarmente, per quanto mi concerne, Tir³⁰⁰.

Bussano. So già chi è prima che entri. Ha picchiato con la punta ferrata della mazza, è il condomino del piano di sopra, Martino Alàbiso, il fotografo cieco³⁰¹.

Nella finzione del manoscritto, il nuovo arrivato è senz'altro Tiresia, poi si esplicita il vero nome, senza riferimenti al cognome; nella realtà, è un condomino, presentato con le sue generalità al completo. Più avanti, il lettore apprenderà che Tir si chiama «Bartolo Gueli, detto Tir, questuante di luce e patetico mal-aimé...»³⁰².

La presenza del bastone come attributo di Tiresia è già testimoniata da Omero:

90“ἦλθε δ’ ἐπὶ ψυχὴ Θηβαίου Τειρεσίαο
χρῦσεον σκῆπτρον ἔχων, ἐμὲ δ’ ἔγνω καὶ προσέειπε·
‘διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ,

²⁹⁸ Ivi, p. 176.

²⁹⁹ A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia* cit., p.56: vd. *infra*, cap. 5.

³⁰⁰ G. Bufalino, *Tommaso...cit.*, p. 11.

³⁰¹ Ivi, p. 172.

³⁰² G. Bufalino, *Tommaso...cit.*, p. 47.

τίπτ' αὐτ', ὃ δὺστηγε, λιπὼν φάος ἡελίοιο
ἤλυθες, ὄφρα ἴδη νέκυας καὶ ἀτερπέα χῶρον;
95 ἄλλ' ἀποχάζεο βόθρου, ἄπισχε δὲ φάσγανον ὄξυ,
αἵματος ὄφρα πῖω καὶ τοι νημερτέα εἶπω.'

Infine venne l'anima del tebano Tiresia,
con uno scettro d'oro, e mi conobbe e mi disse:
«Divino Laerziade, ingegnoso Odisseo,
perché infelice, lasciando la luce del sole,
venisti a vedere i morti e questo lugubre luogo?
Ma levati dalla fossa, ritira la spada affilata,
che beva il sangue e poi il vero ti dica»³⁰³.

Lo scettro d'oro è un attributo regale, che accomuna il re, l'araldo e il vate: Tiresia, confermando le parole di Circe, gode di una posizione privilegiata tra le ombre immemori dell'Ade, in quanto mantiene intatte le facoltà che gli consentono di riconoscere Odisseo senza vederlo.

Il bastone, donato da Atena, è visto da Callimaco come appoggio per i passi ormai ciechi di Tiresia³⁰⁴:

δωσῶ καὶ μέγα βάκτρον, ὃ οἱ πόδας ἐς δέον ἄξει,
δωσῶ καὶ βιότῳ τέρμα πολυχρόνιον,
καὶ μόνος, εὖτε θάνη, πεπνυμένος ἐν νεκύεσσι
130 φοιτασεῖ, μεγάλῳ τίμιος Ἄγεσίλῃ.

«Gli darò anche un grande bastone, che bene i piedi gli guidi;
gli darò termine di vita longevo,
e lui solo, quando morrà, cosciente tra i morti andrà,
onorato dal potente Conduttore di popoli».

Rispetto alla versione omerica, è la dea Atena a consentire a Tiresia di mantenere la coscienza dopo la morte, sancendone quindi la posizione di privilegio anche nell'Ade. Il bastone, di conseguenza, «parâit plutôt devoir être

³⁰³ Hom. *Od.* XI 90-96: il testo e la traduzione sono di R. Calzecchi Onesti, *Omero, Odissea...cit.*, pp. 296-297.

³⁰⁴ Call. *Hymn.* 5 127-130, trad. di G. B. D'Alessio, *Callimaco*, Milano, Bur 1996.

considère comme un emblème de sa fonction de médiateur», come sostiene Brisson³⁰⁵.

Il bastone ritorna sia nella descrizione di Bartolomeo-Tiresia, sia in quella di Martino: un supporto per il cieco, sicuramente, ma forse anche un velato riferimento alla fonte omerica. Più avanti, difatti, Tommaso descrive Flower City con particolari che avvicinano il condominio all'Ade:

Sciogliendomi da ogni obbligo civico e familiare, sottraendomi a tutte le sorprese del possibile per consegnarmi a una monotonia che mi bea, io ho ottenuto di ridurre il rapporto con gli altri a un economico scambio di saluti e cerimonie. Per cui, nei miei placidi arresti domiciliari, ogni allarme è escluso, l'usura dei sentimenti è irrisoria, posso vivere al risparmio fra persone volatili e scivolose quanto le comparse d'un film. Giova anche che siano una folla e che io ne confonda i nomi, le facce, rimanendo così gloriosamente estraneo ai loro patemi. Ombre sono, un popolo d'ombre, abitanti d'una città d'ombre³⁰⁶.

Novello Ulisse, Tommaso ha bisogno dello sprone di Tiresia per uscire dalla sua condizione di «verme del sottosuolo»³⁰⁷ (chiaro riferimento a Dostoevskij) e incontrare il proprio destino: del resto, tra la variegata umanità dei condòmini, non manca una maga, Adriana (Circe?), esperta nella lettura della mano e delle carte e nella cura dei travagli sentimentali³⁰⁸.

In più, Bartolomeo è solito farsi accompagnare dalla sorella o da un giovane apprendista, così come il Tiresia del mito compare sulla scena della tragedia scortato da un ragazzo³⁰⁹. Le suggestioni classiche, quindi, sono diverse e funzionali alla narrazione, in un gioco di rimandi che fa di *Tommaso e il*

³⁰⁵ L. Brisson, *Le mythe de Tirésias...cit.*, p. 73.

³⁰⁶ G. Bufalino, *Tommaso...cit.*, p. 18.

³⁰⁷ Ivi, p. 13.

³⁰⁸ Ivi, p. 38.

³⁰⁹ Si vedano, ad esempio, Soph. *Ant.* 988-89; 1012-1013; *OT* 300; 446.

fotografo cieco una sorta di sezione del «Libro dei Libri»³¹⁰. Quest'ultimo è un progetto, ricostruito dagli studiosi, relativo ad un dizionario di citazioni della letteratura universale, del quale esistono tracce consistenti tra gli incartamenti dello scrittore³¹¹. Del resto, la cultura nutre la narrazione di Bufalino, determinando anche la condizione del romanziere: «appare questo, dunque, il destino del romanziere, nel presente scorcio di secolo: starsene in bilico fra innocenza e malizia, certezze e ipotesi, natura e cultura»³¹², elementi che si ritrovano, in una sorta di *summa* conclusiva, in quest'ultimo romanzo.

Il Tiresia di Bufalino conserva quindi intatte tutte le sue attribuzioni tradizionali, sia pure nel contesto di un condominio di una metropoli moderna: un Tiresia colto in una delle sue numerose esistenze, secondo i dettami del mito classico. In questo personaggio tempo, memoria e identità ancora una volta si intrecciano in una narrazione dal finale aperto, un meta-romanzo che solletica il lettore, spingendolo a perdersi tra le illusioni, a scovare allusioni e rimandi, a decifrare le fotografie delle tenebre che lo scrittore concretizza sulla pagina.

4.5 Conclusioni

Il senso del romanzo lo chiarisce l'autore nell'intervista già citata:

Mulè rimane in una segregazione che dal primo capitolo si ritrova nell'ultimo. Non dobbiamo confondere i due Tommaso Mulè: quello che scrive il romanzo e quello che ne è protagonista. In sostanza abbiamo un ricalco della realtà che si modella nel romanzo e misteriosamente lo ripete. Il cerchio si chiude e sembra che la vita voglia imitare il romanzo, come se il romanzo fosse una profezia, un presagio della vita³¹³.

³¹⁰ N. Zago, *I sortilegi della parola...cit.*, p. 141.

³¹¹ G. Cacciatore, «*Il bellissimo Riessere...*» cit., p. 207.

³¹² G. Bufalino, *Morire a Roncisvalle*, in «Sigma-Rivista di letteratura», a. XVII, n. 3, 1985, p. 66.

³¹³ *Un giallo, anzi uno scherzo* cit., p. 31.

Vita e finzione, come si è detto, si rincorrono all'interno di una scrittura circolare, che sembra ricominciare sempre dal principio, ribadendo la scomoda posizione dello scrittore,

inchiodato a un eterno dilemma: se scrivere sia una medicina o solamente un placebo; se aiuti Sheerazade a salvarsi o soltanto a rinviare l'esecuzione. Un dilemma che ne partorisce altri: se, raccontando, si parli solo a se stessi e a una camarilla d'ombre seguaci; o ai più, a una platea di forestieri paganti. Se sia meglio persuadere o sedurre. Se convenga scegliere lo scongiuro o l'orazion picciola o la perorazione effusiva. Se l'effabile o l'ineffabile o l'ineffabile effabile, il mistero in piena luce...³¹⁴

Tommaso, Tiresia e gli altri personaggi, protagonisti del *mistero*, non risolvono il dubbio sopra esposto: in particolare, il rapporto ambivalente con i lettori resta sospeso. Tiresia, simbolo della volontà di vedere ciò che non si può (non si deve?), è una metafora limpida della condizione umana, tesa affannosamente nello sforzo di superare i propri limiti, senza trovare un senso a tanta fatica. Una visione lucida e disincantata, pessimistica certo, ma che lascia uno spiraglio di luce nella speranza dell'eternità della parola scritta.

³¹⁴ G. Bufalino, *Morire a Roncisvalle...cit.*, p. 66.

Capitolo 5

Il personaggio di Tiresia in *Conversazione su Tiresia* di Andrea Camilleri

5.1 Genesi del monologo

La genesi del monologo teatrale *Conversazione su Tiresia* va rintracciata in un breve racconto, recitato da Camilleri agli allievi della Scuola Europea per l'Arte dell'Attore (XIII edizione, 1997). In esso è presente il nucleo tematico relativo alla funzione e all'importanza dell'attore, su cui Camilleri tesserà poi il suo testo teatrale, modellandolo sulla figura mitologica del vate tebano.

Solone si alzò e disse ai discepoli, i quali avevano con lui diviso il pasto, che si sarebbe allontanato per un'oretta. Vecchio e stanco, non mancava mai il quotidiano sonnellino pomeridiano. Da tempo non aveva più la logorante responsabilità dello Stato, ma da tutte le parti della Grecia molti gli venivano a domandare un consiglio, un parere, e lui non sapeva rifiutarsi. Dormì di un sonno profondo e, quando si svegliò, rimase stupito di non sentire le voci dei discepoli accalorati nelle consuete discussioni di politica e di filosofia. "Sono andati via tutti" gli comunicò un servo. Solone si meravigliò. Ebbe uno scatto d'orgoglio: che poteva esserci in quel momento in Atene di più importante del suo insegnamento? "Dove sono andati?" "A vedere una cosa dalle parti del tempio di Dioniso" rispose il servo. Non seppe resistere alla curiosità e uscì di casa. Per strada, notò che tanta era la gente che faceva lo stesso suo percorso, gente animata, eccitata. Quando arrivò in una specie di spiazzo a ridosso del tempio, rimase deluso. I molti convenuti stavano in piedi davanti a un rozzo carro di legno, le cui stanghe erano poggiate su due pali infissi sul terreno, i buoi invece erano stati legati a un albero. Tutto qui? Per capirci di più si spostò lateralmente sino ad arrivare a fianco del carro: dietro di esso, seminascosto, un uomo piccolo, minuto, si stava svestendo lentamente, quasi officiasse un rito. D'un tratto, in uno spazio esiguo proprio di fronte al carretto, ricavato a fatica tra la gente, erano comparsi alcuni uomini coperti di stracci e divisi in due gruppi. Fingevano di essere dei prigionieri maltrattati che si lamentavano del loro destino e invocavano la salvezza, la libertà. Al culmine delle loro preghiere, l'uomo dietro il carro, ormai rivestito solo di pelli di leone, alzò a stento una clava enorme e prese a trascinarla con fatica su per una corta scaletta che arrivava all'altezza del pianale. "Sono io, Eracle!" disse l'uomo apparendo ai finti prigionieri e alla folla. E agitò in aria la clava diventata, di

colpo, senza peso. Solone rimase esterrefatto. Dove era andato a finire l'uomo mingherlino che aveva visto salire sul palco? Su quelle sconnesse tavole ora giganteggiava un essere sovrumano, gli occhi lampeggianti, la barba squassata da un vento d'ira, la voce metallica. Era Eracle riapparso, Eracle tale e quale Solone l'aveva immaginato. La folla, a vederlo e a sentirlo, si tratteneva a stento dal crollare in ginocchio. Poi Eracle, con un solo gesto ampio del braccio, liberò i prigionieri e disse loro parole di conforto: inspiegabilmente, anche Solone sentì che le parole dette da Eracle lo liberavano da altre catene, diverse, catene che stavano dentro di lui, nel più profondo, arrugginite ma saldissime fino a un momento prima. Si sentì così alleggerito da provare una sorta di capogiro. Sedette per terra coprendosi il volto col mantello, fino a quando una mano gli toccò leggermente la spalla, una voce devota lo chiamò. "Maestro! Non sapevo che anche voi eravate qua." Era Tisia, il più caro dei discepoli. "Volete che vi aiuti ad alzarvi?" Solone afferrò le mani del giovane, si rimise in piedi. "Anche voi avete visto, Maestro?" "Sì." "Che ne pensate?" "Ne verrà un gran male" disse Solone pensieroso e turbato. Tisia non capì, ma rispettò il suo silenzio. "Come si chiama quell'uomo?" domandò Solone a un tratto. "Tespi. Ma quando sale sul carro preferisce essere detto *upokrites*, "Colui che dà le Risposte". "Quell'uomo ha il Potere" disse Solone. A sera, il vecchio statista si fece ricevere dall'Arconte Maggiore. Parlarono tutta la notte. Com'è a tutti noto, cinque giorni dopo quell'incontro notturno, il cadavere di Tespi venne ritrovato in fondo a un burrone, accanto le carcasse dei buoi e il carro sfasciato. Un incidente, dissero. Due giorni appresso la morte di Tespi, l'Arconte Maggiore emanò una Legge. In sostanza, essa obbligava tutti coloro che volessero apparire 'altro da sé' a indossare coturni e maschera: i coturni dovevano dimostrare che il loro ingigantirsi sul palco era semplicemente dovuto all'uso di scarpe di suola molto alta; la maschera, oltre a celare il cambiamento del volto dell'*upokrites*, era necessaria per spiegare razionalmente il tono bronzeo della voce. Così camuffato, Colui che dà le Risposte lentamente si dissolse per dar corpo all'Attore, a colui che aveva il compito di raccontare i sogni degli uomini, ma con parole non sue. Pochi seppero che, nel chiuso della sua stanza più chiusa, Solone aveva ottenuto una promessa solenne dagli Dei: mai più Colui che dà le Risposte sarebbe ricomparso sulla terra. E la promessa venne mantenuta, malgrado che agli Dei di Solone se ne fossero sostituiti altri e altri ancora. Molti secoli dopo, qualcuno che del teatro aveva fatto la sua ragione di vita intuì che l'attore, in origine, doveva essere stato qualcosa d'altro. Alcuni lo seguirono nella ricerca, ma tutti i tentativi di far riapparire tra noi Colui che dà le Risposte gloriosamente fallirono. Più degli altri vicino all'epifania arrivò un poeta di Francia, si chiamava A.A. ed era stato anche un attore. La luce accecante della rivelazione l'abbagliò ed egli non riuscì più a distinguere i quotidiani contorni della vita. Ritenuto folle, venne chiuso in un manicomio dove morì³¹⁵.

³¹⁵ www.vigata.org/bibliografia/solone.shtml [consultato il 20 giugno 2023].

Il compito dell'attore, dunque, è quello di *raccontare i sogni degli uomini, ma con parole non sue*; nella finzione scenica può assumere i tratti e la personalità di chiunque, ed è talmente grande il suo potere, da richiedere addirittura dei segni distintivi della professione: maschere e coturni, che delimitano il perimetro della sua libertà e, soprattutto, condizionano il suo *Potere*. Di quegli orpelli professionali, Camilleri si libera sulla scena di *Conversazione su Tiresia*, mostrando che l'attore, talvolta, può essere di nuovo *Colui che dà le risposte*. Come un vate, un indovino, un mediatore tra il divino e l'umano: Tiresia, per l'appunto³¹⁶.

La produzione letteraria di Andrea Camilleri risulta varia e articolata: dal romanzo storico al racconto, dalla fiction che ha come protagonista il commissario Montalbano alla favola, all'epistola, al saggio critico. In questo quadro variegato, *Conversazione su Tiresia*³¹⁷ rappresenta allo stesso tempo una svolta e un ritorno al teatro, dal momento che Camilleri è, innanzitutto, autore e sceneggiatore teatrale. Si tratta di un lungo monologo, recitato nel 2018 dallo stesso autore al teatro greco di Siracusa: in esso, Tiresia-Camilleri ripercorre la propria storia di personaggio letterario, citando le fonti che, nel bene e nel male, ne hanno decretato il successo e la longevità, e a conversare *su* Tiresia sono tutti gli autori che lo hanno citato nelle loro opere e che vengono ricordati nel testo. Una conversazione letteraria e intertestuale, dunque, costruita su una rete di allusioni, rimandi e analogie, sfaccettata come il personaggio di Tiresia, l'indovino tebano che vive le esperienze della cecità, della preveggenza, del cambiamento di sesso, dell'eccezionale longevità³¹⁸. La trasformazione, in

³¹⁶ Come afferma M. Fusillo, quello relativo a Tiresia è «un mito che dalla tragedia greca alla terra desolata di Eliot è stato riattualizzato soprattutto nella chiave del profeta-poeta, a cui la metamorfosi da maschile a femminile conferisce profondità e ambiguità affascinanti»: M. Fusillo, *Miti, temi, modi. Per una comparatistica transmediale*, in «Comparatismi» 5, 2020,

³¹⁷ A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio 2018.

³¹⁸ Le fonti greche e latine su Tiresia sono raccolte in K. Buslepp, *Teiresias*, e in W.H. Roescher, *Ausführliches Lexicon Griechischen und Romischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1916-24, vol. V coll. 178-200; inoltre, vd. *supra*, capp. 1 e 2.

particolare, è un tema caro all'autore, come si evince anche dalla cosiddetta «trilogia delle metamorfosi»³¹⁹.

A proposito della messa in scena di *Conversazione su Tiresia*, Traina scrive:

Un evento pubblico nato come spettacolo teatrale e assieme come produzione televisiva, prima affacciata nei cinema e poi approdata in televisione, arricchito dalla regia di Roberto Andò e recitato da Camilleri, che era sempre stato regista e solo in rarissime occasioni era stato attore: un evento che va in scena in uno dei luoghi più sacri dell'immaginario teatrale italiano, ovvero il Teatro Greco di Siracusa, e che vede Camilleri esporre il proprio corpo, la propria stanca pronuncia di vecchio e soprattutto la propria cecità in una suggestiva, apparente identificazione col personaggio dell'indovino cieco ma, di fatto, con una presa di distanza straniante dal personaggio che era data proprio dalla precisa riconoscibilità del suo corpo e della sua pronuncia³²⁰.

In realtà, il *corpo* e la *pronuncia* non producono affatto un'impressione straniante: è il narratore stesso a chiarire che si tratta di una delle numerose vite ottenute in dono dal vate Tiresia, e che la scelta del teatro greco di Siracusa sancisce l'esistenza di una sorta di *continuum* tra passato e presente. Niente di strano, dunque, né di *straniante*, che il padre del commissario Montalbano possa presentarsi anche nelle vesti di colui che la tradizione classica ha indicato come *il profeta di Tebe*.

³¹⁹ M. Deriu, *Premessa*, in M. Deriu-G. Marci (a c. di), «Quaderni Camilleriani /8. Fantastiche e metamorfiche isolidini», Cagliari 2019, pp. 7-8; S. Demontis, *La Sirena, l'albero e la capra: fantastico Camilleri*, «Quaderni Camilleriani /11, La seduzione del mito», pp. 60-85. Si veda più avanti, nel presente capitolo, per una trattazione più approfondita dell'argomento.

³²⁰ G. Traina, *Cambiare opinione (o quasi) su Camilleri*, in Samuele Grassi, Brian Zuccala, a cura di, *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, Firenze, Firenze University Press, 2022, p. 36.

5.2 Struttura di *Conversazione su Tiresia* e riferimenti letterari

La struttura del monologo è circolare e intessuta su una trama di rimandi:

1) nell'*incipit* la voce narrante si presenta come Tiresia in una delle sue sette vite, dono di Zeus; nella conclusione si sottolinea la recente deprivazione della vista (*di nuovo*)³²¹, ad opera del dio;

2) Tiresia-Camilleri intende immediatamente chiarire, in maniera inequivocabile, la problematica inerente alla sua trasformazione da persona in personaggio (dovuta all'elaborazione freudiana dell'elaborazione del complesso di Edipo³²²); nella conclusione, si ribadisce che la conciliazione è avvenuta, «persona e personaggio finalmente ricongiunti»³²³;

3) nel raccontare la propria vita, Tiresia inizialmente fa riferimento a Tebe e ai luoghi ad essa collegati (il Citerone, ad esempio); nella conclusione si apprende che il personaggio è infine approdato a Brooklyn. La sua parabola esistenziale, dal vecchio al nuovo mondo, lo ha portato ad essere un veggente-venditore che offre «cerini che si accendono e fanno luce nella notte»³²⁴;

4) con una autoreferenzialità scopertamente ironica, l'autore accenna a Montalbano nelle prime battute: «oppure Tiresia sono, per dirla alla maniera di qualcun altro»³²⁵, è il calco della frase con cui il commissario Montalbano si presenta ai suoi interlocutori. Nelle ultime battute del testo, invece, l'autore afferma: «L'invenzione più felice è stata quella di un commissario»³²⁶, chiudendo così il cerchio dei rimandi e delle allusioni con il doveroso tributo alla creatura letteraria che gli ha dato fama mondiale.

³²¹ A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 55.

³²² Ivi, pp. 24-25.

³²³ Ivi, p. 55.

³²⁴ S.S. Nigro, *Andrea Camilleri mitico indovino: «Tiresia sono»*, «Il Sole-24 ore», 1/6/2018, www.vigata.org [consultato il 20 agosto 2020].

³²⁵ A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 10.

³²⁶ Ivi, p. 55.

Si evidenzia chiaramente, pertanto, che la cifra distintiva del monologo è l'immedesimazione autore-personaggio³²⁷: la cecità accomuna entrambi, ma mentre l'indovino ha capacità divinatorie che gli consentono di scrutare il futuro, Tiresia-Camilleri indaga le ombre del passato, in una sorta di bilancio a ritroso della propria vita e della storia: *mantis* e aedo, dunque. La parola dell'aedo, come quella dell'indovino, è una «parola delegata»³²⁸, in quanto proferita da un mediatore per conto delle divinità, le Muse o Apollo. La consapevolezza del presente, del futuro e del passato, per il poeta, coincide con la padronanza del mito, mentre per il *mantis* riguarda «la conoscenza di avvenimenti che accadono in precisi segmenti temporali, in rapporto alle richieste che è chiamato occasionalmente a soddisfare»³²⁹.

La trama della narrazione camilleriana, dopo *l'incipit*, prosegue con il richiamo alla nascita dell'indovino e al mito che lo definiva discendente di uno degli Sparti, i fondatori della città; gli argomenti successivi contemplanò la descrizione della regione di Tebe con i riferimenti topografici al monte Citerone e ai miti di fondazione; la visione dei serpenti e la metamorfosi in donna, con le relative problematiche; il responso della Pizia e il ritorno al sesso maschile; la funzione di giudice nella lite tra Zeus ed Era e il conseguente accecamento da parte della dea, irata per essere stata contraddetta da Tiresia. La deprivazione sensoriale viene compensata da Zeus con il dono della preveggenza e della longevità. Oltre a questa versione del mito, che risale a Esiodo e viene ripresa,

³²⁷ Sull'immedesimazione autore-personaggio si veda anche R. Furno, *Mito: rappresentabilità e contemporaneità*, in V. Zagarrò (ed), *Mirroring Myths. Miti allo specchio tra cinema americano ed europeo*, Roma, RomaTrepress, 2019, pp. 172-173; S. Borchetta, *Osservazioni sul tema del doppio in Conversazione su Tiresia*, «Diacritica», a. VI, fasc. 4 (34), 2020, pp. 24-26; M. Deriu, *Ipotesti greci e questioni di identità in Conversazione su Tiresia...cit*, pp. 38-39.

³²⁸ Sul rapporto tra le due figure nel mondo classico cfr. C. Pisano, *Vedere e ascoltare con la mente. Antropologia dell'indovino nella Grecia antica*, «I quaderni del ramo d'oro on-line», numero speciale 2012, pp. 1-14.

³²⁹ R. Velardi, *Il sapere del mantis e il sapere dell'aedo (Hes. Theog. 38; Hom. Il. 1 70)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, vol. 107, n. 2, 2014, p. 35.

tra gli altri, da Ovidio, viene citata anche la versione callimachea dell'accecamento, questa volta dovuto alla visione, da parte del giovane e ignaro Tiresia, della dea Atena al bagno³³⁰. In tutto il testo si susseguono numerosi riferimenti mitologico-letterari volti ad illustrare, e talvolta a discutere, le fonti principali sul mito di Tiresia, dal mondo greco e latino, alla tradizione cristiana, fino al Novecento, con l'intento dichiarato di discernere verità e falsità nei riferimenti letterari.

Le fonti classiche e moderne riportate nel monologo sono, di conseguenza, numerose: particolarmente interessante, all'interno del primo gruppo, appare la citazione della satira 2,5 di Orazio, che Tiresia-Camilleri confuta in quanto denigratoria:

Ebbene, questo poeta bugiardo afferma che io avrei suggerito a Ulisse di diventare un "cacciatore di eredità" [...] Roba da querela per diffamazione con ampia facoltà di prova! Non dico altro perché continuare a parlare di questo pseudo poeta significherebbe solo sporcarmi la bocca³³¹.

La satira 2,5 di Orazio prende avvio dalla conclusione dell'incontro tra Odisseo e Tiresia nell'Ade, nell'undicesimo canto dell'*Odissea*³³². L'intento è chiaramente parodistico e mira a presentare il vate tebano come maestro di raggiri nei confronti di un Ulisse abbastanza sprovveduto, ben diverso dall'eroe sagace e risoluto dell'*Odissea*. Il Tiresia di Camilleri, quindi, teso ad enfatizzare la veridicità della propria storia e la sacralità del ruolo che ricopre, bolla con disprezzo Orazio con l'epiteto di *pseudo-poeta*, mendace e diffamatore, indegno addirittura di essere menzionato³³³. La parodia, quindi è una menzogna bella e buona, mentre la parola di Omero è assolutamente veridica: compito di Tiresia-

³³⁰ Call. *Hymn.* 5, 75-136

³³¹ A. Camilleri, *Conversazione...*cit., pp. 26-27.

³³² Hom. *Od.* 11, vv. 90-137. Per le fonti classiche sul mito di Tiresia, vd. *supra*, capp. 1 e 2.

³³³ «A distanza di secoli, sulla scena del Teatro di Siracusa, Tiresia/Camilleri racconta anche i miracoli e le favole di antichi poeti, storici e filosofi scegliendo, con atteggiamento dei propri tempi, a cosa e a chi credere e perché»: M. Deriu, *Ipotesti greci...*cit., p. 52.

Camilleri, come si vedrà anche in seguito, è ristabilire la verità poetica, sgombrando il campo da falsità e maldicenze letterarie.

Il reimpiego del mito classico nell'opera dello scrittore siciliano è piuttosto ricorrente, ma nella *Conversazione* assume, come si è detto, le forme peculiari dell'immedesimazione autore-personaggio. Nel contesto delle opere precedenti, è la cosiddetta *trilogia della metamorfosi* ad enfatizzare il ricorso alla mitologia, intrecciata al folklore siciliano, tramite la creazione di tre figure femminili ibride: la donna-Sirena, la donna-albero, la donna-capra³³⁴. Gli autori di riferimento sono Omero e Ovidio, che appaiono anche come fonti privilegiate (e veritiere) del Tiresia della *Conversazione*. La donna-Sirena, bellissima e vorace, possiede una doppia natura; la donna-albero avvia volontariamente la propria metamorfosi, comportandosi come una pianta nel tentativo di sfuggire ad un dolore troppo grande, quello di non poter avere figli a seguito di un'atroce violenza; la donna-capra accoglie in sé la natura ferina, mantenendo però sembianze umane. L'elemento fantastico, che assume a tratti le caratteristiche della fiaba, esalta la molteplicità, a volte ambigua e pericolosa, della natura femminile, che contempera la nascita e la morte. La trilogia può essere letta come una palinodia del mito classico: Maruzza Musumeci, la sirena, porta a compimento la predizione della Circe omerica, divorando Aulissi Dimare, *alter-ego* dell'eroe omerico³³⁵; Minica torna alla sua dimensione umana e riesce ad essere madre, al contrario di Dafne e delle numerose creature arboree del mito, per sempre imprigionate nella loro condizione vegetale; Anita assume in sé gioiosamente la doppia natura, senza subire le vicissitudini dolorose di fanciulle mitologiche quali Io ed Europa.

Nella *Conversazione*, la fascinazione nei confronti della metamorfosi giunge al suo naturale compimento e viene sublimata dalla figura di Tiresia, che ha sperimentato sia la natura maschile che quella femminile. La trilogia

³³⁴ Si veda S. Demontis, *La Sirena, l'albero e la capra...*cit, per una trattazione approfondita ed esaustiva sulla trilogia.

³³⁵ Ivi, p. 64: «Le Sirene si sono finalmente vendicate di colui che aveva osato sfidarle, e vincerle, con l'astuto suggerimento di Circe: possono così abbandonare la terra in cui si erano ormai quasi integrate».

precedente, quindi, appare come una sorta di preludio all'opera della maturità, che legge la metamorfosi mitologica come metafora dell'esistenza umana e della storia.

5.3 Tiresia nei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese e nei *Cantos* di Ezra Pound³³⁶

Tra gli ipotesti presenti nella *Conversazione*, quelli di Pavese e Pound appaiono palesemente funzionali alla presente analisi. Il primo è un passo estrapolato da *I ciechi*, un dialogo composto nel 1946 (e inserito nei *Dialoghi con Leucò*), che vede come protagonisti un giovane Edipo e l'indovino Tiresia:

il mondo è più vecchio [degli dèi]. Già riempiva lo spazio e sanguinava, godeva, era l'unico dio – quando il tempo non era ancor nato. Le cose stesse, regnavano allora. Accadevano cose – adesso, attraverso gli dèi tutto è fatto parole, illusione, minaccia³³⁷.

Nella *Conversazione* la citazione tratta dai *Dialoghi con Leucò* è introdotta dall'affermazione che il Novecento è un secolo scettico, pertanto, secondo Camilleri, Pavese fa pronunciare a Tiresia «parole che negano il potere degli dei»³³⁸. La scomparsa delle divinità olimpiche viene effettivamente già annunciata, nel monologo, nel punto di transizione dall'età classica a quella cristiana (particolarmente critica nei confronti dell'indovino tebano, visto come simbolo di depravazione³³⁹), tramite l'espressione «poi un giorno l'Olimpo

³³⁶ Questo paragrafo prende spunto dal mio articolo *Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in Conversazione su Tiresia*, pubblicato in «Quaderni camilleriani /14. Tra letteratura e spettacolo», «Le collane di Rhesis», a cura di G. Marci, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 61-76. Vd. inoltre *supra*, cap. 3.

³³⁷ A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 44.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ *Ivi*, pp. 30-36.

divenne deserto», che sembra echeggiare le parole di Tiresia nel dialogo *I ciechi*: «non sai ancora che sotto la terra c'è roccia e che il cielo più azzurro è il più vuoto»³⁴⁰. La scomparsa degli dèi, affermata nel testo di Pavese, è accettata da Tiresia-Camilleri come un incontrovertibile dato di fatto, constatato personalmente: di conseguenza, nel prosieguo della narrazione le divinità del *pantheon* classico non saranno più citate, tranne, come si è detto, nelle conclusioni, con il riferimento a «Zeus, o chi ne fa le veci», che avrebbe inflitto una seconda cecità al *mantis*³⁴¹. Gli dei dell'Olimpo, nella visione di Pavese e Camilleri, sono solo illusioni, e il nome di Zeus diventa uno dei tanti attribuiti genericamente al destino: il Tiresia di Pavese e quello di Camilleri, dunque, sembrano esprimere la medesima visione scettica sull'esistenza di entità soprannaturali, preposte a governare il destino, assolutamente imponderabile, degli uomini.

Il secondo passo è costituito da versi tratti dai *Cantos* di Ezra Pound, il poeta americano che Camilleri-Tiresia dichiara di aver incontrato personalmente negli studi della RAI di Roma³⁴². I *Cantos* (che arrivano, con i frammenti, alla ragguardevole cifra di circa 120 componimenti), costituiscono un lungo poema, composto in un arco temporale che va dal 1917 al 1968, suddiviso in decenni e sottoposto dall'autore a numerose revisioni. L'opera si apre con una traduzione molto libera dell'incontro tra Ulisse e Tiresia nell'Ade, nell'undicesimo canto dell'*Odissea*. Il poeta, novello Ulisse, inserisce nell'opera i suoi interessi letterari, culturali, storici, che spaziano dall'antichità classica alla contemporaneità, dall'America, alla Cina, all'Europa. Letteratura, mito, arte, storia, economia e politica si intrecciano secondo modelli di volta in volta adattati dal poeta ai suoi scopi, in una struttura che richiama l'*Odissea* omerica e la *Commedia* dantesca³⁴³. Del resto, la dedica del poema di Eliot *The*

³⁴⁰ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 22.

³⁴¹ A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, cit. p. 56.

³⁴² A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 48.

³⁴³ J. Robaey, *Pound traduttore di Omero: Canto I e Odissea XI*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, 33, 3 1989, pp. 65-92; intervista a M. Bacigalupo, *L'Inferno di Pound*, «Il Secolo XIX», 11 agosto 2017, a cura di Laboratori Poesia, www.laboratoripoesia.it [20

waste land a Pound (che revisionò l'opera, riducendone di molto le dimensioni) recita proprio «al miglior fabbro», verso tratto dal ventiseiesimo canto del *Purgatorio*, quasi a ribadire il debito dei due autori con l'archetipo dantesco. Il fine dei *Cantos* è quello di comporre, come afferma l'autore con parole, a suo dire, mutate da Kipling, «*the tale of the tribe*», la storia della tribù, un nuovo *epos* storico a carattere autobiografico³⁴⁴. Gli ultimi, *The Pisan Cantos*, rappresentano una sorta di testamento spirituale e insieme di autodifesa dell'autore, accusato più volte dalla critica di essere uno dei cantori del fascismo³⁴⁵.

Il testo, inserito nel monologo camilleriano e costituito da versi tratti dai *Cantos* II e XLVII, è il seguente:

Ho veduto quel che ho veduto
Quando portarono il ragazzo dissi:
“C'è un dio in lui”
Ho veduto quel che ho veduto
E tu, Penteo, faresti bene ad ascoltarmi

agosto 2020]. L'approccio “barbarico” di Pound alla cultura europea è sottolineato da N Bindi: «Pound è come un barbaro, ha imparato in poco tempo secoli di civiltà e tradizione e ne ha interiorizzato il fondamento. Il risultato è un approccio fresco, concreto, che risponde completamente alle esigenze di rinnovamento delle nuove generazioni poetiche. In conclusione, il proposito del poeta è quello di dar vita ad una nuova stagione della poesia, più dinamica anche nel rapporto coi classici. Il punto, quindi, non è tornare alle origini, ma essere l'origine», in *Il barbaro venuto dall'America. Il rapporto di Ezra Pound con la tradizione*, «Il pensiero storico. Rivista internazionale di storia delle idee», www.ilpensierostorico.com [consultato il 2 gennaio 2021].

³⁴⁴ M. Bacigalupo, *Autobiografia e modernismo: il caso Pound*, in *Impulso autobiografico: Inghilterra, Stati Uniti, Canada... e altri ancora*, Napoli, Liguori, 2005, p.266

³⁴⁵ Sulla poetica dei *Cantos* e sui rapporti del poeta con il fascismo, cfr. M. Bacigalupo, *Pound's Pisan Cantos in process*, «Paideuma: modern and contemporary poetry and poetics», vol. 27, n.2/3, 1998, pp. 93-106; M. Bacigalupo, *Autobiografia e modernismo: il caso Pound*, cit., pp. 261-281; J. Winant, *Ezra Pound and the form of explanation*, «Paideuma: modern and contemporary poetry and poetics», vol. 42, 2015, pp. 171-196

E Cadmo, o la fortuna ti abbandonerà.
Ho veduto quel che ho veduto
E ho patito quel che ho veduto.
A consultarmi nella caligine fosca
Vennero ombre nell'inferno
E io ripieno di sapienza più degli uomini in carne,
ma ombra nell'ombra è il sapere [...] ³⁴⁶.

A parlare è Tiresia, ma in realtà i primi sei versi, che riprendono il canto II³⁴⁷, in Pound sono pronunciati da Acete a proposito del dio Dioniso, mentre il riferimento al sapere «ombra nell'ombra» si trova nel canto XLVII³⁴⁸. Nell'opera di Pound il vate è presente già dal primo dei *Cantos*, in cui il poeta americano descrive l'incontro tra Tiresia e Ulisse nell'Ade. I versi del secondo, invece, contengono un riferimento all'incontro del dio Dioniso con i pirati

³⁴⁶ A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, cit., pp. 46-47: non vengono qui riportati gli ultimi versi della citazione, perché ritenuti non funzionali alla presente analisi.

³⁴⁷ *I have seen what I have seen. When they brought the boy I said/ " He has a god in him, / Though I do not know which god " / And they kicked me into the fore-stays. / I have seen what I have seen. / Medon's face like the face of a dory, / Arms shrunk into fins. And you, Pentheus, / Had as well listen to Tiresias, and to Cadmus, / or your luck will go out of you,* vv. 107-11, www.thecantosproject.ed.ac.uk/index.php, [20 agosto 2020].

³⁴⁸ *First must thou go the road/ to hell/ And to the bower of Ceres' daughter Proserpine, / Through overhanging dark, to see Tiresias, / Eyeless that was, a shade, that is in hell/ So full of knowing that the beefy men know less than he, / Ere thou come to thy road's end/ Knowledge the shade of a shade, / Yet must thou sail after knowledge/ Knowing less than drugged beasts phtheggometha/ thasson/ φθεγγόμεθα θᾶσσον,* www.thecantosproject.ed.ac.uk/index.php, [20 agosto 2020].

Tirreni³⁴⁹, del quale Pound è debitore alle *Metamorfosi* di Ovidio³⁵⁰. Il dio, con l'aspetto di un giovane, apparentemente stordito dal vino e dal sonno, viene rapito dai pirati, che si rifiutano di liberarlo, nonostante gli ammonimenti del timoniere. Quando Bacco si sveglia e chiede di essere trasportato a Nasso, i pirati fingono di accettare la richiesta ma poi prendono un'altra direzione. Il dio allora, adiratosi per l'inganno, avvia una serie di prodigi, che sbalordiscono e terrorizzano l'equipaggio: la nave resta immobile in mezzo al mare, tralci d'edera avvolgono le vele, appaiono visioni di tigri, pantere, linci. I marinai, ormai privi di senno, si gettano in mare e subiscono la metamorfosi in delfini. L'unico a salvarsi sarà il timoniere, Acete per l'appunto, che dopo l'arrivo a Delo diventerà un seguace dei culti di Dioniso.

Acete, scampato alla crudele vendetta del dio contro gli empi, narra l'episodio della teofania a Penteo, re di Tebe, come monito a non intralciare i progetti di Dioniso, giunto a instaurare il proprio culto nella città, e lo esorta a

³⁴⁹ P. Li Causi, *Dal pesce all'uomo, dall'uomo al delfino: per una lettura zooantropologica di Ovidio*, *Metamorfosi* III 660-686 (e di *Origin di Daniel Lee*), «Studi italiani di filologia classica», CX annata, IV serie, vol. XV, fasc. I, Firenze 2017, pp. 55-86. Il mito dell'incontro tra Dioniso e i pirati Tirreni appare per la prima volta nel settimo inno omerico: L. Romizzi, *Il mito di Dioniso e i pirati Tirreni in epoca romana*, «Latomus», t. 62, fasc. 2, 2003, p. 352.

³⁵⁰ M. Bacigalupo, *Autobiografia e modernismo in America: il caso Pound*, cit., p. 268; E. Di Rocco, *Io Tiresia*, op. cit., pp. 123-149; v. ad es. Ov. *Met.* 3, 611-612 *quod numen in isto corpore sit, dubito; sed corpore numine in isto est.*

La conoscenza di Ovidio, da parte di Pound, è senza dubbio approfondita: ad esempio, come nota E.M. Glenn, il poeta americano era ben consapevole dell'influenza ovidiana su Dante. Lo studioso, però, sottolineando la modernità delle *Metamorfosi*, rimarca la visione differente di Pound: *Pound is interested in the spiritual or divine as it becomes perceptible, in other words, in the religious and in the numinous as it interpenetrates phenomena. Ovid is more concerned about the human and its modification, the change of material being into other material being*: E. M. Glenn, *Pound and Ovid*, «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 1981, vol. 10, n. 3, p. 630. Una visione mistica, quella di Pound, laddove Ovidio sembrerebbe offrire una lettura laica del fenomeno della metamorfosi.

dare ascolto agli ammonimenti di Tiresia³⁵¹. L'argomento costituisce il nucleo delle *Baccanti* di Euripide (nelle quali però Acete non è presente e l'ammonimento al sovrano è impartito dall'indovino Tiresia): Penteo, nella tragedia euripidea, come nell'opera ovidiana, sarà punito per la sua incredulità, perché la madre Agave, credendolo un leone montano, nell'estasi orgiastica indotta dal dio, assieme ad un gruppo di Menadi lo ucciderà sul monte Citerone³⁵². La vicenda è presente anche nelle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli³⁵³, nelle quali, però, ad ammonire Penteo con l'*exemplum* dei pirati è proprio Tiresia; Nonno, quindi, rielabora i materiali delle *Baccanti* e degli *Inni* omerici (VII, 1-59), rendendo nuovamente il *mantis* protagonista del racconto³⁵⁴. Il sapere «ombra di un'ombra» in Pound alluderebbe alle teorie platoniche sulla conoscenza e al mito della caverna: Tiresia, ormai nell'Ade, accede alla conoscenza divina, ma non a quella umana, che è solo un'ombra di quella vera, diventando, quindi, anche filosofo, oltre che veggente³⁵⁵.

Nella *Conversazione* il breve monologo viene richiamato proprio da Tiresia. La scelta dei versi, nella costruzione camilleriana del passo, mira a sottolineare la preveggenza del *mantis*, che conserva questo dono anche nell'Ade, e il fatto che il dono stesso sia anche una maledizione. Il riferimento alla sofferenza provocata dalla conoscenza, ricorrente nella tradizione classica³⁵⁶, è ribadito, nella *Conversazione*, da una precedente citazione ripresa

³⁵¹ «And you, Pentheus,/had as well listen to Tiresias, and to Cadmus,/or your good luck will go out of you», E. Pound, *Cantos* II, vv. 114-116, www.thecantosproject.ed.ac.uk/index.php, [20 agosto 2020].

³⁵² Euripide, *Baccanti*, a cura di G. Guidorizzi, Venezia, Marsilio, 1982.

³⁵³ F. Tissoni, *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo (Dionisiache 44-46)*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 215-217.

³⁵⁴ E. Di Rocco, *Io Tiresia...* cit., p. 209.

³⁵⁵ E. Di Rocco, *Io Tiresia...* cit., pp. 123-149.

³⁵⁶ Ad esempio, per rimanere nell'ambito della tragedia, Tiresia esprime questo concetto in *Edipo re*: (w. 316- 318): «Ahimè! Com'è terribile sapere, quando il sapere non giova a chi sa! E pensare che ne ero ben consapevole; ma l'ho dimenticato: altrimenti non sarei venuto»: traduzione di F. Ferrari, in Sofocle, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, a cura di F. Ferrari,

da Dürrenmatt: «questa mia arte profetica, tu Zeus, /me l’hai concessa come privilegio, non è un dono ma la più tremenda delle condanne»³⁵⁷. Il sapere, anche quello di un intermediario tra il divino e l’umano, non è altro che illusione, le parole della predizione suonano come una minaccia, ma in realtà tutto è già stato *visto* dall’indovino: il destino non farà altro che compiere il suo corso. Questo concetto è chiaramente esplicitato nella postilla che Tiresia-Camilleri aggiunge a commento della teoria di Boezio, il filosofo latino sostenitore dell’inutilità della mantica, a vantaggio della predestinazione: «Vero è! Ma questo non significa che coloro che hanno il dono della predizione siano inutili. Sono utilissimi a tutti quelli che vogliono conoscere il loro immediato destino che sanno già scritto»³⁵⁸. Oltre a ciò, la testimonianza di chi ha visto e vissuto (l’indovino, come lo scrittore e il poeta), sono essenziali alla conoscenza, svolgono una funzione etica e civile fondamentale, anche in tempi apparentemente «privi di senso, come quelli dei giorni nostri»³⁵⁹. Tale funzione è ribadita e amplificata dalla scelta di citare, come ultima fonte sul *mantis*, il capitolo *Tiresia*, tratto da *La chiave a stella* di Primo Levi³⁶⁰:

E poi Primo Levi, con il quale nel 1966 passai una giornata indimenticabile a Torino, che a me intitolò un racconto, Tiresia appunto, compreso nel volume *La chiave a stella*. Lì, Levi racconta che nell’orrore del campo di concentramento nazista rischiò una metamorfosi peggiore della mia, quella da uomo a non uomo, e che a salvarlo fu proprio la poesia³⁶¹.

Milano, Rizzoli, 2019, p. 167. Si veda F. Bardi, *Il dialogo terapeutico in Euripide*, «Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici», 2003, n. 50, p. 101.

³⁵⁷ A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 22.

³⁵⁸ Ivi, p. 31

³⁵⁹ Ivi, p. 50

³⁶⁰ Ivi, pp. 53-54; vd. *supra*, cap. 3.

³⁶¹ Ivi, p. 53.

La letteratura può salvare l'uomo anche dalla peggiore delle metamorfosi, «quella da uomo a non uomo».

Le due citazioni di Pavese e Pound, inserite nella *Conversazione*, risultano funzionali alla costruzione di un discorso sull'illusoria precarietà della condizione umana. Camilleri, prendendo spunto dai versi di Pound, intesse un breve discorso lirico e lo fa pronunciare a Tiresia: in esso si possono rintracciare gli stessi concetti già espressi nel passo di Pavese. Le parole sono in opposizione alle cose, le predizioni del vate sono moniti minacciosi, che alludono ad un futuro tragico, il sapere è solo un'illusione: al fondo delle cose c'è il destino ineluttabile, che nemmeno gli dei possono cambiare. Del resto, le Moire, entità che presiedono al Fato, nel mito greco sono più antiche e potenti degli dèi olimpici³⁶²: nemmeno lo scettico Tiresia di Pavese e Camilleri può ignorare la loro eterna presenza, esemplificata dal concetto di *destino*³⁶³. Inoltre, l'elemento autoreferenziale, presente tanto in Pavese quanto in Pound, viene ripreso da Camilleri in direzione di una desolata riflessione sul passato e sul presente, pronunciata dal veggente che tutto ha sperimentato nel corso delle sue vite. A tal proposito, introducendo, più avanti, i versi di Eliot, l'autore sottolinea ancora una volta la desolazione quotidiana e il valore dei «lampi di memoria» come rifugio dallo squallore quotidiano³⁶⁴. Il valore della parola come testimonianza, però, viene ribadito, oltre che nel riferimento all'opera di Primo Levi, nella conclusione del monologo, i cui termini-chiave sono *eternità* e *storie*: il teatro e il mito sono finzione, le parole possono sembrare illusorie o minacciose, ma le storie narrate, ripetute, diffuse rappresentano una finestra sull'eternità. L'amichevole colloquio dell'autore col suo pubblico può essere letto, quindi, come una sintesi esistenziale del narratore e dell'uomo Camilleri, che ha sempre coniugato letteratura e impegno civile. Un bilancio del genere può essere tracciato ed esposto solo in un teatro greco, sede in cui, per tradizione, si enucleano, si confrontano, si dibattono i grandi drammi esistenziali. Non a caso,

³⁶² R. Graves, *I miti greci*, Milano 1983, pp. 27-28.

³⁶³ A. Camilleri, *Camilleri sono*, «Micromega» 5/2018, p. 19: «Nell'atto stesso in cui nasci è scritto tutto».

³⁶⁴ A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 56.

la conversazione di Tiresia-Camilleri con sé stesso, con gli autori che hanno scritto di lui e con il pubblico si conclude con un appuntamento «tra cent'anni, in questo stesso posto»³⁶⁵.

5.4 Riferimenti autobiografici nell'opera di Camilleri³⁶⁶

Come si è già accennato, il monologo teatrale *Conversazione su Tiresia* è costruito sull'immedesimazione tra autore e personaggio. La vita letteraria del personaggio-Camilleri presenta però diverse tappe: ad esempio, lo scrittore è uno dei protagonisti del resoconto di viaggi *Riunione in Sicilia*, di Jerre Mangione³⁶⁷ (con lo pseudonimo di Andrea Bellini), ma soprattutto del romanzo *Nuda è la morte* di Carlos Salem³⁶⁸, in cui interpreta un anziano scrittore di gialli che tira le fila dell'intera vicenda.

I riferimenti autobiografici nei testi dello scrittore siciliano possono essere ascritti, in linea di massima, a tre categorie: le testimonianze dirette, il dialogo tra autore e personaggio, l'immedesimazione autore-personaggio. Le testimonianze dirette ricorrono nelle molteplici interviste rilasciate da Camilleri a diverse testate, a volte raccolte in volume. È il caso, ad esempio, del volumetto *La testa ci fa dire*, pubblicato nel 2000 da Sellerio: si tratta di

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Questo paragrafo prende spunto dal mio intervento al III Seminario sulla vita e l'opera di Andrea Camilleri, *L'opera di Andrea Camilleri come strumento ermeneutico: letteratura, ambiente e società*, 25-29 de octubre de 2021, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, ora pubblicato col titolo *Persona e personaggio finalmente ricongiunti: Conversazione su Tiresia di Andrea Camilleri e Nuda è la morte di Carlos Salem*, «Quaderni camilleriani» 18, 2022, pp. 24-34.

³⁶⁷ J. Mangione, *Riunione in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1992. Si veda, sull'opera in generale e sul personaggio di Bellini-Camilleri in particolare, il saggio di G. Marci "Affresco siciliano o della Bellezza intravista. Saggio di filologia camilleriana", www.vigata.org/bibliografia/AffrescoSiciliano.pdf p. 3 [consultato il 25/11/2021].

³⁶⁸ C. Salem, *Nuda è la morte* (titolo originale *Matar y guardar la ropa*), Milano, Tropea editore, 2012.

un'intervista realizzata da Marcello Sorgi, suddivisa in capitoli, uno dei quali appare particolarmente atto a svelare le fonti dell'ispirazione letteraria. Si tratta di *Come nasce un personaggio*³⁶⁹, in cui Camilleri accenna alla costruzione dei personaggi dei suoi racconti. Ad esempio, alcuni tratti della personalità del commissario Montalbano possono essere ascritti al carattere di Leonardo Sciascia: il «silenzio rumorosissimo», efficace ossimoro che descrive il rovello della riflessione produttiva; la scarsa propensione a parlare in pubblico; infine, l'ironia, risorsa fondamentale nelle avventure letterarie del commissario:

Quando io per esempio dico: ci pensò sopra tanticchia, tu in Leonardo, nei silenzi di un discorso di Leonardo, avevi visivamente-non è letteratura-, sentivi come uno dotato di raggi X, vedevi gli ingranaggi del suo cervello in moto. Era un silenzio rumorosissimo, quello di Leonardo Sciascia. C'erano questi ingranaggi che facevano rumore. Questo io ho tentato di descrivere, la durata di questi silenzi, del ragionar sopra, di queste pause, pause musicali però, non pause di silenzio completo, perché il discorso continuava in testa. Ecco, questo per esempio ho cercato di darlo al mio personaggio, a Montalbano. E soprattutto certa ironia che aveva Leonardo...³⁷⁰.

A ben vedere, queste dichiarazioni costituiscono senz'altro un omaggio all'amico e, per certi versi, mentore, ma rappresentano già una sorta di abbozzo della trasfigurazione letteraria di una persona in personaggio.

Altro esempio è la raccolta *I racconti di Nené*, nomignolo col quale in famiglia veniva designato lo stesso Camilleri. Anche questo è il testo di un'intervista del 2006, un racconto della formazione scolastica, politica e teatrale di Camilleri, gli incontri, le amicizie, l'impegno nel partito comunista, la scoperta della vocazione letteraria. Diverso nella tipologia testuale, ma simile per struttura e valore di testimonianza diretta, è il volumetto *Ora dimmi di te*.

³⁶⁹ M. Sorgi, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Roma, GEDI, 2020, pp. 103 - 112.

³⁷⁰ Ivi, pp. 106-107.

Lettera a Matilda, una lunga epistola pubblicata nel 2017³⁷¹ e indirizzata alla pronipote: anche in questo caso, si tratta di un abbozzo di trasposizione letteraria, in quanto la voce narrante, il narratore onnisciente, crea e descrive il «personaggio» Camilleri, che attraverso il racconto leggero, a tratti ironico, ma sempre profondo, di una parabola esistenziale, indica alla bambina i valori che hanno guidato le sue scelte e le sue decisioni.

Il dialogo intratestuale tra autore e personaggio compare nella serie di *fiction* relativa al commissario Montalbano. Camilleri e Montalbano interagiscono nel racconto *Montalbano si rifiuta*³⁷², inserito nella raccolta *Gli arancini di Montalbano*, e nell'ultimo romanzo della serie riferita al commissariato di Vigàta, *Riccardino*, opportunamente definito dallo stesso autore un *metaromanzo*³⁷³. Nel racconto, risalente all'anno 1999, il commissario, nauseato dalla piega *splatter* che ha assunto la sua indagine e che poco si confà al suo metodo investigativo, telefona all'autore rifiutandosi di proseguire con quella storia che, da drammatica, si avvia a diventare grottesca, e interrompendo bruscamente telefonata e racconto.

- «[...] Stammi a sentire, ti dico una cosa che non ti ripeterò più. Per me, Salvo Montalbano, una storia così non è cosa. Padronissimo tu di scriverne altre, ma allora t'inventi un altro protagonista. Sono stato chiaro?»
- «Chiarissimo. Ma intanto questa storia come la finisco?».
- «Così» disse il commissario.
- E riattaccò³⁷⁴.

³⁷¹ A. Camilleri, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Firenze-Milano, Giunti/Bompiani 2018.

³⁷² A. Camilleri, *Montalbano si rifiuta*, in *Gli arancini di Montalbano*, Palermo, Sellerio, 2018, pp. 197-208.

³⁷³ "Romanzo che si trasforma in metaromanzo, ma con il solito, superbo senso dell'umorismo": S. Parmeggiani, *Montalbano torna in scena per dirci addio*, in «La Repubblica», 16 luglio 2020. Per la definizione di *metaromanzo* assegnata alla sua ultima opera da Camilleri, si veda www.vigata.org/bibliografia/riccardino [20 ottobre 2021].

³⁷⁴ A. Camilleri, *Montalbano si rifiuta*, cit. p. 208.

La ribellione del personaggio nei confronti del creatore si ripropone in *Riccardino*: il commissario Montalbano, dopo aver più volte discusso con l'autore sugli sviluppi dell'intreccio, si *cancella* dalla narrazione, decretando la propria scomparsa. L'ultimo romanzo è, come si è detto, una sorta di palinsesto, in cui si svelano le leggi dell'invenzione, le molteplici possibilità che si squadernano davanti ad uno scrittore, posto sempre davanti ad un bivio, come i cavalieri di ariostesca memoria. L'autodeterminazione del personaggio costituisce la naturale conseguenza di quanto implicito nelle parole dello stesso Camilleri: un personaggio è vivo ed efficace quando si alza dalla pagina scritta e comincia a camminare per la stanza. Però, una volta che ha assunto vita propria, va da sé che questi voglia avere voce in capitolo anche sulla propria fine, riducendo a mera funzione testuale il suo creatore, costretto a ratificare una decisione irrevocabile:

E allora me ne vado. Di mia spontanea volontà. Non ti darò la soddisfazione di eliminarmi in un modo o nell'altro. Sono io che voglio scomparire. Ho scoperto che è facile. Da questo momento principio a cancellarmi. Basta un attimo³⁷⁵.

Il terzo livello è quello, più profondo e complesso, dell'immedesimazione autore-personaggio: appaiono particolarmente significativi, in tal senso, *Il colore del sole* e, come si è detto, *Conversazione su Tiresia*. Il primo³⁷⁶ è un lungo racconto in cui la voce narrante, lo scrittore Camilleri, si trova tra le mani, per una serie di coincidenze che tali non sono, un manoscritto di Caravaggio, del quale ricopia e commenta alcuni passi. L'espedito del manoscritto ritrovato costituisce, come è noto, un *topos* piuttosto ricorrente nella letteratura: nel caso in questione è interessante notare come questo evento fortuito assuma le tinte del giallo, affiancando il destino del famoso artista, ricercato dalle guardie del Papa e dai Cavalieri di Malta, a quello dell'ambiguo avvocato possessore del manoscritto, ricercato dalla polizia e infine ucciso dai sicari della mafia.

³⁷⁵ A. Camilleri, *Riccardino*, Palermo, Sellerio editore, 2020, p. 285.

³⁷⁶ A. Camilleri, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007.

Nel monologo teatrale, come si è visto, l'immedesimazione è totale, fin nei particolari scenografici: Tiresia-Camilleri si fa accompagnare sulla scena da un ragazzino, come avveniva nella tragedia greca³⁷⁷, e diventa egli stesso un cantastorie. Poliziano, difatti, citato tra le fonti, attribuisce a Tiresia anche la facoltà poetica³⁷⁸, definendolo *vates*:

Per Poliziano, infatti, io sono una “creatura” poetica. Da personaggio ho vissuto la vita che i miei poeti hanno voluto darmi, ma come persona io ero un poeta autentico. Egli ricorda infatti che tutte le mie predizioni erano in poesia e che il mio linguaggio poetico era simile a quello dei grandi sacerdoti³⁷⁹.

Questo riferimento si lega a quello successivo, quasi doveroso, a Borges e al concetto di *cecità visionaria*, che a sua volta suscita, nelle vicende mitiche di Tiresia, il ricordo di un tratto biografico di Camilleri:

Sapete cosa mi è tornato alla mente, che nella mia gioventù siciliana, i miei compagnucci contadini accecavano i cardellini perché sostenevano che da ciechi cantassero meglio³⁸⁰.

Quest'usanza crudele ma diffusa viene evocata anche nella lirica *Agonia* di Ungaretti³⁸¹:

Morire come le allodole assetate sul miraggio
O come la quaglia
passato il mare
nei primi cespugli
perché di volare non ha più voglia
Ma non vivere di lamento

³⁷⁷ Nelle *Fenicie* di Euripide Tiresia è guidato dalla figlia Manto; in *Edipo re* di Sofocle da un ragazzo.

³⁷⁸ E. Di Rocco, *Io Tiresia...*cit., pp. 257-258.

³⁷⁹ A. Camilleri, *Conversazione...*cit., pp. 36-37.

³⁸⁰ Ivi, p. 38.

³⁸¹ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori 1969, p. 10.

come un cardellino accecato

In questo caso, il poeta attesta la preminenza dell'azione sull'inerzia, ma la similitudine con il cardellino accecato testimonia la forza evocatrice della cecità legata alla melodosità del canto. Del resto, in un'intervista a *Repubblica* lo stesso Camilleri sostiene di aver scritto «che i poeti greci si accecavano per diventare veri poeti»³⁸². Antonino Liberale, sulla scorta del mito narrato da Ovidio, narra la vicenda di Acalanti, una delle Pieridi sconfitte dalle Muse nel canto e tramutate in uccelli: la fanciulla divenne, per l'appunto, un cardellino:

E poiché avevano voluto sollevare una contesa con dèe pur essendo mortali, le Muse trasformarono le figlie di Pieros, facendone nove uccelli; e ancor oggi gli uomini le chiamano colimbo (kolymbàs), formichiere (iýnx), migliarino (kènkhris), ghiandaia (kíssa), verdone (khlorís), cardellino (akalanthís), anatra (nèssa), picchio (pipò) e drakontís³⁸³.

Il riferimento di Camilleri-Tiresia è inserito come corollario all'affermazione «da quando non vedo più, io vedo meglio, vedo con più chiarezza»³⁸⁴: la *seconda vista*, quindi, acquista efficacia in assenza di stimoli sensoriali, come avviene per la facoltà poetica, simboleggiata dal cardellino.

5.5 Conclusioni

Conversazione su Tiresia è un testo costruito per essere recitato³⁸⁵: la cecità, che accomuna autore e personaggio, diventa uno dei punti di forza del

³⁸² *Andrea Camilleri: «Ora sono cieco e tutto mi è chiaro»*, La Repubblica 26/05/2018, www.ricerca.repubblica.it [18 marzo 2022].

³⁸³ Antonino Liberale, *Metamorfosi*, introduzione, traduzione e commento a cura di E. Pellizier, Udine, Università di Udine, 2010, p. 39.

³⁸⁴ A. Camilleri, *Conversazione...cit.*, p. 38.

³⁸⁵ A. Camilleri, *Camilleri sono*, in «Micromega», cit., p. 19.

cantastorie³⁸⁶, come avveniva per l'antico aedo. I rimandi interni conferiscono all'opera le caratteristiche del racconto avvincente, ma anche dell'autodifesa: l'introduzione, la narrazione dei fatti, le testimonianze di volta in volta ammesse come veritiere o confutate come false, l'appello finale all'uditorio, il tono alternativamente scherzoso, indignato o commosso, richiamano i canoni classici dell'oratoria giudiziaria³⁸⁷. Le fonti letterarie citate rispondono all'esigenza di avvalorare la veridicità dei fatti narrati e l'attendibilità del protagonista: in particolare, se le parole sono vane e minacciose, e la conoscenza illusoria, è il *mantis* con la sua autorevolezza a cercare di discernere la verità dalla menzogna. Tale autorevolezza gli viene conferita dal fatto di essere sia un testimone della Storia che un narratore, abituato, quest'ultimo, a destreggiarsi tra il vero e il verosimile, con l'obiettivo di imporre come attendibile la propria visione delle cose. Nella conclusione, pertanto, si ribadisce la simbiosi autore-personaggio già accennata nell'*incipit*: «Vi chiederete cosa faccio adesso. Attualmente vivo a Brooklyn e ogni tanto mi chiamano per fare la comparsa in un film. Nella mia ultima interpretazione ero Tiresia che vendeva cerini, persona e personaggio finalmente ricongiunti»³⁸⁸. Nel film *La dea dell'amore* di Woody Allen (1995) si alternano, infatti, i piani della tradizione teatrale classica e della commedia americana contemporanea. Il protagonista, Lenny Weinrib (le cui vicende sono spiegate e commentate, sulla scena del teatro di Taormina, da Cassandra, Edipo, Giocasta, personaggi di un dramma allestito con tanto di coro e corifeo), incontra, per le strade della New York degli anni Novanta, Tiresia, «il veggente cieco di Tebe». Questi è rappresentato come un mendicante che, dopo aver riconosciuto Lenny senza vederlo (come avviene con Odisseo nell'*Ade*), gli

³⁸⁶ Da un'intervista a Raffaella De Santis, «La Repubblica», 26/5/2018: «Le storie nascono sempre dal buio? Una volta scrissi che i poeti greci si accecarono per diventare veri poeti», www.vigata.org [10 settembre 2020].

³⁸⁷ Il riferimento più immediato è la produzione teorica di Cicerone relativa all'oratoria: si possono citare, *exempli gratia*, in relazione ai *genera dicendi*, *Orator* 6, 20-21; sulle finalità dell'orazione - *docere, delectare, flectere* - e le relative scelte linguistiche e lessicali, *Orator* 21, 69-71.

³⁸⁸ A Camilleri, *Conversazione su Tiresia*, cit., p. 56.

rivela, in modo inequivocabile, il tradimento da parte della moglie, confermando così la fama di latore di cattive notizie, alimentata dai testi tragici. È questa l'ultima veste cinematografica che Tiresia-Camilleri sostiene di aver assunto ed è ricco di suggestione il fatto che la parabola del personaggio letterario si concluda tra la Sicilia e Manhattan, «l'acropoli» di New York (come la definisce la stralunata Cassandra del film), nei panni di un mendicante cieco con la *coppola* in testa, «persona e personaggio finalmente ricongiunti»³⁸⁹. La *persona*, quindi, è intesa sotto la duplice connotazione di *individuo* e, etimologicamente, di *maschera*, che unifica le proprie identità agendo sulla scena, come personaggio teatrale e cinematografico, in una dimensione fatta di immagini, parole e illusioni. Un gioco di specchi dal sapore pirandelliano³⁹⁰, un ponte tra letteratura, cinema e teatro, come lo è stata, del resto, l'intera produzione artistica di Camilleri.

Il mito di Tiresia rappresenta, quindi, un canovaccio perfetto sul quale costruire un *exemplum* di vita vissuta, che assume anche, nel racconto camilleriano, le caratteristiche di un romanzo di formazione attraverso le tappe, non solo esistenziali, ma anche letterarie, di un percorso che attraverso difficoltà e intoppi porta allo scioglimento finale, al ritorno a quella narrazione orale dalla quale ha tratto origine la letteratura occidentale. Risulta, pertanto, di particolare interesse il fatto che il novello Tiresia, che è di origini greche, parli di letteratura al pubblico di un teatro greco, quello di Siracusa: il cerchio si chiude, il cantastorie, l'aedo antico e moderno, torna dove tutto era cominciato, per sottolineare la continuità passato-presente, l'assoluta modernità delle letterature classiche e la loro fruibilità da parte di un pubblico vasto e indifferenziato. A questo è sottesa una concezione della letteratura aliena da scelte elitarie, di nicchia, nel solco tracciato da Cesare Pavese che, da lungimirante direttore editoriale dell'Einaudi, volle, per *Iliade* e *Odissea*, una traduzione rigorosamente scientifica, ma anche chiara e accessibile al pubblico dei non

³⁸⁹ Ivi, p.55.

³⁹⁰ Pirandello è stato uno dei punti di riferimento di Camilleri, che gli ha dedicato diverse pagine critiche: sulla questione, si veda G. Marci, *Camilleri biografo di Pirandello*, <https://www.vigata.org>. [consultato il 20/8/2020].

addetti al mestiere, incaricando del lavoro Rosa Calzecchi Onesti. Seguendo questa strada maestra per coniugare cultura *alta* e ampia fruibilità, un monologo come *Conversazione su Tiresia*, incentrato sul mito classico e sulla critica delle fonti, che di primo acchito potrebbe risultare indigesto, si rivela invece di grande interesse e sicura godibilità, grazie alle qualità affabulatorie dell'autore-attore Camilleri, nuovamente *Colui che dà le risposte*.

La riproposizione di un mito classico attraverso la commistione tra la narrazione orale e il *medium* televisivo e cinematografico sembra rispondere, difatti, ad una precisa volontà, da parte dell'autore, di usufruire della *transmedialità*³⁹¹, ormai assolutamente pervasiva:

Rispetto a questa metamorfosi continua non ha senso, per gli studiosi di letteratura, chiudersi nel culto del passato o nella difesa ad oltranza della tradizione umanistica. Al contrario, occorre superare ogni logica gerarchica, ogni orgoglio per una presunta superiorità della comunicazione verbale, della letteratura o del libro, e accettare le sfide sempre più complesse dell'immaginario contemporaneo³⁹².

La sfida intellettuale di Camilleri, quindi, si concretizza proprio nel progetto di rivitalizzare il mito greco attraverso l'interrelazione di canali comunicativi differenti: sfida quanto mai riuscita, visto che proprio grazie all'autore di Porto Empedocle le vicende del vate tebanico sono state divulgate ad un uditorio ben più ampio e composito rispetto a quello dei fruitori degli spettacoli teatrali di Siracusa.

³⁹¹ Fusillo distingue l'*intermedialità*, ovvero una sinergia fra media diversi, dalla *transmedialità*, che «proviene dalla prassi contemporanea di concepire un prodotto fin dall'inizio come destinato a realizzarsi su diverse piattaforme medialì, ma diventa ben presto un concetto più ampio per designare la disseminazione di storie e di forme»: M. Fusillo, *Miti, temi, modi... cit.*, p. 13.

³⁹² M. Fusillo, *L'immaginario polimorfico tra letteratura, teatro e cinema*, Cosenza, Luigi Pellegrini editore, 2018, p. 7.

Capitolo 6

Tiresia nell'opera di Mario Perniola

6.1 Il romanzo e l'autobiografia

Nella premessa (del 1968) al suo romanzo *Tiresia*, Mario Perniola³⁹³ scrive:

Il problema di Tiresia è cos'è la donna. Il suo errore è prenderla così com'è. Ora, nemmeno la donna sfugge al nuovo progetto totale: bisogna reinventare tutto. Tiresia, invece, per conoscere la donna, diventa donna. In tal modo intende l'alterità, la diversità, la novità, come un dato già preesistente e precostituito, l'adeguamento al quale è la condizione della sua conoscenza. Anche quando è sfiorato dal sospetto di una dialettica di influenze reciproche operante nei rapporti umani, egli la avverte nella prospettiva aberrante del dominio, della lotta, della sopraffazione³⁹⁴.

Tiresia, dunque, viene assunto come riferimento perché nella sua esistenza, come vuole il mito, ha sperimentato la duplice condizione di uomo e donna, non sotto il profilo dell'ermafroditismo, bensì di una trasformazione completa e reversibile.

La tradizione del duplice cambiamento di sesso e della cecità inflitta a Tiresia da Era viene fatta risalire, come si è visto, alla *Melampodia* pseudoesiodica dagli autori degli scolii omerici e da Flegonte di Tralle, autore dei *Mirabilia*. Questa versione sarà poi ripresa, tra gli altri, da Ovidio nelle *Metamorfosi*. Secondo la ripartizione effettuata da Brisson³⁹⁵, a questo filone

³⁹³ Filosofo e studioso di estetica, è stato professore di Estetica presso l'università di Roma "Tor Vergata". Fondatore della rivista *Ágalma*, si è occupato anche diffusamente dei mezzi e delle modalità della comunicazione di massa.

³⁹⁴ M. Perniola, *Tiresia*, Milano-Udine, Mimesis 2019, p. 11.

³⁹⁵ L. Brisson, *Le mythe de Tirésias* cit., pp. 135-139.

vanno ricondotte anche le testimonianze di Apollodoro³⁹⁶, Eustazio³⁹⁷ e Antonino Liberale³⁹⁸.

Nella *Melampodia* era riportata la tradizione relativa al duplice cambio di sesso dell'indovino. Imbattutosi in due serpenti che si accoppiavano, egli li avrebbe colpiti tramutandosi in donna, per poi ripetere la stessa azione sette anni dopo e riacquistare l'identità maschile. A seguito di un litigio tra Zeus ed Era sulla superiorità del piacere sessuale nell'uomo o nella donna, sarebbe stato chiamato come giudice Tiresia, esperto di entrambe le condizioni. La dea, irata dalla risposta di Tiresia, che assegnava la palma al piacere femminile, lo avrebbe privato della vista, mentre Zeus, per compensare la menomazione, gli avrebbe donato la chiarezza e la longevità.

Eustazio di Tessalonica, nel suo commento all'*Odissea*, cita un componimento elegiaco del poeta ellenistico Sostrato, che narra le sette trasformazioni subite da Tiresia³⁹⁹, che all'origine sarebbe stato di sesso femminile, poi uomo, donna, uomo ripugnante, donna, uomo, vecchia filatrice, infine topo, definito un animale dalle capacità profetiche. Il dono della mantica gli sarebbe stato concesso una prima volta, presumibilmente, da Zeus, poi dal centauro Chirone, dopo che le Moire, per punizione, lo avevano annullato. Tiresia subisce punizioni e ottiene ricompense sempre secondo lo schema della trasgressione a qualche dettato degli dei. Ugolini rimarca come il tema della cecità sia del tutto assente da questa versione del mito, mentre verrebbe sottolineata la funzione di Tiresia mediatore tra opposti, in questo caso tra il maschile e il femminile⁴⁰⁰.

La figura di Tiresia è più volte citata anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio, in relazione a miti diversi. Nel terzo libro, infatti, Ovidio narra la lite tra Giove e Giunone sul piacere sessuale⁴⁰¹: a far da giudice viene chiamato Tiresia,

³⁹⁶ *Bibl.* III, 6,7.

³⁹⁷ *Comm. Ad Hom. Odys.* X 494.

³⁹⁸ *Metam.* XVII 5.

³⁹⁹ *Le sette metamorfosi di Tiresia...*cit., p. 129-147.

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 142.

⁴⁰¹ *Ov. Metam.* 3, vv. 316-338.

esperto di entrambe le condizioni. Irata per la risposta, Giunone lo acceca, ma Giove gli fa dono della seconda vista, vale a dire della capacità divinatoria. Secondo la versione callimachea del mito, la cecità verrà inflitta dalla dea Atena, sorpresa dal giovane cacciatore Tiresia mentre era intenta al bagno; la preveggenza sarebbe un dono compensatorio da parte della dea.

Il romanzo di Perniola è stato ripubblicato nel 2015, con una nuova prefazione, nella quale l'autore afferma di avvertire *un'impressione di inquietante familiarità*⁴⁰², eco di un disagio verso la donna e la scrittura, che ha accompagnato la parabola esistenziale del filosofo. Nonostante questo,

Tiresia costituisce la chiave per intendere tutti i miei libri successivi in cui le problematiche qui esposte nel modo più crudo e diretto sono trasposte in un linguaggio razionale e ordinato, che tuttavia non è mai più stato scrittura nel vero senso della parola [...] ⁴⁰³.

Il primo romanzo, quindi, costituisce una sorta di chiave di lettura per la produzione successiva di Perniola, nella quale ricorrono i temi-chiave di Tiresia: il culto degli antenati, l'atteggiamento ambivalente verso la figura femminile, la concezione dell'essere come divenire.

Il narratore autodiegetico di *Tiresia* racconta l'esperienza sconvolgente di un rapporto sessuale talmente totalizzante da essere vissuto quasi come una violenza, come un tentativo (messo in atto dalla partner) di assorbire e inglobare in sé il compagno. L'identificazione viene dichiarata dalla voce narrante: "Perché non so se ho detto che lei ed io si è una stessa persona"⁴⁰⁴.

La chiave di lettura per la comprensione del romanzo è fornita dallo stesso autore nell'autobiografia *Tiresia contro Edipo: vite di un intellettuale disorganico*, pubblicata postuma nel 2021⁴⁰⁵. L'indovino di Tebe è un

⁴⁰² Ivi, p. 7.

⁴⁰³ Ivi, p. 9.

⁴⁰⁴ Ivi, p. 32.

⁴⁰⁵ M. Perniola, *Tiresia contro Edipo: vite di un intellettuale disorganico*, Genova, Il Melangolo, 2021.

riferimento costante nell'elaborazione concettuale di Perniola, come si evince dalla definizione inserita alla fine del libro: «[il film *The Rocky Horror Picture Show*] Mi ha consentito di scoprire molti temi che ritornano poi sempre alla figura di Tiresia, personaggio concettuale la cui fecondità si rivela inesauribile»⁴⁰⁶.

Nel capitolo 2, Perniola espone le varie versioni del mito di Tiresia, partendo dalle fonti classiche per arrivare a due testi ritenuti fondamentali dall'autore: *Le mythe de Tirésias* di Brisson⁴⁰⁷ e *Les expériences de Tirésias*, di Nicole Loraux⁴⁰⁸. Il primo è considerato fondamentale per l'accurata analisi filologica delle varianti del mito, il secondo perché esprime un concetto fondamentale, ovvero che «il guerriero più virile contiene un elemento femminile»⁴⁰⁹, l'identità dell'uomo e della donna non sono opposte ma sfumano l'una nell'altra.

Di notevole interesse risulta la volontà di realizzare un saggio accademico su Tiresia, «diventato un personaggio concettuale di prima grandezza, più importante di Edipo»⁴¹⁰, progetto reso impossibile dal progredire della malattia, di cui Perniola era consapevole.

Nell'*Introduzione* all'autobiografia⁴¹¹, composta da Enea Bianchi, è inserito un passo di notevole interesse, che consente diversi spunti per lo studio e l'approfondimento della figura di Tiresia nell'opera di Perniola:

Pochi anni dopo [il 1959] Perniola scrive *Tiresia*, recentemente ripubblicato, un lungo monologo – sperimentale e autobiografico – il cui protagonista afferma di soffrire di insicurezza ontologica, mostra tendenze omoerotiche e cerca la compagnia di altri uomini per 'fare cose sovversive', venendo allo stesso tempo attaccato da una donna ninfomane che odia e ama a tal punto da desiderare di diventare una cosa

⁴⁰⁶ Ivi, p. 422.

⁴⁰⁷ L. Brisson, *Le mythe de Tirésias* cit., vd. *supra*, Introduzione.

⁴⁰⁸ N. Loraux, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard 1989, pubblicato nel 1991 da Laterza col titolo *Il femminile e l'uomo greco*.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 25.

⁴¹⁰ Ivi, p. 20.

⁴¹¹ Enea Bianchi, *Introduzione*, in M. Perniola, *Tiresia contro Edipo* cit., p. 7.

sola con lei. *Tiresia* presenta tutta una serie di nozioni chiave del mondo *queer*, dall'omosessualità all'inversione dei generi fino alla critica alla famiglia biologica e alla mentalità borghese.

Questi temi, prosegue Bianchi, saranno sviluppati nel corso della produzione successiva di Perniola, che approderà a due concetti nodali: il *concatenamento* e il *divenire*. Edipo e Tiresia sono quindi in contrapposizione non soltanto perché il secondo vive l'esperienza del metamorfismo sessuale, ma anche per il diverso valore attribuito alla conoscenza del mondo e di sé. Laddove Edipo, come si evince dal dramma sofocleo *Edipo re*, è alla ricerca spasmodica della rivelazione che gli svelerà la sua condizione di parricida e figlio incestuoso, Tiresia è colui il quale, nelle *Metamorfosi* di Ovidio, afferma che la conoscenza è dolore e che Narciso vivrà se non conoscerà sé stesso. Senza peraltro addentrarci nelle molteplici questioni filosofiche che questa opposizione trascina con sé, è interessante notare come alcuni tratti classici della figura di Tiresia vengano elaborati e interpretati nel romanzo e nell'autobiografia di Perniola.

6.2 Mascolinità, femminilità, androginia.

L'elaborazione della teoria *gender*, gli apporti al pensiero femminista e la teorizzazione del *queer* (sessualmente indefinito), l'individuazione di ciò che è umano e di quanto viene invece escluso e considerato abietto, sono i capisaldi della riflessione filosofica di Judith Butler⁴¹², che presentano punti di contatto con la nozione di sessualità elaborata da Perniola:

[...] il «sesso» è un costrutto ideale che viene materializzato a forza nel tempo. Non si tratta di un semplice elemento o di una condizione statica del corpo, ma di un

⁴¹² Sulla scorta delle riflessioni operate da Allen e Derrida: vd. V. Surace, *Judith Butler e il carattere performativo del potere*, in «Imago», Number 14 - Year VIII / December 2019, pp. 248-270.

processo per mezzo del quale il sesso si materializza attraverso la ripetizione forzata di norme regolative⁴¹³.

A partire da *Gender trouble*, (1990), Butler elabora la teoria della *performatività* in relazione alla costruzione delle identità sessuali e di genere: mentre la prima dovrebbe risultare da un semplice dato biologico, la seconda presuppone una costruzione operata dal linguaggio, attraverso una ripetizione di atti che partono dalla dichiarazione del sesso di un bambino (attuata dal medico al momento della nascita) e proseguono con una stratificazione di atti linguistici che definiscono il genere maschile e femminile, escludendo tutte le figure corporee⁴¹⁴ che non si riconoscono in questa dicotomia. «L'iterazione di questi atti o sequenze di atti fa il genere e lo fa al di là della consapevolezza e dell'intenzione dei soggetti implicati nell'azione: non c'è libertà nel mettere in atto il genere»⁴¹⁵: La distinzione tra genere e sesso, quindi, di fatto non esiste, in quanto l'uno e l'altro sono due costruzioni culturali, messe in atto attraverso l'iterazione di parole e comportamenti, anche senza una precisa consapevolezza da parte di chi agisce.

La problematica filosofica relativa al corpo e allo stereotipo di genere ricorre in numerose opere di Perniola, anche in raccordo col mondo classico. In un articolo del 2008, ad esempio, il filosofo scrive:

In realtà i Greci dell'epoca omerica non avevano una parola per nominare il corpo nella sua unità: il corpo era percepito come un insieme di membra, una pluralità di parti. Questa è anche la raffigurazione del corpo nell'arte vascolare arcaica, in cui sono messi in evidenza soprattutto i muscoli delle gambe

⁴¹³ J. Butler, *Corpi che contano*, Feltrinelli, Milano, 1996, pp. 1-2.

⁴¹⁴ «Le figure corporee che non rientrano in nessuno dei due generi cadono fuori dell'umano, anzi rappresentano la sfera del disumanizzato e dell'abietto rispetto al quale viene costituito l'umano stesso»: J. Butler, *La disfatta del genere* (2004), citazione ripresa da B. Casalini-L. Cini, a cura di, *Giustizia, uguaglianza e differenza: una guida alla lettura della filosofia politica contemporanea*, Firenze, Firenze University press, 2012, p. 155.

⁴¹⁵ Marianna Ginocchietti, *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in «Esercizi Filosofici» 7, 2012, p. 72.

e delle parti carnose. Il rapporto funzionale ed organico tra le parti era percepito solo in seguito (Snell1946). I Greci adoperavano le parole plurali *guîa* e *mélea* per indicare il corpo inteso come membra. Il primo termine rimanda ad un gruppo assai esteso di parole antiche che si riferivano alla nozione di cavità e di curvatura. Le membra sarebbero appunto curvate e flessibili. Il secondo termine, la cui origine etimologica è oscura, indica come senso primario proprio le membra come sede della forza corporale; da questo curiosamente proviene come senso derivato il *mélos* inteso come frase musicale, canto, canzone, melodia, distinto dal ritmo e dal metro. Ciò che colpisce è la connessione tra il corpo e la poesia, quasi che tanto l'uno quanto l'altra siano membra articolate, tenute insieme e non completamente disgiunte [...].

La riflessione degli antichi Greci sul corpo presenta aspetti interessanti. Con l'eccezione dell'orfismo e del neoplatonismo, non si può dire proprio che essi nutrivano un atteggiamento di diffidenza e di sospetto nei confronti del corpo. Questa considerazione vale anche per i filosofi. Platone, che nel *Fedone* considera il corpo come un ostacolo all'accesso alla verità e nel *Cratilo* avvicina la parola corpo (*sóma*) a quella di tomba (*sêma*), nelle opere più tarde come il *Filebo*, il *Politico* e il *Timeo*, sostiene piuttosto l'idea di una conciliazione armonica tra anima e corpo. Aristotele, pur affermando il primato della forma sulla materia, manifesta costantemente il più grande apprezzamento del mondo sensibile⁴¹⁶.

Queste riflessioni rientrano nella disamina delle quattro tipologie di corpo, individuate dalla speculazione filosofica: strumento dell'anima, mera apparenza, insieme di membra, infine *controcorpo*, ovvero una *cosa*. *Cosificarsi*, diventare una cosa che sente, è un concetto cardine nella filosofia di Perniola, saldamente connesso al *divenire*⁴¹⁷. quest'ultima è la parola-chiave dell'autobiografia: se non esiste un'identità fissa e stabilita una volta per tutte, la cifra dell'esistenza umana diventa quindi un passaggio continuo da uno stato ad un altro, come avviene a Tiresia.

Tutto ciò è già chiaramente enunciato nel romanzo: quando Perniola scrive

⁴¹⁶ Mario Perniola, *Il quarto corpo*, in «Ágalma» 16, 2, 2008, pp. 10-11

⁴¹⁷ Enea Bianchi, *Introduzione*, in M. Perniola, *Tiresia contro Edipo* cit., p. 7.

L'essere, poveretto, è limitato, ma non lo sa. È prigioniero della gabbia del *principium individuationis*, crede che la gente sia irrimediabilmente quella che è; io non so come faccia a non morirci soffocato⁴¹⁸.

sta negando la concreta esistenza di un'identità definita, appannaggio di una mentalità gretta e borghese, laddove la cifra dell'essere umano è il *divenire*:

Io ero un guerriero e avevo l'essere e la vista. Poi è venuta la femmina che si è presa l'essere e la vista ed io sono rimasto senza. No, le cose non stanno così. Cominciamo daccapo. Io ero un eroe molto solo e cercavo un amico che fosse come me e che la notte mi guardasse mentre dormo e allora ho incontrato la femmina o forse un altro eroe, ma dato che l'eroismo non ammette doppioni, io l'ho costretto a diventare una femmina ed essendo una femmina mi ha preso l'essere e la vista. Perciò dopotutto non mi è capitato niente di estraneo alla mia natura, perché i sassi non possono, come l'aria e l'acqua, subire trasformazioni e metamorfosi che non provengano dalla loro natura intrinseca. Certo l'essere l'ho perduto⁴¹⁹.

Cosificazione e metamorfosi, la prima espressa dalla similitudine con i sassi, l'aria e l'acqua, la seconda tramite il *divenire*, che è connaturato all'individuo. *Perdere l'essere* significa, dunque, aprirsi alla trasformazione, al cambiamento.

Secondo la versione A⁴²⁰ del mito di Tiresia, che risalirebbe a Esiodo, l'indovino avrebbe colpito con un bastone due serpenti che si accoppiavano e sarebbe pertanto diventato donna. Dopo sette anni, su suggerimento dell'oracolo di Apollo, avrebbe compiuto di nuovo la stessa azione, riconquistando la condizione maschile. Tiresia, dunque, non è né omosessuale, né ermafrodito, androgino, ma compiutamente donna e compiutamente uomo, in due momenti diversi. Gli elementi da approfondire, pertanto, sono da una

⁴¹⁸ M. Perniola, *Tiresia* cit., p. 102.

⁴¹⁹ Ivi, p. 84.

⁴²⁰ L. Brisson, *Le mythe...* cit., pp. 11-21 per le fonti classiche.

parte le affinità tra Tiresia e Apollo, cui Perniola accenna⁴²¹, dall'altra il metamorfismo sessuale e l'ambiguità che connotano nel mondo classico, ad esempio, una figura come quella del dio Dioniso.

Infatti ho ritrovato in questo straordinario romanzo [*Mademoiselle de Maupin*, di Théophile Gautier] tutte le componenti della mia sessualità che sono condensate già nella prima fase con cui inizia la premessa del mio romanzo Tiresia: mascolinità e femminilità “sono le due facce complementari, ugualmente abominevoli, di una stessa medaglia: il vero superamento di uno solo dei due termini implica la critica radicale di entrambi e della situazione storico-sociale che a loro sottende”⁴²².

Viene quindi teorizzato un *terzo sesso*, che, come l'autore chiarisce più avanti, è la *sessualità neutra*, illustrata nel libro *Il sex appeal dell'inorganico*⁴²³. Mentre Butler vede nel genere e nel sesso due costrutti sociali, contestando gli atti linguistici performativi che mirano a marginalizzare chi non si riconosce nella dicotomia maschio/femmina, Perniola toglie a queste categorie addirittura il senso e la ragion d'essere, elaborando la teoria del *neutro indifferenziato* che supera anche il concetto di *queer* teorizzato da Butler.

Il neutro indifferenziato⁴²⁴ è un concetto che rimanda, nella mitologia greca, all'androginia⁴²⁵, quindi all'originario essere umano (espressione della

⁴²¹ M. Perniola, *Tiresia contro Edipo* cit., p. 22.

⁴²² M. Perniola, *Tiresia contro Edipo* cit., p. 336.

⁴²³ Pubblicato da Einaudi nel 2004.

⁴²⁴ G. Burgio, *Guardare l'indicibile. Il tema dell'androginia tra Tiresia e Dioniso*, «Anais de filosofia clássica», vol. 13, n. 26, 2019, p. 109.

⁴²⁵ L'androgino, come simbolo del superamento delle differenze di genere e archetipo di fusione dell'elemento maschile e femminile, è presente già nella mitologia antica: «Intraprendere la storia dell'androgino, rintracciata nei miti, nelle religioni ufficiali o esoteriche, nelle teorie filosofiche o scientifiche, significa riconoscere, sia pure in forme diverse e contrastanti, un mito perenne che esprime e testimonia l'inquietudine “arcaica” dell'uomo sulla sua condizione di divisione con sé, di separazione con l'altro, di finitezza nella relazione all'essere; l'ansia di abolire il conflitto e la dualità della separazione ontologica,

perfezione primordiale⁴²⁶ rappresentata con i tratti divini della sfera), descritto da Aristofane nel *Simposio* di Platone⁴²⁷. Già Brisson, nel testo considerato canonico da Perniola, spiega la versione A del mito (quella secondo la quale Tiresia, colpendo due serpenti accoppiati, avrebbe cambiato sesso) con un riferimento all'androginia, simboleggiata, appunto, dall'unione sessuale dei due rettili⁴²⁸. Tale teoria è stata ripresa e ampliata in seguito da vari studiosi, che hanno esaminato i temi dell'androginia e dell'ermafroditismo in relazione alla mitologia classica e alle religioni antiche

Tiresia, però, rappresenta un caso differente: egli sperimenta in modo compiuto e in tempi diversi la condizione di maschile e femminile, non la compresenza dei due sessi nello stesso corpo; ciò nonostante, la sua figura è legata a due divinità che simboleggiano, più di altre, l'ambiguità sessuale e la compresenza di maschile e femminile nello stesso corpo, ovvero Atena e Dioniso.

esistenziale, sessuale, in cui non può non riconoscersi, assumendola come situazione "attuale di cui si richiede il superamento": G. Scalia, *Paragrafi di un poscritto*, in A. Marchetti (ed.) *L'androgino. Invenzioni sul mito*, Milano, Crocetti 1995, p. 299.

⁴²⁶ A titolo di esempio, si riportano due celebri definizioni: «L'androginia è una formula arcaica e universale per esprimere la TOTALITA', la coincidenza dei contrari, la "coincidentia oppositorum". Più che uno stato di compiutezza e di autarchia sessuale, l'androginia simboleggia la perfezione di uno stato primordiale, non condizionato»: Mircea Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1976, p. 14.

«Nella maggior parte dei sistemi religiosi l'androgino è simbolo dell'identità suprema e rappresenta il livello dell'essere non-manifesto, la sorgente di ogni manifestazione, che corrisponde numericamente allo zero, il più dinamico ed enigmatico dei numeri, somma dei due aspetti dell'Unità: $+ 1 - 1 = 0$. Lo zero simboleggia l'androgino in quanto origine della numerazione, della divisibilità e della moltiplicabilità»: Élémière Zolla, *Incontro con l'androgino. L'esperienza della completezza sessuale*, Como, Red edizioni, 1995, p. 11.

⁴²⁷ Plat. *Sym* 189d-193d.

⁴²⁸ L. Brisson, *Le mythe de Tirésias* cit., p. 56.

La visione di Atena al bagno, nella versione di Callimaco, avrebbe provocato la cecità del giovane Tiresia: Atena, come ha sottolineato Loraux⁴²⁹, è l'unica divinità che nasce completamente armata e della quale non si hanno negli autori greci descrizioni corporee, al di là di qualche generico riferimento. In più, nasce dalla testa di Zeus, quindi da una figura maschile. Tiresia guarda ciò che è vietato all'occhio umano, pertanto viene punito con la cecità e compensato con la preveggenza. Uno degli epiteti riferiti ad Atena, peraltro è *Oxyderkes*⁴³⁰, chiara allusione al fatto che la dea «ha lo sguardo penetrante dei serpenti», come nota Loraux⁴³¹.

L'origine per così dire atipica accomuna Atena a Dioniso, oltre al legame con il serpente, come si vedrà in seguito. Il dio, nato prematuramente da Semele folgorata, viene infatti cucito nella coscia di Zeus, che lo darà alla luce a tempo debito. Una generazione maschile per entrambi, dunque, la dea più androgina e il dio più *femminile* del pantheon greco. L'ambiguità di Dioniso, il dio itinerante che viaggia alla testa di un corteo di donne, le Menadi, è messa in evidenza nelle *Baccanti* di Euripide: il re Penteo, che si rifiuta di accogliere in città il dio⁴³² e il suo culto, deride⁴³³ più volte l'aspetto effeminato dello straniero, biondo e riccioluto, dalla carnagione delicata:

⁴²⁹ N. Loraux, *Il femminile e l'uomo greco*, Bari, Laterza 1991, pp. 237-245.

⁴³⁰ Dalla radice di *derkomai*, guardare intensamente, dalla quale deriva anche *drakon*, serpente.

⁴³¹ N. Loraux, *Il femminile...cit.*, p. 237.

⁴³² Dioniso e Penteo, tra l'altro, sono cugini in quanto figli di due sorelle, Semele e Agave, figlie di Cadmo. Un'altra sorella è Autonoe, madre di Atteone, il giovane cacciatore sbranato dai suoi cani per aver visto Artemide nuda.

⁴³³ «Il motivo del riso si intreccia, in questa tragedia, sempre con il motivo della violenza, le diverse modalità del riso promettono e introducono diverse forme della violenza, a seconda del personaggio a cui si riferiscono, a Dioniso o a Penteo, al dio o alla sua vittima che si scambiano i ruoli, usandosi reciprocamente violenza, ciascuno a suo modo, e invertono continuamente il rapporto di forza, fino alla vittoria finale del dio sul principe [...]»: A. Beltrametti, *La vena comica. Extrema ratio o principium sapientiae? Quando Euripide e Platone, nei loro dialoghi, fanno la commedia e non (solo) per far ridere*, «Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica Societat Catalana d'Estudis Clàssics», Núm. 20 (2004), p. 109.

Voialtri, disperdetevi per la città sulle tracce di questo Straniero effeminato, che inietta una nuova malattia alle nostre donne e contamina i nostri letti. Se lo catturate, portatemelo qui ben legato, perché muoia a colpi di pietra e veda come sono amari i baccanali, a Tebe⁴³⁴.

Come nota Guidorizzi, «l'androginia era un tratto associato alla figura di Dioniso, ad esempio negli *Edoni* di Eschilo (cfr. γύβνις, fr. 61 Radt)»⁴³⁵. Quando il dio verrà catturato e condotto davanti al re, questi lo osserverà con un misto di attrazione e repulsione:

Non sei sgradevole d'aspetto, Straniero: così almeno ti giudicherebbero le donne, per cui sei giunto a Tebe. Hai i riccioli lunghi, non come si portano nelle palestre; ti scendono lungo le guance, ispirano desiderio. Sei attento a conservare candida la pelle: già, fuggi dal sole, vai a caccia di amori con la tua bellezza, nella tenebra⁴³⁶.

Contagiato dalla follia indotta dal dio e spinto dalla bramosia di vedere le Menadi intente ai propri riti orgiastici, Penteo si lascerà travestire da donna proprio ad opera di Dioniso, assumendo quei tratti ambigui prima criticati nello straniero.

Sembra agire in modo sotterraneo una certa morbosa attenzione, quasi una repressa attrazione da parte di Penteo, verso l'efebo che gli sta di fronte. Questo prelude a uno sviluppo fondamentale nella psicologia del re: l'inquietudine con cui scruta il suo rivale per deriderne i tratti effeminati si manifesterà apertamente quando Penteo stesso osserverà compiaciuto il proprio "io" femminile, e le vesti con cui si è mascherato⁴³⁷.

⁴³⁴ Eur. *Ba.* 352-355, traduzione di G. Guidorizzi, *Euripide, Baccanti*, Milano, Mondadori 2020.

⁴³⁵ Ivi, p. 185.

⁴³⁶ Eur. *Ba.* 453-459, traduzione di G. Guidorizzi cit., p. 47.

⁴³⁷ Ivi, p. 198.

Scoperto dalle donne, verrà ucciso e fatto a brani dalla madre Agave, contagiata dalla follia indotta dal dio e certa, nel suo delirio, di aver cacciato una belva montana.

Dioniso, dunque, appare partecipe della natura maschile e femminile, ovvero, secondo un'altra interpretazione, a nessuna delle due, quindi all'asessualità⁴³⁸.

In relazione all'argomento trattato, risulta particolarmente interessante l'insistenza sul travestitismo da parte di Euripide. Del resto, il mito narra che Dioniso, per evitare la vendetta di Era, viene tenuto nascosto, in vesti femminili, in casa di Ino, sorella della zia, e di Atamante⁴³⁹. All'inizio della tragedia, sono due anziani, Cadmo e l'indovino Tiresia, a travestirsi da Menadi per seguire i misteri del dio; pesantemente irrisi dal giovane Penteo, cercheranno invano di indurlo a più miti consigli nei confronti di un nume che appare sorridente e sereno, ma che sa anche dimostrarsi inflessibile fino alla crudeltà. Lo stesso re, che attribuisce il travestimento alla stoltezza senile del nonno Cadmo e dell'indovino Tiresia, morirà vestito da donna, gli verrà strappata dal capo la parrucca riccioluta come eco beffarda degli scherni rivolti ai riccioli di Dioniso.

Il riferimento ai serpenti, che come si è visto svolgono un ruolo determinante nel metamorfismo sessuale di Tiresia, ricorre anche in relazione a Dioniso. Il dio si manifesta difatti come leone, toro, serpente:

CORO: E lo generò
quando le Moire compirono il giorno,
un dio dal cranio taurino
lo incoronò con ghirlande di serpi
onde le Folli intrecciano alle chiome
la selvaggia preda di caccia⁴⁴⁰.

⁴³⁸ G. Burgio, *Guardare l'indicibile* cit., pp. 134-139, anche per la bibliografia relativa all'argomento.

⁴³⁹ Pseudo-Apollodoro, *Biblioteca*, III 4, 3; Pausania, III 24, 3.

⁴⁴⁰ Eur. *Ba.* 99-104, traduzione di G. Guidorizzi.

Già dalla nascita, dunque, al dio vengono avvicinati quei *totem* animali che ne compongono l'iconografia, assieme ai tralci d'edera, al tirso e alla pelle di cerbiatto, la nebride:

Il mondo selvaggio dell'animalità aggressiva e violenta, fatto di tori, leoni e serpenti, accompagna regolarmente il manifestarsi di Dioniso. Il passo comporta un'eziologia: le baccanti manipolano serpenti durante i loro rituali, perché lo stesso aveva fatto Dioniso al momento della nascita. In questo modo il Coro motiva il rapporto tra i serpenti e le baccanti: esse li maneggiano, avvolgendoli attorno al capo e alle braccia come animali domestici, benché siano «selvaggia preda di caccia» [...]: così si vede anche nell'iconografia tipica della baccante). Il serpente, in quanto animale ctonio, era collegato alle più antiche radici dei culti estatici; ne esistono raffigurazioni minoiche, con figure femminili a seno scoperto e serpenti tra le mani [...]⁴⁴¹

Tiresia non è il solo personaggio della mitologia greca a sperimentare il metamorfismo sessuale: accadde, ad esempio, anche al cretese Siproide. Appare interessante riportare un testo di Antonino Liberale (*Metamorfosi XVII*), che riporta alcuni esempi attinenti alla presente ricerca:

1. Galatea, figlia di Euritios figlio di Sparton, sposò a Festo, nell'isola di Creta, Lampro, figlio di Pandione, uomo di nobile stirpe, ma modesto in quanto a beni di fortuna. 2. Quando Galatea fu incinta, Lampro pregava gli dei che nascesse un maschio, e preavvisò la moglie, se mai avesse messo al mondo un femmina, di farla sparire dal suo cospetto. Ora Lampro si trovava lontano da casa a pascolare le greggi, quando a Galatea nacque una figlia. 3. Presa da compassione per la neonata, considerando come sarebbe stata vuota e deserta la sua casa, e inoltre confortata da certi presagi avuti in sogno dagli indovini, che la ammonivano a crescere la bambina come fosse un maschio, mentì a Lampro, dicendogli appunto di aver generato un maschio, e allevò il neonato come avrebbe fatto con un figlio di sesso maschile, dandogli nome Leucippo (Lèukippos). 4. Quando la fanciulla fu cresciuta, ed era di una bellezza indicibile, Galatea ebbe paura di Lampro, poiché non era più possibile nascondergli la cosa; allora fuggì al santuario di Latona, e invocò la dea, se mai fosse possibile

⁴⁴¹ G. Guidorizzi, a cura di, *Euripide, Baccanti* cit., p. 157.

che la fanciulla, da femmina che era, divenisse un giovinetto, come era accaduto quando Cainis (Kainís), la figlia di Atracos, era divenuta Ceneo (Kainèus) il Lapita; 5. o quando Tiresia (Teiresías), che era stato mutato in donna da uomo che era, per aver ucciso certi serpenti che si congiungevano ad un trivio, era ridiventato uomo per aver nuovamente ucciso un serpente. E a diverse riprese Ipermestra (Hypermèstra), che si prostituiva sotto forma di donna, incassava il guadagno, e poi ridiventata uomo, portava a suo padre Aithon i mezzi di sostentamento; e infine anche Siprete (Sipròites) Cretese aveva cambiato sesso, perché mentre andava a caccia aveva visto Artemide al bagno. 6. Latona ebbe compassione di Galatea che piangeva e supplicava incessantemente, e mutò il sesso della ragazza. Gli abitanti di Festo commemorano ancora questa trasformazione sacrificando a Latona Phytíe, perché aveva fatto crescere (Èphysen) le parti virili alla fanciulla, e chiamavano tale festa Ecdýsia, poiché la fanciulla si era spogliata del peplo. Ed è loro consuetudine, in occasione delle nozze, porsi prima a giacere presso la statua di Leucippo⁴⁴².

Leucippo cambia sesso in seguito all'intercessione della dea Latona; Ipermestra sperimenta la doppia sessualità; Cenide/Ceneo⁴⁴³ cambia sesso per diventare a tutti gli effetti un guerriero. Tiresia viene inserito tra storie di transessualità, ma è l'unico a riconquistare la dimensione originaria, secondo le fonti. Siproite viene punito per aver visto una dea che si bagna: invece della privazione della vista, come accade a Tiresia, il giovane cambia sesso⁴⁴⁴, elemento che fa ritenere a Brisson che questo mito sia una fusione tra quelli dell'indovino tebano e di Atteone, sbranato dai suoi cani dopo aver visto Artemide che faceva il bagno.

⁴⁴² Antonino Liberale, *Metamorfosi*, introduzione, traduzione e commento di Ezio Pellizer, Università di Udine Gruppo di Ricerca sul Mito e la Mitografia (GriMM - Trieste) Fagagna (UD) 2010 pp. 51-52.

⁴⁴³ Il mito di Ceneo è presente anche in Ov. *Metam.* 12, 459 ss. e in Plut. *Mor.* 75e.

⁴⁴⁴ L. Brisson, *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphroditisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Les belles lettres, 1997, p. 146 n. 12.

Analoga trasformazione sessuale è ricordata da Ovidio per Ifi (*Metamorfosi*, IX, 667-797), fanciulla cretese allevata come un ragazzo e diventata realmente uomo per intercessione della dea Iside, impietosita dalle preghiere di Ifi, innamorata di una giovinetta. La storia richiama quella di Leucippo, che presumibilmente servì da modello all'elaborazione ovidiana⁴⁴⁵: un padre minaccioso, una madre che vuole salvare la figlioletta, il *deus ex machina* che risolve una situazione senza apparente via d'uscita.

Esiste una notevole differenza tra le varie esperienze di metamorfismo sessuale: come nota Delcourt,

il faudrait en tout cas distinguer celle où un homme devient femme (Tirésias, Siproitès), ce qui est généralement une punition pour avoir violé un tabou sexuel, et celles où une femme devient homme, ce qui équivaut à une promotion⁴⁴⁶.

Quindi, divenire donna rappresenta una punizione: aver potuto riconquistare lo *status* maschile sancirebbe dunque, per Tiresia, il riconoscimento dell'eccezionalità della sua condizione.

6.3 La divinazione

La divinazione è «un altro aspetto che mi lega a Tiresia», afferma Perniola⁴⁴⁷. Tiresia è ritenuto dalle fonti antiche il più grande indovino della Grecia, capace di conservare anche nell'Ade le facoltà mentali, come attesta

⁴⁴⁵ La fonte primaria sarebbero gli *Heteroioumena* di Nicandro tramandati proprio da Antonino: vd. E. Rossi, *Ruoli e scambi di ruoli nelle Metamorfosi ovidiane*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 1997, Serie IV, Vol. 2, No. 2, 1997, p. 464, nota 19.

⁴⁴⁶ M. Delcourt, *La légende de Kaineus*, «Revue de l'histoire des religions», 1953, Vol. 144, No. 2 (1953), p. 137.

⁴⁴⁷ M. Perniola, *Tiresia contro Edipo* cit., p. 117.

Omero. Le sue facoltà sono dovute, secondo le fonti, ad Atena, ad Apollo o a Zeus. Nella tragedia greca, egli è sacerdote del culto di Apollo a Delfi e, in quanto tale, sembra sancire la compresenza di Dioniso e Apollo nel santuario di Delfi, come è attestato nelle *Baccanti*:

A differenza delle *Fenicie*, nelle *Baccanti* la sintesi che si viene a creare tra Apollo e Dioniso non è tanto dovuta alle forme rituali del Parnaso, quanto al personaggio stesso di Tiresia: il prete di corte che, oltre a tradurre Dioniso – la sua divinità, il suo culto – nel linguaggio intellettuale dell’Atene del V secolo, procede a “delfizzare” la nuova divinità, prevedendone la grandezza solo al suo arrivo a Delfi. Lo straordinario dio delle *Baccanti* di Euripide, dispensatore del vino, profeta, guerriero, viene (ri)condotto da Tiresia al monte Parnaso, a quelle cerimonie notturne, a cui tante volte il teatro ateniese aveva fatto riferimento. Prima che altrove le due divinità convivono in lui, nella sua doppia natura e poi, ovviamente, anche nella sua visione teologica, secondo la quale Delfi diventa il centro capace di accoglierle e onorarle entrambe. E – a conclusione della *rhesis* dell’indovino – il Coro riconosce perfettamente la naturale conciliazione che Apollo e Dioniso raggiungono nella persona di Tiresia: la saggezza dell’indovino sta proprio nel fatto di non disonorare Febo e di venerare Dioniso⁴⁴⁸.

Il commento del coro, difatti, è il seguente:

CORIFEA: Vecchio, con le tue parole tu non disonori Febo: celebrando Bromio, che è un grande dio, mostri di essere saggio⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ F. Massa, *Dioniso e Apollo dal teatro attico alla cultura imperiale: i tratti salienti di un complesso quadro documentario*, in «Mythos. Rivista di storia delle religioni», n. 1 n.s., 2006, p. 87.

⁴⁴⁹ Eu. *Ba* 328-29, traduzione di G. Guidorizzi.

A Delfi Dioniso viene venerato accanto ad Apollo, nel periodo invernale e nelle vesti, probabilmente, di divinità ctonia⁴⁵⁰: sono entrambi dèi dell'estasi e dunque complementari, non antitetici⁴⁵¹.

Il rapporto con Dioniso, il dio dell'indistinzione, che incarna anche «il legame tra l'informe e la metamorfosi»⁴⁵², e con Apollo, in relazione alla mantica, attestano come l'identità sia sempre in divenire⁴⁵³, per l'essere umano in generale e per Tiresia in particolare. È proprio su questo concetto che si innesta la relazione profonda tra Perniola e Tiresia, l'indovino mitico che ha attraversato tanti stadi (nella versione mitica di Eustazio, addirittura sette metamorfosi⁴⁵⁴), ma che non può essere incardinato a nessuno di questi. Appare chiaro, quindi, che l'indistinzione sia la cifra peculiare di Tiresia e l'elemento che, probabilmente, ha suscitato la percezione di affinità, più volte dichiarata da Perniola.

⁴⁵⁰ H. Jeanmaire, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1972, pp. 187-198.

⁴⁵¹ F. Graf, *I Greci e i loro santuari*, in *I Greci. Storia cultura arte società*, 2, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi 1992, p. 373. Dioniso come dio della trance estatica è richiamato anche da Tiresia, ai vv. 298 ss. delle *Baccanti*. La compresenza di Apollo e Dioniso a Delfi sembra attestata anche dal frammento 20 (PMG 829) del ditirambografo Filosseno, in cui viene menzionato l'antro Coricio, vicino al Parnaso, a circa 60 stadi da Delfi, che ospitava le *trieterides*, feste dionisiache femminili: sull'argomento, vd. A. Fongoni, *Philoxeny Cytherii testimonia et fragmenta*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2014, pp. 88-89 e 121-122. Sull'estasi dionisiaca e sulla *trance* indotta dal dio, vd. E. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Milano, Rizzoli, partic. pp. 121-124; su Dioniso a Delfi, K. Kerényi, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 197-224.

⁴⁵² G. Bottioli, *Liberatore e incatenato: le aporie di Dioniso (e del dionisiaco) da Euripide a Nietzsche*, «Enthymema» XIV, 2016, p.67.

⁴⁵³ *Ibidem*.

⁴⁵⁴ G. Ugolini, *Le sette metamorfosi di Tiresia...*cit, 2016, pp. 129-147.

6.4 Conclusioni: Edipo *versus* Tiresia

In riferimento al complesso di Edipo, che avrebbe causato il fallimento delle sue relazioni matrimoniali, Perniola scrive:

I due regimi di verità, che Foucault chiama “l’*aleurgia* giudiziaria che comporta una inchiesta e implica la convocazione, l’interrogazione e il confronto dei testimoni” come ha fatto Edipo nella tragedia di Sofocle, si scontra con “l’*aleurgia* religiosa e rituale della consultazione oracolare”: Edipo *versus* Tiresia. Tuttavia non sarebbe corretto considerare il primo come razionale e scientifico e il secondo come irrazionale e magico. Le cose sono molto più complicate. Quanto di irrazionale o per lo meno di intuitivo c’è in un’inchiesta riuscita? E viceversa quanto di prudenza c’è nell’*avere a che fare* con ciò che resta di per sé inaccessibile ad una spiegazione scientifica?⁴⁵⁵

Il rapporto tra Edipo e Tiresia, nella tragedia greca, è un rapporto conflittuale, come si è avuto modo di osservare⁴⁵⁶. Il primo, espressione dell’*aleurgia giudiziaria*, dell’indagine razionale e scrupolosa delle fonti e degli indizi, in realtà si rivela incapace di elaborare le prove per leggere la verità crudele che ha di fronte; il secondo, testimone dell’*aleurgia oracolare*, apparentemente sibillina e involuta, rivela con chiarezza al re che il colpevole che cerca è proprio lui stesso, il figlio parricida e incestuoso che ammorbida la città con l’enormità dei suoi crimini. Dove si pone, dunque, il confine tra i due *regimi di verità*? Secondo Perniola, a quanto sembra, un confine netto e univoco non esiste, in quanto l’uno sfuma nell’altro, come le identità di Edipo e Tiresia, entrambi ciechi, anche se in modo diverso, entrambi creature ambigue, entrambi eccezionali, diversi, *mostruosi* per il destino che è loro toccato in sorte. Ecco che si fa strada di nuovo il ricorso all’indistinzione, all’assenza di cesure nette, ecco che Edipo e Tiresia diventano di nuovo, come già in Pavese, due facce

⁴⁵⁵ M. Perniola, *Tiresia contro Edipo* cit., p.370.

⁴⁵⁶ Vd. *supra*, cap. 1.

della stessa medaglia, e le due *aleturgie* rischiano di essere solo contenitori privi di un reale valore ontologico.

L'inchiesta condotta da Edipo arriva al successo: il colpevole viene scoperto, grazie ad un atroce scherzo del destino che induce finalmente il re ad aprire gli occhi per accettare la realtà; la razionalità però è tutta nelle parole di Tiresia, l'indovino, che squaderna indizi fino a rivelare chiaramente la colpevolezza di Edipo. Le parti sono invertite, dunque, a suffragare l'osservazione di Perniola: *le cose sono molto più complicate*, l'indovino, che sa, viene accusato di mentire, mentre la ricerca affannosa della verità, condotta dal sovrano, non serve ad altro se non a rimandare l'inevitabile, drammatico epilogo della vicenda.

Quali aspetti di Tiresia, quindi, evocano risonanze in Perniola, fino a rendere l'indovino greco una sorta di *alter ego* del filosofo? La metamorfosi, il legame con le divinità, la cecità preveggen... due assunti, in particolare, sintetizzano la centralità di Tiresia nell'elaborazione concettuale di Perniola: «Tiresia, l'essere delle mediazioni e degli enigmi»⁴⁵⁷; «Tiresia, personaggio concettuale la cui fecondità si rivela inesauribile»⁴⁵⁸. Le *mediazioni* (tra divino e umano, maschile e femminile...) e gli *enigmi* (il linguaggio delle predizioni), attengono alla sfera del *mantis*: l'ispirazione profetica è sempre oscura o comunque ambigua, e già in Omero Tiresia predice a Odisseo che la morte gli verrà *dal mare*, senza specificare altro. Nei confronti dei re di Tebe, Penteo ed Edipo, egli si pone sicuramente come mediatore, senza peraltro riuscire a stornare le sciagure che incombono su entrambi i sovrani. Enigmatico è anche il suo duplice cambiamento di sesso, così come il rapporto con le divinità (maschili e femminili) e con le forze della natura (i serpenti). Da questa congerie di elementi deriva, come si è visto, che la cifra di Tiresia è il *divenire*: ecco perché è un personaggio concettuale, definizione che Perniola ricava da Deleuze:

⁴⁵⁷ M. Perniola, *Tiresia contro Edipo* cit., p. 341.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 422.

La letteratura, nell'ottica deleuziana, indica la possibilità di Divenire-Altri quando crediamo di aver raggiunto un'identità stabilita, ci permette di “divenir-cane”, “divenir-donna”, “divenir-bambino” o coleottero quando ci sentiamo schiacciati da ogni presunta necessità, ci invita a “deterritorializzare” ogni risultato per vivere tanti mondi possibili per quanti ne possiamo pensare ed essere sempre e soltanto ciò che vogliamo diventare, perché come ci insegna Gilles Deleuze, la letteratura non è altro che un viaggio attraverso il nostro avvenire⁴⁵⁹.

L'elaborazione del *personaggio concettuale* si deve proprio a Deleuze:

Può darsi che il personaggio concettuale non si riveli che alquanto di rado, o per allusione. Ciononostante è presente e, anche se innominato o sotterraneo, deve essere sempre ricostruito dal lettore. Talvolta, quando compare, ha un nome proprio: Socrate è il principale personaggio concettuale del platonismo⁴⁶⁰.

La fecondità di Tiresia è inesauribile proprio perché sfugge ad ogni possibile classificazione o stato: come si è visto, in una fonte greca di età tarda Tiresia, per un periodo, assume l'aspetto di un topo e subisce addirittura sette metamorfosi⁴⁶¹. Ecco che quindi, più di altri personaggi del mito, il profeta di Tebe si presta a *divenire-qualsiasi-cosa*, come recita il titolo del capitolo 73 dell'autobiografia del filosofo astigiano. Del resto, già nel romanzo giovanile c'è, *in nuce*, il desiderio di abbattere barriere e superare confini per tentare di diventare *altro* e continuare a *divenire*. Se per Deleuze i personaggi concettuali sono «figure che incarnano il divenire o il soggetto di una filosofia»⁴⁶², non esiste dubbio alcuno sul fatto che il personaggio concettuale di Perniola sia proprio Tiresia. La parabola speculativa del filosofo, difatti, si apre e si conclude nel segno di Tiresia, che tutto ha conosciuto e sperimentato:

⁴⁵⁹ S. Sacchetti, *Divenire-altri tra filosofia e letteratura. La creazione concettuale in Deleuze e Tournier*, «La deleuziana», rivista online di filosofia, 0/2014, p. 170.

⁴⁶⁰ G. Deleuze-F. Guattari, *Che cos'è la filosofia*, Torino, Einaudi 2002, p. 53.

⁴⁶¹ G. Ugolini, *Le sette metamorfosi di Tiresia...* cit.

⁴⁶² C. Germini, *Giudizio riflettente e creazione di concetti. Il debito deleuziano verso Kant*, *Lebenswelt* 14, 2019, p. 86.

È proprio di voi che voglio l'essere, di tutte le razze, perché io sono la vostra possibilità di movimento, il vostro movimento permanente. E tutto l'essere deve passare attraverso di me se vuole continuare ad avere la possibilità di sé stesso⁴⁶³.

Movimento permanente, quindi trasformazione continua: la metamorfosi viene elevata a cifra esistenziale, come unica possibilità concessa all'essere per continuare e rinnovarsi.

⁴⁶³ M. Perniola, *Tiresia* cit., p. 107.

Conclusioni

Tirando le fila dell'analisi fin qui condotta, emerge come prima istanza la funzione di Tiresia come *mediatore*: tra il divino e l'umano, grazie alla sua chiarezza e al suo ruolo di giudice nella contesa tra Giove e Giunone; tra la morte e la vita, poiché nell'Ade è l'unica ombra dotata di ragione e memoria; tra i giovani e i vecchi, nel ruolo di consigliere ascoltato con sospetto, deriso e spesso minacciato; tra il mondo umano e quello animale, grazie alla sua capacità di interpretare il volo degli uccelli e il suo legame con i serpenti e altre creature; tra il maschile e il femminile, in virtù del suo duplice cambiamento di sesso. Tale funzione è stata finemente analizzata e riassunta da Brisson:

Dans tous ces cas, se manifeste une ambiguïté qui gagne le monde animal, une ambiguïté qui se fonde sur une alternance où des oppositions essentielles ne se trouvent maintenues qu'au moment même où elles sont dépassées: oppositions entre les dieux et les hommes, entre le masculin et le féminin, entre les jeunes et les vieux, entre les vivants et les morts, entre les êtres humains et les animaux⁴⁶⁴.

L'ambiguità, dunque, è connaturata alla funzione del mediatore, funzione che egli esercita in virtù della sua non-appartenenza ad una sfera ben stabile e chiaramente riconoscibile: il mediatore assume contorni indefiniti, che gli consentono di spostarsi senza difficoltà da una dimensione esistenziale all'altra. Inoltre, come sottolinea Brisson, proprio il passaggio da uno stato ad un altro avvalorato, nel momento stesso in cui viene compiuto, l'esistenza di categorie che, di per sé, sembrerebbero compartimenti stagni, inaccessibili a chiunque, tranne che a Tiresia. Molte sono, difatti, le figure di vati e indovini nel mondo antico, ma nessuna riflette la gamma di sfumature che la tradizione mitica attribuisce al profeta di Tebe.

⁴⁶⁴ L. Brisson, *Le sexe incertain...cit.*, 1997, p. 127.

Un altro aspetto peculiare è il legame di Tiresia sia con Apollo, il dio dell'ispirazione profetica, che con Dioniso, al quale Euripide, nelle *Baccanti*, attribuisce la medesima funzione:

E questo dio è un profeta, perché l'invasamento bacchico e la follia contengono una gran forza divinatoria. Quando il dio irrompe possente nel corpo di un uomo, fa in modo che chi delira predichi il futuro⁴⁶⁵.

Come si è visto, è attestata la compresenza delle due divinità a Delfi⁴⁶⁶: è interessante notare che prima di Apollo il tripode sacro, trono della sacerdotessa, era posseduto dal serpente Pitone⁴⁶⁷. Il serpente è dunque animale-totem sia per Apollo, che per Dioniso, che per Tiresia, che deve la sua metamorfosi sessuale proprio all'incontro con due rettili. Un'altra sfumatura del suo ruolo di mediatore lo vede dunque come conciliatore del culto di Apollo con quello di Dioniso, tentativo respinto dall'empia protervia del giovane re Penteo.

Le diverse sfaccettature del mito di Tiresia sono state analizzate seguendo le scelte autoriali di alcuni grandi scrittori del Novecento e dei primi anni Duemila, che hanno attualizzato le varie accezioni del mito del *mantis* tebano, mantenendo sempre un tratto comune: il riferimento autobiografico.

Il Tiresia di Bufalino è un fotografo cieco: egli incarna quindi una delle due grandi passioni dello scrittore di Comiso, afflitto anch'egli da una malattia degli occhi, mentre Tommaso, il protagonista del romanzo, è per così dire l'altra faccia della medaglia, ovvero un giornalista-scrittore. L'uno e l'altro cercano di cristallizzare, e quindi immortalare, frammenti di tempo e di realtà, l'uno con la

⁴⁶⁵ Traduzione di G. Guidorizzi, *Euripide, Baccanti* cit., pp. 35-37. «Tiresia è un profeta apollineo, che basa la sua arte sull'osservazione di segni e presagi; qui egli invece si riferisce a un'altra dimensione della divinazione, quella estatica e allucinatoria»: *ivi*, p. 180.

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 181, nota 306.

⁴⁶⁷ K. Kerényi, *Dioniso...cit.*, p. 203.

sua Nikon, l'altro con la penna, eternamente in lotta col disfarsi del tempo e della memoria, al fine di concretizzare *il bellissimo riessere*.

Nel monologo camilleriano, Tiresia è sia il cieco *mantis* tebano, sia il testimone del tempo e della storia, attraverso le voci di tutti gli autori che, nel corso dei secoli, ne hanno rievocato le vicende. *Tiresia sono*, afferma Camilleri, per affermare recisamente l'identità tra narratore e personaggio. Anche qui, si evoca la possibilità di eternare la voce dell'uomo attraverso la letteratura: l'appuntamento *tra cent'anni, in questo stesso posto*, ovvero il teatro greco di Siracusa. Risulta agevole richiamare, dunque, il *bellissimo riessere* di Bufalino: scrittori e personaggi sono eterni, finché le loro storie saranno narrate.

Il percorso fin qui esaminato giunge alla sua naturale conclusione tramite la trasformazione di Tiresia in *personaggio concettuale* ad opera di Perniola: e quale mito si presta più agevolmente ad un processo metamorfico, se non Tiresia? Il vate di Tebe, figura-chiave dell'elaborazione concettuale del filosofo di Asti, ne diventa l'*alter ego*, garantendogli allo stesso tempo il *bellissimo riessere*.

Al di là delle differenze concettuali e stilistiche, è proprio questo il tratto comune nelle ricorrenze del mito di Tiresia: il *divenire* che garantisce il *riessere*, sia pure in forma diversa. Banalizzando, si potrebbe affermare che, in sostanza, la questione è sempre la stessa: l'eterna, affannosa ricerca di una strada che conduca all'immortalità. Non è questo, però, il vero obiettivo: nel mito classico, Tiresia, difatti, è longevo ma non immortale. Quello che, a parere di chi scrive, guida autori differenti per formazione e scelte esistenziali e concettuali, ad avvertire forti affinità con il personaggio del vate di Tebe, è la *summa* di esperienze da lui vissute, la capacità di giudicare e prevedere più in base all'enorme esperienza di vita accumulata, che sul dono della divinazione concesso da un dio. *Soltanto il cieco sa la tenebra*, afferma il Tiresia di Pavese, dove la tenebra è, nel suo complesso, il coacervo delle esperienze vissute. Il *riessere* attraverso il *divenire*: la capacità di cambiare, per poter scegliere consapevolmente, rappresenta il vero Graal per l'essere umano.

Tiresia-scrittore, Tiresia-narratore: a partire dall'antichità classica, come si è visto, l'aedo e l'indovino avevano tratti in comune, primo fra tutti la conoscenza delle passioni che da sempre determinano i comportamenti umani.

L'ispirazione era sempre di origine divina, dal momento che Apollo governava l'invasamento profetico e, assieme alle Muse, l'ispirazione poetica. Il vate di Tebe, in più, vive esistenze diverse che gli consentono, ogni volta, di *ricominciare*: il parallelo con lo scrittore creatore di vite e di storie è fin troppo evidente e suggestivo.

Sembra proprio che tra gli aspetti che la tradizione classica attribuisce a Tiresia, quello meno trattato dagli autori moderni sia la preveggenza: il Tiresia di Camilleri è un custode della memoria, come del resto lo è quello di Bufalino; il Tiresia di Perniola è metafora dell'incessante divenire. Il ruolo di veggente suggerisce confronti con l'attualità solo a Gramsci, il più filologicamente prossimo alla tradizione letteraria greca. Il vate di Tebe si carica di significati metaforici che alludono solo marginalmente alla sua figura tradizionale e al rapporto con le divinità, che appare, comunque, conflittuale e problematico: il Tiresia di Pavese afferma provocatoriamente che *il cielo più azzurro è più vuoto* e che gli dèi sono posteriori al mondo e alle cose; per Primo Levi, le divinità adirate assumono l'aspetto sinistro delle potenze in lotta nel secondo conflitto mondiale.

Nel corso del Novecento sono state fornite anche letture giocose e parodistiche del mito di Tiresia, come la filastrocca *Edipo re* di Umberto Eco, inserita nel *Secondo diario minimo*⁴⁶⁸, pubblicato nel 1992 da Bompiani:

EDIPO RE

Il vispo Tiresia
avea nel boschetto
di Tebe sorpreso
Edipo soletto.
E con un sogghigno
il cieco maligno
gridava: "Su presto!
L'hai fatto l'incesto?"
A lui sospirando
L'afflitto gridò:
"Se sto copulando

⁴⁶⁸ U. Eco, *Il secondo diario minimo*, Bompiani, 1992, p. 255.

Che male ti fo?
Tu sì mi fai male
Svelando il fatale
Complesso, che ignoro!
Deh taci, ti imploro!”
Tiresia, quel bieco,
rispose: “Macché!
Son cieco? Sii cieco!
Perché solo a me?”

Quella che in apparenza, fin dal primo verso, è una filastrocca per bambini⁴⁶⁹, per la quale è stato richiamato⁴⁷⁰ lo stile dei fumetti del signor Bonaventura, sul *Corriere dei piccoli*, è in realtà una sintesi divulgativa, ma raffinata, della trama dell'*Edipo re* di Sofocle, che mescola la vicenda tragica con la modernità, tramite il riferimento al complesso elaborato da Sigmund Freud, il cui svelamento viene attribuito da Eco alla maligna invidia dell'indovino, che con le sue parole spingerà l'ignaro re di Tebe ad accecarsi.

Lo stesso richiamo a Freud è presente nella *Conversazione* di Camilleri: Camilleri-Tiresia si giustifica del fatto di aver fornito ad Edipo vaticini ambigui e oscuri solo perché presagiva la nascita della psicoanalisi:

Io lo feci per voi, perché sapevo, prevedevo, che un giorno sarebbe nato un tale di nome Sigmund Freud e lui sì, con la sua teoria del complesso di Edipo, avrebbe rovinato la vostra esistenza [...] ⁴⁷¹

Il tema del *doppio*, un altro dei fili conduttori di questa analisi, è particolarmente ricorrente nella letteratura otto-novecentesca, come ha dimostrato Massimo Fusillo:

⁴⁶⁹ Il riferimento diretto è *La vispa Teresa*, i cui versi sono richiamati in più punti.

⁴⁷⁰ V. D'Angelo, *Note sulla lingua e sul metro dei Filosofi in libertà di Umberto Eco*, «Studi linguistici italiani», vol. XLVII, 2021, p. 274.

⁴⁷¹ A. Camilleri, *Conversazione su Tiresia* cit., p. 24.

Ci sono dunque tutti i presupposti perché nel Novecento si sviluppi una variante metaletteraria, in cui a sdoppiarsi è uno scrittore. Ben attestata e diffusa in diverse aree, è una nuova tipologia di doppio assai interessante, perché concretizza e visualizza uno dei motivi per cui questo tema è onnipresente in tutte le letterature: lo sdoppiamento è infatti un procedimento principe della scrittura e della lettura. Scrivere significa innanzitutto crearsi un altro io, per proiettarsi poi in una serie di personaggi. Simmetricamente, il piacere della lettura e il suo valore conoscitivo tutto peculiare, risiedono (anche e soprattutto) nell'identificazione con soggettività altre, con altri contesti culturali ed esistenziali: nel fare un'esperienza mentale dell'alterità⁴⁷².

L'atto creativo dello scrittore prevede dunque, per sua natura, l'immedesimazione nel personaggio: il tema del doppio, che apparentemente era stato messo in crisi dall'avvento del cinema e dalla dissoluzione della personalità individuale (da Pirandello a Freud a Proust), assume la connotazione peculiare di creazione di un *sosia* da parte dello scrittore. Questo è stato vero tanto per Bufalino, quanto per Camilleri e Perniola: per il filosofo astigiano, inoltre, l'immedesimazione autore-personaggio prevede anche l'esperienza dell'androgino, altro elemento evidenziato da Fusillo. A Camilleri-Tiresia, invece, si ataglia perfettamente quanto segue:

[...] in ogni versione del tema del doppio (a partire da quelle teatrali, dato che a teatro sdoppiarsi è una pratica istituzionalizzata) è sempre insito un elemento metalinguistico, che diventa più esplicito nel Novecento in generale e nella variante dello scrittore che si sdoppia in particolare⁴⁷³.

L'elemento metalinguistico, che nel teatro è chiaramente esplicitato, assume una valenza ancora più suggestiva in virtù del fatto che autore e personaggio, Camilleri e Tiresia, sono entrambi privi della vista: la finzione scenica diventa dunque quanto mai labile, rendendo sfumati e impercettibili i confini che distinguono l'invenzione dalla realtà.

⁴⁷² M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Roma, Mucchi, 2014, p. 320.

⁴⁷³ *Ibidem*.

Non c'è vicenda di Tebe in cui manchi il cieco indovino Tiresia, afferma giustamente Cesare Pavese nella breve nota introduttiva a *I ciechi*: generalizzando, si potrebbe affermare che non c'è vicenda umana e letteraria che implichi duplicità e metamorfosi in cui il vate tebano non venga in qualche modo richiamato. L'introduzione a questo lavoro cita una lirica di Giovanna Cristina Vivinetto, autrice *transgender*: l'arduo e doloroso percorso verso l'identità di genere cui sente di appartenere è assimilato dall'autrice alla vicenda di Tiresia, del quale, alla fine delle rivisitazioni più ardite e disparate, resta soprattutto l'eco di *un mistero che non si può dire*.

Bibliografia

- ALBERTAZZI, Silvia, *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci, 2018
- ALBINI, Umberto, a cura di, *Euripide, Fenicie*, Milano, Garzanti, 2000
- ALIBERTI, Carmelo, *Andrea Camilleri*, in *Letteratura siciliana contemporanea: da Capuana a Verga, a Pirandello, a Quasimodo, a Camilleri: tra storia, disinganno, lirismo e ironia*, Cosenza, Pellegrini, 2008, pp. 477-498
- ALUJA, Roger, *Reexamining the Lille Stesichorus: about the Theban version of Stesich. PMGF 222b*, in M. Reig – X. Riu, a cura di, *Drama, Philosophy, politics in ancient Greece: contexts and receptions*, Barcelona, 2014, pp. 15-37
- ANTONINO Liberale, *Metamorfosi*, a cura di E. Pellizier, Udine, Università di Udine, 2010
- ANDRISANI, Giovanni, *Il consiglio di Tiresia: nota a Hor. Serm. 2,5*, in «Rivista di filologia e di istruzione classica», vol. 148, 2020, fasc. 1, pp. 145-150
- ARRIGO, Nino, *Letteratura e mito. Tra ermeneutica e complessità*, in «Sinestesiaonline», n. 20, anno 6, giugno 2017, www.rivistasinestesia.it
- BACIGALUPO, Massimo, *Pound's "Pisan Cantos" in process*, in *Paideuma: modern and contemporary poetry and poetics*, vol. 27, n.2/3, 1998, pp. 93-106
- BACIGALUPO, Massimo, *Autobiografia e modernismo: il caso Pound*, in *Impulso autobiografico: Inghilterra, Stati Uniti, Canada... e altri ancora*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 265-281
- BALDINI MOSCADI, Loretta, *Figure femminili. La profetessa e la maga nella letteratura dell'antica Roma*, in «Genesis» I/2, 2002, pp. 139-155
- BALDISSONE, Giusi, *Gli occhi di Omero*, in *Occhi della letteratura: miti, figure, generi*, Novara, Interlinea, 1999
- BALSLEY, K., *Between two lives: Tiresias and the law in Ovid's Metamorphoseos*, in «Dictynna», 7, 2010, pp. 1-13 (<https://doi.org/104000/dictynna.189>)

- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Pavese e la fuga nella metafora*, in *Letteratura italiana-Novecento, i contemporanei*, a cura di G. Grana, vol. VIII, Milano 1979, pp. 601-631
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Pavese e le fonti antiche: una ricognizione sui postillati*, in *La "Musa nascosta": mito e letteratura nell'opera di Cesare Pavese*, ed. Dupress, Bologna 2014, pp. 66-82
- BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Le Odi di Orazio nella traduzione di Cesare Pavese*, *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni "d'autore" da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di E. Cavallini, ed. dell'Orso, Alessandria 2017, pp. 15-32
- BARCHIESI, Alessandro, a cura di, *Ovidio, Metamorfosi*, vol. II, traduzione di Ludovica Koch, commento di Alessandro Barchiesi e Gianpiero Rosati, Milano, Mondadori Fondazione Valla, 2007
- BATTEZZATO, LUIGI, *Oedipus and Tiresias: im/politeness theory and the interpretation of Sophocle's Oedipus Tyrannus*, in G. Martin-F. Iurescia e S. Hof, a cura di, *Pragmatic approaches to drama: studies in communication on the ancient stage*, Leiden-Boston, Brill 2021, pp. 187-212
- BELTRAMETTI, Anna, *La vena comica. Extrema ratio o principium sapientiae? Quando Euripide e Platone, nei loro dialoghi, fanno la commedia e non (solo) per far ridere*, «Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica Societat Catalana d'Estudis Clàssics», Núm. 20 (2004), pp. 87-113
- BERNABÒ, Graziella, *Dietro il velo di Leucò: Pavese, Untersteiner e il mito*, *Spogli di atti dell'Accademia degli Agiati di Rovereto*, s.8, fase1, a. 259, 2009, pp. 269-295
- BILLAULT, Alain, *Le mythe de Tirésias dans l'Hymne V de Callimaque*, in *Realidad, fantasía, interpretaciòn, funciones y pervivencia del mito griego: estudios en honor del profesor Carlos García Gual*, a cura di A. Pérez Jiménez, Zaragoza, 2014, pp. 191-201
- BONINA, Gianni, *Un giallo, anzi uno scherzo*, «La Sicilia», 16 aprile 1996, p. 31
- BOITANI, Piero, *Ulisse e le Odissee*, in *Esodi e odissee, profili. L'armonia del mondo*, 6, Napoli, Liguori 2004, pp. 1-17

- BORSELLINO, Nino, *Bufalino, Camilleri e l'antianagrafe dei siciliani*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino-W. Pedullà, vol. XIV,2, Milano, Motta, 2004, pp. 848- 849
- BOTTINI, ANGELO, *Tiresia e Pitagora fra Greci e Italici : la nekyia del pittore di Dolone*, «MEFRA» 124,2, 2012, <https://journals.openedition.org/mefra/862?lang=it>.
- BOTTIROLI, Giovanni, *Liberatore e incatenato: le aporie di Dioniso (e del dionisiaco) da Euripide a Nietzsche*, «Enthymema» XIV, 2016, pp. 51-81
- BRIGUGLIO, Stefano, *Perversa vota. Edipo, Tisifone e la poetica della Tebaide*, «Studi italiani di filologia classica», 2, 2014, pp. 235-250
- BRISSON, Luc, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, Brill, 1976
- BRISSON, Luc, *Le sexe incertain. Androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1997
- BRUNI, Arnaldo, *Pavese controcorrente: i "Dialoghi con Leucò"*, in «Cuadernos de Filologia italiana, Volumen extraordinario», Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 73-82
- BUFALINO, Gesualdo, *Morire a Roncisvalle*, in «Sigma-Rivista di letteratura», anno XVII, n. 3, pp. 65-77
- BUFALINO, Gesualdo, *Un giallo, anzi uno scherzo*, intervista di G. Bonina, «La Sicilia», 15 aprile 1996, p. 31.
- BUFALINO, Gesualdo, *Opere/2, 1989-1996*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Bompiani 2007
- BUFALINO, Gesualdo, *Tommaso e il fotografo cieco, ovvero il Patatràc*, Milano, Bompiani 2016
- BURGIO, Giuseppe, *Guardare l'indicibile: il tema dell'androginia tra Tiresia e Dioniso*, «Anais de Filosofia Clàssica», vol. 13, n. 26, 2019, pp. 105-141
- BUSLEPP, Karl, *Teiresias*, in W.H. ROESCHER, *Ausführliches Lexicon Griechischen und Romischen Mythologie*, Leipzig, Teubner, 1916-24, vol. V coll. 178-200
- BUTLER, Judith, *Corpi che contano*, Feltrinelli, Milano, 1996

- CALAME, Claude-PERUSINO, Franca, *Fra racconto eroico e poesia rituale: il soggetto poetico che canta il mito (Pindaro, Olimpica 6)*, «Quaderni Urbinati di cultura classica», nuova serie, vol. 92, n. 2, 2009, pp. 11-26
- CACCIATORE, Giulia, *Nel laboratorio di Bufalino*, «Critica letteraria», 4, 2010, pp. 777-799
- CACCIATORE, Giulia, *Il bellissimo Riessere. Morte e rinascita del romanzo nell'opera di Gesualdo Bufalino, Nascere, rinascere, ricominciare*, a cura di G. Simonetti-L. Benedetti, L'Aquila, L'Una, 2017, pp. 205-223.
- CACCIATORE, Giulia, *Dicerie di un lettore: altre (e inedite) Istruzioni per l'uso*, «Cahiers d'études italiennes» [online], 30, 2020, pp. 1-15
- CALASSO, Roberto, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano, Adelphi, 1988
- CALZECCHI ONESTI, Rosa, (a c. di), Omero, *Odissea*, Einaudi, Torino 1989
- CAMASSA, Giorgio, *Il simbolismo del terzo occhio e la cecità dell'indovino greco*, in «Quaderni di Storia», 16, 1982, pp. 249-273
- CAMILLERI, Andrea, *Il colore del sole*, Milano, Mondadori, 2007
- CAMILLERI, Andrea, *Morte in mare aperto*, Palermo, Sellerio, 2014
- CAMILLERI, Andrea, *Ora dimmi di te. Lettera a Matilda*, Firenze-Milano, Giunti-Bompiani, 2018
- CAMILLERI, Andrea, *Riccardino*, Palermo, Sellerio, 2020
- CAMILLERI, Andrea, *Conversazione su Tiresia*, Palermo, Sellerio, 2018
- CAPUTO, Francesca, *I due tempi delle Opere di Gesualdo Bufalino*, «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 2, 2017, pp. 91-105
- CARASTRO, Marcello, *Quand Tirésias devint un mágos. Divination et magie en Grèce ancienne*, «Revue de l'histoire des religions», 2, 2007, pp. 211-230 (<https://doi.org/10.4000/rhr.5257>)
- CARMINA, Claudia, *Un'antologia "sommersa": Il libro della memoria di Gesualdo Bufalino*, «Filologia critica», a. XLIII, 2018, pp. 371-394
- CARMINA, Claudia, *La tentazione del moderno. Gesualdo Bufalino e il romanzo europeo del primo Novecento*, in «Cahiers d'études italiennes», 30, 2020, 1-16
- CASALINI, Brunella – CINI, Lorenzo, a cura di, *Giustizia, uguaglianza e differenza: una guida alla lettura della filosofia politica contemporanea*, Firenze, Firenze University press, 2012, pp. 153-161

- CASSIO, Albio Cesare, Sofocle, *Edipo re* 420 sgg., in *Strade della filologia: per Scevola Mariotti, Storia e letteratura*, 277, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012, pp. 3-9
- CASTRUCCI, Emanuele, *Premonizioni letterarie: il debito a Siena. Sulla quinta decade dei Cantos di Ezra Pound (Cantos, XLII-LI)*, «Studi Senesi», vol. CXXV, III serie, LXII, 2, 2013, pp. 222-228
- CAVALLINI, Eleonora, *Pavese tra gli dei: Calvino primo commentatore dei Dialoghi con Leucò, Eidolon, Studi sulla tradizione classica*, a cura di S. Fornaro e D. Summa, Bari 2013, pp.125-143
- CAVALLINI, Eleonora, *Cesare Pavese e la ricerca di Omero perduto*, in *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, a cura di E. Cavallini, Bologna, Dupress, 2007
- CAVALLINI, Eleonora, a cura di, *La nekyia omerica (Odissea XI) nella traduzione di Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015
- CECCUTI, Giulia, *Bufalino in bianco e nero. La notte, gli scacchi, la letteratura*, «Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria», a. XXVIII, n. 2, 2004, pp. 95-114
- CENTANNI, Monica, *Il pasto nefasto di Fineo: storia di un banchetto punitivo nel mito greco*, in *Cucina, società e politica. Le arti e il cibo. Modalità ed esempi di un rapporto. Atti del Convegno (Bologna 8-10 ottobre 2018)*, a cura di Fabrizio LOLLINI e Massimo MONTANARI, Bologna, Bononia University Press, 2020, pp. 143-152
- CERRI, Giovanni, *Pascoli e l'ultimo viaggio di Ulisse*, in *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica in età contemporanea. Atti delle giornate di studio, Ravenna 18-19 gennaio 2006*, a cura di E. Cavallini, Bologna 2007, pp. 15-31
- CERRI, Giovanni, *Un'attestazione del ditirambo rituale a struttura amebea nelle Baccanti di Euripide*, in *Innologia*, a cura di G.G. Biondi, «Paideia» 64, 2009, pp. 383-393
- CERRI, Giovanni, *Gestualità nelle Baccanti di Euripide*, «Engramma» 109, settembre 2013, pp. 68-79

- CHEMOTTI, Saveria, *Oltre l' "hortus conclusus": "Le lettere dal carcere" di Antonio Gramsci*, in «Studi Novecenteschi», vol. 23, n. 52, Accademia Editoriale, 1996, pp. 297-368
- CINELLI, GIANLUCA, *L'autobiografia come dislocamento. Motivi allegorici ne La chiave a stella di Primo Levi*, «Quaderni d'italianistica», Volume XXXI, No. 1, 2010, pp.173-196
- CINQUEGRANI, Alessandro, *Il cavaliere e l'eroe tragico: Sciascia e Bufalino attraverso Nietzsche*, «Critica letteraria», a. XXXI, fasc. II, n. 119, 2003, pp. 309-327
- CIPRIANI, Marco, *La presenza del mondo classico nel racconto breve del secondo Novecento italiano, Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, a cura di B. Coccia, Roma, Ed. Apes, 2008, pp. 283-397
- CITRONI MARCHETTI, Sandra, *Tiberio Gracco, Cornelia e i due serpenti*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», n. 60, 2008, pp. 39-68
- CITTI, Francesco – IANNUCCI, Alessandro, *Edipo classico e contemporaneo: i piedi, la sfinge e i dubbi del re*, «Spudasmata» 149, 2012, pp. VII-LIV
- COMPARINI, Alberto, *"Tu consideri la realtà sempre come titanica": Pavese, Leucò e il doppio mostruoso*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», vol. 43, n.1, Accademia editoriale, 2014, pp. 133-150
- COMPARINI, Alberto, *Dialogismo, simbolo e allegoria nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in «Critica letteraria» 163.2, 2014, pp. 298-328
- COMPARINI, Alberto, *Il mestiere di leggere i Greci. La cultura greca di Pavese nei "Dialoghi con Leucò"*, in *La Musa nascosta. Mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Atti del convegno di Ravenna, 2014, a cura di E. Cavallini, Bologna, Dupress 2014, pp. 54-65
- CONDINA, Alessandro, recensione a *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese di A. Comparini*, «Quaderni d'Italia», 23, 2018, pp. 197-200
- CONTEGRECO, Nicola, *Contro l'irrevocabilità del tempo: Gesualdo Bufalino e la fotografia*, Hebenon, novembre 2014, pp. 59-66
- CORSINI, Eugenio, *Orfeo senza Euridice: i Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», nn. 3-4, 1964, pp. 121-146

- COZZOLI, Adele Teresa, *Modalità di ricezione dell'epica arcaica in età ellenistica: l'Idillio III di Teocrito, Melampo e la Melampodia*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, vol. 86, n. 2, 2007, pp. 55-75
- COZZOLI, Adele Teresa, *Un poema mantico: la Melampodia pseudoesiodica*, in «Seminari romani di cultura greca», 2016, pp. 145-162
- CRAVERO, Mattia, *Primo Levi e Ovidio. «Nel mondo delle cose che mutano»: tra racconto metaforico e mito metamorfico*, «Innesti», 2020, pp. 361-380
- CRISCIONE, Myriam, *Il libro fotografico come luogo d'incontro di scrittura e fotografia: Giuseppe Leone e Leonardo Sciascia, Vincenzo Consolo, Gesualdo Bufalino*, in *La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso dell'Adi – Associazione degli Italianisti* (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, ADI editore, 2018, www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms codsec=14&cms codcms=1039
- DABIS, Sergio, *Intorno a due papiri mitografici*, «Aegyptus» a. 39, n. 1, 1959, pp. 18-22
- D'ALESSIO, Giovan Battista, *Callimaco I. Inni, epigrammi, Ecloghe*, Milano, Rizzoli, 2007
- D'ANGELO, Vincenzo, *Note sulla lingua e sul metro dei Filosofi in libertà di Umberto Eco*, «Studi linguistici italiani», vol. XLVII, 2021, pp. 266 - 275
- D'ARRIGO, Patrizia, *Mito e modernità nei Dialoghi con Leucò*, www.italianisti.it
- DE CAPRIO, Vincenzo, *Pascoli e i ritorni di Ulisse*, in «Misure critiche», nuova serie, a. 9, n. 2, 2010, pp. 30-53
- DEGL'INNOCENTI PIERINI, Rita, *Scenari romani per un mito greco: l'Oedipus di Seneca*, «Spudasmata» 149, 2012, pp. 89-114
- DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Félix, *Che cos'è la filosofia*, Torino, Einaudi, 2002, p. 53.
- DE NEVE, An, *Gesualdo Bufalino e il palinsesto proustiano*, Atti del XVII Congresso A.I.P.I., Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, vol. III: *Narrativa del Novecento e degli anni Duemila*, pp. 121-131
- DELLI PRISCOLI, Roberta, *Il mare, l'isola, il viaggio negli ultimi libri di Vincenzo Consolo, I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e*

- organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI, Padova, 10-13 settembre 2014, Roma, ADI editore, 2016, pp. 1-9
- DEN BOSSCHE, VAN, Bart, *Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese. Un caso di riscrittura del mito classico, Lotta con Proteo: metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI convegno AISLLI, Los Angeles, UCLA, 6-9 Ottobre 200, Firenze, Cadmo, 2001
- DEN BOSSCHE, VAN, Bart, “*Nulla è veramente accaduto*”: *strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Leuven University Press, Franco Cesati editore, Perugia 2001
- DEN BOSSCHE, VAN, Bart, *Il mito nella narrativa italiana degli ultimi decenni*, in *Italianistica*. «Rivista di letteratura italiana», 31, 2/3, Novecento letterario, 2002, pp. 351-360
- DERIU, Morena, *Ipotesti greci e questioni di identità in Conversazione su Tiresia di Andrea Camilleri*, in «Classico Contemporaneo» 6, 2020, pp. 37-58
- DI LEGAMI, Flora, *Il sanatorio, la fortezza, la stanza in Bufalino. Scenari simbolici di complessità*, in Marinella CANTELMO, a cura di, *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2004, pp. 81-116
- DI ROCCO, Emilia, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma, Editori Riuniti, 2007
- DO CEU FIALHO, Maria, *El personaje de Tiresias en las Bacantes de Eurípides*, in *Teatro y sociedad en la antigüedad clásica. A la sombra de los héroes*, a cura di Francesco De Martino e Carmen Morenilla, Bari, Levante editori, 2014, pp. 151-160
- DODDS, Eric, *I Greci e l'irrazionale*, Milano, Rizzoli 2015
- DORATI, Marco, *Fato e profezia nell'Antigone di Sofocle*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», LXII, 2020, pp. 303-340
- DORATI, Marco, *Fato e maledizione nell'Antigone di Sofocle, ΦΑΙΔΙΜΟΣ ΕΚΤΩΡ*. *Studi in onore di Willy Cingano per il suo 70° compleanno*, a cura di Enrico Emanuele Prodi e Stefano Vecchiato, Venezia, Ca' Foscari, 2021, pp. 309-324
- ECO, Umberto, *Il secondo diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992
- ELIADE, Mircea, *Miti, sogni e misteri*, Milano, Rusconi, 1976

- ERCOLE, Pietro, *Apollo e la leggenda nazionale di Roma in Virgilio e in Orazio*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, storia e filosofia», serie II, vol. 3, n. 3, 1934, pp. 416-423
- EURIPIDE, *Baccanti*, a cura di G. Guidorizzi, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, 2020
- FALIVENE, Maria Rosaria, *La mimesi in Callimaco: Inni II, IV, V, e VI*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, vol. 36, n. 3, 1990, pp. 103-128
- FEDELI, Paolo, a c. di, *Properzio. Elegie*, Firenze, Sansoni, 1988
- FEDELI, Paolo – CARENA, Carlo, a cura di, *Q. Orazio Flacco. Le opere*, tomi I, 2, e II, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2004
- FEDELI, Paolo, *Le ambiguità del mito*, in *Proceedings of the Twentieth International Conference on Propertius*, Assisi-Bevagna 30 May - 1 June 2014, Brepols, 2017, pp. 11-34
- FERRARI, Franco, a cura di, *Sofocle. Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, Milano, Rizzoli, 2019
- FERRUCCI, Franco, *Il mito, Letteratura italiana* diretta da A. Asor Rosa, V, Le questioni, Torino, Einaudi, 1996, pp. 516-649
- FONGONI, Adelaide, *Philoxeny Cytherii testimonia et fragmenta*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2014
- FONGONI, Adelaide – BORCHETTA, Sabrina, «Dell'inatteso il dio trova la strada»: un approccio multimediale allo studio delle *Baccanti* di Euripide, «Filologia antica e moderna», n.s. III, 2, 2021, pp. 133-151.
- FONI, Fabrizio, *Review* su A. Stara, *L'avventura del personaggio*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», vol. 34, n.2, Accademia editoriale, 2005, pp. 152-154
- FONZO, Erminio, *Il mondo antico negli scritti di Antonio Gramsci*, Paguro 2019
- FORCELLINI, Egidio, *Totius latinitatis Lexicon, Schneebergae* 1831
- FROSINI, Fabio, *Gramsci e la filosofia. Saggio sui Quaderni del carcere*, Roma, Carocci editore, 2003
- FUSILLO, Massimo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Modena, Mucchi, 2014

- FUSILLO, Massimo, *L'immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*, Cosenza, Luigi Pellegrini editore, 2018
- FUSILLO, Massimo, *Miti, temi e modi. Per una comparatistica transmediale*, in «Comparatismi» 5, 2020, pp. 12-20
- GAETANO, Fabrizio, Tekmairomai nella storiografia di Erodoto: una proposta di lettura, «Aevum» 92, fasc. 1, 2018, pp. 3-16
- GALAN, Lìa, *Tiresias y la adivinación en Oedipus de Seneca*, in Lìa Galán Delia Buisel, a cura di, *La adivinación en Roma. Oráculos, vaticinios y presagios en la literatura romana*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2013, pp. 183-194
- GERMINI, Carolina, *Giudizio riflettente e creazione di concetti. Il debito deleuziano verso Kant*, Lebenswelt 14, 2019, pp. 80-92
- GIGANTE, Marcello, *Dalla parte di Edipo: lettura dell'Edipo re*, in «Studi classici e orientali», vol. 37, 1988, pp.61-96
- GINOCCHIETTI, Marianna, *La nozione di performatività: un confronto tra Judith Butler e John L. Austin*, in «Esercizi Filosofici» 7, 2012, pp. 65-77.
- GLENN, Edgar M., *Pound and Ovid*, «Paideuma: Modern and Contemporary Poetry and Poetics», 1981, vol. 10. N. 3, pp. 625-634
- GIUSTI, Elena, *Tiresias, Ovid, gender and trouble: generic conversions from Ars into Tristia*, in «Ramus» vol. 47, n. 1, 2018, pp. 27-57
- GOSTOLI, Antonietta, *Un nuovo studio sulle funzioni dell'aedo nella società greca arcaica*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, vol. 23, n. 2, 1986, pp. 45-85
- GRAMSCI, ANTONIO, *Sotto la mole 1916-1920*, Torino, Einaudi, 1975
- GRANA, Gianni, *Cesare Pavese. Scacco esistenziale e delibazione del dolore nella coscienza alienata dello scrittore: tra solitudine reale e impegno illusorio, l'ancoraggio mitico alla poesia, allo stile come "modo di essere"*, in *Letteratura italiana-Novecento, i contemporanei*, a cura di G. Grana, vol. VIII, Milano 1979, pp. 6272-6301
- GRAVES, Robert, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 1955
- GRIMALDI, Marco-RUSSO, Milena, *Antonio Gramsci. Il canto decimo dell'Inferno e altri scritti su Dante*, Roma, Castelvechi, 2021

- GUERRIERI, Stefano, *Il racconto mitico in forma di profezia nell'epica e nella tragedia greca. Da Omero a Licofrone*, tesi di dottorato, <https://arcadia.sba.uniroma3.it/bitstream/2307/4122/1/tesi%20dottorato%20stefano%20guerrieri.pdf>
- GUIDORIZZI, Giulio, *La trama segreta del mondo. La magia nel mondo antico*, «Nuova informazione bibliografica», Fascicolo 1, gennaio-marzo 2016, pp. 95-101
- GUGLIELMI, Guido, *Mito e logos in Pavese*, in *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi 1967, pp. 138-147
- GUGLIELMINETTI, Marziano, *Miti novecenteschi tra Italia e Francia. Pavese: l'ultimo dei classici?* in *Mito e letteratura. Studi offerti a Aulo Greco*, Roma, Bonacci editore, 1993, pp. 343-353
- HENRICH, Albert, *Between city and country: cultic dimensions of Dionysus in Athens and Attica*, in M. Griffith, A. Mastrorade, (a c. di), *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta, Scholars Press, 1990, pp. 257-277
- IERANÒ, Giorgio, *Bestemmiare Dioniso: il teatro del sacro nelle Baccanti di Euripide*, in *Blasphemia. Il teatro e il sacro*, Torino, Celid 2019, pp. 39-54
- ISOTTI ROSOWSKY, Giuditta, *Mito e mitologia pavesiani*, *Giornate pavesiane (Torino, 14 febbraio-15 marzo 1987)*, a cura di M. Masoero, Firenze, Olschki 1992, pp. 75-92
- JEANMAIRE, Henri, *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Torino, Einaudi 1972
- KERENYI, Karl, *Dioniso*, Milano, Adelphi, 1992
- KORNEVA, Tatiana, *Il velo dell'indovino: ambiguità linguistica e aberrazione familiare nel sogno di Eteocle (Stat. Theb. II, 89-127)*, «Studi classici e orientali», L, 2004, pp. 341-361
- KRAPPE HAGGERTY, Alexander, *Teiresias and the snakes*, in «The American Journal of Philology», vol. 49, n. 3, 1928, pp. 267-275
- LA PENNA, Antonio, *Ovidio. Relativismo dei valori e innovazione delle forme*, Pisa, Edizioni della Normale, 2018
- LAGHEZZA, Beatrice, *“Una noia mortale”. Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Pisa, Felici, 2012

- LANZA, Diego, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino, Einaudi, 1977
- LASLOTS, I., *Pirandello e Camilleri: padre e figlio?*, in *Pirandello e le metamorfosi del testo: atti del convegno internazionale Lovanio (B)-Helmond (NL), 24-25 giugno 2005*; Université Stendhal, Grenoble, 2009, pp. 150-154
- LAZZARIN, Stefano, *Gesualdo Bufalino: questioni editoriali e interpretative*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», gennaio-aprile 1995, vol. 24, n. 1, pp. 195-206
- LEVI, Primo, *La chiave a stella*, Torino, Einaudi, 2014
- LI CAUSI, Pietro, *Dal pesce all'uomo, dall'uomo al delfino: per una lettura zooantropologica di Ovidio, Metamorfosi III 660-686 (e di Origin di Daniel Lee)*, in «Studi italiano di filologia classica», CX annata, IV serie, vol. XV, fasc. I, 2017, pp. 55-86
- LIVREA, Enrico, *Callimaco e la Beozia*, in «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», Bd. 67, 1987, pp. 31-36
- LOLLINI, Massimo, *Intrecci mediterranei. La testimonianza di Vincenzo Consolo, moderno Odisseo*, in «Italice», vol. 82, n. 1, American Association of teachers of Italian, 2005, pp. 24-43
- LORAUX, Nicole, *Il femminile e l'uomo greco*, Bari, Laterza, 1991
- LOVATT, Helen, *Statius, Orpheus and the post-Augustan "vates"*, in «Arethusa», vol. 40, n. 2, 2007, The Johns Hopkins University Press, pp. 145-163
- LUPERINI, Romano, *Il Novecento*, vol. II, Torino, Loescher, 1981
- MACIOTTI, Maria Immacolata, *La mantica come comunicazione: il caso di Delfi*, in *Pellegrinaggi e giubilei: i luoghi di culto*, Roma, GLF editori Laterza, 2000, pp. 23-45
- MAIULLARI, Franco, «Non vedo, non sento, non parlo: il gioco delle tre scimmie nell'Edipo re», «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, vol. 64, n. 1, 2000, pp. 45-85
- MANGANELLI, Giorgio, *La letteratura come menzogna*, in *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi 1985, pp. 215-223.
- MARCATTILI, Francesco, *Bona Dea, Η ΘΕΟΣ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ*, in «Archeologia classica», 61, 2010, pp. 7-40

- MARCHESE, Lorenzo, *I ciechi di Cesare Pavese tra echi psicanalitici e sincretismo letterario*, «Studi novecenteschi», XLI, n. 87, Pisa-Roma 2014, pp. 195-215
- MARCI, Giuseppe, *Camilleri biografo di Pirandello*, <https://www.vigata.org>
- MARCI, Giuseppe, *Affresco siciliano o della Bellezza intravista*, <https://www.vigata.org>
- MARTELLINI, Luigi, *Nel labirinto delle scritture*, Roma, Salerno editrice, 1996
- MASSA, Francesco, *Dioniso e Apollo dal teatro attico alla cultura imperiale: i tratti salienti di un complesso quadro documentario*, in «Mythos. Rivista di storia delle religioni», n. 1 n.s., 2006, pp. 77-92
- MASSA, Francesco, *Tra adesione dionisiaca e conversione cristiana: Clemente di Alessandria e il Tiresia delle Baccanti di Euripide*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, vol. 97, n. 1, 2011, pp. 147-165
- MELIDONE, Cristiana, *La figura di Cassandra sulla scena tragica di V secolo: le testimonianze dell'Agamennone e delle Troiane*, «Rhesis International Journal of Linguistics, Philology and Literature» 11.1, 2020, pp. 65-74
- MELOTTI, Marxiano, *Il mito di Fineo. Immagini di marginalità in Tracia tra regalità e divinazione*, in *I Traci tra l'Egeo e il Mar Nero*, a cura di Paola Schirripa, Milano, CUEM 2004, pp. 85-111
- MERKELBACH, Reinhold – WEST, Mark Litchfield, *Fragmenta Hesiodica*, Oxonii 1967
- MESIANO, Luisella, *Cesare Pavese di carta e di parole. Bibliografia ragionata e analitica*, Alessandria, Ed. Dell'Orso, 2007
- MICHALOPOULOS, Chirilaos N., *Tiresias between texts and sex*, in «EuGeStA» n. 2, 2012, pp. 221-239
- MIRTO, Maria Serena, *Il dio nato due volte: l'etimologia nelle Baccanti tra fede religiosa e critica del mito*, «Philologus» 154, 2010, 1, pp. 3-24
- MIRTO, Maria Serena, *Tradizione mitica e dialogo onirico nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, «Maia» a. LXVIII, fascicolo III, sett-dic. 2016
- MONDO, Lorenzo, *Cesare Pavese*, Milano, Mursia, 1973
- MONGIELLO, Valentina, *I racconti di fondazione su Colofone*, «Erga-Logoi» 5, 2, 2017, pp. 193-214

- MUSTÈ, Marcello, *Marxismo e filosofia della praxis. Da Labriola a Gramsci*, Roma, Viella, 2018
- NICCOLI, Elena, *Poesia e profezia: origini di un archetipo*, «Intersezioni» 1, Bologna, Il Mulino, 2000
- ODDONE, Enrico, (a c. di), *Ovidio. Le Metamorfosi*, Milano, Bompiani, 1991
- OLIVIERI, Oretta, *Il frammento 198b Mahel. di Pindaro e la morte di Tiresia*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, vol. 85, n. 1, 2007, pp. 65-71
- OTTRIA, Ilaria “*Ne saevi, magna sacerdos*”: *l’ethos della Sibilla virgiliana*, in «Studi classici e orientali», 63, 2007, pp. 163-186
- Paco Serrano, Diana M. de, *Cassandra e le donne tragiche*, «Myrtia», n° 26 (2011), 123-139
- PAINO, Marina- CACCIATORE, Giulia, *Introduzione*, «Cahiers d’études italiennes», 30, 2020, <http://journals.openedition.org/cei/6435>
- PADUANO, G. (a c. di), *Seneca, Edipo*, Milano, Rizzoli, 2019
- PAINO, Marina, *Dicerie dell’autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2005
- PAPA, Enzo, *Gesualdo Bufalino*, «Belfagor», vol. 52, n. 7, 1997, pp. 561-577
- PARATORE, Ettore, *La spiritualità oraziana*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», 35, n.1 (1993), pp. 7-23
- PALMA DI CESNOLA, Maurizio, *Teseo, Creonte e la morte di Tiresia, L’Alighieri*, Ravenna, Longo ed., 2000, pp. 117-125
- PALMIERI, Nicoletta, *Alia temptanda est via: allusività e innovazione drammatica nell’Edipo di Seneca*, in «Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici», n. 23, 1989, pp. 175-189
- PAVESE, Cesare, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951
- PAVESE, Cesare, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1998
- PAVESE, CESARE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1968
- PELLEGRINI, Alessandro, *Mito e poesia nell’opera di Cesare Pavese*, in «Belfagor» vol. 10, n. 5, 1955, pp. 554-561
- PETRONE, Gianna, *Sceptra...cognatae domus* (Sen. *Oed.* 513) tra Edipo, Creonte e la casa del *princeps*, in «Paideia» LXIX, 2014, pp. 155-177

- PINOTTI, Paola, *Propert. IV 9: alessandrinismo e arte allusiva*, in «Giornale italiano di filologia», n.s. VIII, 1977, pp. 50-71
- PIOLI, Marco, Leonardo *Sciascia e la Spagna: "Barocco del sud", I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI, Padova, 10-13 settembre 2014, Roma, ADI editore, 2016, pp. 1-12
- PISANO, Carmine, *Vedere e ascoltare con la mente. Antropologia dell'indovino nella Grecia antica*, «I quaderni del ramo d'oro on-line», numero speciale 2012, pp. 1-14
- PISANO, Carmine, *Il mantis all'ascolto degli dei*, in *Ascoltare gli dei-Divos audire*, a cura di I. Baglioni, vol. II, Roma 2015, pp. 63-69
- PITOTTO, Elisabetta, *Varianti mitologiche e riflesso del pubblico nello Stesicoro di Lille*, «Pallas», n. 83, Presses Universitaires du Midi, 2010, pp. 277-294
- PONTIGGIA, Ugo, *Alcune considerazioni sulla visione nella cultura greca arcaica*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», nuova serie, vol. 84, n. 3, 2006, pp. 77-99
- RAMOUS, Mario (a c. di), *Orazio. Satire*, Milano, Garzanti, 1987
- RENNA, Salvatore, *Tra mito e dio: Cesare Pavese lettore a Casale Monferrato*, Torino, Centro stampa regione Piemonte, 2016
- ROISMAN, Hanna M., *Tiresias, the seer of Oedipus the King: Sophocle's and Seneca's versions*, in Leeds International Classical Studies 2.5, 2003, pp. 1-20
- ROMIZZI, Lucia, *Il mito di Dioniso e i pirati Tirreni in epoca romana*, «Latomus», t. 62, fasc. 2, 2003, pp. 352-361
- ROSENGARTEN, Frank, *Little discovery: Gramsci's interpretation of canto X of Dante's Inferno*, in «boundary» 2, vol. 14, n.3, *The legacy of Antonio Gramsci*, Duke University Press, 1986, pp. 71-90
- ROSSI, Elena, *Ruoli e scambi di ruoli nelle Metamorfosi ovidiane*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie IV, vol. 2, n. 2, Pisa 1997, pp. 453-480
- RUSSO, Giuseppe, *Alcune questioni mitografiche negli Scolii di Areta a Luciano*, «Lares» vol. 68, n. 4, Casa editrice Leo S. Olschki, 2002, pp. 637-642

- SACCÀ, AURELIO, *Costanti pavesiane per raccontare il ricordo e gli incontri*, in *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita, An International Conference*, Stony Brook, NY, marzo 2009, a cura di M.B. Mignone, Salerno, EDISUD, 2010, pp. 131-141
- SACCHETTI, Sofia, *Divenire-altri tra filosofia e letteratura. La creazione concettuale in Deleuze e Tournier*, «La deleuziana, rivista online di filosofia», 0/2014, pp. 158-170
- SALEM, Carlos, *Nuda è la morte (Matar y guardar la ropa)*, Milano, Tropea, 2012
- SALVINI, Marina, *Gli studi recenti sul mito classico nella letteratura italiana*, in *Humanitas 4, Il mito nella letteratura italiana moderna*, a cura di P. Gibellini, Morcelliana a. XLVIII, n. 4, Brescia 1996
- SANGUINETI, Federico, *Dante Alighieri, Purgatorio XXII, 113*, in *Filologia e storia letteraria: studi per Roberto Tisconi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008
- SCALIA, Gianni, *Paragrafi di un poscritto*, in A. Marchetti (ed.) *L'androgino. Invenzioni sul mito*, Milano, Crocetti, 1995, pp. 295-302
- SEIDENSTICKER, Bernd, *The figure of Teiresias in Euripide's Bacchae*, in *Wisdom and folly in Euripides*, a cura di Poulheria Kiriakou e Antonios Rengakos, Berlin-Boston (Mass.) 2016, pp. 275-283
- SERKOWSKA, Hanna, *Allegorie del presente, il caso di Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli*, in «Moderna», VIII,1- 2, 2006, pp. 251-269
- SGOBBI, Alessandro, *Tiresia: l'evoluzione di un personaggio tra rispetto e contestazione (Omero, Stesicoro, Sofocle)*, in *Momenti della ricezione omerica. Poesia arcaica e teatro*, a cura di G. Zanetto, D. Canavero, A. Capra, A. Sgobbi, Milano, Cisalpino, 2004, pp. 147-170
- SOFOCLE, *Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, a cura di F. Ferrari, Milano, Rizzoli, 2019
- SORGI, Marcello, *La testa ci fa dire. Dialogo con Andrea Camilleri*, Roma, GEDI, 2020
- STAMA, Felice, *La cecità di Fineo: la conseguenza di un atto di ὕβρις o l'espiazione di una colpa di sangue?*, «I quaderni del ramo d'oro on-line», volume speciale, numero 11, 2019, pp. 1-14

- SURACE, Valentina, *Judith Butler e il carattere performativo del potere*, in «Imago», Number 14 - Year VIII / December 2019, pp. 248-270
- TALIERCIO, Annamaria, *Orazio, Petronio e gli heredipetae*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», 32, 1-2, 1990, p. 70
- TIMETO, Federica, *Tommaso e Tiresia: scrivere non è vedere*, in «Kaleghe», vol. 4, fascicolo 3, 1996, pp. 7-9
- TORRENTE, Luca, *La divinazione di Apollo: sapienza divina e umana*, in *Alle origini del logos: studi su "La nascita della filosofia" di Giorgio Colli*, «Quaderni colliani 2612-4424», Torino, Accademia University Press, 2018, pp. 37-54
- TISSONI, Francesco, *Nonno di Panopoli. I canti di Penteo (Dionisiache 44-46)*, *Commento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998
- TOSI, Renzo, *Il sarcasmo di Tiresia*, in «Eikasmos» XXVIII, 2017, pp. 47-56
- TORRES, José, *Teiresias, the Theban Seer*, «Trends in classics», vol. 6, n. 2, Berlin/Munchen/Boston, De Gruyter GmbH, 2014, pp. 339-356
- TRAGLIA, Antonio – ARICÒ, Giuseppe, a cura di, *Opere di Publio Papinio Stazio*, Torino, Utet, 1980
- TRAINA, Giuseppe, «*La felicità esiste, ne ho sentito parlare*». *Gesualdo Bufalino narratore*, Cuneo, Nerosubianco, 2012
- TRAINA, Giuseppe, *Gesualdo Bufalino ulisside in una stanza*, *Aspetti dell'ulissismo intellettuale dall'Ottocento a oggi*, Atti del convegno di studi (Ragusa Ibla, 20-21 ottobre 2016), a cura di Nunzio Zago, Leonforte, Siké Edizioni, 2018, pp. 77-85
- TRAINA, Giuseppe, *Cambiare opinione (o quasi) su Camilleri*, in Samuele Grassi, Brian Zuccala, a cura di, *Rewriting and Rereading the XIX and XX-Century Canons: Offerings for Annamaria Pagliaro*, Firenze, Firenze University Press, 2022, pp. 22-38
- UGOLINI, Gherardo, *L'ethos di Giocasta tra Stesicoro e i tragici*, «Lexis» 5-6, 1990, www.lexisonline.eu
- UGOLINI, Gherardo, *Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 27, 1991, pp. 9-36

UGOLINI, Gherardo, *Teiresias. Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias in den mythischen Überlieferungen und in der Tragödie*, *Classica Monacensia* 12, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1995

UGOLINI, Gherardo, *Tiresia*, in *Il mito nella letteratura italiana*, diretta da P. Gibellini, vol.V/2, *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 511-532

UGOLINI, Gherardo, *Le metamorfosi di Tiresia tra cultura classica e moderna*, in *Die Kraft der Vergangenheit. Mythos und Realität der klassischen Kultur*, Olms (Hildesheim) 2005, pp. 169-179

UGOLINI, Gherardo, *Le sette metamorfosi di Tiresia secondo il poeta ellenistico Sostrato*, in *Paignion. Piccola Festschrift per Francesco Donadi*, a cura di A. Mastrocinque e A. Tessier, Edizioni Università di Trieste, Trieste 2016, pp. 129-147

UNGARETTI, Giuseppe, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969

URBANI, Brigitte, *Navigazioni di Ulisse nella letteratura italiana. E c'è di mezzo il mare*, AIPI, SPLIT, Croatia, 2000, hal-01656046

VELARDI, Roberto, *Presente, futuro, passato: il sapere del mantis e il sapere dell'aedo (Hes. Theog. 38; Hom. Il. 1,70)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», nuova serie, vol. 107, n.2, 2014, pp. 27-44

VITAGLIANO, Daniela, *Le soglie dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale*, in *Atti VII Convegno internazionale di Italianistica dell'Università di Craiova*, 18-19 settembre 2015, 2017, hal-01684278, pp. 835-846

VITAGLIANO, Daniela, *recensione su A. Comparini, La poetica dei "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, in «Rivista di studi italiani», a. XXXV, n. 2, 2017, pp. 264-266

VITAGLIANO, Daniela, *I Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese tra classicità e modernità: il mito della/contro la crisi*, in «La parola mi tradiva», *Letteratura e crisi*, a cura di N. di Nunzio, S. Jurisic, F. Ragni, Perugia 2017, pp. 349-357

VITAGLIANO, Daniela, *Tracce di sangue nella "poetica della monotonia" di Cesare Pavese*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», 15, 2021, pp. 1-34

- WINANT, Johanna, *Ezra Pound and the form of explanation*, in «Paideuma:modern and contemporary poetry and poetics», vol. 42, 2015, pp. 171-196
- WLASSICS, Tibor, *Pavese heautontimoroumenos*, «Italianistica», vol. 13, n.3, 1984, pp. 397-404
- ZAGARRIO, Vito, “*La moviola della memoria*”. *Il caso Bufalino*, in «Studi Novecenteschi», vol. 28, n. 61, 2001, pp. 199-213
- ZAGO, Nunzio, *La soluzione è finale. Un gioco di inverosimiglianze in un palazzo metafisico*, «La Sicilia», 16 aprile 1996, p. 30
- ZAGO, Nunzio, *La parola reticente nel Decameron e altri saggi*, Comiso, Salarchi Immagini, 2000
- ZAGO, Nunzio – TRAINA, Giuseppe, *Il miglior fabbro. Bufalino fra tradizione e sperimentazione*, Leonforte, Euno edizioni, 2014
- ZAGO, Nunzio, *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte, Euno, 2016
- ZOLLA, Élemire, *Incontro con l’androgino. L’esperienza della completezza sessuale*, Como, Red edizioni, 1995