

# ÁNTHOS

*Mito e fiori nelle Metamorfosi di Ovidio*

Tre variazioni (*filosofiche, artistiche, teatrali e musicali*) sulla mostra Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh.



## ECO e NARCISO

Sala degli Affreschi  
Musei San Domenico - Forlì



# ÁNTHOS

## *Mito e fiori nelle Metamorfosi di Ovidio*

Tre variazioni (*filosofiche, artistiche, teatrali e musicali*) sulla mostra Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh.



# ECO e NARCISO

*Presentazione*

Umberto Curi

*Voce recitante*

Sabina Spazzoli

*Musiche tratte da*

'Echo et Narcisse' di C.W. Gluck

*Tenore*

Paolo Gabellini

*Soprano*

Marina Maroncelli

Accademia Malatestiana

*Ideazione e testi*

Andrea Panzavolta

## SUL CONCETTO DI 'METAMORFOSI'

di **Umberto Curi**

*Morphè* non è la *forma* in senso latino. È, invece, ciò che *appare*, quello che *si offre alla visione*. In quanto tale, la *morphè* si distingue dalla sostanza - ne rappresenta semplicemente una delle possibili manifestazioni, uno fra i modi in cui essa può rendersi visibile. Si comprende, allora, per quali ragioni, ricondotto al *vero* di cui dice l'*etymon*, la *met-morphosis* non indichi affatto un mutamento sostanziale, ma alluda piuttosto ad un cambiamento nel modo di apparire. Essa ha a che fare, dunque, non con l'*essere*, ma con l'*apparenza*, assumendo questa come il processo, mai definito o concluso una volta per tutte, col quale qualcosa si mostra, esce dall'occultamento, diventa visibile.

La metamorfosi non è dunque un processo di trans-formazione, non è un passaggio lineare da una forma ad un'altra, da essa diversa, ma si configura piuttosto come manifestazione di un'identità che si può esprimere, alternativamente, in forme diverse, ma non opposte. Così, ad esempio, nel poema di Ovidio, ciò che i diversi personaggi diventano attraverso la metamorfosi non è in contraddizione, ma in continuità, con la loro *natura*, nel senso specifico che ciò che essi sono *per nascita* - e dunque la loro essenza - può manifestarsi in un modo o nell'altro, senza che questa transizione implichi un mutamento di identità, ma solo l'esplicitazione dell'*altra* forma già fin dall'inizio implicitamente presente con la forma originaria. Da questo punto di vista, il concetto stesso di metamorfosi, mentre sottolinea il cambiamento della *morphè*, presuppone la conservazione di una identità che si manifesta in maniera *morfo-logicamente* differente quando si compia la trasformazione, la quale trova perciò la sua ragion d'essere più profonda non già nel cambia-

mento, in se stesso, ma nella possibilità di realizzare, attraverso esso, un'*apparenza* più adeguata all'*essenza*.

La metamorfosi rivela, insomma, fino a che punto l'*altro* sia necessario per la piena affermazione del sé, dal momento che soltanto attraverso una *trans-formazione*, solo assumendo una *morphè* diversa dalla propria è possibile diventare compiutamente se stessi. Questa dialettica di *alius* e *idem* emerge con grande nettezza per esempio nella prima metamorfosi descritta da Ovidio, quella del re dell'Arcadia, uccisore degli ospiti, introdotto dal poeta come *notus feritate Lycaon*.

La duplicità di espressioni mediante la quale può manifestarsi la *natura* del personaggio è già implicito nella stessa definizione con la quale egli è subito presentato, dove la *feritas* a lui attribuita può appunto esprimersi come *ferocia* dell'uomo, ma al tempo stesso come carattere latentemente *ferino*, reso manifesto dal processo metamorfico. Nella trasformazione di Licaone in lupo (che sotto il profilo linguistico si presenta come passaggio da *Lykaon* a *lykos*, e dunque come ripristino della *vera* identità, attraverso la valorizzazione *etymo-logica*), il carattere della *ferocia* costituisce il ponte fra l'uomo Licaone e il lupo.

## LIBER TERTIUS, 339-401

*Ille per Aonias fama celeberrimus urbes  
inreprehensa dabat populo responsa petenti; 340  
prima fide vocisque ratae temptamina sumpsit  
caerula Liriope, quam quondam flumine curvo  
inplicuit 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. 350  
namque ter ad quinos unum Cephisius annum  
addiderat poteratque puer iuvenisque videri:  
multi illum iuvenes, multae cupiere puellae;  
sed fuit in tenera tam dura superbia forma,  
nulli illum iuvenes, nullae tetigere puellae. 355  
adspicit hunc trepidos agitantem in retia cervos  
vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti  
nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.  
Corpus adhuc Echo, non vox erat et tamen usum  
garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat, 360  
reddere de multis ut verba novissima posset.*

## LIBRO TERZO, 339-401

La prima a saggiare l'autenticità delle parole di Tiresia fu l'azzurra Liriope, che Cefiso un giorno aveva spinto in un'ansa della sua corrente, imprigionato fra le onde e violentato. Rimasta incinta, la bellissima ninfa partorì un bambino che sin dalla nascita suscitava amore, e lo chiamò Narciso. Interrogato se il piccolo avrebbe visto i giorni lontani di una tarda vecchiaia, l'indovino aveva risposto: «Se non conoscerà sé stesso». A lungo la predizione sembrò priva di senso, ma poi l'esito delle cose, il tipo di morte e la strana follia la confermarono. Di un anno aveva ormai superato i quindici il figlio di Cefiso e poteva sembrare tanto un fanciullo che un giovane: più di un giovane, più di una fanciulla lo desiderava, ma in quella tenera bellezza v'era una superbia così ingrata, che nessun giovane, nessuna fanciulla mai lo toccò. Mentre spaventava i cervi per spingerli dentro le reti, lo vide quella ninfa canora, che non sa tacere se parli, ma nemmeno sa parlare per prima: Eco che ripete i suoni. Allora aveva un corpo, non era voce soltanto; ma come ora, benché loquace, non diversamente usava la sua bocca, non riuscendo a rimandare di molte parole che le ultime. Questo si doveva a Giunone, perché tutte le volte che avrebbe potuto sorprendere sui monti le ninfe stese in braccio a Giove, quella astutamente la tratteneva con lunghi discorsi per dar modo alle ninfe di fuggire. Quando la dea se ne accorse: «Di questa lingua che mi ha ingannato», disse, «potrai disporre solo in par-

*fecerat hoc Iuno, quia, cum deprendere posset  
sub Iove saepe suo nymphas in monte iacentis,  
illa deam longo prudens sermone tenebat,  
dum fugerent nymphae. postquam hoc Saturnia sensit, 365*  
*'huius' ait 'linguae, qua sum delusa, potestas  
parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus,'  
reque minas firmat. tantum haec in fine loquendi  
ingeminat voces auditaque verba reportat.*  
*ergo ubi Narcissum per devia rura vagantem 370*  
*vidit et incaluit, sequitur vestigia furtim,  
quoque magis sequitur, flamma propiore calescit,  
non aliter quam cum summis circumlita taedis  
admotas rapiunt vivacia sulphura flammis.*  
*o quotiens voluit blandis accedere dictis 375*  
*et mollis adhibere preces! natura repugnat  
nec sinit, incipiat, sed, quod sinit, illa parata est  
expectare sonos, ad quos sua verba remittat.  
forte puer comitum seductus ab agmine fido*  
*dixerat: 'ecquis adest?' et 'adest' responderat Echo. 380*  
*hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnis,  
voce 'veni!' magna clamat: vocat illa vocantem.  
respicit et rursus nullo veniente 'quid' inquit  
'me fugis?' et totidem, quot dixit, verba recepit.*  
*perstat et alternae deceptus imagine vocis 385*  
*'huc coeamus' ait, nullique libentius umquam  
responsura sono 'coeamus' rettulit Echo*



te: ridottissimo sarà l'uso che tu potrai farne».

E coi fatti confermò le minacce: solo a fine di un discorso Eco duplica i suoni ripetendo le parole che ha udito. Ora, quando vide Narciso vagare in campagne fuori mano, Eco se ne infiammò e ne seguì le orme di nascosto; e quanto più lo segue, tanto più vicino alla fiamma si brucia, come lo zolfo che, spalmato in cima ad una fiaccola, in un attimo divampa se si accosta alla fiamma. Oh quante volte avrebbe voluto affrontarlo con dolci parole e rivolgergli tenere preghiere! Natura lo vieta, non le permette di tentare; ma, e questo le è permesso, sta pronta ad afferrare i suoni, per rimandargli le sue stesse parole. Per caso il fanciullo, separatosi dai suoi fedeli compagni, aveva urlato: «C'è qualcuno?» ed Eco: «Qualcuno» risponde. Stupito, lui cerca con gli occhi in tutti i luoghi, grida a gran voce: «Vieni!»; e lei chiama chi l'ha chiamata. Intorno si guarda, ma non mostrandosi nessuno: «Perché», chiede, «mi sfuggi?», e quante parole dice altrettante ne ottiene in risposta. Insiste e, ingannato dal rimbalzare della voce: «Qui riuniamoci!» esclama, ed Eco che a nessun invito mai risponderrebbe più volentieri: «Uniamoci!» ripete. E decisa a far quel che dice, uscendo dal bosco, gli viene incontro per gettargli, come sogna, le braccia al collo. Lui fugge e fuggendo: «Togli queste mani, non abbracciarmi!» grida. «Possa piuttosto morire che darmi a te!». E lei nient'altro risponde che: «Darmi a te!». Respinta, si nasconde Eco nei boschi, coprendosi di foglie per la vergogna il volto, e da allora vive in antri sperduti. Ma l'amore è confitto in lei e cresce col dolore del rifiuto: un tor-

*et verbis favet ipsa suis egressaque silva  
ibat, ut iniceret sperato bracchia collo;  
ille fugit fugiensque ‘manus complexibus aufer!  
ante’ ait ‘emoriar, quam sit tibi copia nostri’;  
rettulit illa nihil nisi ‘sit tibi copia nostri!’  
spreta latet silvis pudibundaque frondibus ora  
protegit et solis ex illo vivit in antris;  
sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae;  
extenuant vigiles corpus miserabile curae  
adducitque cutem macies et in aera sucus  
corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt:  
vox manet, ossa ferunt lapidis traxisse figuram.  
inde latet silvis nulloque in monte videtur,  
omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.*

mento incessante le estenua sino alla pietà il corpo, la magrezza le raggrinza la pelle e tutti gli umori del corpo si dissolvono nell'aria. Non restano che voce e ossa: la voce esiste ancora; le ossa, dicono, si mutarono in pietre. E da allora sta celata nei boschi, mai più è apparsa sui monti; ma dovunque puoi sentirla: è il suono, che vive in lei. Così di lei, così d'altre ninfe nate in mezzo alle onde o sui monti s'era beffato Narciso, come prima d'una folla di giovani. Finché una vittima del suo disprezzo non levò al cielo le mani: «Che possa innamorarsi anche lui e non possedere chi ama!». Così disse, e la dea di Ramnunte assentì a quella giusta preghiera. C'era una fonte limpida, dalle acque argentee e trasparenti, che mai pastori, caprette portate al pascolo sui monti o altro bestiame avevano toccato, che nessun uccello, fiera o ramo staccatosi da un albero aveva intorbidita. Intorno c'era un prato, che la linfa vicina nutriva, e un bosco che mai avrebbe permesso al sole di scaldare il luogo. Qui il ragazzo, spossato dalle fatiche della caccia e dal caldo, venne a sdraiarsi, attratto dalla bellezza del posto e dalla fonte, ma, mentre cerca di calmare la sete, un'altra sete gli nasce: rapito nel porsi a bere dall'immagine che vede riflessa, s'innamora d'una chimera: corpo crede ciò che solo è ombra. Attonito fissa sé stesso e senza riuscire a staccarne gli occhi rimane impietrito come una statua scolpita in marmo di Paro. Disteso a terra, contempla quelle due stelle che sono i suoi occhi, i capelli degni di Bacco, degni persino di Apollo, e le guance lisce, il collo d'avorio, la bellezza della bocca, il rosa soffuso sul niveo candore, e tutto quanto

ammira è ciò che rende lui meraviglioso. Desidera, ignorandolo, sé stesso, amante e oggetto amato, mentre brama, si brama, e insieme accende ed arde. Quante volte lancia inutili baci alla finzione della fonte! Quante volte immerge in acqua le braccia per gettarle intorno al collo che vede e che in acqua non si afferra! Ignora ciò che vede, ma quel che vede l'infiamma e proprio l'illusione che l'inganna eccita i suoi occhi. Ingenuo, perché t'illudi d'afferrare un'immagine che fugge? Ciò che brami non esiste; ciò che ami, se ti volti, lo perdi! Quella che scorgi non è che il fantasma di una figura riflessa: nulla ha di suo; con te venne e con te rimane; con te se ne andrebbe, se ad andartene tu riuscissi. Ma né il bisogno di cibo o il bisogno di riposo riescono a staccarlo di lì: disteso sull'erba velata d'ombra, fissa con sguardo insaziabile quella forma che l'inganna e si strugge, vittima dei suoi occhi. Poi sollevandosi un poco, tende le braccia a quel bosco che lo circonda e dice: «Esiste mai amante, o selve, che abbia più crudelmente sofferto? Voi certo lo sapete, voi che a tanti offriste in soccorso un rifugio. Ricordate nella vostra lunga esistenza, quanti sono i secoli che si trascina, qualcuno che si sia ridotto così? Mi piace, lo vedo; ma ciò che vedo e che mi piace non riesco a raggiungerlo: tanto mi confonde amore. E a mio maggior dolore, non ci separa l'immensità del mare, o strade, monti, bastioni con le porte sbarrate: un velo d'acqua ci divide! E lui, sì, vorrebbe donarsi: ogni volta che accosto i miei baci allo specchio d'acqua, verso di me ogni volta si protende offrendomi la bocca. Diresti che si può toccare; un nulla, sì, si

oppone al nostro amore. Chiunque tu sia, qui vieni! Perché m'illudi, fanciullo senza uguali? Dove vai quand'io ti cerco? E sì che la mia bellezza e la mia età non sono da fuggire: anche delle ninfe mi hanno amato. Con sguardo amico mi lasci sperare non so cosa; quando ti tendo le braccia, subito le tendi anche tu; quando sorrido, ricambi il sorriso; e ti ho visto persino piangere, quando io piango; con un cenno rispondi ai miei segnali e a quel che posso arguire dai movimenti della bella bocca, mi ricambi parole che non giungono alle mie orecchie. Io, sono io! l'ho capito, l'immagine mia non m'inganna più! Per me stesso brucio d'amore, accendo e subisco la fiamma! Che fare? Essere implorato o implorare? E poi cosa implorare? Ciò che desidero è in me: un tesoro che mi rende impotente. Oh potessi staccarmi dal mio corpo! Voto inaudito per gli amanti: voler distante chi amiamo! Ormai il dolore mi toglie le forze, e non mi resta da vivere più di tanto: mi spengo nel fiore degli anni. No, grave non mi è la morte, se con lei avrà fine il mio dolore; solo vorrei che visse più a lungo lui, che tanto ho caro. Ma, il cuore unito in un'anima sola, noi due ora moriremo». Dice, e delirando torna a contemplare quella figura, e con le sue lacrime sconvolge lo specchio d'acqua, che increspandosi ne offusca lo splendore. Vedendola svanire: «Dove fuggi?» esclama. «Fèrmati, infame, non abbandonare chi ti ama! Se non posso toccarti, mi sia permesso almeno di guardarti e nutrire così l'infelice mia passione!». In mezzo ai lamenti, dall'orlo in alto lacera la veste e con le palme bianche come il marmo si percuote il petto nudo.

Ai colpi il petto si colora di un tenue rossore, come accade alla mela che, candida su una faccia, si accende di rosso sull'altra, o come all'uva che in grappoli cangianti si vela di porpora quando matura. Specchiandosi nell'acqua tornata di nuovo limpida, non resiste più e, come cera bionda al brillio di una fiammella o la brina del mattino al tepore del sole si sciogliono, così, sfinito d'amore, si strugge e un fuoco occulto a poco a poco lo consuma. Del suo colorito rosa misto al candore ormai non v'è più traccia, né del fuoco, delle forze, di ciò che prima incantava la vista, e nemmeno il corpo è più quello che Eco aveva amato un tempo. Ma quando lei lo vide così, malgrado la collera al ricordo, si addolora e ogni volta che l'infelice mormora 'Ahimè', rimandandogli la voce ripete 'Ahimè', e quando il ragazzo con le mani si percuote le braccia, replica lo stesso suono, quello delle percosse. Le ultime sue parole, mentre fissava l'acqua una volta ancora, furono: «Ahimè, fanciullo amato invano», e le stesse parole gli rimandò il luogo; e quando disse 'Addio', Eco 'Addio' disse. Poi reclinò il suo capo stanco sull'erba verde e la morte chiuse quegli occhi incantati sulle fattezze del loro padrone. E anche quando fu accolto negli Inferi, mai smise di contemplarsi nelle acque dello Stige. Un lungo lamento levarono le Naiadi sue sorelle, offrendogli le chiome recise; un lungo lamento le Driadi, ed Eco unì la sua voce alla loro. Già approntavano il rogo, le fiaccole da agitare e il feretro: il corpo era scomparso; al posto suo scorsero un fiore, giallo nel mezzo e tutto circondato di petali bianchi.

# ECHO ET NARCISSE

di Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

Libretto di Ludwig Theodor von Tschudi, da Ovidio. Drame lyrique in un prologo e tre atti

*Prima:* Parigi, Opéra (Académie royale de musique), 24 settembre 1779

*Personaggi:* Echo, ninfa, signora dei boschi e delle acque (S); Narcisse, giovane cacciatore (T); Amour, Eglé, Aglaé, ninfe amiche di Echo (S); Cynire, amico di Narcisse (T); due ninfe dei boschi (S); due ninfe delle acque (S); silfi, piaceri, dolori, zefiri, seguito di Echo e Narcisse

L'ultima opera di Gluck si muove nell'ambito del genere pastorale, come è evidente sin dall'ouverture e per tutta la partitura, nella quale è notevole l'attenzione riservata al timbro pastoso dei legni. Una scelta simile, a pochi mesi dall' *Iphigénie en Tauride* , dovette sconcertare i committenti (l'Académie royale de musique), che accolsero molto freddamente il lavoro, contribuendo così alla decisione del compositore di lasciare la capitale francese.

**Prologo.** Dal suo tempio, Amour racconta dell'amore tra Echo e Narcisse e di come il geloso Apollo sia riuscito, attraverso un incantesimo, a separare la coppia. Ma Amour cercherà di far nuovamente innamorare Narcisse.

**Atto primo.** È il giorno delle nozze tra Echo e Narcisse, ma la ninfa non è felice; teme infatti che l'amato le sia infedele e chiede a Cynire di scoprire la verità. Ma sarà lei stessa ad assistere a una scena incredibile: Narcisse si reca a una fonte e, specchiandosi, s'illude, per effetto dell'incantesimo di Apollo, di vedervi l'immagine di una dea delle acque. Echo, che non riesce a fargli giungere la sua voce, si dichiara pronta a morire.

**Atto secondo.** Echo sta morendo, ma Narcisse, ancora infatuato della sua immagine, non se ne accorge, finché un tuono non lo reintegra magicamente nel pieno controllo di sé. Troppo tardi: dalle porte dischiuse del tempio s'intravede Echo moribonda.

**Atto terzo.** Tutti lamentano la morte della ninfa. Narcisse si congeda dall'amico Cynire e invoca lo spirito della defunta, prima di pugnarsi per la disperazione; proprio in quel momento le porte del tempio si aprono nuovamente e compare Echo, riportata in vita da Amour, cui tutti tributano un inno festoso.

I pregi della partitura sono numerosi: vivacità e originalità non vengono mai meno nelle pagine di balletto (notevoli le danze del prologo), nei cori (severo e toccante quello che nel secondo atto piange la morte di Echo), mentre i recitativi accompagnati e gli ariosi sono di grande tensione drammatica, come le arie e i concertati; di delicatezza quasi calligrafica le parti vocali femminili, distese quelle tenorili. Tra i luoghi rimarchevoli, l'accurata perorazione di Echo ("Peut-être d'un injuste effroi"), l'elaborata aria di Cynire ("Dissipe ce mortel effroi") e due brani che sfruttano l'effetto d'eco suggerito dalla protagonista: l'introduzione orchestrale all'atto terzo e l'arioso di Narcisse che si specchia alla fonte ("Divinité des eaux").



# METAMORFOSI DELL'INCANTO.

Luoghi e figure nel cinema, nella musica e nella letteratura.

di Andrea Panzavolta

## Parte I

### **Metamorfosi del mito nel cinema. Due casi esemplari: *Segreti di famiglia* e *Up*.**

1. *Dove ancora sopravvivono i miti: Segreti di famiglia di Francis Ford Coppola.*

Come vuole la sua stessa etimologia, il *mythos* nasconde (*myo*, 'parlo a labbra strette') parole che non sono pienamente comprensibili e che, pertanto, vanno decifrate. Il mito, dunque, narra (*mytologeîn*) storie senza tuttavia esporre in maniera compiuta ciò che intende comunicare. Il suo contenuto di verità è cangiante, mercuriale, proteiforme; ama la metamorfosi e l'elusione e parla di cose che, pur non essendo mai accadute, sono quotidianamente.

Se questo è vero, ecco che del tutto fuorvianti risultano essere espressioni quali 'crollo del mito' e 'tempi demitizzati'. Anche se è indubbio il tramonto della grande narrazione mitica, la vita di tutti i giorni continua a essere permeata dal bisbiglio che esce dalle labbra strette del *mythos*.

In particolare, oggi sono due le forme di espressione artistica capaci, più di qualsiasi altra, a farsi ascolto interpretante di questo bisbiglio: l'opera lirica e il cinema. Numerosi, del resto, sono gli elementi che hanno in comune. I dialoghi, prima di tutto: il libretto d'opera e la sceneggiatura sono costituiti quasi esclusivamente da parole che i personaggi si scambiano tra loro. Poi quella che a ragione è chiamata 'colonna sonora', giacché funge da sostegno - nel melodramma addirittura da testata angolare - alla narrazione. E ancora la scenografia, le luci, i costumi e tutto l'apparato artigianale che fa da contorno. Il fatto stesso che un

melodramma e un film si prestino a numerose interpretazioni, spesso addirittura antitetiche tra loro, è la prova di come queste due arti riescano a cogliere il reale in tutta la sua complessità, proprio come l'antica tragedia greca. E come non vi era nulla di più filosofico della tragedia classica, così, oggi, non vi è nulla di più filosofico del melodramma e della settima arte. Già Hölderlin sosteneva che la filosofia non è l'unica depositaria del sapere: «è il poeta che coglie la verità.»

In *Segreti di famiglia* di Francis Ford Coppola si avverte l'eco di questo celebre verso di Hölderlin nella frase che Bennie scrive al computer: «quando i tempi sono in travaglio, il poeta deve parlare.» Nello *Ione* platonico si legge che il poeta è un «essere etereo, sacro e alato», incapace «di comporre prima di essere ispirato e prima di aver perduto il senno»: è il dio, infatti, che parla e che fa udire la verità per mezzo del poeta. Maniacale nel significato etimologico della parola - cioè dominato da una implacabile *mania* - è il comportamento di Tetro e di Bennie. Entrambi sono posseduti da una «follia divina» che li spinge a scrivere: «non puoi decidere tu quando smettere: la scrittura ti segue ovunque», dice Bennie, cogliendo perfettamente il lato tenebroso che si cela dietro a ogni vera ispirazione artistica.

Più che travagliati sono i giorni che stanno vivendo Tetro e Bennie: fin dai primi minuti del racconto si intuisce che oscure verità sono sul punto di essere rivelate e che da un momento all'altro sui due fratelli si abatterà una *katastrophè* tale da modificare in maniera irreversibile i loro rapporti. Dominati entrambi da una incoercibile mania poetica, essi - attraverso un uso raffinato da parte di Coppola della *mise en abîme* - diventano a loro volta i protagonisti di una *poiesis*. A differenza della *praxis*, la *poiesis*, secondo la definizione offerta da Aristotele nella *Poetica*, è attività mimetica, realizzata con i versi o con altri mezzi, della realtà,

ma non nel limitante significato di una sua mera imitazione, bensì in quello, assai più ricco e complesso, di una sua ri-creazione. La *poiesis* è agire filosofico *tout court* e permette, come scrive lo Stagirita, di accedere «alle prime e più importanti conoscenze.» La *poiesis*, dunque, per riprendere la celebre definizione di Heidegger contenuta nel saggio *La poesia di Hölderlin*, è «disvelamento dell'essere.»

Con grande virtuosismo, Coppola crea *poeticamente* personaggi che a loro volta creano, sempre poeticamente, altri personaggi, anche se una sola è la verità cui si accenna (ché solo attraverso i «cenni», infatti, gli dei parlano), vale a dire la costitutiva di-lemmaticità della condizione umana. Nessun mito classico, al pari di Edipo, è riuscito a scendere come uno specillo tra i limacciosi anfratti del cuore. Ed è proprio al mito di Edipo che *Segreti di famiglia*, in modo anche piuttosto scoperto, si richiama fin dalle prime inquadrature. L'incrocio attraversato da Bennie all'inizio del film richiama immediatamente il fatale crocicchio di strade nel quale fu ucciso Laio: la presenza di una molteplicità di strade rende già visivamente l'impossibilità di ridurre a uno solo il personaggio di Bennie. E ancora. Una marcata connotazione edipica è impressa al fratello Tetro fin dalla sua entrata sulla scena. La sua gamba, infatti, è ingessata e questo lo costringe a camminare servendosi ora di due grucce ora di un bastone. Come l'animale dell'antico enigma, anch'egli è, al tempo stesso, *di-pous*, *tri-pous* e *tetra-pous*. Non solo. La frattura del piede rinvia all'etimologia di Edipo che significa sia 'il-piedi-gonfi' (*Oidos-pous*), sia 'colui-che-sa-intorno-ai-piedi' (*Oida-pous*). Poco dopo anche Bennie, in seguito a un incidente avvenuto, non a caso, nel medesimo incrocio, si fratturerà la gamba, prendendo così il posto del fratello. Entrambi, dunque, recano impresso sulla fronte il sigillo di una irriducibile duplicità ed entrambi giungeranno a una sconvolgente rivelazione su se stessi (nel

pieno rispetto del principio aristotelico secondo cui in una tragedia ben costruita i fatti debbono sopravvenire contro ogni aspettativa), accompagnati per mano da Miranda ('colei-che-guarda-con-attenzione', dal verbo latino *miror*), che forse per una lontana comunanza etimologica non è azzardato accostare alla figura di Ismene ('colei-che-sa, dove la radice, secondo l'interpretazione più accreditata, è ancora una volta *oida*, dal verbo *orao*, 'vedere', 'conoscere').

L'arte del raddoppiamento speculare è usata costantemente per tutta la durata del film. L'antagonismo tra Tetro e Bennie riflette quello tra Carl e Alfie Tetrocini, entrambi direttori di orchestra, con questa significativa differenza, tuttavia: il primo è una stella di prima grandezza; il secondo, invece, un fallito (a questa coppia di direttori orchestrali fa da sfondo, espressamente citata nel film, un'altra coppia, quella di Erich e Carlos Kleiber: pur avendo superato la fama del padre, Carlos - uno dei più grandi direttori di sempre - per tutta la vita ne subì l'oscuro, schiacciante sortilegio). Altra coppia polare, poi, è quella costituita da Tetro e dal padre Carl: il figlio vuole diventare scrittore per abbattere la legge del padre secondo cui «in famiglia c'è posto per un solo genio». Il conflitto tra i due si radicalizza al punto che il padre, forte della propria fama, si spinge a rubare al figlio la sua ragazza. Infine, sono paradigma della duplicità gli stessi nomi di Tetro. Anche se si tratta dell'abbreviativo del cognome, Tetro (titolo originale del film senz'altro da preferire alla delittuosa traduzione italiana che mostra anziché nascondere e dice anziché alludere, contravvenendo così a una delle principali regole del *dran* tragico) rimanda all'omonimo aggettivo (che l'italo-americano Coppola non può non conoscere), e quindi rimanda a plaghe di tenebra, a luoghi acherontei, a zone insomma che la luce non riesce a raggiungere. Se si considera, però, che il vero nome di Tetro è Angelo, l'essere che ha

quale connotato peculiare proprio la luce, ci si rende facilmente conto dell'ambivalenza strutturale di questo personaggio.

Fin qui il cinema. E quando il cinema sembra smorzare la sua potenza evocativa, ecco venire in soccorso, come già si è accennato, il melodramma, l'altro luogo dove, oggi, si sono rifugiati i miti. *Segreti di famiglia*, infatti, è anche un sontuoso, turgido melodramma, grazie ai rutilanti flashback scanditi dal *Coro a bocca chiusa* della *Madama Butterfly* (coro più che mai 'mitico' nel significato etimologico sopra richiamato) e soprattutto grazie alle magnifiche inserzioni di frammenti tratti da *Coppelia*, il celebre balletto-pantomina rappresentato per la prima volta all'Opéra di Parigi nel 1870 su coreografie di Arthur Saint-Léon, che il musicista Léo Delibes trasse dal racconto *Der Sandman* di E.T.A. Hoffmann, che narra dell'*amour fou* del giovane Nathaniel per la bambola meccanica Olimpia, costruita dall'ambiguo scienziato italiano Spallanzani.

Non è un caso che Coppola abbia citato proprio *Il mago Sabbiolino* di Hoffmann. Come è noto, da questo racconto Sigmund Freud nel 1919 trasse il saggio *Das Unheimliche. Il perturbante*, concetto centrale nella psicoanalisi, è definito da Freud come «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare.» In altri termini, il perturbante è ciò che, pur appartenendo alla sfera della *Heim*, del focolare domestico, degli affetti familiari, si presenta anche come del tutto sconosciuto e quindi come non-familiare. Si tratta dunque, conclude Freud, di un concetto che «sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere col suo contrario.»

Il perturbante, richiamato a chiare lettere dal balletto *Coppelia*, attraversa come un fiume carsico l'impianto narrativo di *Segreti di famiglia*.

Ne consegue che durante il racconto incombe sempre una massima insicurezza intorno a ciò che, apparentemente, si crede di conoscere, a

cominciare dall'identità dei diversi personaggi: nel momento in cui si crede di aver capito quali siano i traumi che lacerano il clan dei Tetrocini, ecco che questi si rivelano del tutto diversi. Dal punto di vista cinematografico, il perturbante è reso magistralmente dalla dissolvenza del volto di Carl Tetrocini nella sua maschera funeraria. È una vera e propria metamorfosi che, come tutte le metamorfosi, non fa che portare a compimento la vera identità di colui che la subisce: il grande artista celebrato dalla critica e dal pubblico, il raffinato umanista, il campione della nobiltà dello spirito era solo una *dramatis persona*, una maschera, un orribile infingimento che nascondeva un verminaio senza nome. Carl, dice Tetro (citando la definizione che Minus dà di suo padre in *Come in uno specchio* di Bergman), non era altro che un «musicista senza musica.»

Anche se qua e là si registra qualche smagliatura (il viaggio in Patagonia è forse la parte meno convincente del film), *Segreti di famiglia* resta pur sempre una grande opera, non solo dal punto di vista *stricto sensu* cinematografico (le immagini, girate in uno smagliante bianco e nero, sono bellissime, e ancora più belle sono quelle, a colori, dedicate al melodramma), ma anche - e soprattutto - dal punto di vista della sua profondità testuale, che trascende le sterili categorie del bello e del brutto. L'ultimo capolavoro di Coppola, insomma, dimostra che non vi è nulla di più filosofico, oggi, del cinema e del melodramma.

2. *Usi e riusi dei miti di fondazione nel cinema: Up di di Pete Docter e Bob Peterson.*

«[Era] piccola e con un tetto di paglia e di canne palustri, ma in quella capanna Bàucide, pia vecchietta, e Filèmone, pari a lei per età, vivevano uniti fin dagli anni della giovinezza, in quella capanna erano invecchiati [...]. Inutile domandarsi chi è il padrone e chi il servitore: la famiglia è tutta lì, loro due [*tota domus duo sunt*].»

Durante i primi minuti di *Up* - capolavoro assoluto con cui la Pixar ha superato se stessa per felicità inventiva, per bellezza delle immagini e soprattutto per la rara capacità di incrociare la spensieratezza del fanciullo, che vive solo del presente e guarda le immagini sullo schermo incurante di preoccupazioni e di scopi, con la gravità dell'adulto, che in quelle stesse immagini cerca un segno per muoversi con meno timore nel mare inesplicabile dell'esistenza - è impossibile non pensare al mito di Filèmone e Bàucide.

Come narra Ovidio nel libro ottavo delle *Metamorfosi*, al tempo delle favole antiche Giove e Mercurio, giunti in Frigia sotto sembianze umane, bussarono «in mille case in cerca di un posto per riposarsi, e mille case sprangarono la porta.» Solo una, alla fine, li accolse: era la misera capanna dove vivevano Filèmone e Bàucide. Questi offrirono agli dei un pasto che era, sì, frugale, ma anche quanto di meglio ci si potesse attendere dal sacro dovere dell'ospitalità.

Dopo aver mangiato, i numi rivelarono la loro identità e annunciarono che una terribile punizione si sarebbe abbattuta sugli empì che si erano rifiutati di accoglierli. Così, dopo aver condotti i due vecchi sulla cima di un monte, Giove e Mercurio sommersero con una palude tutte le case a eccezione del loro abituro, che di colpo si trasformò in un tempio dalle porte finemente cesellate, dalle colonne d'oro e dai pavimenti rivestiti di marmo. Invitati, infine, da Giove a esprimere un desiderio, Filèmone e Bàucide chiesero di essere sacerdoti e guardiani del tempio e, poiché erano vissuti d'accordo tanti anni, di morire nello stesso istante: «che io non abbia mai a vedere la tomba di mia moglie, né lei debba tumulare me.» Il desiderio fu esaudito.

Un giorno, mentre se ne stavano seduti sulla gradinata del tempio a rammemorare i fatti del luogo, Filèmone e Bàucide si trasformarono

rispettivamente in una quercia e in un tiglio. I loro tronchi, stretti in un inseparabile abbraccio, ancora oggi sono additati dai Frigi quale esempio preclaro di amore coniugale e di ospitalità.

Nessun mito, al pari di quello narrato da Ovidio, riesce, in tanta pacata concisione, a esprimere meglio il mistero dell'amore tra l'uomo e la donna, un mistero che è pienezza di vita e nel contempo indicibile malinconia. La sera che cala alta e solenne sui due vecchi mentre se ne stanno seduti l'uno accanto all'altra sulla scalinata a ricordare il dolce passato è immagine di un'esistenza vissuta fino in fondo, nelle sue incrinature dolorose come nelle sue ore di festa.

*Immagine*, appunto. Proprio come il cinema. Ogni fotogramma è un'immagine che, pur *imitando* - come rivela la sua stessa radice etimologica - la realtà, tuttavia anche la trasfigura, rivelandone le segrete contraddizioni. Non è, l'immagine cinematografica, una meccanica e asettica riproduzione della realtà, ma epifania del suo senso. Essa illumina il cuore della vita, si fa ascolto interpretante delle sue più intime intermitenze, ne svela la fragilità e l'incanto irripetibile. Se così stanno le cose, forse non vi è cinema più alto di quello muto (per certi aspetti è tale, ad esempio, anche quello di Ingmar Bergman, con i suoi volti - vere e proprie biografie di anime - studiati a lungo dalla macchina da presa).

I primi minuti di *Up* - nello specifico quelli che raccontano, solo per immagini, la vita in comune di Carl Fredricksen e di sua moglie Ellie - sono cinema allo stato puro. Certo, a prima vista queste immagini non mostrano niente di speciale. La lunga storia d'amore di Carl e di Ellie è fatta di cose piccole e consuete, le stesse che si ritrovano in tante altre storie d'amore: pasti consumati insieme, picnic all'aria aperta, gite domenicali fuori porta, letture serali nel salotto. Insomma: la normale prosa quotidiana. Eppure, dopo pochi minuti lo spettatore si accorge



che la felicità, se mai ve ne è una a questo mondo, consiste proprio nel viverle, quelle cose piccole e consuete, nella piena coscienza del loro carattere effimero.

Una semplice risata può contenere l'essenza del vivere, ma al pari di ogni altro momento, anche una risata può essere dolorosa e insostenibile, perché chiede l'eternità, perché pretende di sopravvivere all'istante transeunte: è per questo che Filèmone e Bàucide chiedono agli dei di morire nello stesso istante (la medesima sorte tocca pure a Cleobi e a Bitone, altro mito di vertiginosa bellezza e sapienza). Un 'sì' tragico alla vita: questa è l'immortale sapienza greca che spira possente anche nella preghiera che Filèmone rivolge al dio. Davvero tragico è questo 'sì' perché non vi è nulla di più doloroso del ricordo della felicità passata: in questo senso ciò che comunemente chiamiamo 'ricordo' è, a ben vedere, la certezza della futura infelicità.

La morte dell'adorata Ellie e il contestuale incontro con il *boy scout* Russel (che di Ellie è, in un certo qual modo, l'immagine speculare: l'accesa immaginazione, il gusto per l'avventura e la simpatica verbosità di Ellie bambina rivivono infatti in Russel) fungono da vero e proprio *punto di catastrofe* nel senso greco dell'espressione, segnano cioè una brusca e inattesa transizione di stato: la vita di Carl, da piena com'era, diventa improvvisamente vuota e triste. Da questo momento in poi il film si distacca completamente dal mito ovidiano, riceve sul piano della *systasis ton pragmaton* di aristotelica memoria un arricchimento e si apre a sviluppi del tutto imprevedibili, che del mito ovidiano sono, in parte, la negazione. Dal momento in cui Carl, a bordo della sua casetta trasformata in una mongolfiera dai rutilanti colori (se si vuole, ultima concessione al mito del Filèmone e Bàucide: l'umile capanna trasformata in tempio), decide di raggiungere le Cascade Paradise, dove avrebbe voluto andare

con Ellie, il mito di riferimento è il libro dell'*Esodo*, ma nella sua versione in nero, per così dire. Come è immediatamente evocato dal loro nome, le Cascade Paradiso sono un luogo dell'anima, un posto che per tutta la vita si è tentato di raggiungere ma senza successo, un territorio da cui si è stati cacciati ma dove si desidera ritornare, una sorta di araba fenicie (l'essere mitologico che nel film è evocato dal bizzarro uccello Kevin) della cui esistenza nessuno dubita, «ma dove sia nessun lo sa.» A differenza, però, del viaggio biblico, quello intrapreso da Carl è un viaggio-per-la-morte. Le cascate non sono il luogo dove inizierà una nuova vita, addirittura migliore di quella precedente, ma il luogo della fine. Carl raggiungerà, certo, la meta a lungo vagheggiata, ma senza la compagna che sola avrebbe dato senso al viaggio. La morte della moglie è anche la morte di Carl; impossibile, allora, scrivere anche solo un rigo alla voce 'cose ancora da fare' sull'album dove da bambina Ellie annotava le sue avventure: le pagine resteranno bianche, il colore che più di tutti si addice alla morte.

Fin qui l'ossessione di Carl non si discosta troppo da quella del vecchio esploratore Charles F. Muntz, misteriosamente scomparso con il suo dirigibile in Sudamerica, nel tentativo di riscattare il proprio onore dopo che la comunità scientifica aveva messo in discussione la più grande scoperta della sua vita: lo scheletro di un pennuto alto quattro metri. Entrambi sono dominati da un irriducibile *cupio dissolvi*: colmo di mahleriano struggimento, quello di Carl; intriso di rancoroso livore, quello di Muntz. Questi è la versione gotica di Prospero (già sperimentata nel cinema con il dottor Morbius, il protagonista dell'indimenticabile classico di fantascienza *Il pianeta proibito* del 1956, costruito sulla falsariga della *Tempesta*): come l'eroe shakesperiano, anche Muntz regna sopra un disabitato lembo di terra servito, anziché dagli spiriti, da una muta

di cani, in particolare dal buffo Dug, che assolve il ruolo di Ariel, e dal feroce Alpha, che fa le veci di Calibano; anch'egli, poi, è un mago potente, capace di compiere meraviglie come quella di dare la parola agli animali. Accanto a quello di Prospero, l'altro paradigma letterario su cui è disegnata la figura di Muntz - uno dei cattivi più memorabili nella storia del film d'animazione - è il capitano Achab. La mole del dirigibile, che ricorda la sagoma della Balena Bianca, la morte di Muntz, che rimane impigliato nei fili dei palloncini come Achab nelle funi degli arpioni, e soprattutto la sua ossessiva ricerca del misterioso uccello tropicale evocano l'immenso *Moby Dick* di Melville. Come il capitano del *Pequod*, anche Muntz non esita a sacrificare vite umane (gli esploratori che, nel corso degli anni, si erano avventurati nel suo regno) pur di placare la sua sete di vendetta, ma le analogie si fermano qui: infatti, mentre *Moby Dick* è il ritratto delle forze demoniache che sono nell'universo e che incessantemente combattono per conquistare il cuore dell'uomo (per cui la caccia di Achab risulta essere tutt'altro che empia); l'uccello Kevin, al contrario, è immagine della bellezza del creato e della sua intima bontà (e quindi massimamente empio è Muntz, perché non prova alcun stupore davanti a questa bellezza).

Lo stupore, che per Aristotele è all'origine della filosofia e della poesia, sovrabbonda invece in Russel, tanto che, se si insiste nel raffronto con la *Tempesta*, si potrebbe scorgere in filigrana al goffo e impacciato *boy scout* la figura di Miranda, vera e propria icona, come dice il suo stesso nome, della meraviglia. Il *thaumazein* che Russel prova davanti all'apparizione di Kevin e di Dug è simile a quello di Miranda quando scorge Ferdinando, Alonso e il resto dei napoletani: «o splendido nuovo mondo!», esclama la figlia di Prospero. Le medesime parole vibrano negli occhi di Russel: quell'angolo del Sudamerica per lui è davvero il Nuovo

mondo, non perché così lo chiamarono gli esploratori che per primi lo scoprirono, ma perché, apocalitticamente, la sua bellezza è immagine della riconciliazione escatologica (che solo i fanciulli riescono a intuire). Da questo *thaumazein* Carl, a differenza di Muntz, si farà sedurre. La sua miseria si trasforma così in ricchezza, la disperazione in speranza e il lutto in rinascita. Solo dopo questa *metanoia* egli si accorge che tante altre pagine erano state riempite dalla moglie alla voce ‘cose ancora da fare’, e soprattutto si avvede della stupenda dedica, che suona quasi come un testamento, scritta da Ellie poco prima di morire: «ormai sei pronto per una nuova avventura. Grazie per il viaggio che abbiamo fatto insieme.» La nuova avventura non tarderà e anziché paesi esotici popolati da creature ancora più bizzarre dell’uccello Kevin, avrà come sfondo la città in cui Carl è sempre vissuto.

Il viaggio di Carl, come quello dell’*Odissea*, è circolare: l’individuo da Itaca parte e a Itaca fa ritorno, assai cambiato, certo, dalle esperienze fatte durante il viaggio, ma anche confermato nella propria identità. Non si deve dimenticare, tuttavia, che il *nostos* nella «pietrosa Itaca», come predice Tiresia a Odisseo nel regno dei morti, è soltanto il preludio a esperienze ancora più straordinarie, perché il Viaggiatore è pronto ormai ad aprirsi totalmente all’altro: «[Tiresia] ordinava / ch’io vada a genti che non conoscono il mare, / non mangiano cibi conditi con sale, / non sanno le navi dalle guance di minio [...] / finché morte non ti coglierà nell’alto mare. / [...]Intorno a me popoli beati saranno.»

Ulisse, dunque, non morirà in patria, ma nel corso del nuovo viaggio che lo attende. Omero conclude il romanzo dei romanzi con un autentico colpo di scena. Dopo la profezia di Tiresia si può parlare ancora di viaggio circolare? Quello di Ulisse non è piuttosto un viaggio rettilineo, che procede dritto verso territori che non hanno confini, verso le con-

trade dell'informe e dell'indistinto popolate da *xenoi* che, proprio perché tali, sono anche *philoí*?

Ulisseico è anche il *nostos* di Carl. Egli ritorna, è vero, ma ad attenderlo non vi è più alcun focolare. La sequenza in cui egli osserva la casetta scomparire tra le nuvole è una delle più importanti del film (è un'altra *katastrophé*, un altro *turning point*) perché segna il passaggio dalla *philoautía*, dall'ascolto solo di se stesso, all'ascolto dell'altro: nulla di più lontano, quindi, dalla *gnome* squisitamente greca (silenica) del mito di Filémone e Bàucide. Negli ultimi fotogrammi Carl è seduto su di un marciapiede insieme a Russel: è la strada, dunque, il simbolo per eccellenza dell'infinito viaggiare, il luogo dove da ora in poi egli abiterà. Nessun *oikos*, nessuna 'fissa dimora': la nuova dimensione di Carl (si badi: tutt'altro che consolatoria e rassicurante) è l'esilio, la sola in cui è possibile scoprire sia l'*hostis* che alberga in noi e che chiede di essere ospitato e accolto, sia l'*hospes* che nessun *oikos* potrà mai accogliere. E in quegli ultimi, stupendi fotogrammi Carl diviene icona compiuta del *Forestiero*, del *theos xenos*, dell'*Adveniens*.

## **Umberto Curi**

È professore ordinario di Storia della Filosofia e Direttore del Centro Interdipartimentale di ricerca in Storia e Filosofia delle Scienze (CIRSFIS) dell'Università di Padova. Fra il 1994 e il 2008 è stato Presidente del corso di laurea in Filosofia della stessa Università. Visiting Professor presso le Università di Los Angeles e di Boston, ha tenuto lezioni e conferenze presso le Università di Barcellona, Bergen, Berlino, Buenos Aires, Città del Messico, Cordoba, Lima, Lugano, Madrid, Oslo, Rio de Janeiro, San Paolo, Sevilla, Vancouver, Vienna. Ha diretto per oltre vent'anni la Fondazione Istituto Gramsci Veneto. Dal 1985 al 1995 è stato membro del Consiglio direttivo e della Giunta esecutiva della Biennale di Venezia. Ha diretto per tre anni il progetto televisivo "Mondo3" per Rai Educational. Attualmente, è membro del Comitato scientifico dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli e del Consiglio Scientifico del Centro di Ecologia Umana dell'Università di Padova. È anche membro del Comitato scientifico della rivista internazionale "Iris" e della rivista "Paradigmi". Fra le sue numerose pubblicazioni, *Endiadi. Figure della duplicità e La cognizione dell'amore. Eros e filosofia* (entrambi presso Feltrinelli, 1995 e 1997), *Pensare la guerra. L'Europa e il destino della politica*, Dedalo, Bari 1999; *Polemos. Filosofia come guerra e La forza dello sguardo* (presso Bollati Boringhieri, 2000 e 2004); *Il volto della Gorgone: la morte e i suoi significati e Filosofia del Don Giovanni* (presso Bruno Mondadori, 2001 e 2002); *Variazioni sul mito: Don Giovanni* (Marsilio, Venezia 2005). Ha dedicato numerosi saggi ed alcuni volumi all'analisi del sistema politico italiano: *La politica sommersa. Il sistema politico italiano tra terrorismo e massoneria*, Franco Angeli, Milano 1989; *Lo scudo di Achille. Il PCI nella grande crisi*, ivi, 1990; *L'albero e la foresta*, ivi 1991; *La Repubblica che non c'è*, ivi 1992; *Terrorismo e guerra infinita*, Città

Aperta, Enna 2007. Ai rapporti fra cinema e filosofia ha dedicato finora quattro volumi: *Lo schermo del pensiero* (Raffaello Cortina, 2000), *Ombre delle idee* (Pendragon 2002), *Un filosofo al cinema* (Bompiani, 2006), *L'immagine-pensiero* (Mimesis 2009). Nel 2008 è stato pubblicato, presso Bollati Boringhieri, un suo libro dal titolo *Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche* e nel 2009, presso l'editore Bompiani, *Miti d'amore. Filosofia dell'eros*. È editorialista politico del "Corriere della sera", edizione del Veneto e collabora ad altre testate giornalistiche nazionali.

### **Sabina Spazzoli**

Nata a Milano il 24/7/1966, consegue la maturità linguistica, quindi si laurea "cum laude" in Lettere e Filosofia presso il D.A.M.S. dell'Università di Bologna, con una tesi sul "Riccardo III" di Shakespeare. Nel 1994 inizia a collaborare con i docenti Arnaldo Picchi (Regia ed Iconografia teatrale) e Giuseppe Liotta (Storia del teatro moderno e contemporaneo e Metodologia della critica dello spettacolo). Come attrice, matura numerose esperienze di teatro amatoriale e professionistico, incluse attività di animazione e teatro di strada. Come autrice e regista, si occupa di organizzazione, drammaturgia e regia di vari progetti teatrali sul territorio regionale, curando l'adattamento e la traduzione dei testi, o scrivendone di originali. Prende parte al Cantiere Internazionale "Teatro Giovani", organizzato dal Comune di Forlì e l'Harvard University.

In diverse occasioni pubblica articoli su riviste teatrali ed è chiamata, in qualità di giurata, presso Festival teatrali di respiro nazionale. Negli anni si perfeziona frequentando, anche all'estero, stages e laboratori di regia, danza, canto e recitazione, e oggi conduce lei stessa corsi di dizione, teatro di base, drammaturgia e analisi del testo. Attualmente è impegnata nell'ideazione e nel coordinamento

di corsi di teatro nelle locali scuole di ogni ordine e grado, e collabora attivamente con le compagnie teatrali “Malocchi & Profumi” di Forlì e “Trame Perdute” di Bologna.

### **Paolo Gabellini**

Iniziati gli studi come baritono con Roberto Falcinelli, si perfeziona come tenore con il mezzosoprano Letizia Sciuto. Ha ricoperto ruoli in produzioni di Nabucco e Trovatore di Giuseppe Verdi diretto da Roberto Parmeggiani, Manlio Benzi e Paolo Olmi e nella Vedova Allegra di F. Lehar. Solista nella Messa di Gloria di Mascagni, nella Messa dell’Incoronazione e nel Requiem di Mozart, nel Lauda Sion di Mendelssohn e nel Requiem di Faurè.

Ha partecipato inoltre a concerti vocali in Italia e all’estero, riscuotendo notevole successo di pubblico e di critica.

Ha ricoperto la parte del Tenore del film “Al di là delle frontiere” prodotto dalla RAI, con la regia di Maurizio Zaccaro e gli attori Sabrina Ferilli, Johannes Brandrup, Lino Capolicchio.

Recente la sua esibizione a Reggio Emilia nei Liebesliederwalzer di Brahms col duo pianistico Ennio Pastorino e An Li Pang.

### **Marina Maroncelli**

È nata a Cesena. Ha iniziato gli studi musicali sotto la guida del M° Catina Florio, presso il Liceo Musicale “A. Masini” di Forlì. Prosegue presso il Conservatorio “B. Maderna” di Cesena, dove si diploma brillantemente nel 2006, sotto la guida del M° Maria Grazia Pittavini. Ha partecipato a masterclasses con i Maestri Luciana Serra, Nazareno Antinori, Fiorenza Cossotto. È membro dell’ensemble vocale femminile Harmonia, prestigiosa formazione che esegue repertorio da camera dal ‘700 al contemporaneo. Ha cantato inoltre in numerose formazioni cameristiche. Come corista ha partecipato a numerosi allestimenti, tra i quali il Re-



quiem di W. A. Mozart, “Bohème”, “Cavalleria rusticana”, “Volo di notte”, “Mozart e Salieri”, “Don Pasquale”. Recentemente ha interpretato i ruoli di Susanna e Marcellina nell’opera “Le nozze di Figaro” di W. A. Mozart. È docente di canto presso le Scuole di musica “Rossini” di Terra del Sole, “Messaggio Musicale Federico Mariotti” e “Accademia Inarte” di Forlì.

### **Accademia Malatestiana**

L’Accademia Malatestiana nasce a Cesena per l’iniziativa di musicisti diplomatisi presso il Conservatorio “B. Maderna” e ha tenuto il primo concerto nel mese di Ottobre 2009 presso la Chiesa di S. Antonio Vecchio a Forlì, eseguendo musiche di W. A. Mozart.

È oggi composta da concertisti ormai in carriera, vincitori di vari concorsi, distintisi in Italia e nel mondo, ai quali si affiancano giovani talenti. L’ensemble, coordinato dal celebre violinista Paolo Chiavacci, indirizza principalmente i suoi interessi al repertorio barocco, grazie alla collaborazione con esperti del settore quali il violinista Gabriele Raspanti e il contrabbassista Giovanni Valgimigli. L’Accademia Malatestiana è orchestra in residenza del festival forlivese “L’occidente nel labirinto”, organizzato dal Circolo ACLI “Lamberto Valli”.

L’ensemble è composto da: Paolo Gabellini (tenore), Marina Maroncelli (soprano), Katia Mattioli (violino), Yuri Ceccarese (flauto), Roberto Fantini (oboe), Paolo Baldani (violoncello), Filippo Pantieri (clavicembalo).



ÁNTHOS  
*Mito e fiori  
nelle  
Metamorfosi di Ovidio*

venerdì 28 maggio 2010  
ECO e NARCISO

venerdì 4 giugno 2010  
PIRAMO e TISBE

venerdì 11 giugno 2010  
FILEMONE e BAUCI

Tutti gli eventi avranno inizio alle ore 16.00

Circolo ACLI  
Lamberto Valli  
Forlì

