

CHIARA LOMBARDI

RAPPORTI DI FORZA E DESIDERIO MIMETICO ALLE ORIGINI DELLA STORIA

La novella di Gige e Candaule (Erodoto, Boccaccio, Moravia)

ABSTRACT: The essay reads Herodotus' tale of Gyges and Candaule as a fundamental archetype of human behavior set at the origins of History. By dramatizing the "mimetic desire" (Girard) within "relations of power" (Ginzburg), the narration represents History in its universality, through the lens of literary characters, symbols and plots. Among the rewritings of the tale, Boccaccio's *Dec.*, II 7 and Moravia's novel *La donna leopardo* show the strength and the flexibility of the archetype in suiting different historical and cultural contexts.

KEYWORDS: History and Narrative, Mimetic Desire, Balance and relations of Power, Herodotus, Boccaccio, Alatiel, Moravia.

La storiografia antica nel dibattito moderno

La recente riconsiderazione del metodo degli storiografi antichi mostra il rinnovato interesse per la relazione, costante nel mondo classico, tra la ricostruzione storica e la rappresentazione dei motivi antropologici, umani in senso lato, che in essa convergono.¹ L'indagine ha riguardato, e tuttora interessa, i rapporti tra le tecniche narrative della storiografia e della letteratura, nei reciproci scambi tra i linguaggi, le forme e i modi, tra cronologia e morfologia (Ginzburg 2017 [1989], XXXI). Si tratta, infatti, di due approcci diversi ma in realtà complementari: da una parte, la ricostruzione delle fonti tende all'oggettività o, meglio, alla lettura il più possibile neutra dei dati storico-archeologici a disposizione; dall'altra, l'analisi dell'umano quale interprete e motore della Storia stessa si basa su forme di astrazione e simbolizzazione. In questo caso, la matrice narrativa non indebolisce la verità, ma la arricchisce di prospettive di indagine più ampie, dove antropologia storica e mito si incontrano.

La necessità di fare emergere questo sostrato umano, legato alla volizione e alle passioni, è già ben presente al dibattito ottocentesco che accompagna lo

¹ Si vedano Louch 1969; Ginzburg 1988 e 2000; Momigliano 1992; White 1974; 1978 [1973]; 1984; 2007; Dosse 1987; Rösen 2006; 2012; Marengo 2009; Zinato 2015; Helo 2016; Clarke 2017.

sviluppo del romanzo storico. Nella *Lettre à Monsieur Chauvet*, ad esempio, Manzoni polemizza con la tendenza a opporre poesia e storia, *invenzione e creazione* e ricerca storiografica.

“Che cosa ci dà la storia?”, si domanda Manzoni (2011):

Ci dà avvenimenti che, per così dire, sono conosciuti soltanto nel loro esterno; ci dà ciò che gli uomini hanno fatto. Ma quel che essi hanno pensato, i sentimenti che hanno accompagnato le loro decisioni e i loro progetti, i loro successi e i loro scacchi; i discorsi coi quali hanno fatto prevalere, o hanno tentato di far prevalere, le loro passioni e le loro volontà su altre passioni o su altre volontà, coi quali hanno espresso la loro collera, han dato sfogo alla loro tristezza, coi quali, in una parola, hanno rivelato la loro personalità; tutto questo, o quasi, la storia lo passa sotto silenzio; e tutto questo è invece dominio della poesia. (94)

Il rilievo del metodo storico e della retorica degli antichi è, inoltre, alla base del pensiero di Nietzsche che si esprime in gran parte della sua opera e, in particolare, nel saggio giovanile *Su verità e menzogna* e nella seconda delle *Considerazioni inattuali* intitolata *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. La convivenza tra finzione e ricostruzione oggettiva del vero, o dei dati o delle fonti, la retorica e la storia, per usare un'espressione di Hayden White, avviene in senso non dicotomico o falsificante, ma funzionale alla creazione di un paradigma “metastorico” o riflessivo (White 1978 [1973]). Di qui l'interesse per l'analisi congiunta o comparata della morfologia e della retorica nella scrittura della storia e per le strategie concettuali con cui uno storiografo (antico e moderno) spiega i suoi dati.

White, Ginzburg e Momigliano costituiscono ancora oggi i punti di riferimento più consistenti per riconsiderare la storiografia antica nel suo valore concettuale, archetipico e metodologico, e per collegarla in maniera significativa all'interrogazione sul presente e sulle attuali *forme di storia*. Da una parte, nelle opere di Momigliano (cfr. 1977; 1983; 1992) è già evidente quella tendenza alla “eliminazione delle barriere disciplinari” recentemente affermata nel saggio-intervista tra Jacques Le Goff e Jean-Pierre Vernant intitolato *Dialogo sulla storia*, dove si individua nell'antropologia storica un terreno di incontro e di confronto (Le Goff e Vernant 2015 [2014], 21). Dall'altra, White e Ginzburg riconsiderano l'eredità degli antichi da due punti di vista diversi ma complementari: se l'impostazione di White risulta basata sul concetto di scrittura storica come rappresentazione, “artefatto letterario” (White 2006, 15), “discorso che via via riempie l'archivio delle attività specificamente umane” (9), in polemica con la dicotomia tra fatto e fantasia (10), l'opera di Ginzburg vi contrappone il concetto di *prova* come elemento che mette al riparo dal rischio, di matrice postmoderna e scettica, di una perdita di consistenza e di verità del *fatto*. Ginzburg dimostra come la prova, centrale già nella *Retorica* aristotelica, diventi documento culturale fondamentale per “spazzolare la storia contropelo”, secondo l'espressione di

Walter Benjamin (Ginzburg 2000, 47). Nel saggio *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, lo studioso sfoglia i palinsesti letterari e artistici nel loro valore narrativo e documentario, nelle relazioni reciproche e nei rapporti di potere che ogni testo propone in senso critico e problematico rispetto all'ordine sociale. Lo dimostrano gli esempi di lettura intertestuale e interculturale di testi, di fonti (a loro volta intese come "vetri deformanti": Ginzburg 2000, 49) e documenti (nel senso più ampio del termine) che lo studioso, entrando nelle loro "crepe" (108), propone nella raccolta.

Su queste premesse, vorrei leggere un episodio della storiografia antica che ha lasciato un segno molto profondo nella memoria culturale come archetipo funzionale a rappresentare quei rapporti di forza che si trovano alle origini della Storia ma che si rinnovano in forme diverse nel presente, adattandosi ad esso (cfr. Spina 1999). Si tratta del racconto di Gige e Candaule nelle *Storie* di Erodoto.

Per lo storiografo di Alicarnasso, innanzitutto, l'obiettivo della ricerca storica (*historíes apódexis*, "Proemio", dedicato alla Musa Clio, *Storie*, 1 sgg.: Erodoto 1996) è duplice, perché converge con il fine in generale attribuito alla poesia e alla letteratura da una parte e, dall'altra, con la ricerca delle cause (l'*eziologia*) che pertiene alla scienza: la Storia deve salvare le imprese degli uomini dall'oblio e, al tempo stesso, mostrare la causa (*aitía*) delle guerre (nello specifico, di quella tra Greci e Barbari: *ibid.*). La forma letteraria, che modella genealogie, osservazioni etnologiche, novelle, aneddoti etc., per il suo valore estetico e per la sua tendenza all'universale contro il particolare del fatto in sé (secondo la nota posizione espressa da Aristotele nella *Poetica* IX 1451a-1452b), diventa essenziale in questa ricerca, nell'*historia*, termine impiegato anche da Manzoni nel documento fittizio dell'Introduzione ai *Promessi Sposi* in un senso duplice, affine a quello erodoteo (Manzoni 2002, 5). All'interno della ricostruzione dei fatti e dei rapporti di causa-effetto, Erodoto rintraccia (o inventa) miti o nuclei leggendari (*fabulae*, secondo Cicerone, *De Legibus*, I 1, 5) fondamentali per l'interpretazione della Storia, che fungono da archetipi universali e, in quanto tali, sono soggetti ad adattamenti e a risemantizzazioni successive.

L'aspetto interessante della novella di Gige e Candaule deriva dalla particolare narrazione dei rapporti di forza e del desiderio mimetico che ad essi si collega. La vicenda sposta l'idea del potere e del possesso dall'ambito politico a quello erotico, suggerendo un più ampio paradigma di interpretazione della Storia, peraltro all'interno di una concezione di verità sfaccettata e instabile, che chiama in causa le modalità di scrittura della storiografia stessa. Il valore universale e fondativo di questo archetipo trova conferma, a mio avviso, in due narrazioni molto diverse ma collegate tra loro: le avventure di Alatiel nella novella II, 7 del *Decameron* di Boccaccio (il quale riscrive il mito di Gige e Candaule nel *De casibus*), per l'ossessiva riproposta

di casi di desiderio triangolare omicida sottesa alla metaforizzazione di una *translatio imperii* che si proietta sul piano erotico; il romanzo *La donna leopardo* di Alberto Moravia, dove è menzionata esplicitamente la narrazione erodotea al fine di spiegare, ricorrendo alla memoria culturale, la relazione tra possesso amoroso e rapporti di forza nella fisionomia della società occidentale contemporanea soggetta al neocapitalismo, con la funzione di movimentare e rendere più complicati gli stessi giochi di potere e di consumo.

Erodoto e lo specchio della Storia

Alle origini della Storia c'è, per Erodoto, un racconto, un *lógos* paradigmatico (Chiasson 2003, 6) che si sviluppa intorno a un'immagine scandalosa in cui la Storia stessa, nei suoi meccanismi più profondi e oscuri, si specchia: quella della moglie di Candaule re di Lidia, mostrata nuda dal sovrano alla sua guardia del corpo, Gige, che prenderà il suo posto dopo averlo ucciso.² L'episodio si colloca intorno al 685 a.C. e ha la funzione di spiegare un cambiamento di "potere" (*hegemoníe: Storie*, I, 7). Si tratta dell'avvicendamento dalla famiglia degli Eraclidi, a cui appartiene Candaule, a quella dei Mermnadi, rappresentata da Gige e, in seguito, da Creso, il ricchissimo sovrano destinato ad essere vinto da Ciro il Vecchio nel 546 a.C. con la conquista della Lidia e la sua annessione all'impero persiano, a sua volta sconfitto dai Greci in quella grande guerra che costituisce l'argomento principale delle *Storie*.

All'inizio di queste vicende di *translatio imperii*, Erodoto ha dunque l'abilità di collocare "un delizioso inserto novellistico" (Colonna-Bevilacqua in Erodoto 1996, 67, n.1), ovvero "un dramma con tre attori e cinque scene" (Asheri 1989, CI; cfr. Travis 2000) che si apre con la vanità del sovrano di mostrare la propria donna nuda in tutta la sua bellezza:

[8, 1] Candaule si era molto innamorato di sua moglie ed essendo innamorato era convinto di possedere la donna più bella di tutte. Animato da tale convinzione, siccome tra le sue guardie c'era un tale Gige figlio di Dascilo, che gli piaceva moltissimo, a questo Gige Candaule non solo confidava i suoi affari più importanti, ma anche faceva di continuo grandi lodi della bellezza della moglie. [2] Non molto tempo dopo – era destino che la sventura si abbattesse su Candaule – si rivolse a Gige dicendo: "Gige, io penso che tu non mi creda quando ti parlo della bellezza di mia moglie: in effetti le orecchie sono testimoni meno attendibili degli occhi. E bene, fa' in modo di vederla nuda". [3] Ma l'altro gridò: "Signore, che discorso insano mi stai facendo? Mi ordini di guardare la mia signora nuda? Una donna, quando la si spoglia della tunica, la si spoglia anche del pudore". (*Storie*, I, 8, 1-3)

² Per una più ampia interpretazione dell'episodio, che si trova anche in Platone (*Rsp.* 359 d-360b), e in Nicola Damasceno (*F. Gr. Hist.* 90 F), cfr. Rosenbaum-Rossi 1971; Wenghofer 2014; Soares 2014.

Nei rapporti di potere tra i due personaggi, la superiorità di Candaule obbliga Gige – pur riluttante, almeno in un primo tempo – all’obbedienza e all’esecuzione di quel piano che tuttavia si ritorcerà, grazie al ruolo attivo della donna, alla sua parola e alla difesa della propria dignità, contro chi l’ha ideato:

[10, 1] Gige, poiché non poteva sottrarsi a questa imposizione, era pronto a obbedire. [...] [2] Quando Gige arrivò, la donna gli disse: “Ora, Gige, ti si aprono queste due strade e ti offro la possibilità di scegliere quale vuoi percorrere: o uccidi e avrai me e il regno dei Lidi, oppure sei tu che devi morire immediatamente, perché tu non veda più, obbedendo in tutto a Candaule, ciò che non devi vedere. [3] Insomma o deve morire lui, che ha ordito questa faccenda, o devi morire tu, che mi hai vista nuda e hai agito in maniera sconveniente”. Gige, a tali, parole, restò attonito per un po’ di tempo, quindi la supplicò di non costringerlo a compiere una simile scelta. [4] Ma non riuscì a convincerla e si vide veramente davanti alla necessità di uccidere il suo signore o di essere ucciso lui stesso da altri: scelse la propria salvezza. (*Storie*, I, 10-11)

Il racconto, qui necessariamente scorciato, è denso di immagini emblematiche, costruito su un’accurata organizzazione retorica del discorso che si rivela capace, come ha messo in evidenza François Hartog, di ridefinire o di invertire, discutendole e rendendole instabili, le più prevedibili polarità in atto, a partire da quelle di potere (maschile/femminile; dominante / dominato: Hartog 1980 [it. 1992], 212 sgg.; cfr. Gray 1995). I dialoghi enfatizzano la vivacità e il realismo della narrazione, creando sospensione e condivisione empatica nel lettore, e al tempo stesso mostrando l’arte insuperata di Erodoto come *storyteller* (Romm 1998, 114-131), la sua capacità di dialogare con i grandi poeti e epici e tragici (Chiasson 2003, 19 sgg.; cfr. Segal 1996; Pelling 1997 etc.).

Sul piano simbolico, la narrazione pone in rilievo la visione e la nudità, la cui relazione suggerisce sia il collegamento – poi esplicitamente sviluppato da Freud – tra sfera erotica, occhio e potere, sia una riflessione metaletteraria e di metodo. Proprio il rapporto tra visione, persuasione e prova, su cui si fonda questo episodio, è al centro dell’indagine di Erodoto, che insiste sulla preminenza dell’*autopsia* sulla fonte di seconda mano (e sull’*akoé*) nel metodo storiografico. E sulla centralità della prova nei rapporti tra Storia e prova si basa, come anticipavo, gran parte della riflessione di Carlo Ginzburg (Ginzburg 2000, 47). A proposito del passo erodoteo, inoltre, Hartog sottolinea il collegamento tra “fare credere” e “fare vedere”; e spiega, citando Benveniste, come *hístōr* fosse, anticamente, il *testimone*, “testimone in quanto sa, ma soprattutto in quanto ha visto” (Hartog 1992 [1980], 224).

La novella, infine, dà voce e corpo a un triangolo amoroso che collega la vanità e la *hybris* (intesa come presunzione ma anche come violenza vera e propria) all’invidia, motivo archetipico legato al desiderio mimetico e al

divieto (Girard 1983 [1978], 29). Come è noto, Girard collega il desiderio mimetico al rapporto tra mimesi e autoreferenzialità letteraria in *Mensonge romantique et vérité romanesque*, estendendo il discorso dall'antropologia alla teoria letteraria. Nel caso specifico il triangolo amoroso costituisce un motivo costante legato alle formulazioni narrative sulle origini delle guerre, che compongono un vero e proprio archetipo con diverse varianti: Elena, Paride e Menelao nella guerra di Troia; Achille, Agamennone e Briseide dopo la restituzione di Criseida; lo stupro di Lucrezia, moglie del valoroso soldato Collatino, ad opera di Lucio Tarquinio che la porta al suicidio, narrato nel primo libro di *Ab urbe condita* di Livio etc. Altra variante di questo archetipo è il mito di Edipo, che uccide il padre, possiede la madre, seppure inconsapevolmente, e prende al suo posto il potere a Tebe. Nel mondo biblico, il triangolo riguarda i fratelli: Caino e Abele, Giacobbe e Esaù, Giuseppe e i suoi fratelli, che lottano per il favore di Dio e, di conseguenza, per il potere, talvolta indicando la donna – e, con essa, la prole – come ulteriore oggetto di conquista e di accrescimento del proprio potere (cfr. Girard 1983 [1978], 191-234; Bottioli 2011; Recalcati 2020).

Nella novella erodotea di Gige e Candaule, in realtà, il conflitto tra i due contendenti nasce non dal desiderio spontaneo di Gige, ma dalla vanità e dal ragionamento errato di Candaule. Ciò ha ugualmente come esito l'uccisione del 'vecchio' re e la nuova unione tra Gige e sua moglie, secondo un modello di successione che, in quanto tale, può leggersi anche alla luce del rituale di trasmissione di potere del Re del Bosco studiato da Frazer in *The Golden Bough*. L'archetipo drammatizza le principali forze dell'agire umano all'interno della Storia, pur senza scioglierne il mistero: il desiderio mimetico e il dinamismo o l'instabilità dei rapporti di forza. La vanità, in particolare, movimentata e problematizza la relazione triangolare, rendendo Gige e Candaule mediatori, soggetti e rivali al tempo stesso (cfr. Girard a proposito di *Le rouge et le noir*: Girard 1965 [1961], 11), quindi attori ancora più duttili a interpretare, in forma archetipica, il dramma della Storia e delle sue leggi, in fondo *inaccessibili*, come le ha definite Tolstoj in *Guerra e pace*.

Nel gioco di molteplici rapporti di forza: Alatiel e il veleno del desiderio

La storia di Alatiel narrata nella novella II, 7 del *Decameron* sembra non avere molto a che fare con la fonte erodotea, tanto più che Boccaccio praticava superficialmente il greco (anche se i suoi rapporti con la lingua e la cultura ellenica sono stati recentemente riconsiderati: cfr. Foster Gittes 2008; Battaglia Ricci 2018). Siamo comunque certi che l'autore conoscesse la storia di Gige e Candaule perché la riscrive nel *De casibus virorum illustrium* (II, XIX; Boccaccio 1983, 177-179). Qui il racconto boccacciano, benché più sintetico, si arricchisce di passioni: *l'impudicitia* e la *nequitia* e, soprattutto, *l'illecebris*

cupido di Gige nel vedere la nudità della moglie di Candaule, che lo avrebbe spinto a impossessarsi del regno e della donna del sovrano. Sono ugualmente enfatizzate la bellezza della donna (*eximie formositatis*) e il corpo che si svela, ostentato dalla vanità del marito, nella notte. A livello metaletterario, inoltre, sono messi in evidenza gli elementi di un'indagine storiografica completa: la vista, l'udito, la prova, la dimostrazione (perché Gige si renda conscio della felicità dell'amico, non bastano le parole, ma ci vuole una prova diretta, come si evince dall'opposizione *verbo / demonstratio*).

Se la fonte erodotea non influenza la novella di Alatiel sul piano dell'intreccio, come è evidente, si può però ipotizzare che influisca su taluni livelli simbolici che contribuiscono a interpretare la narrazione non tanto in relazione alla nozione di avventura e al desiderio maschile che muove la trama, quanto come specchio esemplare di rapporti di forza che dominano la scena del potere e della Storia, *tradotti* in ambito amoroso. Certamente la novella che ha per protagonista la bellissima figlia del *soldano* di Babilonia, partita per andare a sposare il re del Garbo, provincia settentrionale del Marocco, costruisce un'avventurosa odissea sulle rotte commerciali del Mediterraneo (Simon 2000; Picone 2008 etc.). Essa dura non dieci anni, come il viaggio di Ulisse, ma quattro anni, durante i quali la giovane "alle mani di nove uomini perviene in diversi luoghi", come è la rubrica ad anticipare. Alatiel salpa da Alessandria d'Egitto e approda in una serie di luoghi che coincidono con un desiderio che si avvelena e si fa omicida, lungo una rotta di mare e sangue. Ad ogni tappa, la giovane è oggetto di desiderio di un uomo con cui si unisce, il quale è ucciso dal successivo pretendente, in una triangolazione che ha inizio con un fratricidio, quello che coinvolge Pericone da Visalgo e il fratello Marato, e che instaura una sorta di coazione a ripetere all'interno di un copione non casualmente ricorrente. Il motivo di interesse per questa narrazione consiste, dunque, non soltanto nell'effetto saporoso e paradossale provocato dalla donna "con otto uomini forse diecimila volte giaciuta" (II, 7, 121), ma nello schema del desiderio triangolare che costituisce la matrice simbolica di una *translatio imperii* intesa come passaggio di potere in senso lato.

La relazione tra desiderio sessuale e desiderio di ricchezza e di potere, del resto, è a ben vedere messa in evidenza già nella lunga premessa del narratore, Panfilo, alla novella vera e propria (cfr. Bárberi Squarotti 1993, 65). "Malagevolmente, piacevoli donne, si può da noi conoscer quello che per noi si faccia" (II, 7, 3): così essa comincia, con una sentenza che rivela la difficoltà di conoscere un meccanismo psicologico in realtà fondamentale, quello che collega il desiderio di beni materiali alla violenza (quella *hybris* già evidenziata nell'analisi del passo erodoteo), nel miraggio di una felicità inconsistente. L'esemplificazione si estende alla brama dei regni conquistati con il sangue di fratelli e amici, in un contesto in cui risultano collegati la morte e l'oro (si consideri la paronomasia: *la morte loro... nell'oro*) delle

mense dove, del desiderio, si beve il veleno (II, 7, 4-5). Di conseguenza, la felicità è prospettiva illusoria in questo contesto (II, 7, 6), da un punto di vista che ricorda un altro celebre brano di Erodoto, quello sul pianto di Serse ad Abido (per questo rapporto cfr. Law 1948).

C'è, inoltre, un momento del racconto in cui la relazione con la novella erodotea di Gige e Candaule diviene più esplicita, e precisamente quando il principe di Morea sollecita il duca di Atene, suo amico e parente (II, 7, 48), a vedere di persona la bellezza di Alatiel:

[...] dopo alcun dí, venuti insieme a ragionamento delle bellezze di questa donna, domandò il duca se così era mirabil cosa come si ragionava.
A cui il prenze rispose: «Molto più; ma di ciò non le mie parole, ma gli occhi tuoi voglio ti faccian fede» (II, 7, 49).

Come nel *lógos* delle Storie di Erodoto e in quella che sarà la riscrittura del *De casibus*, così in questo passo la vanità del principe asseconda la curiosità del duca, portando a testimonianza (a *fare fede*) non solo le “parole”, ma direttamente “gli occhi”. In questo modo si accendono ad un tempo la meraviglia, il desiderio avvelenato e invidioso (*Dec.*, II, 7, 51), e l'istinto omicida, immediatamente assecondato. Non solo; per ironia della sorte, la situazione si ripresenta analoga tra il successivo amante di Alatiel, Constanzio, e il duca di Atene, “il quale, mal ricordandosi di ciò che al prenze avvenuto era per averla mostrata a lui, promise di farlo” (II, 7, 66).

Attilio Hortis ha interpretato il *De casibus* come un dramma in cui il lettore diventa “spettatore”, e nel quale Boccaccio “prescelse il metodo della storia” pur con un approccio da filosofo morale (Hortis 1879, 121-123). Il breve capitoletto dell'opera erudita latina rappresenta così un anello di congiunzione tra la Storia (il testo erodoteo) e la narrazione, o tragedia (il genere *de casibus* aveva spesso fatto da modello per gli sviluppi tragici, non solo in Italia ma anche in Inghilterra, ad esempio con il *The Fall of Princes* di John Lydgate per Shakespeare). Non trascurabile, da questo punto di vista, è che nel contesto di questa *piccola tragedia* tutti coloro che possiedono Alatiel sono nobili, quindi a lungo protagonisti per eccellenza di intrecci tragici ed espressione di potere sociale e politico.

Per due volte esplicitamente, dunque, ma in fondo in tutte e nove le sue unioni, Alatiel reinterpreta la scena di cui si era resa protagonista la moglie di Candaule: complice la bellezza, descritta e qui ribadita per iperbole come in Erodoto, la donna suscita la meraviglia e il desiderio, ponendosi al centro di quel rapporto tra vanità e *hybris*, e tra invidia, violenza e possesso che caratterizza l'archetipo del triangolo amoroso. Boccaccio però, come farà Moravia, va oltre Erodoto, in quanto identifica e, al tempo stesso, disinnescava questo stesso principio che anima l'uomo e la Storia: il desiderio, la passione desiderante, quella che Tacito definiva *libido dominandi*, collegando erotismo

e potere. Se le avventure di Alatiel possono infatti intendersi come una trasfigurazione narrativa e archetipica delle “vicende di aspirazione, di lotta, di conquista, di rovina” (Bárberi Squarotti 1993, 64), possono altresì leggersi come rappresentazione di un “dominio maschile” (Bourdieu 1998; cfr. *infra*) che qui si consuma da solo, tra vanità e desiderio invidioso, fino alla ripetizione ossessiva e all’inevitabile distruzione (del maschio e del potere). Come una sfige sui corpi fatti a pezzi delle sue vittime, perciò, Alatiel alla fine trionfa grazie alla pazienza o “alla strategia di sopravvivenza” (Bárberi Squarotti 1993, 75), o alla tautologia, in senso wittgensteiniano (Wittgenstein 1989, 79-81) e poi moraviano (Lombardi 2011; Turchetta 2018). Con la sua magistrale orazione finale, poi, la bellissima principessa orientale mette in luce la labilità del dato empirico e il potere della parola (cfr. Cazalé Bérard 1994) – e, implicitamente, il pericolo – di cancellare e riscrivere la realtà e, con essa, la Storia.

Sulla “vanità di proprietario”: Gige e Candaule in *La donna leopardo* di Moravia

Nel collocare la novella emblematica di Gige e Candaule all’origine delle sue *Storie* (e, in questo modo, della Storia), Erodoto ha dunque il merito di comprendere, per primo, ciò che Calvino, nel saggio “I promessi sposi: il romanzo dei rapporti di forza”, attribuisce a Manzoni: l’aver individuato e preso “a cuore” non tanto dei personaggi quanto “delle forze, in atto nella società e nell’esistenza, e i loro condizionamenti e contrasti”; “I rapporti di forza sono il vero motore della sua narrazione, e il nodo cruciale delle sue preoccupazioni morali e storiche” (Calvino 1980, 273-274; si noti che queste riflessioni sono collocate in un paragrafo intitolato “Il triangolo del potere”).

Moravia, che con Boccaccio e Manzoni (ma anche con Erodoto) dialoga in *L’uomo come fine* anche a proposito di Storia e di finzione³, si colloca in qualche modo sulle loro tracce. Del resto, la sua scrittura ha al centro la Storia e l’uomo che ne è responsabile e vittima al tempo stesso, certamente interprete. Il romanzo *La donna leopardo*, in particolare, legge la società contemporanea occidentale della seconda metà degli anni Ottanta, spietatamente consumistica, guardandola da distante, ovvero nel cuore dell’Africa, “cuore di tenebra” potremmo dire, e precisamente in Gabon. Qui si spostano due coppie: il giornalista Lorenzo con la giovane sposa, Nora, e il direttore del giornale per cui lavora Lorenzo, Flavio Colli, con sua moglie Ada. La situazione iniziale e certi sviluppi del romanzo presentano non casuali

³ Cfr. Moravia 1973, 117 sgg. (nel saggio intitolato *Boccaccio*, la novella di Alatiel è paragonata, per il trattamento della materia narrata, a una tragedia di Webster e Marlowe: *ibid.*, 118) e 243 sgg. (su Manzoni e il dibattuto argomento del realismo cattolico).

analogie con *Le affinità elettive* di Goethe: a una coppia di giovani coniugi si affianca una seconda coppia, funzionale a distruggere la simmetria e gli equilibri e a crearne di nuovi. Nel romanzo moraviano, l'arrivo in Gabon delle due coppie segna l'inizio dell'attrazione reciproca tra Nora per Colli, reale o gustosamente simulata (dunque sul labile crinale tra verità e finzione), che continuerà per tutto il romanzo coinvolgendo le relazioni di superiorità e dipendenza professionale e sociale tra i due personaggi maschili. È in questo modo che si ridisegnano i rapporti di potere tra Lorenzo e Flavio, tra il dipendente e il capo. Per leggerli e interpretarli, Moravia va oltre l'intreccio e usa come filtro intertestuale l'episodio erodoteo di Gige e Candaule. Lorenzo riconosce infatti di avere incoraggiato l'incontro tra la moglie e Colli per una forma di vanità "di proprietario" nei confronti di Nora simile a quella del re Candaule:

In maniera appunto inconfessabile, lui era fiero della bellezza di Nora. Ma non era, come pensò, la fierezza segreta dell'innamorato bensì quella di chi possiede un oggetto raro e prezioso e vorrebbe in fondo che anche gli altri condividessero la sua ammirazione. Una fierezza di proprietario, si disse con amarezza [...]. Sì, sia pure inconsciamente, lui aveva voluto che Nora e Colli si incontrassero affinché quest'ultimo ammirasse a sua volta la bellezza della moglie.

Allora, non sapeva da quale lontano ricordo degli studi classici, affiorò nella sua memoria qualche cosa che, a suo tempo, chissà perché, doveva avergli fatto un'impressione particolare: la storia del re Candaule e del cortigiano Gige, di Erodoto. Era infatti la storia di una vanità di proprietario simile a quella che a lui pareva di provare per Nora e forse l'analogia si sarebbe prolungata fino al disastro finale (Moravia 1991, 14-15).

Più precisamente, nella continuazione del romanzo Lorenzo ricorre ancora alla storia di Gige e Candaule indicandola come "metafora" sociale:

Gige era il cortigiano, Candaule il re. Tra lui e Colli oltre alla rivalità di maschio contro maschio c'era pure un rapporto sociale come da inferiore a superiore ma capovolto: Colli come proprietario del giornale era superiore, lui, come collaboratore, inferiore. Perché non ricorrere alla metafora del rapporto sociale per nascondere la rivalità di maschio contro maschio? (81)

Da una parte, quindi, il ricorso al mito offre la possibilità di rappresentare per simboli quella logica di potere ancestrale e archetipica di cui già si è detto, peraltro riproposta da Moravia anche in altri romanzi come *Il disprezzo* e leggibile attraverso posizioni come quella, già citata, di Bourdieu in *Il dominio maschile*, in cui si analizzano "quegli innumerevoli rapporti di dominio/sottomissione che [...] separano e uniscono, in ciascuno degli universi sociali, gli uomini e le donne, mantenendo tra di loro quella linea di demarcazione mistica di cui parlava Virginia Woolf" (Bourdieu 1998, 125). Dall'altra parte, il mito fornisce la base per ulteriori domande e attuali

prospettive di interpretazione. Chi è Lorenzo? Il vanitoso re Candaule, ucciso da Gige per volere della moglie, oppure il cortigiano Gige, inferiore socialmente ma alla fine vincente? Gli stessi Gige e Candaule sono in Erodoto mediatori, soggetti e rivali secondo la più complessa interpretazione di Girard (cfr. *supra*). Nel romanzo moraviano, l'analogia crea una ulteriore sfasatura: se inizialmente Lorenzo è identificabile in Candaule per la *vanità di proprietario*, che enfatizza la reificazione a cui è andata incontro la società contemporanea nella sua fisionomia rapace e consumista, alla fine a morire è Colli, colui che si colloca gerarchicamente più in alto, come il re in Erodoto. Lo schema, dunque, si ripete, pur variato in modo significativo, in quanto coinvolge parimenti dominatore e suddito. Al suo interno, inoltre, gioca un ruolo fondamentale, come già in Erodoto e nelle riscritture della sua novella, la donna: come Alatiel, Nora interpreta e distrugge le dinamiche di desiderio e di possesso, e dunque di potere, invalidandole nel momento in cui le evidenzia. È lei la donna metaforicamente mutata in leopardo, perciò dotata della medesima forza 'tautologica' di autoaffermazione che possiede la foresta africana e l'animale, estraneo ai meccanismi attivi di consumo e di possesso. Infine, il romanzo si conclude con una tragica gita in barca in seguito alla quale Ada, la *donna vacca*, annega insieme al marito trascinandolo nelle profondità limacciose della palude africana, mentre Nora, la *donna leopardo*, leggera ed elusiva, si rivela salvifica per sé e per il marito. È il trionfo della leggerezza contro il peso della *libido dominandi*.

Attraverso la trasformazione morfologica dell'archetipo e un gioco di adattamenti, risemantizzazioni e letture a distanza, la storia di Gige e Candaule si dimostra così perfetto esempio della funzione cardine del mito e dei suoi archetipi nelle relazioni tra Storia e narrazione, tra diacronia e sincronia, come duttile modello di interpretazione delle forze più profonde della Storia stessa in quanto forze umane. La persistenza di questo piccolo "dramma storico", *lógos* o novella che sia, si rivela, infatti, particolarmente illuminante nella comprensione dei meccanismi narrativi e delle loro possibilità combinatorie nella rappresentazione della Storia proprio attraverso ciò che la Storia "passa sotto silenzio" (Manzoni 2011, 94; cfr. *supra*).

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. 1998. *Image et mémoire*, Paris: Hoëbeke.
- ARISTOTELE 1974. *Poetica*. A cura di C. Gallavotti. Milano: Mondadori (coll. "L. Valla").
- ASHERI, D. 1989. *Introduzione al libro I di Erodoto, Le Storie*, IC-CXIV. A cura di D. Asheri, vol. I. Milano: Mondadori (coll. "L. Valla").
- BÁRBERI SQUAROTTI, G. 1993. *Il potere della parola. Studi sul "Decameron"*. Napoli: Federico & Ardia.
- BATTAGLIA RICCI, L. 2018. "L'Omero di Boccaccio". In A.M. Cabrini, A. D'Agostino (eds.). *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, 7-41. Milano: LediPublishing.
- BOCCACCIO, G., 1992. *Decameron*, a cura di V. Branca. Torino: Einaudi.
- . 1983. *De casibus virorum illustrium*. a cura di V. Branca. Milano: Mondadori (vol. IX di *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. A cura di V. Branca, 12 voll.).
- BOTTIROLI, G. 2011. "L'oggetto del desiderio ha il colore del vuoto." *Enthymema* 4: 280-289.
- BOURDIEU, P. 1998. *Il dominio maschile*. Trad. di A. Serra. Milano: Feltrinelli.
- BRONZINI, S. 2009. *Raccontare la storia*. Roma: Storia e Letteratura.
- CALAME, C. 2011 [1996]. *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque*. Paris: Les Belles Lettres.
- CALVINO, I. 1980. "I Promessi Sposi: il romanzo dei rapporti di forza." In *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, 267-281. Torino: Einaudi.
- CHIASSON, C. 2003. "Herodotus' Use of Attic Tragedy in the Lydian Logos." *Classical Antiquity* 22/1: 5-35.
- CAZALÉ-BERARD, C. 1994 "La strategia della parola nel *Decameron*." *MNL* 109/1: 12-26.
- CLARKE, K. 2017. "Walking through History. Unlocking the Mythical Past." In G. Hawes (ed.), *Myths on the Map. The Storied Landscape of Ancient Greece*, 14-31. Oxford: Oxford University Press.
- DETIENNE, M. 1981. *L'invention de la mythologie*. Paris: Gallimard.
- ERODOTO 1996. *Le Storie. Libri I-IV*. A cura di A. Colonna e F. Bevilacqua. Torino: UTET.
- FOSTER GITTES, T. 2008. *Boccaccio's Naked Muse: Eros, Culture, and the Mythopoeic Imagination*. Toronto: University of Toronto Press.
- DOLEŽEL, L. 2010. *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- DOSSE, F. 1987. *L'Histoire en miettes. Des "Annales" à la "nouvelle histoire"*. Paris: La Découverte.
- GINZBURG, C. 1988. *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*. Torino: Einaudi.
- . 2000. *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*. Milano: Feltrinelli.
- . 2017 [1989]. *Storia notturna*. Milano: Adelphi.
- GIRARD, R. 1965 [1961]. *Struttura e personaggi nel romanzo moderno, poi Menzogna romantica e verità romanzesca*. Trad. di L. Verdi-Vighetti. Milano: Bompiani.
- . 1983 [1978]. *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*. Trad. di R. Damiani. Milano: Adelphi.
- GRAY, V. 1995. "Herodotus and the Rhetoric of Otherness." *American Journal of Philology* 116: 185-211.
- HARTOG, F. 1992 [1980]. *Lo specchio di Erodoto*. Trad. di A. Zanagra. Milano: Mondadori.
- HELO, A. 2016. "Letting Go of Narrative History: The Linearity of Time and the Art of Recounting the Past." *European Journal of American Studies* 11/2: 1-17.
- HORTIS, A. 1879. *Studj sulle opere latine del Boccaccio*. Dase: Trieste.
- LE GOFF, J., VERNANT, J.P. 2015. *Dialogo sulla storia*. Roma-Bari: Laterza.

- LOMBARDI, C. 2011. "Il mito allo specchio: forme e simboli della classicità in Alberto Moravia." In M.T. Giaveri *et al.* (eds.). *Classico/Moderno – Percorsi di formazione e di creazione*, 285-296. Messina: Mesogea.
- LOUCH, A.R. 1969. "History as Narrative." *History and Theory* 8/1: 54-70.
- MANZONI, A. 2002. *Introduzione a I Promessi Sposi (1840)*. A cura di S.S. Nigro. Milano: Mondadori, 5-8 (t. II).
- . 2011. *Lettera a Monsieur Chauvet. Sull'unità di tempo e luogo nella tragedia*. A cura di B. Maj. Bologna: Clueb.
- MARENCO, F. 2009. "Storia e narrazione, paradigmi in conflitto." In Bronzini 2009, 11-20.
- MOMIGLIANO, A. 1977. *Essays in Ancient and Modern Historiography*. Oxford: Blackwell.
- . 1983. *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*. Paris: Gallimard.
- . 1992. *Les Fondations du savoir historique*. Paris: Belles Lettres (post.).
- MORAVIA, A. 1991. *La donna leopardo*. Milano: Bompiani.
- MUNN, M. 2017. "Why History? On the Emergence of Historical Writing." In T. Howe, S. Müller, R. Stoneman (eds.). *Ancient Historiography on War and Empire*, 2-23. Oxford & Philadelphia: Oxbow Books.
- NIETZSCHE, F. 2006. *Su verità e menzogna*. A cura di F. Tomatis. Milano: Bompiani.
- . 2016 [1974]. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Trad. e cura di S. Giametta. Milano: Adelphi.
- PELLING, C. 1997. "Aeschylus' Persae and History." In C. Pelling (ed.). *Greek Tragedy and the Historian*, 1-19. Oxford: Clarendon Press.
- PHILIPS, M. S. 2013. *On Historical Distance*. New Haven: Yale University Press.
- PICONE, M. 2008. "Il romanzo di Alatiel (II.7)." In *Boccaccio e la codificazione della novella. Letture del Decameron*, 137-153. Ravenna: Longo.
- RECALCATI, M. 2020. *Il gesto di Caino*. Torino: Einaudi.
- ROMM, J. 1998. "The Art of the Storyteller." In *Herodotus*, 114-131. New Haven: Yale University Press.
- ROSENBAUM, P., ROSSI, R. 1971. "Herodotus: Observer of Sexual Psychopathology." *American Imago* 28: 71-78.
- RÜSEN, J. 2006. *Meaning and Representation in History*. New York-Oxford: Berghahn Books.
- . 2012. "Tradition: A Principle of Historical Sense-Generation and its Logic and Effect in Historical Culture." *History and Theory* 51/4: 45-59.
- SEGAL, C. 1996. "Catharsis, Audience, and Closure in Greek Tragedy." In M.S. Silk (ed.). *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, 149-72. Oxford: Clarendon Press.
- SIMON, A. 2000. "Novellistica e storia nel Medioevo: una proposta di lettura per *Dec.*, II 7." In G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi (eds.). *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, 223-230. Roma: Salerno.
- SOARES C. 2014. "Dress and Undress in Herodotus' *Histories*." *Phoenix* 68, 3/4: 222-234.
- SPINA, L. 1999. "Riscrivere 'Candaule'." *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 17/2: 111-136.
- TRAVIS, R. 2000. "The Spectation of Gyges in P. Oxy. 2382 and Herodotus Book 1." *Classical Antiquity* 19/2: 330-359.
- TURCHETTA, G. 2018. "Il corpo di Cecilia e la tautologia: la guerra dei soggetti e la trascendenza del reale in La noia di Alberto Moravia." *Criando* 3: 115-129.
- WHITE, H. 1974. "The Historical Text as Literary Artifact." In *Tropics of Discourse*, 81-100. Baltimore: John Hopkins University Press.
- . 1978 [1973]. *Retorica e storia*. Trad. e cura di P. Virtulano. Napoli: Guida.
- . 1984. "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory." *History and Theory* 32/1: 1-33.
- . 2007. *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*. Trad. e cura di E. Tortarolo. Roma: Carocci.

WITTGENSTEIN, L. 1989. *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. di A.G. Conte. Einaudi: Torino.

ZINATO, E. 2015. *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*. Macerata: Quodlibet.