



GIOVANNI RAIMONDO ROTIROTI
Università di Napoli L'Orientale
grrotiroti@unior.it

DIONISO VELEGGIA SUL MARE. INTORNO ALL'ORIZZONTE GETO-TRACIO DELLA MATRICE MITOPOIETICA EUROPEA

Riassunto

Muovendosi sulla prospettiva ontologica tracciata da Platone e su quella mistica ed estetica individuata da Rohde, Nietzsche e Pârvan, Dan Botta recupera l'orizzonte geto-tracio della matrice mitopoietica europea e mette in rilievo l'importanza di una "ragione mitologica" che si faccia carico di contenere l'enigma tragico della creazione artistica in una dialettica tra classicismo delle forme e romanticismo dei contenuti. Si tratta di un percorso genealogico del fare poetico che, attraversando il Mediterraneo fino al Mar Nero, ruota attorno al mito di Dioniso come forma nostalgica di rimpianto, ma anche come una promessa per l'avvenire.

Parole chiave: Letteratura romena, Letteratura comparata, poetica, Dan Botta, Erwin Rohde

Abstract

Moving on the ontological perspective traced by Plato and on the mystical and aesthetic one identified by Rohde, Nietzsche and Pârvan, Dan Botta recovers the Geto-Thracian horizon of the European myth-poetic matrix and highlights the importance of a "mythological reason" that takes charge of containing the tragic enigma of artistic creation in a dialectic between classicism of forms and romanticism of contents. It is a genealogical path of poetic making which, crossing the Mediterranean to the Black Sea, revolves around the myth of Dionysus as a nostalgic form of regret, but also as a promise for the future.

Keywords: Romanian literature, Comparative literature, poetics, Dan Botta, Erwin Rohde

Il mare (*Marea*) è sempre madre. Matrice del mondo, fonte perpetua di forme, il mare è sempre femmina, sempre feconda¹.

Solamente un desire: / nel silenzio crepuscolare / che io possa morire / sul margine del mare; / che il mio sonno sia lene, / e appresso le

¹ D. Botta, *Conceptele Mediteranei*, in *Id., Limite și alte eseuri*, ediție îngrijită de Dolores Botta. Cuvânt înainte de A. Paleologu, București, Editura Crater, 1996, p. 57.

foreste, / e sopra l'acque vaste / posino aure serene. / Io non voglio
ghirlande / non un ricco sepolcro, / intrecciatemi un feretro / con le
giovani fronde².

È molto nota la bellissima Kylix di Dioniso, rossa a figure nere, della seconda metà del VI secolo a.C., opera di Exekias, che si può ammirare dal vivo presso le Staatliche Antikensammlungen di Monaco di Baviera. Si vede un Dioniso che veleggia placidamente sul mare, scivola sopra un mare rosso vino (o rosso sangue) con languida e vaga serenità. Comodamente sdraiato, invece di guardare a prua, il suo sguardo è rivolto a poppa. Sopra di lui la vela bianca è gonfia di vento, tanto che i cavi sono ben tirati, compreso quello che è trattenuto dalla mano stessa del dio. Un altissimo albero di vite si alza verso il cielo accanto all'albero della nave; i pampini sono piccoli, ma i grappoli d'uva enormi. Intanto sette delfini girano attorno alla nave, sembrano scortare Dioniso. Più che far pensare a un semplice viaggio in mare, l'immagine del dio sembra suggerire una speciale tonalità emotiva, un *nòstos*, un nostalgico ritorno a casa, un desiderio di rimpatrio.

Molti studi concordano nel dire che Kylix di Exekias sia, con ogni probabilità, la raffigurazione del settimo *Inno Omerico*, dedicato a Dioniso, che narra la vicenda mitica del rapimento del giovane Dioniso da parte di una nave di pirati che, scambiando il dio per il figlio di un sovrano, sperano di ottenere un congruo riscatto. Exekias propone solo la scena finale. Infatti, una volta sulla nave, Dioniso si libera dei lacci che lo stringono, avvolgendo l'imbarcazione con i viticci di una vite o con le fronde di un'edera che germogliano su di essa. In basso si vedono i pirati atterriti che si gettano in acqua trasformandosi in delfini. Solo dopo però. Quando il dio si era già tramutato in uno spaventoso leone ruggente³.

Già Erwin Rohde, nella seconda metà del XIX secolo, in merito alla ricerca delle origini del culto di Dioniso e alla ricostruzione delle sue radici geografiche, aveva confermato la provenienza straniera del dio,

² M. Eminescu, *Poesie / Poezii*, a cura di M. Mincu, Constanța, Editura Pontica, 2000, p. 230.

³ Cfr. C. Nobili, *L'Inno Omerico a Dioniso (Himn. Hom. VII) e Corinto*, « ACM – Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano », LXII, 3, settembre-dicembre 2009, pp. 3-35.

proponendone un'origine dalla Tracia⁴. Il dio era considerato di origine non greca, secondo una teoria già esistente nell'antichità e poi confermata dai primi studi moderni, e questa origine straniera era considerata essenziale per comprendere le sfere di influenza del dio e soprattutto i suoi aspetti più barbari rispetto agli ideali della classicità⁵.

Nell'ambito del modernismo letterario neoclassicista, muovendosi sulla prospettiva ontologica tracciata da Platone e su quella mistica ed estetica individuata da Rohde, Dan Botta indica nella sua variegata opera (poesia, teatro, saggistica⁶) un percorso genealogico del fare poetico che, attraversando il Mediterraneo fino al Mar Nero, ruota attorno al mito di Dioniso come forma nostalgica di rimpianto, ma anche come una promessa per l'avvenire. A partire da Dioniso, Orfeo e Zalmoxis, Dan Botta, all'interno delle generazioni Criterion tra le due guerre, recupera l'orizzonte geto-tracio della matrice mitopoietica europea e mette in rilievo l'importanza di una "ragione mitologica" che si faccia carico di contenere l'enigma tragico della creazione artistica in una dialettica tra classicismo delle forme e romanticismo dei contenuti⁷.

Nel dialogo filosofico-lirico *Charmion o della Musica* lo scrittore romano, attraverso la voce narrante dello «straniero», espressione mediata di Dioniso, sembra voler indicare «l'unica via di fuga dal doloroso ritorno» delle cose, «dal terribile ciclo della sofferenza», nel «dono dell'intelletto», della «ragione chiara». La ragione è ciò che permette la «visione», o meglio la «trasformazione in visione» e grazie ad essa si

⁴ Cfr. E. Rohde, *Psiche*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

⁵ Cfr. F. Massa, *Una nota sul dionisiaco di Furio Jesi: inattuale e originale*, «Mythos» [Online], 13 | 2019: <http://journals.openedition.org/mythos/843> [13/02/2023: ultima data di consultazione del sito]

⁶ «Dan Botta: poeta, saggista e drammaturgo romeno (Adjud 1907 – Bucarest 1958). Dopo essersi laureato in lettere classiche, sotto l'influsso di Ion Barbu compose liriche di tipo ermetico nelle quali, rifiutato ogni elemento contingente, sentimentale o romantico, il principio creativo viene cercato in una lucida intellettualità. L'ermetismo geometrico e ricercato di *Eulalie* (1931), unico volume di poesie pubblicato in vita, cede il passo a una lirica in cui maggior peso assume una sensibilità quasi romantica (*Poemi*, 1968). Notevole è stato l'apporto di Botta sul piano teorico, grazie ai suoi saggi sulla creazione artistica e sulla filosofia della cultura romena (*Limiti*, 1936; *Charmion o della musica*, 1941). Scrisse anche drammi in cui convergono elementi derivati sia dalla classicità (*Alceste*, 1939) sia dal folclore romeno» (<https://www.sapere.it/enciclopedia/Botta%2C+Dan.html>). [13/02/2023: ultima data di consultazione del sito]

⁷ Cfr. G. Rotiroti, *Dan Botta între poiesis și aistesis*, Constanța, Editura Pontica, 2001.

accede alla conoscenza delle cose: «Claros è un simbolo dell'intelletto che, sotto la sorveglianza di Febo, libera, nelle regioni d'una purezza inumana, l'anima mistica del mondo. La ragione fa luogo alla miracolosa conoscenza. Siamo sulla soglia del tempio della musica, al confine paradisiaco della visione»⁸.

Il monte Claros è il luogo dell'esperienza dionisiaca, il teatro mistico allestito da Dioniso ove si svolge il delirio collettivo, l'isteria comunitaria, la patologizzazione dell'anima e del corpo sociale. Allo stesso tempo, è anche lo spazio presieduto da Apollo, la prima soglia della conoscenza mistica, il luogo dove la molteplicità delle cose si racchiude nell'unicità del mistero. L'evento permette la visione dell'essere divino che si rivela celandosi nel vortice delle trasformazioni, nell'immagine della creazione, del mutamento e della distruzione delle cose di questo mondo. Per Botta, Dioniso stesso sembra rivelare «il miracolo della semplicità»:

Dioniso stesso, quello creato dall'infermo tremolio delle essenze, il Dioniso-Uno, il Dioniso-Tutto, è un dio assetato di visione. La materia, nella sua totalità armoniosa, soffre del desiderio della sua perduta purezza. Dioniso ha la nostalgia delle essenze.

Come il leggendario amico dell'onda, Dioniso contempla le proprie forme ideali, la bellezza del suo proprio assoluto. Tuttavia l'onda innamorata restituiva a Narciso il suo volto. Ma Dioniso è, soprattutto, il volto dall'onda assetato della sua splendida realtà, il volto che cerca il proprio modello, il volto che tende la bocca arsa di desiderio (*dor*).

Quando, nell'Oriente del mondo, le essenze hanno tremato – quando è stato possibile quel primo *quando* del mondo – Dioniso era Chaos. Egli si è conformato ininterrottamente all'esempio di Mousike, e le sue forme sono state sempre più semplici, più melodiose, più pure...

La materia tende verso l'assoluto. L'anima del mondo si purifica. Perciò Dioniso è triste, e Dioniso è pieno di gioia. È triste della sua parte di ombra, della materia che lo racchiude e – come Ulisse sulla riva di Ogi-gia – è triste della sua amara nostalgia. Dioniso è tuttavia felice, nella contemplazione delle essenze, dell'infinita gioia di eternità, di immobilità, di musica⁹.

Con queste immagini sinuose, Dan Botta offre nei toni musicali della lingua poetica una rinnovata visione dionisiaca del mondo, sedot-

⁸ D. Botta, *Charmion sau Despre Muzica* in Id., *Limite*, cit., p.163.

⁹ *Ibid.*, p.165.

ta dall'orfismo e dal pitagorismo, ed ereditata, a sua avviso, dal «tra-cio» Eumolpo¹⁰. L'immagine di Dioniso, affiancata a quella di Narciso, rappresenta una coscienza unificata e un'unitaria idea del mondo che consente un'immersione contemplativa nell'altro volto delle cose. Nella maniera più radicale Nietzsche aveva proclamato Dioniso come la divinità che viene, annunciando nello stesso tempo la morte di Dio¹¹, e ciò, a dispetto delle sue stesse intenzioni, era sembrato per i suoi successori il preambolo per la legittimazione della rinascita del politeismo e per un reincanto del mondo in senso pagano.

Lo stesso Karl Kerényi, allievo di W. F. Otto, che risale a Creta per la più antica identificazione del dio, lo trova rappresentato come la forza divina della natura vivente (*zoe*), come dominatore incontrastato di questa natura¹². In Dioniso ciò che si considera separato si congiunge. Egli è posto di fronte ai casi limite, sta sulla soglia, al confine dei mondi, annulla le demarcazioni e si offre nella sua ambivalenza, identificando la struttura maschile e quella femminile nella genesi dell'opera. Sulla stessa linea di questo pensiero James Hillman scrive: «Il suo *smembramento* è l'insieme dei frammenti di coscienza sparsi in tutto ciò che è vivente, in tutte le zone erogene e i plessi dei nostri corpi fisici. In lui la coppia bisessuale è unita. Come eros, *zoe* è la libido universale, e, come psiche, è la riflessione all'interno della libido»¹³.

Nonostante l'attualità contemporanea del dionisismo, bisogna notare che ancora alla fine del XIX secolo il mito di Dioniso era stato imprigionato da interpretazioni restrittive e terrorizzanti che ne avevano condizionato, per molti versi irrimediabilmente, l'autenticità sacrale dell'immagine¹⁴. In un certo senso la concezione dell'arte di Botta sembra aver saputo evitare le gravi distorsioni che si erano sedimentate nel tempo, mostrando maggiore attenzione al problema delle fonti grazie al rigore filologico del suo metodo d'indagine. Sulla scia delle interpretazioni date sul fenomeno del dionisiaco, oltre che a Nietzsche, lo scrittore romeno manifesta una certa attenzione per la posizione di Erwin

¹⁰ Cfr. D. Botta, *Frumosul Românesc*, in *Limite*, cit., p. 32.

¹¹ Cfr. F. W. Nietzsche, *La Gaia Scienza*, III, 125, Milano, Adelphi, 1965 e 1977.

¹² Cfr. K. Kerényi, *Dioniso*, Milano, Adelphi, 1992.

¹³ J. Hillman, *Il mito dell'analisi*, Milano, Adelphi, 1979, p. 287.

¹⁴ Cfr. S. Givone, *Prefazione*, in E. Rohde, *Psiche*, cit., pp. V-XI.

Rohde¹⁵. Secondo l'amico di Nietzsche, il significato centrale di Dioniso risiede nel suo rapporto con il mondo infero dell'anima. Dioniso è il signore delle anime, e tutti i fenomeni «orribili»¹⁶ vanno compresi nei termini di una coscienza misterica oltre che psichica. Nella psiche l'orrore è insito a livello emozionale, e rientra nella totalità del processo che mette in rapporto diretto con l'archetipo. Sempre confortato dallo studio di Rohde, Botta si richiama a Eraclito (fr.15, Diels-Freeman) dove Dioniso viene identificato con Ade, per cui l'orrore, l'oscenità, la follia sono spiegate e giustificate non solo sul piano eroico ma anche etico ed estetico¹⁷. I Signori degli inferi sono Ade, Dioniso e Core-Persefone: il principio invisibile dell'esistenza psichica implica la paura, il dolore, la pena, la follia del mondo visibile. La coscienza è il frutto della sofferenza dionisiaca. Dioniso è sempre di nuovo distrutto e sempre di nuovo rinasce, è attivo e passivo, maschile («monti») e femminile («mare»), pone a stretto contatto la morte con la vita¹⁸. La vita, che è dono ma anche «sacrificio», viene immolata affinché l'altro volto della vita, la «morte», possa raggiungere la piena consapevolezza. L'unica via d'uscita per Botta è quella di riattivare artisticamente un io dionisiaco che permetta il ritorno all'origine. Il rinnovamento della coscienza deve avvenire sulla base di una ritrovata razionalità mitica, una coscienza che possa penetrare nel mondo invisibile di Thanatos. Tutte quelle componenti psichiche della natura umana, che contribuiscono alla creazione dell'arte e della poesia, derivano dalla morte e possono essere comprese soltanto nei termini dell'unica certezza dell'anima: la verità dionisiaca dell'*ondeggiare* e del *morire*. Si tratta di una mimesi interminabile e oscillante che si traduce nell'esperienza della psiche a contatto con la materia. Questo particolare tipo di esperienza deve essere regolata da una ragione mitologica, chiara e normativa, che dipende necessariamente dalle leggi inflessibili della *poiesis*. Nasce così il mito di Botta di una «ragione armata, implacabile, immanente, necessaria» che è il frutto di una speciale fantasia, fatta di *mousike* e *techne* che si esercita su tutto ciò che

¹⁵ Dan Botta cita il nome di Erwin Rohde nel suo saggio *Fântânile mistice ale Luceafarului*, in *Limite*, cit., p. 198.

¹⁶ In romeno *cumplit*: Per Botta deriva dal latino '*completus*', "che significa 'integro', 'integrale', 'perfetto'" (Cfr. Id., *Theogonia eminesciana*, in *Limite*, cit., p. 192).

¹⁷ D. Botta, *Unduire si Moarte*, in *Limite*, cit., p. 38.

¹⁸ Cfr. D. Botta, *Conceptele Mediteranei*, in *Limite*, cit., pp. 55-58.

è monumentale, immagine materiale, frammento letterale di un mosaico che evoca la segreta presenza di Dioniso. A questo movimento si accompagna il gesto estetico e poetico di Narciso, «leggendario amico dell'onda», attraverso cui il letterale, come in uno specchio, a sua volta viene vissuto come fantasia, svuotandosi del suo insopportabile carico di tensione emozionale, di orrore. Sul piano dell'espressione artistica, della mistica contemplazione delle pure essenze, Botta vive tutto ciò come un mondo non diviso in spirito e materia, in immaginario e reale, in corpo e coscienza, in follia e ragione. Il recupero archeologico della materia, del frammento del pensiero antico rappresenta, per l'artista iniziato ai misteri di Dioniso, il viaggio dell'eros, il transfert analogico della poesia, vuol dire restituire all'anima nuovi significati che ridonano all'opera d'arte il volto autentico di Dioniso non più sfigurato o deformato dall'*interpretatio graeca*. L'opera d'arte dionisiaca invece afferma il destino del dio, lo incoraggia nel suo viaggio di ritorno verso l'origine del suo manifestarsi, l'ascesa luminosa dall'oscurità di Lethe.

Un altro aspetto che Botta avrà potuto desumere da Rohde è che il dionisismo rappresenta nella cultura greca un corpo estraneo¹⁹. Questa estraneità è stata indicata sottolineando l'origine del dio in Tracia, cioè fuori dai confini della Grecia. In questo senso Dioniso non avrebbe nulla a che vedere con la civiltà e la religione greca del mondo omerico. Come scrive Vernant, per Rohde

il problema è comprendere come, nel quadro di quella religione greca di cui Omero è per noi il testimone privilegiato, sia potuta sorgere una religione dell'anima che è agli antipodi della prima, nel senso che mira a sviluppare in ciascuno di noi una realtà apparentata al divino, la *psyche*, radicalmente estranea al mondo di quaggiù e la cui totale aspirazione consiste nel fare ritorno alla sua origine celeste, abbandonando la prigione in cui si trova incatenata per liberarsi nell'unione con la divinità²⁰.

Da questo punto di vista Rohde legittima due Dioniso: uno autenticamente tracio e originale e l'altro che è il frutto dell'assimilazione greca, riformato e deformato, le cui tracce devastanti sono contenute anche nelle *Baccanti* di Euripide. La contaminazione greca del dio è ir-

¹⁹ Cfr. Vernant e Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 221-254.

²⁰ *Ibid.*, p. 224.

rimediabile per Rohde, essa non ci permette di distinguere nettamente, nell'ambiguità storica del fenomeno dionisiaco, l'*originale* tracio dalla *copia* greca. Infatti, si assiste a una vera e propria contraddizione che consiste nel fatto che anziché integrarci nel mondo al posto giusto attraverso l'estasi, essa ci proietta fuori dal mondo per unirci in possessione al dio. Tuttavia, agli occhi dei Greci queste possessioni, le pratiche di *trance* della religione dionisiaca erano considerate come comportamenti aberranti, orrendi, pericolosi, e in ultima istanza destabilizzanti.

Dal punto di vista di Botta, in realtà, esiste una continuità che comprende tutte le manifestazioni irrazionali del dionisiaco, per cui il delirio collettivo della *mania*, la possessione in *trance*, le pratiche dell'ascesi non significano necessariamente la fuga dal mondo per attingere la pienezza di sé, ovvero la condanna dell'esistenza mondana. Tale continuità ideale si basa sulla credenza geto-tracia nell'immortalità dell'anima che è esaltazione della gioia, dell'amore, del bello, dell'entusiasmo, della purificazione. L'aspetto della separazione riguarda invece essenzialmente quell'intimo sentire della melanconia, della nostalgia per l'assenza, della gioia perduta, che è l'anima della poesia, il cui nome sembra essere racchiuso musicalmente dalla parola *dor*²¹. Botta rintraccia nelle pagine delle *Storie* di Erodoto questo particolare risvolto nella religione dei Daci e le premesse per la fondazione della concezione generale dell'*idealismo tracio*.

²¹ Il *dor*, una parola intraducibile nelle altre lingue, designa il *nucleo incandescente del desiderio* e proviene con ogni probabilità dal latino *dolus, dolorem*. *Dor* significa, nello stesso tempo, dolore, tormento, afflizione, affanno, mestizia; ma anche desiderio raggelante, tristezza, nostalgia. Esso riguarda l'amore la passione e, allo stesso tempo, il travaglio, l'angoscia, la tribolazione. Il *dor* si avvicinerebbe a una sorta di *duolo*, come direbbero Dante, Petrarca e Leopardi. Baudelaire lo esprimerebbe forse nella sua lingua con la parola *deuil*, ma anche con *mélancolie, angoisse*, o con lo shakespeariano *spleen*. Le lingue europee hanno quasi tutte la memoria nostalgica del *dor* (*acedia, saudade, Sehnsucht, desengaño*) per indicare il legame tra la nostalgia dell'essere a casa propria e la lontananza dal suolo natale da *home* a *Heimat*. Cioran che accosta il *dor* alla *saudade* così scrive: «Essere strappati dal suolo, fuori dall'orbita del tempo, tagliato dalle proprie radici, significa desiderare una reintegrazione nelle fonti originarie di prima della separazione e della lacerazione. Il *dor* è sentirsi eternamente lontani da casa. È il desiderio di ritorno verso il finito, verso l'immediato, verso la conquista di quello che si aveva prima di essere soli, l'appello terrestre e materno, la diserzione del lontano. Si direbbe che l'anima non si sente costanziale al mondo. Allora sogna tutto quello che ha perduto» (E. M. Cioran, *Les secrets de l'âme roumaine. Le « dor » ou la nostalgie*, in *Exercices négatifs*, a cura di I. Astier, Paris, Gallimard, 2005, p. 119).

Per maggiore chiarezza riportiamo per intero il brano²², citato anche da Rohde nel suo libro, che è forse una delle fonti più importanti del lavoro analitico-speculativo di Botta. Questo passo di Erodoto ci permette di comprendere meglio il suo “sogno intellettuale” di mitografo e la persistenza di modelli universali o archetipici che, secondo Botta, si riscontrano nelle rappresentazioni simboliche dell’arte e nelle forme della poesia proiettate nell’immaginario della cultura del Mediterraneo:

I Geti invece optarono per la follia o furono ridotti in schiavitù, benché fossero i *più valorosi* e i *più giusti* fra i Traci. Essi si ritengono *immortali*: sono, cioè, convinti di *non morire*, e credono che colui che scompare raggiunga Zalmoxis, *un essere divino*, che alcuni di essi chiamano Gebelezis. Ogni quattro anni mandano uno di loro, tratto a sorte, presso Zalmoxis, affidandogli *l’incarico di riferire al dio i loro desideri*. Ecco come avviene la missione: quelli di loro che ne hanno l’incarico pretendono in aria tre giavellotti, mentre altri, afferrato per le mani ed i piedi il messaggero, lo lanciano in alto in modo che cada sopra le punte dei giavellotti. Se muore trafitto, pensano che il dio sia favorevole; se non muore fanno cadere la colpa sul messaggero stesso affermando che è un uomo perfido e, dopo averlo incolpato, delegano un altro; l’incarico, naturalmente, è affidato al messaggero mentre è ancora in vita. Questi stessi Traci di fronte a un tuono o a un fulmine scagliano in cielo una freccia pronunciando minacce contro Zalmoxis, perché *credono che non esista altro dio se non il loro*. In base a quel che ho sentito dai Greci che abitano l’Ellesponto e il Ponto, questo Zalmoxis, che era un uomo, sarebbe stato schiavo in Samo, e precisamente *schiavo di Pitagora*, figlio di Mnesarco. In seguito, divenuto libero, si sarebbe procurato molto beni e sarebbe tornato al suo paese. Ora, poiché i Traci vivevano miseramente ed erano piuttosto rozzi, egli che, per aver avuto rapporti con i Greci e con Pitagora (per saggezza il più eminente fra i Greci), conosceva il modo di vivere ionico e costumi ben più progrediti di quelli dei Traci, fece costruire una grande sala in cui accoglieva ed invitava a banchetto i più ragguardevoli tra i cittadini. *Durante il convito insegnava che né lui, né i suoi commensali, né i loro discendenti sarebbero mai morti, ma sarebbero approdati ad un luogo di vita eterna, dove avrebbero goduto di ogni bene*. Mentre predicava tali cose, faceva costruire per sé una *dimora sotterranea*, e quando questa fu ultimata vi discese e visse colà per tre anni. *I Traci ne sentivano la mancanza e lo piangevano per morto*, ma, prima dello scadere del quarto anno, apparve

²² Cfr. Erodoto, *Le Storie*, Milano, Garzanti, 1989. Per una ricognizione generale dei luoghi erodotei presumibilmente utilizzati da Botta nella sua opera si vedano i libri: II 29, 47-49, 81, 123, 144-146, 156; III 8, 97; IV 32-33, 75, 87, 93-95; V 3-5, 7; VII 111.

loro di nuovo e così fu provato quel che Zalmoxis predicava. In tal modo, a quanto dicono, egli si comportò. Per quel che mi riguarda, io non mi rifiuto di credere a queste notizie; non presto neppure però eccessiva fede al particolare della dimora sotterranea; mi pare, inoltre, che *questo Zalmoxis sia vissuto molti anni prima di Pitagora*. Se egli poi sia stato un uomo o una divinità dei Geti non è cosa facile a dirsi. Per me al riguardo basta quanto si è detto (IV, 94-96).

Alcuni luoghi del lungo brano citato sono stati messi in corsivo per evidenziare la funzione critica di «palinsesto»²³ che il testo di Erodoto gioca nella scrittura di Botta. Infatti nell'opera dello scrittore romeno si può cogliere l'acuta capacità di lettura del testo antico, la *poiesis* dell'artista, la trama dell'emozione estetica sulle quali si fonda la sua particolare concezione dell'*idealismo tracio*. Prendendo come punto di partenza, come "originale", il testo di Erodoto, quasi a indicare una sorta di reminiscenza platonica, o, se si vuole, simile al ritrovamento smarrito di un frammento di archeologia letteraria, l'autore si mette a glossarlo. Le glosse rappresentano parti dell'insieme che costituisce l'*inventio* della sua produzione artistica e del suo pensiero. Egli ci conduce al riconoscimento di un circolo ermeneutico che si basa sul sentimento «geometrico» di una «bellezza assoluta, astratta, eroica», dominato da una nostalgia ancestrale, racchiusa sapientemente in uno stile che si richiama alle formule platoniche, orfiche e pitagoriche dell'antichità. Egli rintraccia nella poesia popolare, in quella di Eminescu, nella filosofia di Pârvan, l'archetipo dionisiaco che anima le pieghe sottili dell'identità letteraria ed estetica della Romania. Nel saggio *Unduire si moarte* Botta osserva, per esempio, che «la fede tracia dell'immortalità è collegata anche al rito della sepoltura da vivi»:

Zalmoxis, il dio tracio, è sepolto vivo in una grotta montana – nel monte Kogaionon, dice Strabone – e, una volta ogni tre anni, il dio risorge dalla morte. L'epifania del dio tracio, inerente al suo culto, è passata anche in Grecia. I Trieteri, che avevano luogo con intervalli di due anni, celebravano Dioniso tornato alla luce. La sparizione periodica del dio nel suo regno sotterraneo, poteva essere un simbolo della vite che si nasconde per emergere, crescere, fiorire. Ma essa raffigura al tempo stesso, su un piano superiore, il ritorno dell'anima alle matrici della vita, agli strati germinali del

²³ Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

mondo. Era un invito alla morte per risorgere. Nella festa di Lerna, l'ascensione di Dioniso – quell'*anodos* – dal regno delle anime, dalla sorgente senza fondo di Alcyone, era vivamente evocata. Strettamente collegato all'idea dell'immortalità, il rituale tracio della sepoltura da vivi conobbe in Grecia un nuovo favore. I Grandi Eleusini celebravano il mistero cosmico delle germinazioni, il risveglio delle divinità ctonie. Demetra e Core-Persefone, dissepolti come Dioniso, risorgevano nella grande luce del mondo. La loro divinità diveniva limpida, solare, gioiosa. Questo rito della sepoltura da vivi per serbare e accrescere le virtualità divine, il potere divino di Dioniso, si vede chiaramente nel dramma di Antigone, e risalta ancora più luminoso nella leggenda di Mastro Manole²⁴.

Nel saggio *Frumosul Românesc* si legge la variazione allo stesso tema:

I Traci adoravano un solo dio, la cui purezza, la cui generalità, la cui perfezione rispondevano alla loro forza spirituale. I Traci Iperborei – coloro che abitavano le nostre lande – lo chiamarono Zalmoxis. Questo dio, che, introdotto in Grecia, verrà chiamato Dioniso, ovvero il dio di Nysa – o più semplicemente, Zeus di Nysa, secondo il nome di una località leggendaria – orienterà l'anima greca verso i più elevati ideali. L'influenza del culto dionisiaco ha portato – si sa – infinite conseguenze. Una volta intensificato questo culto in Grecia, la concezione sulla divinità, il cielo olimpico si è fatto più puro. Il padre che la mitologia greca accorda al nuovo dio – proprio Zeus – compare nelle leggende della nascita di Dioniso in una luce maggiore. Qualcosa del nembro tracio vi si riflette sopra. Le leggende dicono che la madre di Dioniso fosse mortale, benché il suo nome designi proprio la divinità della terra. Semele, invero, è una forma dialettale della Beozia – *Theméli*, parola dalla quale ha potuto prendere origine il romeno *temelie* e che significa la terra come fondamento del mondo. Semele, amata da Zeus, aveva chiesto a costui di esaudirle un desiderio. E il desiderio (*dor*) era che Zeus le si manifestasse così come si mostra ad Era, in tutta la sua potenza. Zeus, che aveva giurato sullo Stige, non poteva più risparmiarla. E apparve in verità con così tanta luce che il suo ardore distrusse Semele. La leggenda, collegata al mito solare di Dioniso, riflette, nella visione maestosa del dio, qualcosa dell'idealità della Tracia. Solo che in Tracia, il dio appare supremo, assoluto. Laggiù la sua gloria non conosce vicissitudini. Perciò il solo dramma divino che laggiù si poteva presupporre era quello di un dio affaticato dal sublime, triste della sua grande perfezione. Il dio tracio è colui che per «un'ora di amore» scenderebbe sulla terra, sprofonderebbe nel fango²⁵.

²⁴ Botta, *Unduire si moarte*, in *Limite*, cit., p. 42.

²⁵ *Ibid.*, p. 36-37.

L'autore inoltre confessa di non avere solo l'intenzione di realizzare uno studio di erudizione antiquaria, ma dichiara esplicitamente che il suo «disegno» si propone finalità artistiche che fanno leva su uno stile allusivo determinato dalle regole universali dell'arte:

Mi è piaciuto cercare nella poesia popolare il volto della nostalgia della Tracia. Attento ai miei propri impulsi, sono stato facilmente indotto a dimenticare e ad esagerare talvolta. Il mio studio è come un disegno, tributario alla mano affascinata dall'idea che mi sono proposto, come pure dalla voluttà del contatto con la materia lieve, di seta. Come in un disegno, ho qui pronunciato dei tratti, ho sottolineato dei piani, ho proiettato su non so quale zona una luce più intensa. Talvolta ho fatto persistere anche un'ombra sulle cose²⁶.

Questa «luce più intensa» proiettata sull'«ombra» del testo di Erodoto porta al reperimento di quei luoghi a forte caratterizzazione psicologica che il testo antico lascia ancora trasparire. Infatti soffermandoci ancora una volta sulla citazione, già riportata di Erodoto, si può leggere questo passo che accenna a un fondo enigmatico: «E quando la stanza fu ultimata, Zalmoxis scomparve alla vista dei Traci: discese nella dimora sotterranea e vi abitò per tre anni. I suoi ospiti ne sentivano la mancanza, e lo piangevano per morto» (IV, 95).

Con l'audacia intellettuale e la sapienza che nell'ambito della sua generazione lo distingueva, grazie alla manipolazione tecnica dei concetti e la penetrante riflessione sul testo antico, Botta si sarà chiesto, perché questi Traci piangevano per morto il loro dio quando in realtà sapevano che sarebbe ritornato, anzi, che era immortale e rendeva immortali coloro che lo riconoscevano come tale? Perché la sofferenza, le lacrime si fanno particolari interpreti di questo misterioso e inconcepibile evento? Eppure sapevano anche che il corpo, la materia rappresentava un limite, imprigionava l'anima, ne spezzava lo slancio e che la morte, tuttavia, era la necessaria finalità dell'anima, cioè quella di riprendersi la sua libertà, la sua pienezza. Qui, con ogni probabilità, si giunge alle radici mitiche della razionalità poetica di Botta, una razionalità che scava attorno alle abissalità dell'enigma. Il mito rappresenta per Botta un tentativo tragico di dominare razionalmente l'ignoto. Il

²⁶ *Ibid.*, p. 35.

mito viene a coincidere con la costruzione di una metafisica e una poetica che tentano di afferrare e nominare l'ignoto, di dire l'indicibile. Il mito è, soprattutto, il luogo dell'ineffabilità del *dor*, della nostalgia per l'assenza, dove il dionisismo della cultura greca si ritrova all'interno del dionisismo stesso. In via di una prima definizione dell'*idealismo tracio* Botta parte da questa constatazione: «L'idea di questa ininterrotta ricerca, di questa infinita nostalgia per l'assenza (*dor*), esprime la concezione tracia» che «l'esistenza è dolore». E, attraverso una svolta mistica le cui fonti si richiamano a una concezione chiaramente neoplatonica, arriva a postulare sinteticamente questa intuizione: «Il supremo dolore – esistenza così concentrata e così viva – illumina!»²⁷. Questa affermazione, che prende forza dalla condizione di profonda sofferenza, è il preludio, per Botta, di una nuova concezione del dionisiaco che si manifesta nelle modalità del sentire malinconico, e insieme nostalgico, e che trasforma il sentimento di mancanza e di privazione, eminentemente tragici, in espressione lirica e poetica. Questo speciale sentire, che i poeti del Mediterraneo conoscono genericamente con il nome di «melanconia» o di «nostalgia», è fatto derivare da Botta dalla contemplazione del mistero dionisiaco, ed è uno stato dell'anima ineliminabile dalla creazione e dall'invenzione poetica. Come fascio di luce intensissima, questa triste nostalgia fa risplendere e scintillare le cose e l'esperienza che si ha delle cose. Da questo stato non si può sfuggire. Esso nasce da una perdita sentita come irrecuperabile, e proprio per tale ragione questo sapere dell'anima si trascende e si trasforma in esperienza creativa che viene misteriosamente a sigillarsi nel suo contatto con la materia. Botta scrive: «Quando, sotto il misterioso e limpido Cielo, il pastore tracio comprese il proprio destino, sul suo viso si stese la melanconia»²⁸. Grazie alle «vie della melanconia» si arriva ai «sentieri attraverso cui la morte penetra nella vita e nel pensiero. La melanconia è solo la prefigurazione della morte, la forma rituale con cui si chiama e si invoca la morte», e si contempla «l'onnipotenza del nulla»²⁹. «La melanconia è *un dolore che conosce se stesso*»³⁰.

²⁷ *Ibid.*, p. 39

²⁸ D. Botta, *Frumosul Românesc*, in *Limite*, cit., p. 30.

²⁹ D. Botta, *Poetica lui Valéry*, in *Limite*, cit., p. 105.

³⁰ D. Botta, *O statuie Nesfârșită*, in *Limite*, cit., p. 127.

Nell'opera di Botta, il mito letterario della Tracia – con il suo linguaggio misterioso, con il suo potere non solo di rinviare all'essenza della realtà mitologica ma di evocare liricamente nella poesia il fenomeno degli inizi, la solidarietà elementare tra i modi di espressione convertiti in ritmo, in musica – si incarna nei nomi di Dioniso, di Orfeo e finisce necessariamente per sovrapporsi alla tradizione religiosa dei geto-traci:

Le virtualità che il dio tracio ha attualizzato in Grecia l'hanno portato a identificarsi nel corso del tempo con Ade, il dio della morte. Tutto ciò che possiede di più frenetico e di più puramente vitale, si confonde, in verità, nelle zone di limite dell'estasi – dell'anima liberata dalla materia, attraverso il delirio, attraverso un eccesso di vita profonda – con la serenità delle armonie totali. L'antichissimo Eraclito, la cui dottrina aveva rivelato la natura musicale, ondulatoria del mondo, diceva: «Ade e Dioniso sono una cosa sola». E la mitologia orfica – le cui fonti erano tracie – riconosceva l'unicità dei due dèi, l'identità tra l'ondeggiare e la morte. Con l'influenza degli orfici gli attributi del dio infernale sono potuti passare a Dioniso, che è stato chiamato Zagreus, Nyctelios e Isodaites nella sua qualità di Signore della morte. Da questa idea di un Ade-Dioniso ha proseguito Platone, allorché evidenziò, nel dialogo *Cratilo*, la facoltà di quest'ultimo di intuire il bello: «Ade è un dio a cui è dato di conoscere tutto ciò che è bello». Maestosa prospettiva della morte! La morte come soglia del giubilo, la morte sposa del mondo nella ballata popolare, esprime la stessa confusione dell'anima in Dioniso, che, su un piano estetico, aveva espresso Platone. Lo stesso spazio di cui abbiamo fatto cenno racchiude le virtualità di Dioniso – ondeggiare e musica³¹.

Questa «serenità delle armonie totali», che indirettamente Botta attribuisce a Dioniso, diventa la celebrazione dell'ispirazione poetica e del potere di persuasione della lingua, e rientra tra le più misteriose modalità espressive e seduttive dell'archetipo. La poesia, secondo Botta, si confonde con la teologia, la cosmogonia e l'escatologia. In questo mito, che affonda le proprie radici nell'inconscio culturale del popolo romeno, la poesia e l'etimologia³² diventano parti virtualmente indiscernibili del potere dell'arte. Dioniso e Orfeo diventano gli emblemi, le allegorie poetiche che indicano nella capacità dell'arte, della poesia

³¹ D. Botta, *Unduire si Moarte*, in *Limite*, cit., p. 38.

³² Cfr. D. Botta, *Roma-Thracia: o încerare de etimologie a limbii române*, ediție îngrijită de Dolores Botta, București, Editura Crater, 1999.

e del linguaggio la possibilità di far vivere la morte attraverso la dimensione creativa dell'amore e del dono di sé. Il «panteismo tracio», altra invenzione del poeta, suscita quella corrispondenza simpatetica fra morte e vita, uomo e natura, che è in grado di creare quello stato d'animo di pace, di fiducia, di affinamento dei sensi in cui l'uomo può porgere ascolto alla musica della natura, e trovarle un posto nella sua vita, in mezzo alla violenza drammatica delle passioni.

Di Orfeo, di Dioniso rimane la nostalgia per l'assenza, il *dor*, il potere creativo che appare inaccessibile perché contenuto nelle profondità abissali dell'anima. Il poeta non può far altro che introiettare la polarità tragica dell'evento, immolare la propria individualità storica per recuperare la traccia di una qualche entità divina e misteriosa conservata gelosamente nella spoglia archeologica che rinvia ad un tempo immemore. Il dono e il sacrificio individuale ricreano romanticamente l'armonia perduta attraverso il ricorso al mito, che è serbatoio di vitalità, energia, risonanza nel suo rapporto con la morte.

Il «Signore» che presiede alle forme della musica e della poesia è dunque Dioniso, è il custode di questa *ragione mitologica* che esprime il valore sublime dell'inconscio collettivo geto-tracio, della «matrice del mondo» che anima «i concetti del Mediterraneo». Il suo mistero si traduce nel «più puro evento del pensiero» che consiste nell'«essenzialità pura della poesia». La condizione del poeta è quella di chi vive in un mondo fatto di segni e di analogie e va alla ricerca del significato attraverso costruzioni ipotetiche mai pienamente soddisfacenti, essendo andata perduta l'originaria trasparenza delle cose e della parola divina che le contiene e le fa essere.

Botta come un antico *maestro di verità* cerca di riattivare la memoria di una cultura dando fondamento alla parola poetica e allo statuto privilegiato del mito. Per lui l'atto della poesia è esercizio spirituale, «preghiera», promessa di «salvezza»; egli cerca di sfuggire alla sottomissione devastante della temporalità storica tentando di cogliere e immortalare ciò che è fuori dal tempo. Questa operazione ha un carattere anamnastico perché risveglia nell'immemorabile le virtualità rimosse dell'anima dionisiaca. Questa purificazione emozionale del mito mediante la poesia significa trasparenza della verità, interrogazione rivolta esclusivamente alle forme della cultura e al loro enigma.

In questo Botta mostra tutta la sua «inattualità», o se si vuole, l'impossibilità di aggirare la condanna capitale emessa sull'*idealismo tracio*

tanto dalla filosofia romena del Novecento quanto dalle avanguardie artistiche; ma restano del suo esempio di scrittura e di poesia il mito come processo creativo sempre in atto e l'intensità dello sguardo lanciato nell'oscurità dell'uomo e nella natura misteriosa della creazione artistica.