



SENECIO



Quinto convegno di antichistica

19 -20 ottobre 2018

Pontificio Collegio Leoniano - Via Calzatora, 50 - Anagni (FR)

RELIGIOSITÀ ANTICA TRA PAGANESIMO E CRISTIANESIMO

I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo

Programma:

Prima sessione venerdì 19 ottobre ore 15,00: presiede e coordina **Vincenzo Ruggiero Perrino**

- **Lorenzo Fort**, Presentazione della rivista
- **Mauro Tulli**, La dea, la musa e l'ispirazione poetica in Omero e in Esiodo
- **Maddalena Vallozza**, Un motivo della lode: *theos en anthropois* (Isocrate, *Evagora* 72)
- **Luigi Gulia**, *Veterum sapientia... quasi quaedam praenuntia aurora evangelicae veritatis*

Seconda sessione sabato 20 ottobre ore 9,30: presiede e coordina **Andrea Piccolo**

- **Amalia Margherita Cirio**, Giulia Balbilla, dama di corte dell'imperatore Adriano e autrice di epigrammi in greco come probabile sacerdotessa
- **Rino Troiani**, Il processo di Gesù
- **Vincenzo Ruggiero Perrino**, Lo spettacolo degli dei e l'origine del teatro

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2019

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

INDICE

<i>Parte I</i>	6
Presentazione della rivista	7
di Lorenzo Fort	7
Le Muse, la dea e l'ispirazione poetica in Omero e in Esiodo	16
di Mauro Tulli	16
Un motivo della lode: theos en anthropois (Isocrate, Evagora 72)	25
di Maddalena Vallozza	25
Veterum sapientia... quasi quaedam praenuntia aurora evangelicae veritatis	35
di Luigi Gulia	35
<i>In memoria di Emilio</i>	46
Papà	47
di Andrea Piccolo	47
Lettera al figlio sull'utilità della scuola (Luther Blissett)	50
di Emilio Piccolo	50
Lettera ad un insegnante sulla sua importanza	52
di Emanuele Ruoppolo	52
<i>Parte II</i>	54
Giulia Balbilla, dama di corte dell'imperatore Adriano e autrice di epigrammi in greco come probabile sacerdotessa	56
di Amalia Margherita Cirio	56
Il processo di Gesù	63
di Rino Troiani	63
Lo spettacolo degli dèi e l'origine del teatro	82
di Vincenzo Ruggiero Perrino	82

Parte I

Presentazione della rivista

di Lorenzo Fort

Per prima cosa, a nome della rivista tutta, Direzione (Andrea Piccolo e io stesso) e Redazione (Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro, Claudio Cazzola, Letizia Lanza, Vincenzo Ruggiero Perrino, Andrea Scotto), desidero porgere i più sinceri ringraziamenti a Vincenzo Ruggiero Perrino per la generosità e l'impegno che ha profuso per far sì che trovasse la sua concretizzazione il progetto di questo Convegno nella splendida città di Anagni, l'antica *Anagnina*, capitale degli Ernici, conquistata dai romani (306 a.C.) e ridotta prima a prefettura, poi a municipio. Una città ricca di storia, la *Città dei Papi*, nota non solo per aver dato i natali a quattro pontefici, Innocenzo III (1198-1216), Alessandro IV (1254-1261), Gregorio IX (1227-1241) e Bonifacio VIII (1294-1303), ma anche per essere stata sede pontificia e per l'episodio – celeberrimo – del così detto “schiaffo” (8 settembre 1303) ai danni di Bonifacio VIII ad opera degli emissari francesi (Guglielmo di Nogaret, Sciarra Colonna – in particolare proprio di quest'ultimo – e Rinaldo da Finestrino) inviati dal re Filippo IV, detto il Bello.

Il mio/nostro ringraziamento va anche alla sede prestigiosa del Seminario Vescovile che ci ospita, alla autorità religiosa presente in sala, nella persona di mons. Gerardo Antonazzo, Vescovo della diocesi Sora-Cassino-Aquino-Pontecorvo, oltre che naturalmente a tutti i relatori: li nomino secondo l'ordine degli interventi: oggi Mauro Tulli (Università di Pisa), Maddalena Vallozza (Università della Tuscia), Luigi Gulia, domani Amalia Margherita Cirio (Università di Roma La Sapienza), Rino Troiani, Vincenzo Ruggiero Perrino. Ultimo, ma non meno rilevante, ringrazio in particolare tutti i presenti in sala.

Permettetemi di entrare subito *in medias res*, con la lettura di questo breve testo, che figura nell'homepage della nostra rivista, subito sotto il dipinto di Paul Klee:

Un dipinto: quello riprodotto, sotto la citazione. Di Klee. Una sfera, approssimativa, molto, ma molto simile a un volto. E due occhi, ad altezze diverse. Con prospettive diverse. Attratti forse da mondi diversi. O dal mondo, che è sempre lo stesso, ed è sempre diverso. Come voleva una strana teoria detta l'eterno ritorno. Manca lo sguardo. Che è latitante. Contumace. Come L'Occhio. Di Dio, del vicino di casa, o del filologo di turno. O anche dello storicista. Ci sono due occhi, che potrebbero essere anche dieci, o cento, o tanti quanti i nomi di Dio. Come gli sguardi che producono. E non è detto che l'entomologo abbia più ragioni (o sensi) di chi si occupa di sensibilità (estetica, *ad usum delphini*). E poi il titolo.

Senecio

Afranio, *com.* 276. Il vocabolario recita: *vecchietto*. E aggiunge: *senecione*, un'erba, Plinio, *nat.* 25, 167. Erba che ha proprietà antinfiammatorie, e va impiegata soltanto per uso esterno (cataplasmi) e di cui si dice anche che è velenosa. Come il passato, quando pesa come un incubo sulla pelle dei vivi. Ma che racchiude anche la promessa di una felicità (o di una saggezza) che, però, *ora* non c'è. E poi il ricordo di quando avevamo sedici anni e qualcuno ci diceva (ce lo dicono anche ora) che la memoria storica è necessaria. A cosa. Perché. Ma che ci importa del vaso di Soissons e se Edipo vuol dire piede gonfio (viene da chiedersi, mentre pranziamo alle 15 e c'è un figlio, o una figlia, che guarda in TV Maria de Filippi). Eppure ci importa. Non ostante tutto. Non foss'altro perché ancora *tu ne quaesieris, scire nefas...* Senecio, appunto.

Come Andrea Piccolo ed io abbiamo più volte ricordato, il 23 luglio 2012 moriva prematuramente suo padre Emilio, fondatore e per lunghi, fortunati anni direttore di "Senecio".

I primi contatti tra Emilio Piccolo, Letizia Lanza e chi scrive avvennero per email negli ultimi mesi del 2002, quando lei, per suggerimento di Gianni Caccia, inviò una recensione alla nuova importante rivista online – "Vico Acitillo 124. Poetry Wave" – fondata e diretta dallo stesso Piccolo, dapprima con Antonio Spagnuolo successivamente da solo. Ci fu poi uno scambio di libri tra Emilio e Letizia, dopo di che lui, da grande uomo di cultura, di fantasia e di cuore quale era, affascinato dall'intreccio tra antico e moderno che caratterizza tali scritture, concepì l'idea di dare inizio, con l'ausilio di noi due redattori, a una nuova sezione della sua vitale rivista. "Senecio" iniziò le pubblicazioni il 1° maggio 2003 (data non casuale, bensì oculatamente scelta da Emilio per ragioni politico-scaramantiche) e, via via che cresceva il numero delle sezioni che già la costituivano – a *Saggi, Enigmi, Apophoreta, Recensioni, Note, Extravaganze, Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni, Schede dei collaboratori*, si aggiunsero *L'antico online, Biblioteca, Fonoteca, Classici greci e latini* – con il tempo acquistò sempre maggiore spessore e risonanza anche internazionale, tanto da rendersi autonoma, svincolandosi così dalla testata madre e dotandosi di un proprio website (<http://www.senecio.it>). Doveva essere, e ancora oggi è, dedicata all'antichità (specialmente greco-latina ed ebraico-cristiana, ma

non solo) e alle sue attuali rivisitazioni di ogni genere. Fu Emilio a scegliere il titolo e a volere per la testata il quadro di Klee raffigurante un volto dal duplice sguardo – idoneo appunto a esprimere la compresenza e lo scambio dialettico tra passato e presente – e a scrivere di suo pugno l'editoriale testé letto.

Purtroppo la morte di Emilio Piccolo ha rappresentato una perdita incolmabile per il mondo della cultura e della società civile, per gli affetti familiari e in particolare per il figlio Andrea (che adesso segue le orme del padre nella direzione e gestione tecnica della rivista), per i tanti, tantissimi amici e collaboratori. A più riprese le nostre pagine lo hanno commemorato, così da riproporre in modo degno la sua figura di docente, studioso e poeta di vaglia, amico leale sempre generosamente impegnato sul piano etico e politico.

Da un'idea di Vincenzo Ruggiero Perrino, nel 2014 gli dedicammo un convegno, che – in virtù dell'organizzazione di Gianni Caccia e Andrea Scotto – si tenne con successo sabato 4 ottobre al Forte di Gavi, in provincia di Alessandria: un intero pomeriggio con le relazioni di Ruggiero Perrino (*La spettacolare vita del Nazareno Gesù*), Maria Grazia Caenaro (*Appunti per una mappa di Senecio*), Gianni Caccia (*Percorsi e aporie della pistis. L'Ermotimo di Luciano di Samosata*), precedute da una introduzione di Andrea Piccolo (*In memoria di Emilio Piccolo*) e mia (*Progetto Senecio*), relazioni raccolte successivamente da Andrea nell'ebook che rappresentò il primo volume degli Atti e riportò il titolo del convegno *Non solo carta, non solo antico. I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo*.

Visto il felice esito dell'iniziativa, si consolidò in noi l'idea di perseverare su questa strada e nel 2015 si svolse presso l'Abbazia di Casamari (FR) una seconda giornata di studi (questa volta suddivisa nelle due sessioni antemeridiana e pomeridiana), con le relazioni di don Iginò Vona (*Alle radici del monachesimo. Il nostro monachesimo ha avuto origini cristiane?*), Vincenzo Ruggiero Perrino (*Proprietà intellettuale nell'antichità. Questioni teatrali*), Antonino Contiliano (*Corporeità e tempo nella poesia di Emilio Piccolo*), Luigi Spina (*Uscire dal fortino, per far conoscere meglio gli assediati*), Letizia Lanza (*Presenze femminili in Senecio, tra ieri e oggi*), Luigi Gulia (*Antiquus animus: la tradizione preromana in Virgilio e Livio*), anche queste raccolte da Andrea nel secondo ebook, che a sua volta riporta il titolo del convegno *Nulla dies sine*

linea. I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo. Nulla dies sine linea a indicare che noi tutti abbiamo continuato a lavorare con impegno, costanza e forza di volontà.

Così anche nel 2016 il terzo Convegno dal titolo *Varia lectio* – dove per la prima volta gli studenti furono parte attiva e non solo passiva *leggendo* un testo preparato da loro con l'aiuto delle insegnanti – si tenne a Novi Ligure nuovamente in virtù dell'organizzazione di Gianni Caccia e Andrea Scotto e della collaborazione sia del Comune di Novi Ligure, che ci concesse la famosa sede del Museo dei Campionissimi, sia del Liceo “E. Amaldi”.

In questa terza giornata presentarono le loro relazioni Andrea Scotto (*Anche i Romani mangiavano ravioli?*), Gianni Caccia (*Immagini del barbaro in funzione di un'identità: origini e sviluppo di un'opposizione*), alcuni studenti del Liceo Classico (*Noi e gli antichi: le parole che ce li fanno amare*), Vincenzo Ruggiero Perrino (*L'età del consumo: il romanzo greco-latino e il teatro dell'epoca imperiale*), Lia Raffaella Cresci (*Parlare ai contemporanei con le parole degli antichi: la funzione della citazione nella letteratura bizantina*), Mauro Ferrari (*Tracce dell'antico nella poesia contemporanea*). Anche queste relazioni, come le precedenti, furono pubblicate da Andrea Piccolo nell'ebook costituente il terzo volume degli Atti. L'anno scorso, infine grazie alla fattiva collaborazione della Delegazione pisana dell'AICC (Associazione Italiana di Cultura Classica) nella persona del professor Tulli in qualità di Presidente da poco dimissionario e del professor Dino De Sanctis, a lui subentrato, si svolse a Pisa, presso la *Gipsoteca di Arte Antica* il quarto Convegno dal titolo *Circumnavigando l'antichità (tra Mediterraneo e Vicino Oriente)*, con le relazioni di Dino De Sanctis (*Elena nel Mediterraneo: viaggi di letteratura greca*), Gianni Caccia (*Percorso onirico nella greicità: da Omero ad Artemidoro di Daldi*), Anna Anguissola (*L'arte in movimento: problemi, tecnologie e precauzioni del trasporto di opere d'arte nel mondo romano*), Vincenzo Ruggiero Perrino (*Viaggio nel teatro illeggibile. Da Gerusalemme a Tarquinia, e da Siracusa a Bisanzio*), Alessio Mancini (*Totum mutare diem: interpretazioni neroniane dell'oriente nel Bellum Civile di Lucano*), Andrea Scotto (*Dalla Tabula Peutingeriana alla locomotiva a vapore. Viaggi, mezzi di trasporto e percezione dello spazio dell'epoca romana agli albori dell'età industriale*), Gloriana Pace (*Le navi antiche di Pisa: breve introduzione al contesto archeologico*).

Come già detto, di tutti questi Convegni le relazioni sono state raccolte in ebook da Andrea Piccolo e pubblicate nel nostro sito, scaricabili gratuitamente dalla homepage alla voce “Atti dei Convegni di Senecio”.

Infine, permettetemi ancora due considerazioni. La prima riguarda l'importanza che tutti noi dello staff attribuiamo alla rivista, non solo perché convinti che contribuisca alla conservazione e alla diffusione della cultura, anche se qualcuno ha detto che con la cultura non si mangia, ma anche, se non soprattutto, perché vogliamo opporci agli aspetti deteriori e pericolosi della rete e, dunque, contrapporci alle tenebre dei nostri giorni, al triste panorama che ci circonda e ci soffoca, alle parole dell'odio che sono all'ordine del giorno, non solo nelle strade, ma anche e soprattutto nei social network, in particolare per le continue fakenews che diffondono.

La seconda considerazione è, invece, sulla rivista allo stato attuale.

Da Pisa un altro anno è passato e “Senecio” ha continuato a pubblicare con cadenza mensile – unica eccezione il mese di agosto – i consueti sei contributi per volta, che ne costituiscono gli aggiornamenti (elencati qui sotto secondo l'ordine alfabetico degli autori e divisi per sezioni). Dunque, nel frattempo, si sono aggiunti altri 66 nuovi lavori, 15 nella sezione *Saggi, Enigmi, Apophoreta*, 29 in *Recensioni, Note, Extravaganze*, 21 in *Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni*. Si tratta di testi pubblicati da addetti ai lavori e non; alcuni degli autori sono già presenti in “Senecio”, altri sono new entry: sono diciassette (17) i nuovi collaboratori!

“Senecio” 2017-2018

Saggi, Enigmi, Apophoreta

Abate Ennio, *La Poesia secondo Gianmario Lucini*

Aricò Giuseppe, Presentazione del volume di Giancarlo Mazzoli, *Il chaos e le sue architetture*

Bolla Giorgio, *Poesia: libertà o possessione?*

Caenaro Maria Grazia, *Carlo Magno e l'Impero d'Oriente, tra storia e leggenda*

Caenaro Maria Grazia, *Memnone. Metamorfofi del mito, metamorfofi nel mito – Prima parte*

Caenaro Maria Grazia, *Nelle pieghe della storia. Vittime illustri – e ignorate – degli ultimi imperatori pagani*

Castagneri Lucio, *L'editto di Settimio Severo del 200 d.C. - LE GLADIATRICI*

Contiliano Antonino, Su Stefano Lanuzza, *Il bosco, il mondo, il caos - Come un romanzo*

Finetti Attilio e Vignola Donatella, *Le “Storie di Ettore” di Gaspare LANDI e il VI libro dell'Iliade: analisi di una traduzione intersemiotica*

Giannone Eugenio, *Il fiume Platani: notizie storiche*

Guastella Federico, *Melpomene*

Lanza Letizia e Fort Lorenzo (a cura di), *Ragionamento sul formaggio nel mito e nella letteratura – Parte prima*

Lanza Letizia, *Dall'epigrafia latina alla narrativa autobiografica: Cesarina (= Titti) Vighy*

Paganin Marcella, *MetaSenecio 2017*

Ruggiero Perrino Vincenzo, *Tracce di spettacolarità teatrale presso gli antichi Ebrei*

Recensioni, Note, Extravaganze

Audano Sergio, *La maschera del filosofo: riflessioni a margine di una nuova edizione dell'Apokolokyntosis senecana*

Benatelli Nicoletta, *La Fenice*

Budetta Giuseppe Costantino, *Triangolarità*

Budetta Giuseppe Costantino, *WORMHOLE*

Cannillo Luigi, *La poesia come seme e raccolto in Seeds di Adam Vaccaro*

Costantini Franco, *Totteide. Prologo*

Desideri Adele, Su Gilberto Isella, *L'occhio piegato*, Book Editore, 2015, pag. 115, euro 14

Gallo Mario, *Aforismi sparsi 1*

Gallo Mario, *Aforismi sparsi 2*

Medaglia Francesca, Su Massimo Blasi - Laura Zadra, *I morti non fanno festa*, Alter Ego, Viterbo 2018

Moro Federico, *Il Carnevale?*

Paganin Marcella, *De scriptis et scriptoribus Senecionis*

Peyretti Enrico, Su Giuliano Pontara, *Quale pace? Sei saggi su pace e guerra, violenza e nonviolenza, giustizia economica e benessere sociale*

Riolo Valentina, Su Hannah Arendt, *Socrate*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2015, pp. 126, euro 11

Ruggiero Perrino Vincenzo, Su Gennaro Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*

Scalabrino Marco, *Recensione a Giusi Maria Reale, PHYGÈ*

Scalabrino Marco, Su Umberto Zanetti, *Il tesoro dei proverbi latini*

Sini Peppe, *Nostra sorella Antigone. Alcune parole dette a Viterbo il 2 novembre 2016*

Toso Fei Alberto, *La leggenda di San Pietro*

Trimboli Claudia, *Ignoranza, violenza, discriminazioni: i segni dell'inciviltà*

Vaccaro Adam, Commento a Paolo Valesio, *Inediti*

Vaglio Galatea, *Numitore, ovvero lo spirito delle leggi*

Vaglio Galatea, *Odoacre*

Vaglio Galatea, *Socrate, il re dei Troll*

Valesio Paolo, *Le piccole metamorfosi*

Vasile Luciana, *LIBERTÀ attraverso*. Nota dell'autrice

Vianello Giancarlo, *Su "Saturnia Tellus. L'anima dei luoghi"*

Zeza Titti, *Note extravaganti in margine a una novità editoriale*

Zeza Titti, *Una millenaria favola per adulti*

Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni

Are Caverni Lidia, *Arvolta nella pelle*

Are Caverni Lidia, *Odisseo Notturmo*

Cabianca Alessandro, *Via del diavoleto nero*

Carraroli Mariagrazia, *Città - Momento musicale terzo*

Carraroli Mariagrazia, *Winterreise*

Cortiana Rino, *Strofa della nutrice*

Fattori Narda, *Mi guardano dall'interno*

Leone Letizia, *Supplizio fossile*

Linguaglossa Giorgio, *Chiatta sullo Stige*

Marino Marco, Traduzione della poesia di Febo Delfi, *Per Antonino Contiliano* (con testo greco a fronte)

Patrikios Titos, *ΕΛΛΕΝΙΚΑ VII*

Pignotti Sandro, *Museum*

Prosperi Carlo, *Catulliana* (esercizi di traduzione)

Prosperi Carlo, *Horatiana* (esercizi di traduzione)

Righetti Marco, *Di lontano*

Rudi Armando, *Via Crucis – Stazioni 4-6*

Strinati Fabio, *Tre poesie*

Troisio Luciano, *L'amata Juno mi dà un passaggio*

Vianello Aldo, *Bellica*

Vianello Aldo, *Biblica*

Vianello Aldo, *Eretica*

Visconti Cicchino Lucia, *Poesie di Natale*

Le Muse, la dea e l'ispirazione poetica in Omero e in Esiodo

di Mauro Tulli

È senza dubbio possibile descrivere lo sviluppo della cultura greca nel periodo arcaico, rintracciabile sia per l'arte figurativa sia per la produzione letteraria, quale progressiva e inarrestabile presa di coscienza. L'uomo, già nell'VIII secolo, colloca se stesso al centro dell'indagine sull'equilibrio fra le cose del mondo: se stesso con la forza e con la debolezza che ha, per la definizione sempre più capace, fra il VII e il VI secolo, di esprimere la cornice migliore, se non il paradigma di ἀρεταί, di ἔργα e di modulare la religiosità, il rapporto con la dimensione che lo trascende o con il mutevole ritmo della φύσις.

Il titolo di questo intervento, le Muse, la dea e l'ispirazione poetica, richiama il tentativo che offre questo intervento di capire con il sostegno di un veloce schema la sicura emancipazione, pur fra strappi di non marginale rilievo, in un campo della produzione letteraria di per sé privilegiato per l'uomo, la poetica, la riflessione sulla produzione letteraria che l'autore di un testo, l'uomo, inserisce nella produzione letteraria per spiegarne le cause, il genere, lo scopo. Un veloce schema che muove, per comodità d'impianto, da un punto di arrivo non sempre studiato per la poetica del periodo arcaico, Parmenide, in particolare il racconto nel proemio, il racconto del viaggio verso la luce del sapere, un racconto in esametri pervaso di memoria letteraria che intreccia Omero, Esiodo, per la rivendicazione fiera del ruolo che gioca l'uomo fra ispirazione del canto e conquista del sapere.

Con il carro trainato da puledre, Parmenide giunge nelle dimore del sapere perché lo stabilisce il θυμός che possiede (B 1, 1-5 DK). Il θυμός: è difficile capire il termine.

Gravido pur sempre nel periodo arcaico del valore che ha la radice, del valore che lo indica un campo dell'anima, il θυμός è qui l'istinto fondato su ragione, la passione intellettuale che prova l'uomo per la ricerca.

ἵπποι ταί με φέρουσιν, ὅσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι,
πέμπον, ἐπεὶ μ' ἐς ὁδὸν βῆσαν πολύφημον ἄγουσαι
δαίμονες, ἢ κατὰ πάντ' ἄστη φέρει εἰδότα φῶτα·
τῆ φερόμην· τῆ γάρ με πολύφραστοι φέρον ἵπποι
ἄρμα τιταίνουσαι, κοῦραι δ' ὁδὸν ἠγεμόνευον.

Dopo il με, dopo ἵπποι ταί με φέρουσιν, Parmenide offre il segno di un rapporto fra il viaggio e il θυμός che possiede¹. Un segno di rilievo proprio a causa della sede che occupa. Gian Biagio Conte ha mostrato la funzione che ha l'*incipit* nella produzione letteraria: privilegiato da ogni tipo di memoria, di per sé anticipa forma e sostanza del testo, lo inserisce nella tradizione di un genere ben preciso e ad un tempo indica la trama di elementi che lo divide con forza dalla tradizione: il racconto, un genere ben preciso, il genere di Omero, ἵπποι, ma, subito dopo, l'esperienza personale, ταί με φέρουσιν, con, subito dopo, la coscienza di sé, ὅσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι².

La coscienza di sé rende possibile capire un tratto che stupisce più di ogni altro nel proemio: manca l'invocazione, il profilo delle Muse fissato dalla tradizione svanisce. Certo, Parmenide rivendica subito al gruppo di misteriose fanciulle, δαίμονες ο κοῦραι, la guida del carro. Ma di per sé la strada φέρει εἰδότα φῶτα, è la strada non agevole di un uomo che ha il sapere³. Forse φέρει εἰδότα φῶτα vuole inglobare per speranza protrettica ogni destinatario capace di compiere il viaggio. Ma è inevitabile percepire il peso del με che apre il racconto e che Parmenide conferma prima di φέρει εἰδότα φῶτα, con ἐπεὶ μ' ἐς ὁδὸν βῆσαν, e subito dopo, con τῆ γάρ με πολύφραστοι φέρον ἵπποι. L'uomo che ha il sapere, l'uomo che, protagonista, giunge con il θυμός nelle dimore del sapere qui è Parmenide: l'invocazione, con il profilo delle Muse, perde senso⁴.

Un tratto che stupisce perché Omero non dimentica l'invocazione sia nel proemio dell'*Iliade* (I 1-7) sia nel proemio dell'*Odissea* (I 1-10) e certo Esiodo con il profilo delle Muse apre sia la *Teogonia* (1-8) sia gli *Erga* (1-4). La memoria sul passato che l'uomo non ha giunge dalle dimore delle Muse, ad esempio con il celebre catalogo nell'*Iliade* (II 484-487). Con l'invocazione, l'uomo esaurisce il possibile impegno e con l'invocazione ottiene il controllo del sapere, indispensabile per il racconto.

ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι·
ὕμεις γὰρ θεαὶ ἐστε πάρεστε τε ἴστε τε πάντα,
ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν·
οἳ τινες ἠγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν.

Il viaggio è delle Muse. La prospettiva, che Omero spesso conferma nell'*Iliade* (II 760-762, XI 218-220, XIV 508-510), nell'*Odissea* (VIII 72-78, XVII 518-521) è simile: l'invocazione apre il racconto e il sapere fluisce θεῶν ἔξ, immediato segno, se non di cieca obbedienza, di favore delle Muse che l'uomo vede scendere in aiuto, dopo il “comando ... burbanzoso”. L'espressione, di Giorgio Pasquali, indica in forma plastica il rapporto intenso, per non dire troppo familiare che Omero ha con le Muse⁵. Il problema non è nuovo. Protagora, per la *Poetica* di Aristotele (1456 b 9-19), rimproverava Omero di goffaggine: εὐχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει, un comando invece dell'auspicabile preghiera⁶. Certo Demodoco deriva dall'alto il fascino del canto nell'*Odissea* (VIII 488-491), il fascino che pervade le sale ombrose dei Feaci e richiama il giorno della presa di Troia.

ἦ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς παῖς, ἦ σέ γ' Ἀπόλλων·
λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀεΐδεις,
ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί,
ὥς τέ που ἦ αὐτὸς παρεὼν ἢ ἄλλου ἀκούσας.

Ma Omero già per Femio, nell'*Odissea* (I 345-349), offre, non sempre in felice armonia con la tradizione, con il rapporto che la tradizione suggerisce fra l'aedo e le Muse, più di un elemento che la critica, Herwig Maehler ad esempio, vede quale spia di progressiva

emancipazione⁷. Se Zeus è custode supremo del tormento che vive l'uomo, nel canto Femio ha per guida il νόος.

τὴν δ' αὖ Τηλέμαχος πεπνυμένος ἀντίον ἠΰδα·
μῆτερ ἐμή, τί τ' ἄρα φθονέεις ἐρίηρον ἀοιδὸν
τέρπειν ὅππῃ οἱ νόος ὄρνυται; οὐ νύ τ' ἀοιδοὶ
αἴτιοι, ἀλλὰ ποθι Ζεὺς αἴτιος, ὅς τε δίδωσιν
ἀνδράσιν ἀλφηστῆσιν ὅπως ἐθέλησιν ἐκάστω.

Traspare qui la divisione di ruolo di grande rilievo per la poetica nel periodo arcaico. Da Zeus deriva la sorte che ha l'uomo, con il ritmo spesso crudele delle vicende quotidiane: l'aedo ne offre lo specchio, fra le vicende quotidiane ha il dovere di scegliere il canto, per la forma e per la materia, ὅππῃ οἱ νόος ὄρνυται, e dalla ricerca deriva il successo che ha, perché il destinatario vuole un canto sempre nuovo, il canto che più ammalia. Omero per Femio evoca il νόος, Demodoco avanza invece nell'*Odissea* (VIII 40-45), per il re dei Feaci, con il θυμός.

κούροισιν μὲν ταῦτ' ἐπιτέλλομαι· αὐτὰρ οἱ ἄλλοι
σκηπτούχοι βασιλῆες ἐμὰ πρὸς δώματα καλὰ
ἔρχεσθ', ὄφρα ξεῖνον ἐνὶ μεγάροισι φιλέωμεν·
μηδέ τις ἀρνείσθω. καλέσασθε δὲ θεῖον ἀοιδόν,
Δημόδοκον· τῷ γάρ ῥα θεὸς περὶ δῶκεν ἀοιδὴν
τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν ἀείδειν.

Non sempre in felice armonia con la tradizione: il canto che offre Demodoco giunge dall'alto, è il segno di un rapporto con le dimore del sapere, Demodoco avanza protetto dalle Muse, ma il θυμός lo spinge al canto, il θυμός indica per il canto la forma e la materia, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνῃσιν. Emerge qui, pur con la prospettiva che la tradizione suggerisce, il θυμός al quale Parmenide rivendica il viaggio⁸. Certo la tradizione permane, con forza ineludibile, anche al culmine del gravoso impegno di progressiva emancipazione che offre Omero: nell'*Odissea* (XXII 344-349), Femio è maestro di sé,

vuole sfuggire perché αὐτοδίδακτος al crudele arco del re che pur colpisce le schiere dei pretendenti.

γουνουμαί σ', Ὀδυσσεῦ· σὺ δέ μ' αἶδεο καί μ' ἐλέησον.
αὐτῶ τοι μετόπισθ' ἄχος ἔσσεται, εἴ κεν ἀοιδὸν
πέφνης, ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν ἀείδω.
αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας
παντοίας ἐνέφυσεν· ἔοικα δέ τοι παραείδειν
ὥς τε θεῶ· τῶ μή με λιλαίεο δειροτομήσαι.

Maestro di sé o il canto nasce da un rapporto con le dimore del sapere? L'uomo è qui senza il sostegno delle Muse? Femio, con αὐτοδίδακτος, indica un argomento nella speranza di non soccombere. Ma richiama, subito dopo, il rapporto con l'ispirazione che giunge dall'alto, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας παντοίας ἐνέφυσεν. Un attrito palese: non offre la soluzione l'indagine comparativa su più di un simile passo dei *Veda* che suggerisce Romano Lazzeroni⁹. Femio ha coscienza del sapere che possiede in base al concreto impegno quale maestro di sé, ma non ha la forza di negare la prospettiva della tradizione.

Anche per Esiodo, nella *Teogonia* (22-34), è naturale dire che l'uomo di per sé non vive nelle dimore del sapere. La scena dell'investitura è fra prati e greggi: un giorno, il sapere giunge, senza ragione palese. Ma il rapporto con le Muse, al di là dei dettagli, cambia, perché ora è un rapporto personale.

αἶ νύ ποθ' Ἑσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδὴν
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.

Un rapporto personale che trova presto espressione nel pronome personale che pervade subito dopo in anafora il testo della *Teogonia* (30-34), senza dubbio paradigma del pronome personale che Parmenide inserisce nel proemio, Esiodo con tre με, Parmenide con tre με.

καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθιλέος ὄζον
δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα,
καί μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδειν.

Con Esiodo, l'uomo scopre che, per sviluppare il racconto, è indispensabile andare ben oltre l'invocazione con la drastica definizione del tema, μῆνιν ο ἄνδρα, è indispensabile un rapporto personale con le Muse. Un rapporto personale che non giunge scontato. Da qui, ben presto, il dubbio, da qui l'indagine, pur esile, sul proprio mestiere. L'uomo ha sempre l'aiuto delle Muse? Perché il sostegno delle Muse giunge per Esiodo, perché non per la massa dei pastori, non per la massa dei πολλοί? E in quale condizione l'uomo, con l'invocazione, ha un rapporto personale con la dimensione che lo trascende? Graziano Arrighetti ha mostrato che la scena dell'investitura indica la speranza di capire perché l'uomo possiede l'ispirazione, quale origine ha il sostegno dalle Muse¹⁰. Qui emerge, pur in embrione, la coscienza di sé. Per Esiodo è il ramo di alloro, prova di un rapporto personale con le Muse, per Esiodo, non per la massa dei pastori, per la massa dei πολλοί, campo inesauribile di palese ignoranza: con il ramo di alloro giunge l'ispirazione¹¹.

Certo la coscienza di sé nutre, negli *Erga* (9-10), l'impegno per la παιδεία che trova in Zeus, più che l'origine del sapere, un alleato, nell'ambizione di garantire l'ordine fra le cose del mondo. Nell'*incipit* è per le Muse l'invocazione, ma qui, anche in base al gioco sull'etimo, Δία e διά, Esiodo richiama Zeus, il padre delle Muse, dal quale deriva l'ordine delle cose, con il ritmo della φύσις e la sorte per l'uomo¹². Esiodo, come già Femio, ne offre lo specchio, ma la coscienza di sé rende possibile un rapporto personale: ne deriva, se non un patto, la puntuale demarcazione fra la politica e la παιδεία. La forma di *Anrede* stupisce, perché l' ἐγὼ è in attrito con il tu di Zeus.

κλῦθι ἰδὼν αἰῶν τε, δίκη δ' ἴθυνε θέμιστας
τύνη· ἐγὼ δέ κε Πέρση ἐτήτυμα μυθησαίμην.

Ma presto, al di là del proemio, il rapporto con la tradizione svanisce. Non più il sostegno delle Muse, l'ispirazione manca: Esiodo colloca l'ἀρετή al termine di un viaggio difficile, di un viaggio che richiede sudore, il viaggio che suggerisce Parmenide verso le dimore del sapere. La coscienza di sé negli *Erga* (293-297) subito dopo splende, con la celebre immagine del πανάριστος.

οὗτος μὲν πανάριστος, ὃς αὐτῷ πάντα νοήσει
φρασσάμενος τά κ' ἔπειτα καὶ ἐς τέλος ἦσιν ἀμείνω·
ἔσθλος δ' αὖ κάκεινος ὃς εὖ εἰπόντι πίθηται·
ὃς δέ κε μητ' αὐτῷ νοέη μητ' ἄλλου ἀκούων
ἐν θυμῷ βάλληται, ὃ δ' αὖτ' ἀχρήσιος ἀνήρ.

Se un uomo da poco è chi ad un tempo non avanza per la conquista del sapere con fertile impegno e non ha la capacità di ascoltare, pregevole in ogni caso è l'uomo che ha la capacità di ascoltare: certo, è ottimo chi avanza per la conquista del sapere con fertile impegno¹³. Con l'immagine del πανάριστος, l'uomo migliore che αὐτῷ πάντα νοήσει, al centro degli *Erga*, senza dubbio Esiodo indica sé, l'uomo migliore che αὐτῷ πάντα νοήσει e che offre al destinatario il risultato di un viaggio verso le dimore del sapere. Ad un tempo divide, in base al drastico schema polare che trova più di un erede nella produzione letteraria greca: un destinatario con forza positiva, l'uomo ἔσθλος, da un destinatario con forza negativa, l'uomo ἀχρήσιος. Jennifer Strauss Clay ha mostrato che la tensione fra l'uomo ἔσθλος e l'uomo ἀχρήσιος è in funzione protrettica, ben oltre Perse, il μέγα νήπιος¹⁴.

Al centro degli *Erga*. Parmenide spinge la coscienza di sé al culmine perché la rende palese nel proemio, per eccellenza sezione abituale delle Muse, sezione per l'invocazione. Trasferisce nel proemio il νόος di Femio e il θυμός di Demodoco, forse con arte allusiva, ὅσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι coniato su ὄπη οἱ νόος ὄρνυται di Femio e su ὄπη θυμὸς ἐποτρύνησιν di Demodoco. Certo, con il viaggio e in particolare con φέρει εἰδότα φῶτα, giunge nel proemio l'immagine del πανάριστος, Esiodo, l'uomo che αὐτῷ πάντα νοήσει.

Parmenide riconosce nel proemio che il viaggio verso le dimore del sapere nasce dalla ricerca: la scena dell'investitura non è che la scena di un rito che premia la militanza di un θυμός per la conquista del sapere.

¹ Riconosce il valore che qui ha il θυμός G. Casertano, *Parmenide, il metodo, la scienza, l'esperienza*, Napoli 1989, 47-50. Certo il θυμός è con il νόος nell'*Iliade* (IV 308-309) o indica nell'*Odissea* (XIV 490-494) la sede che ha il νόος.

² G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino 1985², 17-74. Pause A³, prima di ταί, e B², prima di ὄσον. Cfr. H. Fränkel, *Der homerische und der kallimachische Hexameter*, in *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, München 1968³, 100-156, trad. it. in M. Fantuzzi, R. Pretagostini (ed.), *Struttura e storia dell'esametro greco*, II, Roma 1996, 173-269.

³ La strada φέρει εἰδότα φῶτα per ogni città, κατὰ πάντ' ἄστη. Non è possibile qui dimenticare il proemio dell'*Odissea* (I 1-10), con il racconto del viaggio che offre, incastonato, il tema della ricerca: κατὰ πάντ' ἄστη deriva da πολλῶν δ' ἀνθρώπων ἴδεν ἄστεα καὶ νόον ἔγνω e, pur senza il sostegno della tradizione di Sesto Empirico, è fra le congetture la più plausibile. Cfr. W. Lapini, *Testi frammentari e critica del testo*, Roma 2013, 37-86.

⁴ Per B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Göttingen 1975⁴, trad. it. Torino 1963, 204 n. 2, Parmenide non apre il proemio con ἵπποι ταί με φέρουσιν: è da postulare prima l'invocazione alla dea, con il nome, Πειθῶ, se non Ἀλήθεια. Ma decisiva, credo, è la presenza di ἐναρχόμενος nella frase di Sesto Empirico (VII 111): ἐναρχόμενος γοῦν τοῦ Περὶ φύσεως γράφει τὸν τρόπον τοῦτον.

⁵ G. Pasquali, *Il proemio dell'Odissea*, in *Miscellanea Galbiati*, I, Milano 1951, 1-3, ora in *Pagine stravaganti di un filologo*, II, Firenze 1994, 294-297.

⁶ Cfr. M. Corradi, *Protagora tra filologia e filosofia: le testimonianze di Aristotele*, Pisa-Roma 2012, 133-175.

⁷ H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum bis zur Zeit Pindars*, Göttingen 1963, 21-34.

⁸ Cfr. M. Tulli, *Strategien der Erzählung und der Überzeugung des Adressaten bei Parmenides*, in I. Männlein-Robert, W. Rother, S. Schorn, C. Tornau (ed.), *Philosophus Orator: Rhetorische Strategien und Strukturen in Philosophischer Literatur*, Basel 2016, 31-46.

⁹ R. Lazzeroni, *La cultura indoeuropea*, Roma-Bari 1998, 96-103. Cfr. G. Danek, *Epos und Zitat*, Wien 1998, 435-438. Cfr. M. Erler, *Autodidact and Student*, in J. Fish, K.R. Sanders (ed.), *Epicurus and the Epicurean Tradition*, Cambridge 2011, 9-28.

¹⁰ G. Arrighetti, *Poesia, poetiche e storia nella riflessione dei Greci*, Pisa 2006, 3-27.

¹¹ Cfr. A. Kambylis, *Die Dichterweihe und ihre Symbolik*, Heidelberg 1965, 31-68. Il ramo d'alloro ha la funzione di σκήπτρον, abituale segno del re. Cfr. A. Dihle, *Homer-Probleme*, Opladen 1970, 120-143.

¹² Cfr. J.U. Schmidt, *Adressat und Paraineseform*, Göttingen 1986, 41-47. Forse con questa coscienza di sé, nella *Priamel* degli *Erga* (17-26) sull' ἔρις positiva, Esiodo richiama l'invidia dell'aedo rivale. Cfr. E. Stein, *Autorbewußtsein in der frühen griechischen Literatur*, Tübingen 1990, 28-29.

¹³ Cfr. G. Arrighetti, *Esiodo, Opere*, Torino 1998, 376-401.

¹⁴ J. Strauss Clay, *The Education of Perses: from "Mega Nepios" to "Dion Genos" and Back*, in A. Schiesaro, P. Mitsis, J. Strauss Clay (ed.), *Mega nepios: il destinatario nell'epos didascalico*, Pisa-Roma 1994, 23-33. Il drastico schema polare ad esempio emerge in Tucidide con l'epitafio di Pericle (II 35, 2) o in Aristofane con l'appello al termine dell'*Ecclesiazuse* (1154-1162). Cfr. M. Vetta, *Aristofane, Le Donne all'Assemblea*, Milano 1994², 273-275.

Un motivo della lode: theos en anthropois (Isocrate, Evagora 72)¹

di Maddalena Vallozza

Vorrei tornare a riflettere su un passo o meglio su un motivo molto puntuale, quello del dio tra uomini, θεὸς ἐν ἀνθρώποις, a partire da un passo dell'*Evagora* di Isocrate e nel contesto specifico dell'*Evagora*. Ma vorrei far precedere l'analisi da un quadro sintetico di quella vera e propria rinascita d'interesse, forse poco nota, che negli ultimi due decenni ha investito Isocrate, la sua figura, il suo ruolo, la sua produzione e la stessa edizione critica dei discorsi, e ha restituito a Isocrate la centralità che gli è dovuta a lato dei grandi del IV secolo, Platone e Aristotele². È un quadro che credo sia importante ricordare, perché anche le scelte ermeneutiche relative a un solo passo, come quello dell'*Evagora* (72) nel quale compare il motivo del θεὸς ἐν ἀνθρώποις, possono da un lato contribuire a definire il quadro stesso dall'altro esserne condizionate, come vedremo.

In un importante saggio introduttivo al volume di Atti uscito a Trier nel 2003, lo storico tedesco Wolfgang Orth concordava nel percepire come momento iniziale di questa rinascita d'interesse l'uscita quasi contemporanea, a metà degli anni novanta, delle importanti monografie di Evangelos Alexiou e di Hartmut Wilms in Germania e di Yun Lee Too nel Regno Unito³. A queste si unirono ben presto ampi, innovativi contributi d'insieme, primo fra tutti nel nostro paese il volume di Roberto Nicolai (*Studi su Isocrate. La comunicazione letteraria nel IV sec. a.C. e i nuovi generi della prosa*, Roma 2004), nonché traduzioni in varie lingue dell'intero *corpus*: in italiano, a cura di Mario Marzi (*Isocrate. Opere*, I-II, Torino 1991), in tedesco, a cura di Kai Brodersen e altri (*Isokrates, Sämtliche Werke*, Stuttgart 1993-1997), in inglese, a cura di David Mirhady e altri (*Isocrates I-II*, Austin 2000-2004). In seguito, con importanti commenti a singole orazioni, con studi, convegni e relativi volumi di atti, il cammino degli studi su Isocrate si è snodato secondo le direttrici della ricostruzione storica e dell'analisi letteraria. Significativo proprio perché

riesce a intrecciare queste chiavi di lettura fin dal titolo, *Isocrate. Entre jeu rhétorique et enjeux politiques*, il volume di atti del 2015, curato a Lione da Christian Bouchet e Pascale Giovannelli Jouanna⁴.

Almeno un cenno merita poi l'ampia mole di studi che negli ultimi anni ha investito il testo di Isocrate. L'esigenza di una edizione critica nuova e complessiva, formulata più di settanta anni fa da Giorgio Pasquali⁵, rimane attuale, dopo che la nuova teubneriana di Basilios G. Mandilaras (*Isocrates. Opera omnia*, München-Leipzig 2003) si è rivelata così debole sul piano critico da essere ben presto ritirata dal catalogo⁶. Dalla revisione sistematica delle numerose testimonianze papiracee per i due volumi del "Corpus dei Papiri Filosofici" (I 2, Firenze 2008), è nata l'iniziativa di una nuova edizione, che sarà accolta nella collana degli Oxford Classical Texts, ad opera di un gruppo di studiosi italiani coordinati da Stefano Martinelli Tempesta⁷.

Ma in questo quadro ricco di iniziative e di ricerche conservano una posizione relativamente marginale i cosiddetti discorsi ciprii, per i sovrani di Cipro o meglio di Salamina sull'isola di Cipro: l'*A Nicocle*, il *Nicocle* e l'*Evagora*, il discorso nel quale si inserisce appunto il passo che discuteremo. Scritti per Nicocle, *basileus* o *tyrannos* di Salamina, sono accomunati, oltre che dal tema, anche da singolari vicende della tradizione: per la tradizione diretta, penso al cosiddetto PKell III Gr. 95, il codice ligneo da Kellis con l'*A Demonico*, l'*A Nicocle*, gran parte del *Nicocle*, scoperto nel 1988 e pubblicato nel 1997 da Worp e Rijksbaron⁸, per la tradizione indiretta, penso a Stobeo, che li giustappone costantemente nelle sue citazioni⁹. Ebbene, questi discorsi sembrano considerati una sorta di produzione epidittica 'minore', che non avrebbe né la forza d'impatto e la valenza paideutica degli scritti pur sintetici del primo periodo, come la *Contro i sofisti*, il *Busiride*, l'*Elena*, né il respiro, la ricchezza di temi, la profondità a tratti speculativa dei grandi quadri della piena maturità e della vecchiaia, come il *Panegirico* o ancor più l'*Antidosi* e il *Pamatenaico*.

È una marginalità che ha colpito in particolare l'*Evagora*, non solo il più ampio, ma forse il più rilevante dei tre discorsi ciprii dal punto di vista letterario: forse il quadro più completo resta quello tracciato più di trenta anni or sono da Christoph Eucken, che dedica alle *Kyprische Reden* un ampio capitolo nel suo studio su Isocrate e i filosofi a lui contemporanei¹⁰. Il commento di Evangelos Alexiou del 2010 ha certo il merito di riconoscere questa lacuna e di tentare di colmarla¹¹, manca però della dovuta attenzione ai problemi del testo, alla luce delle ricerche più recenti e affidabili che abbiamo ricordato, e di una visione d'insieme che tenga conto e superi le diverse istanze interpretative proposte in modo sporadico dalla critica nell'arco degli ultimi decenni. Sull'*Evagora* vorrei dunque concentrare la mia analisi in questa occasione, anche per tentare di comprendere in quale contesto peculiare si inserisce il motivo del θεὸς ἐν ἀνθρώποις. Vorrei in particolare sottolineare lo statuto letterario che a mio parere Isocrate riesce a dare all'opera come biografia ideale di impianto encomiastico e di intento protrettico. Uno statuto letterario speciale, complesso, per lo più non colto dalla critica, tesa alla ricerca di un genere rigido, univoco, limitato.

In primo luogo, in breve, il discorso. Evagora, sovrano della città di Salamina nell'isola di Cipro, muore intorno al 374-373 a.C. Suo successore è il figlio Nicocle, che ne celebra la memoria con mezzi fastosi: ai riti funebri unisce gare musicali, atletiche, equestri e persino navali. Con l'*Evagora* Isocrate vuole offrire, come afferma fin dalla prima pagina (1-2), il contributo più efficace e alto a questa celebrazione.

Ὅρων, ὦ Νικόκλεις, τιμῶντά σε τὸν τάφον τοῦ πατρὸς οὐ μόνον τῷ πλήθει καὶ τῷ κάλλει τῶν ἐπιφερομένων, ἀλλὰ καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ καὶ γυμνικοῖς ἀγῶσιν, ἔτι δὲ πρὸς τούτοις ἵππων τε καὶ τριήρων ἀμίλλαις, καὶ λείποντ' οὐδεμίαν τῶν τοιούτων ὑπερβολὴν, ἡγησάμην Εὐαγόραν, εἴ τις ἐστὶν αἴσθησις τοῖς τετελευτηκόσιν περὶ τῶν ἐνθάδε γιγνομένων, εὐμενῶς μὲν ἀποδέχεσθαι καὶ ταῦτα, καὶ χαίρειν ὀρώντα τὴν τε περὶ αὐτὸν ἐπιμέλειαν καὶ τὴν σὴν μεγαλοπρέπειαν, πολὺ δ' ἂν ἔτι πλείω χάριν ἔχειν ἢ τοῖς ἄλλοις ἅπασιν εἴ τις δυνηθεῖη περὶ τῶν ἐπιτηδευμάτων αὐτοῦ καὶ τῶν κινδύνων ἀξίως διελθεῖν τῶν ἐκείνῳ πεπραγμένων.

Nel vedere, o Nicocle, che rendi gli onori funebri a tuo padre non solo con offerte ricche e splendide, ma anche con danze, canti, agoni ginnici e ancora con gare di cavalli e di navi, e che nel farlo non lasci alcuna possibilità di superarti, ho pensato che Evagora, se i morti hanno una percezione delle vicende

terrene, accogliesse certo con benevolenza anche questi onori e si rallegrasse nell'osservare la cura riservata a lui e la tua magnificenza; ma sarebbe molto più grato che a tutti gli altri a chi riuscisse ad esporre, in forma degna delle sue gesta, il suo modo di vivere e i pericoli da lui affrontati.

Il debito di Isocrate con la tradizione poetica è evidente fin da queste parti iniziali del proemio, la cui struttura non si esaurisce nell'antitesi tra λόγος ed ἔργον. Si riconoscono qui le linee di una completa ed elaborata *Priamel* o preambolo, la ben nota forma poetico-retorica per cui una serie di elementi, elencati o selezionati, introducono o pongono in rilievo il dato di particolare interesse.

Da qui in poi il discorso presenta una netta struttura in tre sezioni: il nucleo, la parte centrale (12-72), è racchiuso tra il proemio e un epilogo, di nuovo indirizzato direttamente a Nicocle. Nel proemio (1-11) Isocrate affronta problemi di retorica, in particolare contenuti e forma dell'encomio in prosa rispetto a contenuti e forma della lode in versi¹². L'epilogo (73-81) chiarisce la funzione paideutica e protrettica che l'encomio in prosa deve assolvere. La parte centrale è un'organica esposizione dei tratti personali di Evagora e delle azioni da lui compiute nell'arco intero della sua esistenza. Di Evagora conosciamo così, man mano e nell'ordine, la stirpe nobilissima, che risale a Eaco e a Zeus (12-18), gli eventi tragici e straordinari che ne accompagnano la nascita (19-21), le doti fisiche e morali (22-24), e poi la rapida, brillante riconquista del trono (25-39), la gestione abile ed efficace del potere e di due difficili imprese belliche contro Sparta e contro la Persia (40-69), in sintesi, infine, la natura eccezionale, felice sotto ogni aspetto (70-72). Proprio qui, dunque quasi al termine del discorso, Isocrate inserisce un ampio *makarismos*, che di Evagora riprende e riafferma in modo definitivo l'eccellenza, pari, almeno nell'affermazione conclusiva, a quella di un eroe o addirittura di un dio (71-72):

Τί γὰρ ἀπέλιπεν εὐδαιμονίας, ὃς τοιούτων μὲν προγόνων ἔτυχεν οἴων οὐδεὶς ἄλλος, πλὴν εἴ τις ἀπὸ τῶν αὐτῶν γέγονεν, τοσοῦτον δὲ καὶ τῷ σώματι καὶ τῇ γνώμῃ τῶν ἄλλων διήνεγκεν ὥστε μὴ μόνον Σαλαμῖνος, ἀλλὰ καὶ τῆς Ἀσίας ἀπάσης ἄξιος εἶναι τυραννεῖν, κάλλιστα δὲ κτησάμενος τὴν βασιλείαν ἐν ταύτῃ τὸν βίον διετέλεσεν, θνητὸς δὲ γενόμενος ἀθάνατον τὴν περὶ αὐτοῦ μνήμην κατέλιπεν, τοσοῦτον δ' ἐβίω χρόνον ὥστε μήτε τοῦ γήρωτος ἄμοιρος γενέσθαι μήτε τῶν νόσων μετασχεῖν τῶν διὰ ταύτην τὴν ἡλικίαν γιγνομένων; Πρὸς δὲ τούτοις, ὃ δοκεῖ

σπανιώτατον εἶναι καὶ χαλεπώτατον, εὐπαιδίας τυχεῖν ἅμα καὶ πολυπαιδίας, οὐδὲ τούτου διήμαρτεν, ἀλλὰ καὶ τοῦτ' αὐτῷ συνέπεσεν. Καὶ τὸ μέγιστον, ὅτι τῶν ἐξ αὐτοῦ γεγονότων οὐδένα κατέλιπεν ἰδιωτικοῖς ὀνόμασιν προσαγορευόμενον, ἀλλὰ τὸν μὲν βασιλέα καλούμενον, τοὺς δ' ἄνακτας, τὰς δ' ἀνάσσας. Ὡστ' εἴ τινες τῶν ποιητῶν περὶ τινος τῶν γεγενημένων ὑπερβολαῖς κέχρηται, λέγοντες ὡς ἦν θεὸς ἐν ἀνθρώποις ἢ δαίμων θνητὸς, ἅπαντα τὰ τοιαῦτα περὶ τὴν ἐκείνου φύσιν ῥηθῆναι μάλιστ' ἂν ἀρμόσειεν.

Cosa mancò alla sua felicità? La fortuna gli diede antenati che non ebbe nessun altro, tranne gli appartenenti alla sua stessa stirpe. Le sue superiori doti fisiche ed intellettuali lo resero degno di governare non solo Salamina, ma l'Asia intera. Prese con la massima gloria il potere e lo conservò per tutta la vita. Nato mortale lasciò di sé una memoria immortale e visse tanto da non ignorare la vecchiaia, ma neppure da conoscere i mali che la accompagnano. Inoltre ebbe in sorte, cosa che si può dire la più rara e la più difficile, figli forti e ad un tempo numerosi: non gli mancò, anzi gli fu data, anche questa gioia. E, ciò che più conta, non ne lasciò nessuno nella condizione di cittadino privato, ma uno ebbe il titolo di re, gli altri furono principi e principesse. Così, se alcuni dei poeti hanno fatto uso di iperboli per qualche personaggio del passato, chiamandolo dio tra gli uomini o divinità mortale, tutte queste espressioni sarebbero perfettamente adatte a definire la natura di Evagora.

Se, nella struttura del discorso che prima abbiamo ricordato, è la parte centrale, narrativa, dell'*Evagora* a farne una tappa d'obbligo nei lavori moderni sulla biografia greca¹³, è d'altro canto soprattutto per passi come questo che, in quanto biografia, l'*Evagora* riceve un giudizio negativo. Sotto accusa sono infatti le continue amplificazioni e riduzioni, la mancanza di dati precisi, una versione dei fatti che tradisce spirito di parte o pretestuose alterazioni. Certo, a proposito del nostro passo non si può non ricordare che la fine di Evagora, dovuta, in base alle peraltro scarse e non omogenee notizie di Diodoro (15, 47, 8) e Teopompo (*FGrHist* 115 F 103, 12), nonché al breve cenno di Aristotele nella *Politica* (1311 b 4-6), ad una congiura di palazzo, per Isocrate è avvenuta al momento giusto per godere abbastanza della vecchiaia senza soffrirne troppo i mali¹⁴.

Appare forse più produttivo osservare il passo con l'ottica delle ricerche sull'oratoria greca e sull'epidittica, che tendono invece a vedere nell'*Evagora* la prima tappa, o comunque la prima tappa di rilievo, di un lungo percorso che si snoda per circa otto secoli¹⁵. Si può inserire in questo ambito di ricerca anche la lettura dell'*Evagora* come esclusivo e diretto bacino di raccolta di materiali, motivi e forme della tradizione della poesia di lode rappresentata in particolare da Pindaro. È un tipo di analisi sviluppata appieno da William Race, che in un ricco, accattivante saggio ha tentato di mostrare la

trasposizione piena nei motivi della lode dell'*Evagora* del cosiddetto sistema di motivi presenti nelle odi di Pindaro, in particolare nella seconda *Istmica*¹⁶.

Ma, come ho mostrato altrove, è una trasposizione che né risolve per intero il tessuto dell'*Evagora* né si realizza in modo meccanico, è da verificare invece caso per caso, sulla base delle specifiche, concrete esigenze del discorso¹⁷. Sul fatto che l'espressione θεὸς ἐν ἀνθρώποις sia un motivo di lode ripreso dalla tradizione poetica non possiamo avere dubbi: al di là della non ricca messe di passi raccolti da Alexiou o anche da Race, ce lo dice Isocrate stesso. Anzi, come fa sempre quando riflette sul suo stesso discorso, Isocrate ci offre anche altre informazioni, ci dice, con perfetta padronanza del lessico tecnico, che θεὸς ἐν ἀνθρώποις è un'iperbole, ci dice che a θεὸς ἐν ἀνθρώποις si affianca anche l'uso dell'ancor meno attestato motivo del δαίμων θνητὸς, ci dice infine, o, potremmo quasi affermare, 'enuncia la regola per cui', un motivo, come θεὸς ἐν ἀνθρώποις, si adatta perfettamente, appunto, al contesto del discorso di lode, ἅπαντα τὰ τοιαῦτα περὶ τὴν ἐκείνου φύσιν ῥηθῆναι μάλιστα ἂν ἀρμόσειεν. E allora, cosa possiamo aggiungere, cosa rende specifica la presenza del motivo del θεὸς ἐν ἀνθρώποις nel contesto dell'*Evagora*?

Riprendendo una suggestione di Ivo Bruns, tralasciata forse in modo un po' troppo rapido da Alexiou¹⁸, potremmo riconoscere nel motivo del θεὸς ἐν ἀνθρώποις una impronta quasi orientale, «ein fast orientalisches Gepräge» secondo l'espressione di Bruns a proposito del generale uso dell'iperbole nel discorso¹⁹. Un'impronta che qui, subito prima dell'epilogo, giunge al culmine, ma che pervade l'intero discorso, e, aggiungerei, in qualche modo anticipa e prepara il motivo del θεὸς ἐν ἀνθρώποις tramite una fitta serie di espressioni che punteggiano il discorso stesso e che vorrei brevemente ricordare. In primo luogo, un richiamo ad una dimensione più che umana di Evagora ricorre già nella prima parte dello stesso *makarismos* (69-70), che quindi presenta una struttura circolare, ad anello:

Ὡστ' εἴ τις ἔροιτό με, τί νομίζω μέγιστον εἶναι τῶν Εὐαγόρα πεπραγμένων, πότερον τὰς ἐπιμελείας καὶ τὰς παρασκευὰς τὰς πρὸς Λακεδαιμονίους ἐξ ὧν τὰ προειρημένα γέγονεν, ἢ

τὸν τελευταῖον πόλεμον, ἢ τὴν κατάληψιν τῆς βασιλείας, ἢ τὴν ὅλην τῶν πραγμάτων διοίκησιν, εἰς πολλὴν ἀπορίαν ἂν κατασταίην· αἰεὶ γάρ μοι δοκεῖ μέγιστον εἶναι καὶ θαυμαστότατον καθ' ὃ τι ἂν αὐτῶν ἐπιστήσω τὴν γνώμην. Ὡστ' εἴ τινες τῶν γεγενημένων δι' ἀρετὴν ἀθάνατοι γεγονάσιν, οἶμαι κάκεινον ἠξιῶσθαι ταύτης τῆς δωρεᾶς, σημείοις χρώμενος ὅτι καὶ τὸν ἐνθάδε χρόνον εὐτυχέστερον καὶ θεοφιλέστερον ἐκείνων διαβεβίωκεν. Τῶν μὲν γὰρ ἡμιθέων τοὺς πλείστους καὶ τοὺς ὀνομαστοτάτους εὐρήσομεν [ἡμῖν] ταῖς μεγίσταις συμφοραῖς περιπεσόντας, Εὐαγόρας δ' οὐ μόνον θαυμαστότατος, ἀλλὰ καὶ μακαριστότατος ἐξ ἀρχῆς ὧν διετέλεσεν.

Così, se qualcuno mi chiedesse quale, a mio avviso, è la più importante impresa di Evagora, se le attente iniziative contro i Lacedemoni, da cui nacquero i successi di cui ho parlato, oppure la sua ultima guerra, o ancora la sua presa del potere, o infine la generale gestione degli affari pubblici, mi troverei in grave difficoltà: qualunque sia l'elemento sul quale di volta in volta fermo la mia attenzione, mi sembra infatti sempre il più importante e il più ammirevole. Così se alcuni uomini del passato sono divenuti immortali per la loro virtù, ritengo che anche Evagora meriterebbe questo dono: ne dà prova la vita che ha trascorso, più fortunata e favorita dagli dèi rispetto alla loro. I semidei più famosi sono infatti incorsi in gran parte, lo sappiamo, nelle più gravi sventure, Evagora invece è rimasto, fin dall'inizio, non solo il più ammirevole ma anche il più beato fra gli uomini.

La ricapitolazione delle gesta compiute da Evagora si articola in una sorta di catalogo in forma interrogativa e culmina nella dichiarazione di *aporia* da parte di Isocrate. Isocrate usa il rinvio, peraltro tradizionale, alle sciagure sempre incombenti su uomini ed eroi per far risaltare, a fini encomiastici, la figura del laudando, punto d'incontro di doti umane e di favore divino: per la sua natura eccezionale, οὐ μόνον θαυμαστότατος, ἀλλὰ καὶ μακαριστότατος, Evagora merita un dono, ταύτης τῆς δωρεᾶς, altrettanto eccezionale: l'immortalità.

Un preciso richiamo alla dimensione più che umana di Evagora era già emerso prima, in un passo centrale del discorso, al termine della celebre *synkrisis* con Ciro (39):

Εἰ δὲ δεῖ συντόμως καὶ μηδὲν ὑποστειλάμενον μηδὲ δείσαντα τὸν φθόνον, ἀλλὰ παρρησίᾳ χρησάμενον εἰπεῖν, οὐδεὶς οὔτε θνητὸς οὔθ' ἡμίθεος οὔτ' ἀθάνατος εὐρεθήσεται κάλλιον οὐδὲ λαμπρότερον οὐδ' εὐσεβέστερον λαβὼν ἐκείνου τὴν βασιλείαν. Καὶ τούτοις ἐκείνως ἂν τις μάλιστα πιστεύσειεν, εἰ σφόδρα τοῖς λεγομένοις ἀπιστήσας ἐξετάζειν ἐπιχειρήσειεν, ὅπως ἕκαστος ἐτυράννευσεν. Φανήσομαι γὰρ οὐκ ἐκ παντὸς τρόπου μεγάλα λέγειν προθυμούμενος, ἀλλὰ διὰ τὴν τοῦ πράγματος ἀλήθειαν οὕτω περὶ αὐτοῦ θρασέως εἰρηκῶς.

Per parlare in breve, senza riserve e senza timore dell'invidia, ma con piena libertà di parola, non si troverà nessuno, né mortale, né semidio, né immortale, che abbia conquistato il potere regale in modo più nobile, più brillante, più leale di Evagora. E se c'è chi, non fidandosi delle parole, volesse sottoporle a una verifica puntuale, potrà prestarmi fede osservando in qual modo ogni re ha conquistato il suo potere. Risulterà evidente che io non miro ad una magniloquenza a tutti i costi, ma che, se ho parlato di Evagora con tanto vigore, è perché mi fondo sulla realtà dei fatti.

Siamo al termine della *synkrisis* tra Evagora e Ciro, dunque anche qui in un contesto di ricapitolazione di quanto precede, non solo e non tanto delle azioni, quanto dei principi di retorica che hanno finora governato il discorso: pur nell'ambito di una struttura breve, συντόμως, una piena, totale adesione alla lode, una volontà di esaltare il laudando a tutto campo, senza mezzi termini, senza timore dell'invidia²⁰, che vede la gestione del potere da parte di Evagora superiore, in *climax*, all'operato di ogni mortale, semidio o dio, οὐδείς οὔτε θνητὸς οὔθ' ἡμίθεος οὔτ' ἀθάνατος.

Ma possiamo risalire ancora più indietro nel discorso e osservare che già nella parte iniziale, al centro del racconto molto sintetico e plastico della prima impresa di Evagora, la riconquista del trono, Isocrate inserisce un'osservazione che prende ancora la sfera del divino come termine di comparazione per l'agire del re (29):

“Ὅθεν καὶ μάλιστα ἂν τις καὶ τὴν φύσιν τὴν ἐκείνου καὶ τὴν δόξαν, ἣν εἶχεν παρὰ τοῖς ἄλλοις, θεωρήσειεν· μέλλοντος γὰρ πλεῖν μετὰ τοσοῦτων ἐπὶ τηλικαύτην πόλιν τὸ μέγεθος καὶ πάντων τῶν δεινῶν πλησίον ὄντων οὔτ' ἐκεῖνος ἠθύμησεν οὔτε τῶν παρακληθέντων οὐδείς ἀποστῆναι τῶν κινδύνων ἠξίωσεν, ἀλλ' οἱ μὲν ὥσπερ θεῶν συνακολουθοῦντες ἅπαντες ἐνέμειναν τοῖς ὁμολογημένοις, ὁ δ' ὥσπερ ἢ στρατόπεδον ἔχων κρείττον τῶν ἀντιπάλων ἢ προειδὼς τὸ συμβησόμενον οὔτω διέκειτο τὴν γνώμην.

È dunque possibile cogliere in pieno la personalità di Evagora e la fama di cui godeva presso gli altri: si preparava a prendere il mare con così pochi uomini verso una città tanto grande e tutti i pericoli incombevano su di lui, e tuttavia non si perse d'animo e nessuno dei compagni pensò di sottrarsi all'impresa. I suoi uomini mantennero tutti il loro impegno come se seguissero un dio, Evagora mostrò coraggio come se avesse un esercito superiore a quello dei suoi avversari o come se prevedesse il futuro.

In conclusione, l'analisi del motivo del θεὸς ἐν ἀνθρώποις, sia nel contesto immediato, sia nella più ampia economia del discorso conferma che l'*Evagora* non può essere giudicato una biografia, anche se presenta elementi della biografia. Ha la struttura formale di un encomio, nel quale Isocrate teorizza e attua una trasposizione dei mezzi

espressivi della lode dalla poesia alla prosa, ma, proprio perché offre dati concreti e vuole trarre il bilancio complessivo dell'esistenza di un individuo, non si può appiattare e risolvere nel confronto con il sistema di motivi della poesia di lode.

Il senso del discorso, il suo fine, ciò che dà unità e valore sia agli elementi della biografia sia a quelli dell'encomio, va cercato altrove. Va cercato in quello sperimentalismo costante che, all'interno dei singoli discorsi, sembra anticipare, con l'incrocio fra generi e istanze diverse, il punto di vista ellenistico²¹. Lo sperimentalismo promuove una vigile, equilibrata tensione, che rende le singole pagine vive, sempre sottratte al pericolo di monotonia e tessute in fertile rapporto con il destinatario. L'impegno per la παιδεία si declina nelle pagine del *corpus* secondo la molteplicità, in via ipotetica illimitata, dei profili che ogni discorso può assumere e in base a regole interne di congruenza, πρέπον, organicità, καιρός, varietà, ποικιλία, tutte evocate nell'immediato contesto delle pagine ora passate in rassegna. Regole che, come Isocrate afferma proprio nel proemio dell'*Evagora*, legittimano la prosa a veicolare strutture e funzioni rimaste fino a quel momento appannaggio esclusivo della composizione in versi, a usare appunto nel discorso in lode per Evagora un motivo, un'iperbole usata finora solo dai poeti, θεὸς ἐν ἀνθρώποις.

¹ Ringrazio Vincenzo Ruggiero Perrino, Lorenzo Fort e gli organizzatori tutti per l'invito a prendere parte al Quinto Convegno di Antichistica organizzato da "Senecio" in memoria di Emilio Piccolo. Un Convegno che ci ha dato modo di ritrovarci ad Anagni, a confrontarci su un tema così importante e certo non semplice in una splendida cornice e in spirito di amicizia.

² Significativo ad esempio in tal senso il volume di T. Wareh, *The Theory and Practice of Life. Isocrates and the Philosophers*, Cambridge Mass.-London 2012.

³ W. Orth, *Perspektiven der gegenwärtigen Isokrates-Rezeption*, in W. Orth (ed.), *Isokrates. Neue Ansätze zur Bewertung eines politischen Schriftstellers*, Atti del Colloquio presso la Bergische Universität Wuppertal, 23-24 febbraio 2001, Trier 2003. Cf. E. Alexiou, *Ruhm und Ehre. Studien zu Begriffen, Werten und Motivierungen bei Isokrates*, Heidelberg 1995, H. Wilms, *Techné und Paideia bei Xenophon und Isokrates*, Stuttgart-Leipzig 1995, Y.L. Too, *The Rhetoric of Identity in Isocrates. Text, Power, Pedagogy*, Cambridge 1995.

⁴ C. Bouchet - P. Giovannelli Jouanna (edd.), *Isocrate. Entre jeu rhétorique et enjeux politiques*, Atti del Colloquio internazionale presso l'Université Jean Moulin Lyon III, 5-7 giugno 2013, Lyon 2015, con ricchissima bibliografia.

⁵ G. Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze 1952², 295 n. 2.

-
- ⁶ Cf. la recensione ai tre volumi di S. Martinelli Tempesta, “Gnomon” 78 (2006), 583-596.
- ⁷ Cf. gli studi raccolti in M. Vallozza (ed.), *Isocrate. Per una nuova edizione critica*, Firenze 2017.
- ⁸ K.A. Worp - A. Rijksbaron, *The Kellis Isocrates Codex*, Oxford 1997.
- ⁹ Cf. M. Vallozza, *Il corpus di Isocrate nella testimonianza di Giovanni Stobea*, in A. Carlini - D. Manetti (edd.), *Studi sulla tradizione del testo di Isocrate*, Firenze 2003, 52-72.
- ¹⁰ C. Eucken, *Isokrates. Seine Positionen in der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Philosophen*, Berlin-New York 1983, 213-269.
- ¹¹ E. Alexiou, *Der »Evagoras« des Isokrates. Ein Kommentar*, Berlin-New York 2010 (edizione in greco, Thessaloniki 2005).
- ¹² Analisi di C. Brunello, *La verità supera la meraviglia: poesia e prosa a confronto nell'Evagora di Isocrate*, “Prometheus” 39 (2013) 69-86.
- ¹³ Cf. T. Hägg, *The Art of Biography in Antiquity*, Cambridge-New York 2012, 30-35.
- ¹⁴ Discute i dettagli controversi della vicenda e la successione di Nicole S. Schorn, *Die Ehe des Nikokles von Salamis und die Sexualmoral des 4. Jahrhunderts v. Chr. (Isokrates, Nikokles, 36-42)*, “Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft” n.F. 29 (2005), 113-116.
- ¹⁵ Cf. T. Zinsmaier, *Epideiktik zwischen Affirmation und Artistik. Die antike Theorie der feiernden Rede im historischen Aufriß*, in H. Schanze - J. Kopperschmidt (edd.), *Fest und Festrhetorik. Zu Theorie, Geschichte und Praxis der Epideiktik*, München 1999, 375-398.
- ¹⁶ W.H. Race, *Pindaric Encomium and Isokrates' Evagoras*, “Transactions of the American Philological Association” 117 (1987), 131-155.
- ¹⁷ M. Vallozza, *Sui topoi della lode nell'Evagora di Isocrate (1, 11, 72 e 51-52)*, “Rhetorica” 16 (1998), 121-130.
- ¹⁸ Alexiou, *Der »Evagoras« cit.*, 170-172.
- ¹⁹ I. Bruns, *Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christi Geburt*, 1896, 115-116.
- ²⁰ Anche questo un motivo ripreso dalla tradizione poetica, cf. M. Vallozza, *Il motivo dell'invidia in Pindaro*, “Quaderni Urbinati di Cultura Classica” n.s. 31 (60), 1989, 13-30.
- ²¹ Cf. M. Vallozza, *Introduction*, in C. Bouchet - P. Giovannelli Jouanna (edd.), *Isocrate cit.*, 9-15.

Veterum sapientia... quasi quaedam praenuntia aurora evangelicae veritatis

di Luigi Gulia

a) **Veterum Sapientia, in Graecorum Romanorumque inclusa litteris, itemque clarissima antiquorum populorum monumenta doctrinae, quasi quaedam praenuntia aurora sunt habenda evangelicae veritatis,** quam Filius Dei, *gratiae disciplinaeque arbiter et magister, illuminator ac deductor generis humani* (1), his nuntiavit in terris. Ecclesiae enim Patres et Doctores, in praestantissimis vetustorum illorum temporum memoriis quandam agnoverunt animorum praeparationem ad supernas suscipiendas divitias, quas Christus Iesus *in dispensatione plenitudinis temporum* (2) cum mortalibus communicavit; ex quo illud factum esse patet, ut in ordine rerum christianarum instaurato nihil sane perierit, quod verum, et iustum, et nobile, denique pulchrum ante acta saecula peperissent.

a) **L'antica sapienza, racchiusa nelle opere letterarie romane e greche, e parimenti i più illustri insegnamenti dei popoli antichi devono essere ritenuti quasi aurora annunziatrice del Vangelo,** che il Figlio di Dio, «arbitro e maestro della grazia e della scienza, luce e guida del genere umano» (1) ha annunciato su questa terra. Infatti i Padri e Dottori della Chiesa riconobbero in questi antichissimi e importantissimi monumenti letterari una certa preparazione degli animi a ricevere la celeste ricchezza, che Gesù Cristo «nel verificarsi della pienezza dei tempi» (2), comunicò ai mortali; da ciò appare chiaramente che, con l'avvento del Cristianesimo, non è andato perduto quanto di vero, di giusto, di nobile e anche di bello i secoli trascorsi avevano prodotto.

b) *Quam ob rem Ecclesia sancta eius modi sapientiae documenta, et in primis Graecam Latinamque linguas, sapientiae ipsius auream quasi vestem, summo quidem honore coluit: atque etiam venerandos sermones alios, qui in orientis plagis floruerunt, quippe cum ad humani generis profectum et ad mores conformandos haud parum valerent, in usum recepit; iidemque sive in religiosis caerimoniis sive in Sacrarum Scripturarum interpretatione adhibiti, usque ad praesens tempus in quibusdam regionibus, perinde ac vivacis antiquitatis numquam intermissae voces, vigerunt.*

b) Per la qual cosa la Santa Chiesa ebbe sempre in grande onore i documenti di quella sapienza e prima di tutto le lingue Latina e Greca, quasi veste aurea della stessa sapienza; accettò anche l'uso di altre venerabili lingue, che fiorirono nelle regioni orientali, che non poco contribuirono al progresso del genere umano e alla civiltà; le stesse, usate nelle cerimonie religiose o nell'interpretazione delle Sacre Scritture, hanno vigore anche oggi in alcune regioni, quasi non mai interrotte voci di un uso antico ancora vigoroso.

c) *Quarum in varietate linguarum ea profecto eminent, quae primum in Latii finibus exorta, deinde postea mirum quantum ad christianum nomen in occidentis regiones disseminandum profecit. Siquidem non sine divino consilio illud evenit, ut qui sermo amplissimam gentium consortionem sub Romani Imperii auctoritate saecula plurima sociavisset, is et proprius Apostolicae Sedis evaderet* (3) et, posteritati servatus, christianos Europae populos alios cum aliis arto unitatis vinculo coniungeret.

c) Nella varietà di queste lingue certamente si distingue quella che, nata nel Lazio, in seguito giovò mirabilmente alla diffusione del Cristianesimo nelle regioni occidentali. Giacché, non senza disposizione della Divina Provvidenza accadde che la lingua, la quale per moltissimi secoli aveva unito tante genti

sotto l'Impero Romano, diventasse propria della Sede Apostolica (3) e, custodita per la posterità, congiungesse in uno stretto vincolo, gli uni con gli altri, i popoli cristiani dell'Europa.

1. Tertull., *Apol.* 21; Migne, *PL* 1, 394.

2. S. Paolo, *Epist. agli Efesini*, 1, 10. Textus editus in *AAS* 54(1962) 129-35; et in *L'Oss. Rom.* 24 Febr. 1962, p. 1-2.

3. Epist. S. Congr. Stud. *Vehementer sane*, ad Ep. universos, 1 Iul. 1908: *Ench. Cler.*, N. 820. Cfr. etiam Epist. Ap. Pii XI, *Unigenitus Dei Filius*, 19 Mar. 1924: *A.A.S.* 16 (1924), 141.

1. Inizia con queste tre riflessioni la Costituzione Apostolica *Veterum Sapientia* sullo studio e l'uso del latino nella Chiesa, emanata da Giovanni XXIII il 22 febbraio 1962, circa otto mesi prima dell'apertura del Concilio ecumenico Vaticano II.

Alla lingua latina è riconosciuto quel carattere di *stabilità* e di *immutabilità* che ne ha fatto un linguaggio universale, idoneo alla *traditio* delle verità delle quali la Chiesa è custode e testimone, fino a mantenere «unità con le età passate e con quelle future in modo mirabile» (*vinculum denique peridoneum, quo praesens Ecclesiae aetas cum superioribus cumque futuris mirifice continetur*).

«Complessivamente – è stato sottolineato – la Costituzione Apostolica di Giovanni XXIII, valorizzando larga parte dell'antica apologetica, riconosceva all'immenso patrimonio dell'*humanitas* classica il ruolo di “aurora prenunziatrice” (*praenuntia aurora*) del Vangelo, e ai Padri greci e latini quello di aver elaborato una nuova *paideia*, recuperando nel Cristo quanto i secoli e le generazioni avevano prodotto di vero, di giusto, di nobile e bello»¹.

La conservazione di questo patrimonio del quale la lingua latina (ma anche quella greca) è stata veicolo di promozione di unità, sia per l'Europa sia per il genere umano, rappresenta per la Chiesa latina di Roma «un elemento storico di identità che va conservato, non fine a se stesso, ma per l'arricchimento che ha prodotto e che deve continuare a produrre»².

C'è da notare che la Costituzione Apostolica riflette anche la preoccupazione di un diffuso declino dello studio della lingua latina (si pensi, ad es., alla contemporanea realtà italiana, allorché l'introduzione della scuola media unificata nella legislazione scolastica avrebbe ridimensionato l'insegnamento del latino al rango di materia facoltativa fino alla sua eliminazione nel 1977). Lo stesso progredire di una cultura scientifico-tecnologica sembra emarginare e sottovalutare le discipline umanistiche mentre il pontefice, citando suoi precedenti interventi, afferma la necessità di perseguire un *iter contrarium*, un

cammino opposto che, onorando la natura e la dignità dell'uomo, ne arricchisca lo spirito *ne miseri mortales similiter ad eae, quas fabricantur, machinae, algidi, duri et amoris expertes existant* («affinché i miseri mortali non siano freddi, aridi e privi di amore, come le macchine che fabbricano»)³.

Da siffatte valutazioni seguono norme direttive sull'insegnamento della lingua latina nei seminari e nelle scuole dove i giovani vengono preparati al sacerdozio, affinché l'uso della lingua parlata e scritta, nell'insegnamento e nello studio delle più importanti discipline sacre, sia funzionale a spiegare e capire «l'intima e profonda natura delle nozioni e delle forme con assoluta chiarezza e lucidità». Tali severe direttive si estendono anche allo studio della lingua greca, alla quale quella latina è strettamente connessa, affinché i “futuri ministri dell'altare”, quando accederanno ai corsi accademici sulle Sacre Scritture e sulla Sacra Teologia «abbiano la possibilità di accostarsi e interpretare giustamente non solo le fonti greche della filosofia “scolastica”, ma anche i testi originali delle Sacre Scritture, della Liturgia e dei Padri greci».

Per dare concreto orientamento alle direttive emanate, la Costituzione affida alla Sacra Congregazione dei Seminari e delle Università l'incarico di fondare un'Accademia di Studi Latini, costituita da «Professori espertissimi in Latino e in Greco, chiamati dalle diverse parti del mondo», affinché – non diversamente da quanto accade per le Accademie nazionali costituite per l'incremento della lingua dei rispettivi paesi – provveda contemporaneamente ad un ordinato sviluppo dello studio della lingua latina e ad accrescere, se necessario, il lessico con parole adatte alla sua natura e al suo carattere, e tenga, nello stesso tempo, dei corsi sul latino di ogni epoca, ma soprattutto di quella Cristiana». L'intento esplicitamente dichiarato è quello di formare quanti dovranno far uso della lingua latina nei Seminari, nelle curie delle Diocesi, degli Ordini religiosi, negli atti degli Uffici e delle Congregazioni della Santa Sede.

Di questo intento si rallegra subito don Giuseppe De Luca, che a Roma aveva fondato le Edizioni di Storia e Letteratura come crocevia di incontro e di dialogo di intellettuali di varia estrazione: «Ho piacere si sia creato un Istituto del buon latino», scrive il 24 febbraio 1962 (la *Veterum sapientia* era stata emanata due giorni prima) il dotto prete lucano a mons. Loris Capovilla, segretario di papa Roncalli⁴.

2. Due anni dopo, il 22 febbraio 1964, con la Lettera apostolica *Motu proprio Studia Latinitatis*, Paolo VI istituisce il Pontificio Istituto Superiore di Latinità (*Pontificium Institutum Altioris Latinitatis*) eretto presso il Pontificio Ateneo Salesiano⁵. Si tratta di una scelta di continuità con la Costituzione giovannea, della quale il successore ribadisce le ragioni e gli intenti, già riproposti nella più ampia Lettera apostolica *Summi Dei Verbum* sulla formazione dei seminaristi, emanata il 4 novembre 1963, ricorrendo al quarto centenario dell'istituzione dei Seminari decretata dal Concilio di Trento.

Nel patrimonio culturale, di cui devono essere in possesso i giovani aspiranti al sacerdozio, oltre alla conoscenza delle varie lingue, ha un posto particolare la conoscenza di quella latina; così come alla loro maturazione intellettuale concorrono in maniera significativa le letterature antiche, Greca e Romana. È dunque indispensabile la preparazione di abili insegnanti, qualificati per profondità di dottrina e per sapienza pedagogica.

3. L'attenzione dei due pontefici, Giovanni XXIII e il suo successore Paolo VI (ora santi ambedue), per la lingua latina e il patrimonio della civiltà classica ad essa legato, non era sospinta da ansia di conservatorismo, che – come emerge da un'analisi storico-critica del contesto in cui si forma la *Veterum Sapientia* – una certa azione di resistenza curiale, perfino per strumentalizzazione anticonciliare, avrebbe voluto accentuare⁶.

L'attenzione dei due pontefici, più semplicemente e schiettamente, nel senso della tradizione evangelica ed umanistica ma anche nel solco della loro storia personale, era generata dalla volontà che si continuasse a custodire quel patrimonio di civiltà che aveva fatto da ponte tra la cultura classica e quella cristiana, così come in pieno clima conciliare l'incontro e il dialogo di lingue e culture diverse di ogni latitudine avrebbero dilatato lo sguardo e la voce della Chiesa ad una dimensione davvero universale, a nord e a sud del mondo, oltre che ad est e ad ovest.

Aspetto inverso di questo contesto storico-culturale, tra la vigilia e il primo svolgimento dell'assise conciliare, era il sospetto che la conservazione del latino potesse ostacolare l'introduzione del volgare, cioè delle lingue nazionali nella valorizzazione delle diverse

identità culturali che avrebbero arricchito di voci e di colori la Chiesa postconciliare in una nuova Pentecoste illuminata e orientata dallo Spirito del Signore.

Pur adottandosi la lingua latina nei lavori conciliari – e ciò costituì in verità un certo ostacolo per i padri che poco la conoscevano o con la capivano affatto – la Costituzione sulla Sacra Liturgia (*Sacrosanctum Concilium*), il primo dei documenti conciliari, approvato il 4 dicembre 1963, aprì invece le porte alla riforma che avrebbe gradualmente introdotto l'uso della lingua volgare per promuovere la partecipazione attiva e comunitaria dei fedeli.

4. Di questa esperienza era stato in qualche misura anticipatore lo stesso Roncalli nel suo ventennale servizio in Bulgaria e sulle rive del Bosforo, dove dal 1925 al 1944 aveva esercitato la “diplomazia della carità”.

Nella Pentecoste del 1937, celebrando il pontificale nella Cattedrale dello Spirito Santo, lesse l'epistola in lingua turca. E già in Bulgaria aveva, a fatica evidentemente, iniziato a imparare la lingua di quel Paese, ed amava ripetere che gli uomini di Chiesa devono imparare la lingua del Paese dove sono chiamati dal loro servizio pastorale⁷.

Avendo egli constatato che la letteratura Bulgara era ancora troppo giovane, auspicava che si traducessero «produzioni del pensiero e del sentimento cattolico di cui sono ricchissime le letterature occidentali, soprattutto la Francese. Libri spirituali, romanzi, drammi, canti ecc. oh! Quanta impressione, quanta commozione – egli scriveva – potrebbero suscitare anche sulle anime Bulgare che trovai così rette, così pronte alla visione della verità quando questa venga loro mostrata con bontà e con calma»⁸.

Quando nel 1935 si recò in Grecia in qualità di delegato apostolico, «ritenne suo dovere riprendere la lettura dei classici. Volle vedere tutto, così in Bulgaria, come in Turchia e Grecia: scavi, musei, templi antichi e recenti, moschee. Visitò i centri di cultura e di pietà dell'ortodossia: monte Athos, le Meteore, i monasteri sparsi nell'Egeo e nell'Asia Minore. Più tardi fece altrettanto in Francia, volendo conoscere quel paese non da turista, ma in qualità di studioso e di amico. A Venezia trascorse notti insonni a leggere gli eruditi della storia veneziana, per rendersi familiare ai mosaici e ai marmi di San Marco e agli splendori artistici delle ricche raccolte di palazzi e di chiese»⁹.

E si potrebbe così continuare con innumerevoli altre testimonianze sulla spiritualità e sulla *humanitas* di Roncalli e di Montini. Dinanzi all'assemblea dell'ONU il 4 ottobre 1965, Paolo VI si definì, insieme con la Chiesa, esperto in umanità, portando nel cuore venti secoli di storia e facendosi voce dei poveri, dei diseredati, dei sofferenti, degli anelanti alla giustizia, alla dignità della vita, alla libertà, al benessere e al progresso¹⁰.

Questo respiro di *scientia humanitatis*, nutrito di conoscenza e di condivisione, sedimentato di cultura e di sensibilità umanistica, è preludio alla sapienza e alla visione intima delle cose, della mente e del cuore delle persone, fino alla contemplazione del mistero che esige di sconfinare oltre i limiti della storia personale e universale: ringiovanire il volto e lo stile della Chiesa.

5. Alla Chiesa di Roma lo studio della lingua latina, di cui essa continuò ad avvalersi dopo la scomparsa dell'Impero Romano, è stato necessario per accedere alle fonti delle discipline ecclesiastiche (Teologia, Liturgia, Patristica, Diritto Canonico). «In realtà, sin dalla Pentecoste la Chiesa ha parlato e ha pregato in tutte le lingue degli uomini. Tuttavia, le Comunità cristiane dei primi secoli usarono ampiamente il greco ed il latino, lingue di comunicazione universale del mondo in cui vivevano, grazie alle quali la novità della Parola di Cristo incontrava l'eredità della cultura ellenistico-romana»: sono affermazioni di Benedetto XVI, il quale *seguendo le orme* dei suoi predecessori, Giovanni XXIII e Paolo VI, con Motu proprio datato 10 novembre 2012, istituiva la Pontificia Accademia di Latinità, dipendente dal Pontificio Consiglio della Cultura con sede nello Stato della Città del Vaticano. Scopi precipui: favorire la conoscenza e lo studio della lingua e della letteratura latina, sia classica sia patristica, medievale ed umanistica, in particolare presso le Istituzioni formative cattoliche, nelle quali sia i seminaristi che i sacerdoti sono formati ed istruiti; promuovere nei diversi ambiti l'uso del latino, sia come lingua scritta, sia parlata.

6. Immediatamente prima, durante e circa cinquant'anni dopo la conclusione del Concilio Vaticano II, viene dunque ribadito il ruolo primario della lingua latina e della

cultura classica per penetrare le fonti del pensiero scaturito, fin dall'antichità, dall'incontro e dallo scontro di civiltà.

Sul titolo della Costituzione giovannea *Veterum Sapientia* dà una lucida quanto semplice spiegazione don Roberto Spataro, segretario della *Pontificia Academia Latinitatis* e docente di Letteratura cristiana antica greca all'Università Pontifica Salesiana, intervenuto nel recente passato anche sulla polemica, amplificata dalla stampa, riguardante la liceità della celebrazione della Messa tridentina¹¹: «Nei documenti ecclesiastici – egli avverte – il titolo è già una sintesi di tutto il messaggio. Chi sono i *veteres* di cui si parla? Sono gli autori antichi, latini e greci, non cristiani. Essi, secondo il documento, hanno elaborato un patrimonio di pensiero, una visione etica ed antropologica, una *sapientia*, dunque, che viene definita “aurora” del Cristianesimo»¹². E poiché la visione del mondo elaborata dal pensiero antico è frutto della ragione, lo stesso autore aggiunge: «Il Cristianesimo non rinnega nulla di quanto la ragione propone di buono, di vero, di bello, ma lo accoglie con gioia, proprio come la luce del giorno che porta a pienezza e trasfigura i primi riverberi luminosi dei colori dell'aurora»¹³.

Come non pensare, per associazione di immagini, al discorso di apertura del Concilio Vaticano II? Giovanni XXIII lo introdusse con il giubilo *Gaudet Mater Ecclesia* e lo concluse con il richiamo alla luce “splendidissima” che quel giorno inaugurale sorgeva sulla Chiesa, segnando *appena l'aurora (Tantum Aurora Est)* di un laborioso e gioioso cammino ecumenico che il pontefice auspicava corrispondente alle attese e alle speranze del mondo intero¹⁴.

Il successivo 2 febbraio 1963 Giovanni XXIII offrì nuovo saggio della sua sensibilità verso le altre culture. In quella festività della presentazione dei ceri (*La Candolora*), rivolto alle regioni che, secondo la metafora del Vangelo di Giovanni (4, 35), *albae sunt iam ad messem*, sono cioè mature per far germinare i semi della parola di Gesù, affermò: «I grandi popoli dell'Asia centrale e dell'Estremo Oriente, le cui luci di civiltà conservano non indubbie tracce della primitiva divina rivelazione, saranno chiamati un giorno dalla Provvidenza – Noi lo avvertiamo come voce arcana dello spirito – a lasciarsi penetrare dalla luce del Vangelo, che fiammeggiò dai lidi di Galilea, aprendo il libro della nuova storia non di un popolo, o di un gruppo di nazioni, ma di tutto il mondo»¹⁵.

7. La fiduciosa prospettiva di penetrazione della luce evangelica fin nella sapienza dei popoli dell'estremo Oriente si sostanzia, nel cuore e nella mente di Giovanni XXIII e dei suoi successori, anche della memoria sapienziale dell'umanità che proviene dalla latinità, imbevuta di cultura greca, del cui patrimonio è garanzia di custodia e di tradizione proprio lo strumento linguistico.

«Il patrimonio linguistico – scrive Andreas Fritsch, filologo dell'Alma Universitas Humboldtiana di Berlino – è [infatti] simile a quello musicale. Non basta che le note, che Bach e Beethoven e altri musicisti scrissero di propria mano, siano conservate diligentemente e studiate nei musei o nelle biblioteche, ma è indispensabile che le loro musiche siano riportate più volte in vita, cosicché anche i nostri contemporanei possano davvero ascoltarle e goderne. Certo non tutti vorranno ascoltare quelle composizioni, ma molti sì. Non tutti vorranno imparare il greco e il latino, ma molti sì. E a costoro bisogna dare l'occasione di farlo. Non trascuriamo questo patrimonio e consegniamolo ai posteri».

L'appello di Andreas Fritsch¹⁶ è in perfetta sintonia con la Costituzione *Veterum Sapientia* di Giovanni XXIII, che definisce quel tesoro di incomparabile valore, legame “*peridoneum*” per congiungere mirabilmente il presente della Chiesa con le età passate e con quelle future.

La crisi etica che il nostro tempo attraversa è sintomo di una diffusa superficialità sulle domande di senso della vita; è la conseguenza di confusione di valori autentici che vengono posposti a mire facili, immediate ed effimere; è segno di insofferenza e di egocentrismo; è il venir meno di riferimenti significativi sulle sfide più importanti dell'età contemporanea sempre più dominata da meccanismi di controllo sociale e individuale subdoli e inafferrabili, per rimuovere i quali bisognerebbe riscoprire il tempo dell'ascolto, della lettura, della riflessione, che gli antichi chiamavano *otium* nel significato di occupazione spirituale.

Nella sua recente elegia in prosa sulla vecchiaia, coerentemente intitolata *La vita e i giorni* (il Mulino, 2018), il monaco Enzo Bianchi, consapevole che la vecchiaia è l'arte del vivere, è il tempo di piantare alberi per chi verrà, insomma un prepararsi a lasciare la

presa, non smette di leggere, anzi fa della lettura il momento privilegiato della giornata. Nulla di nuovo per un monaco: «I monaci – egli scrive (ivi, p. 93) – hanno sempre letto opere della sapienza greca e latina non cristiana e si deve soprattutto a loro se i filosofi greci e gli scrittori latini sono stati tramandati e sono ancora letti da noi. Sicché io leggo e leggo molto» (ivi, p. 101), continuando, in definitiva, l'esperienza di aver frequentato per tutta la vita i classici greci e latini e poi quelli cristiani.

Una attenta ricognizione letteraria, non possibile in questa sede, potrebbe dar conto inesauribile della sapienza che per secoli ha accompagnato l'umanità a interrogarsi sulla propria essenza.

Ce n'è un saggio autorevole nelle *Confessiones* di Agostino, allorché l'autore rivela la crisi provocata in lui diciannovenne da una lettura ciceroniana (fine IV sec.): «Fu il corso normale degli studi che mi condusse al libro *cuiusdam Ciceronis*, ammirato dai più per la lingua, non altrettanto per il cuore. Quel suo libro contiene un incitamento alla filosofia e s'intitola *Hortensius*. *Ille vero liber mutavit affectum meum*, quel libro mutò il mio modo di sentire, mutò le preghiere stesse che rivolgevo a te, Signore, suscitò in me nuove aspirazioni e nuovi desideri, svilò d'un tratto ai miei occhi ogni vana speranza e mi fece bramare la sapienza immortale con incredibile ardore di cuore» (III, 4,7).

Circa due secoli prima di Agostino, nel dialogo *Octavius*, «esemplato per forma e contenuto, sul ciceroniano *De natura deorum*»¹⁷, Minucio Felice registra una disputa tra il pagano Cecilio e il cristiano Ottavio nel corso di una passeggiata sulla spiaggia di Ostia. Allo scetticismo di Cecilio, Ottavio oppone prove filosofiche sull'esistenza e sulla provvidenza di un Dio unico. Il tono esortativo del dialogo prevale su quello apologetico a riprova, anche sotto il profilo stilistico, che l'atteggiamento di entrambi gli interlocutori riflette tematiche comuni sia ai pagani sia ai cristiani. Riconosciute, infine, le argomentazioni di Ottavio, Cecilio si congratula con lui, ma anche con se stesso, rivendicando di essere anche lui, in fondo, vincitore: Ottavio per averlo persuaso, lui per aver trionfato sull'errore.

I due esempi citati, pochi tra i tanti possibili e più ricorrenti (Terenzio, Cicerone, Livio, Virgilio, Orazio, Seneca, Ovidio che fu il traghettatore della mitologia antica nella cultura medievale – Dante *docet*), siano tuttavia eloquenti e significativi per condividere la

qualificazione «di incomparabile valore» attribuita al «tesoro» racchiuso nella *Veterum sapientia* e veicolato dalla lingua latina, che pone la Chiesa (e la storia culturale del Mediterraneo) in dialogo con le età passate e con quelle future.

¹ Cfr. il saluto di mons. Enrico del Covolo, Magnifico Rettore della Pontificia Università Lateranense, al Convegno in occasione del 50° anniversario della Costituzione Apostolica *Veterum sapientia* (Roma, 6 febbraio 2012, Facoltà di Lettere Cristiane e Classiche della Pontificia Università Salesiana), in *Veterum sapientia. Storia - Cultura - Attualità*, a cura di M. Sodi - L. Miraglia - R. Spataro, LAS - Libreria Ateneo Salesiano, Roma 2013, p.30.

² *Ibidem*.

³ Cfr. *Allocutio Ioannis XXIII ad eos qui Romae primum ciceronianum conventum ex omnibus nationibus egerunt*, habita die 7 Aprilis mensis A. 1959, in *Discorsi Messaggi Colloqui di S.S. Giovanni XXIII*, Roma 1959-1965, I, pp. 234-235, ASS. vol. LI, 1959, pp. 301-302.

⁴ La lettera è in Loris Francesco Capovilla - Giuseppe De Luca - Angelo Giuseppe Roncalli, *Carteggio 1933-1962*, a cura di Marco Roncalli, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006, p. 196.

⁵ Il nuovo titolo di “Pontificia Studiorum Universitas Salesiana” (Università Pontifica Salesiana) è stato attribuito da Paolo VI con Motu proprio *Magisterium Vitae*, datato 24 maggio 1973.

⁶ Su questi aspetti complessi, sul contesto della genesi, della formazione e della emanazione della *Veterum sapientia*, sulla reazione dentro e fuori Roma, sulla strumentalizzazione anticonciliare, cfr. Alberto Melloni, *VETERUM SAPIENTIA. Attorno alla Costituzione apostolica e alla vigilia del Vaticano II*, in *Veterum Sapientia. Storia-Cultura-Attualità* cit., pp. 65-91.

⁷ Cfr. *Testimonianza del P. Gauthier Buboïs O.F.M. C.A.P.* in mons. Vittore Ugo Righi, *Papa Giovanni XXIII sulle rive del Bosforo*, Edizioni Messaggero, Padova 1971, p. 267. Del resto Roncalli tributava rispetto alla Turchia, «quando invitava a pregare per il Paese e la sua popolazione, e quando emanava i documenti ufficiali ormai solo in lingua turca. In seguito fece leggere il Vangelo nella lingua del Paese e fece distribuire sui banchi delle chiese dei foglietti in modo che i fedeli potessero recitare le preghiere in turco, invece che nelle varie lingue europee. Anche le omelie venivano da lui tenute nella lingua locale»: Heino Sonnemans, *Giovanni XXIII. Papa del Vaticano II dell'unità e della pace*. Con una prefazione di Loris Francesco Capovilla, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2012, p. 29.

⁸ Così scrive mons. A.G. Roncalli a don K. Raev (nato il 4 gennaio 1881, nel 1906 è il primo bulgaro nominato parroco della Parrocchia della Natività di Maria a Belene) il 23 luglio 1926, in A.G. Roncalli, *Il lupo, l'orso, l'agnello*. Epistolario bulgaro con don K. Raev e mons. D. Thelen, a cura di P. Cortesi cp, (Giovanni XXIII, *Opere*, a cura di Fondazione Papa Giovanni XXIII, Bergamo), Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2013, p. 306.

⁹ Cfr. L. Capovilla, *Concilio Ecumenico Vaticano II. Segno dei tempi*, in Idem, *Giovanni XXIII: Quindici letture*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1970, p. 178.

¹⁰ Cfr. Paolo VI, *Discorso alle Nazioni Unite*, 4 ottobre 1965, in *Insegnamenti di Paolo VI*, vol. III, pp. 516-523.

¹¹ Polemiche in varie sedi, con ampia eco di stampa, fecero seguito alla promulgazione della Lettera Apostolica di Benedetto XVI, Motu proprio data, *Summorum Pontificum* del 7 luglio 2007: è ritenuta lecita la celebrazione secondo l'edizione tipica del Messale Romano promulgato dal B. Giovanni XXIII nel 1962 e mai abrogato; nelle Messe celebrate senza il popolo, ogni sacerdote cattolico di rito latino può usare o il Messale Romano edito dal beato Papa Giovanni XXIII nel 1962, oppure il Messale Romano promulgato dal Papa Paolo VI nel 1970.

¹² Roberto Spataro, *Nel cinquantesimo anniversario della Veterum Sapientia*, in *Veterum Sapientia. Storia - Cultura - Attualità* cit., p. 60 ss.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Cfr. Giovanni XXIII, *Discorso nella solenne apertura del Concilio Ecumenico Vaticano II*, Basilica Vaticana, giovedì 11 ottobre 1962.

¹⁵ Omelia di papa Giovanni XXIII, Festa della Purificazione della SS.ma Vergine Maria, Giovedì 2 febbraio 1963.

¹⁶ A. Fritsch, *De latinitatis institutione in universum et praesertim apud Germanos*, in *Veterum Sapientia. Storia - Cultura - Attualità* cit., p. 141-148, particolarmente 147-148.

¹⁷ Cfr. Manlio Simonetti (con la collaborazione di Emanuela Prinzivalli), *Letteratura cristiana antica, I, Dalle origini al terzo secolo*, Edizioni PIEMME, Casale Monferrato 1996, p. 734.

In memoria di Emilio

Papà

di Andrea Piccolo

Buongiorno a tutti, io sono Andrea Piccolo, figlio di Emilio, e sono molto felice di essere qui con voi oggi. Vi ringrazio tutti. Un ringraziamento particolare va alla redazione di Senecio (Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro, Claudio Cazzola, Letizia Lanza, Vincenzo Ruggiero Perrino, Andrea Scotto), la nostra rivista che, come ricordava ieri Lorenzo, quest'anno compie 15 anni, e alla passione di Vincenzo che quest'anno si è adoperato affinché noi fossimo qui oggi al Quinto Convegno di antichistica: Religiosità antica tra Paganesimo e Cristianesimo. I colloqui di Senecio, in memoria di Emilio Piccolo... mio padre.

Quando papà è morto nel luglio del 2012, come potrete immaginare sentivo un'enorme bisogno di continuare a farlo vivere per quello che mi era possibile. Decisi perciò, per questa ragione, di provare a mantenere viva la rivista Senecio e la rivista Vico Acitillo 124 Poetry Wave. Inizialmente era così e ringrazio Lorenzo, senza il quale tutto questo non sarebbe possibile, e la redazione tutta che lavora con amore per Senecio, che diventa sempre più un archivio di cultura conosciuto e apprezzato da tantissimi intellettuali su tutto il territorio italiano e non solo.

Io sono un fisico e ho poche se non nulle conoscenze degli argomenti che vengono trattati nella rivista. Ma oggi non lo faccio più solo per papà. Sento di contribuire a qualcosa di importante, un luogo dove si raccolgono contributi unici, ma soprattutto Senecio è una cosa buona e bella. Buona e bella perché esiste fintanto che esiste l'amore e la passione per la cultura e non è fatto per chi ci scrive, ma per chi lo legge, per gli altri. In una società dove è sempre più difficile confrontarsi ed elaborare opinioni e condividerle, dove quasi tutto si limita al più comodo "mi piace" che oramai è l'unico

mezzo utilizzato per esprimere il proprio consenso o dissenso verso qualcosa, lasciando sempre meno spazio alla riflessione e alla discussione.

Questo aspetto per me è molto importante. Io sono un insegnante, come lo era mio padre, e amo il mio lavoro, credo che condividere con gli altri ciò che si è imparato, ciò che abbiamo capito, ciò che abbiamo pensato è la cosa più bella e nobile e importante che l'uomo possa fare per migliorarsi in questo rapporto inscindibile che vede la condivisione e la valorizzazione di ciò che è passato nel presente di oggi.

E Senecio appunto è un luogo per noi, per gli altri e per quelli che verranno anche quando nessuno di noi sarà qui. Mio padre non è qui, ma attraverso le cose che ha scritto riesce ancora a parlarmi e a parlare con chi le legge e riceve anche delle risposte.

Emilio Piccolo come letterato, latinista, grecista verrebbe sicuramente meglio descritto da voi, a me spetta il ricordo di lui come il mio papà. Oggi, come testimonianza in suo ricordo, vorrei leggervi un testo suo ed uno di un mio studente. A testimonianza di mio padre come poeta e insegnante e a testimonianza di come neanche la morte può fermare un pensiero o un'azione fatta per passione e amore. Il fatto è un episodio realmente accaduto. Il testo di papà l'ho già letto ad un precedente convegno, ma vorrei ripetermi. È un testo che scrisse quando io andavo al Liceo. Lo trovai in un regalo di Natale, avevo 15 anni. Così l'anno scorso, per Natale, ho deciso di regalare ai miei studenti un pezzo di me, questo testo. Il titolo è LETTERA DI UN INSEGNANTE SULL'UTILITA' DELLA SCUOLA firmato col nome di Luther Blisset. Firmarsi con altri nomi era una cosa che papà faceva spesso.

Al termine della lezione un mio alunno mi raggiunse nel corridoio dicendomi: "Prof., grazie! Oggi mi ha regalato un'emozione", una frase bellissima che non dimenticherò. Alcuni mesi dopo torna da me con un foglio su cui aveva scritto la LETTERA DI UNO STUDENTE AD UN INSEGNANTE SULLA SUA IMPORTANZA. Se quella di papà è una lettera motivazionale rivolta ai ragazzi, questa è una bellissima lettera motivazionale scritta per gli insegnanti prima di tutto, ma indirizzata a chiunque abbia a che fare con generazioni successive alla propria. Ho vissuto questo momento come un collegamento, mediato dall'arte, dalla scrittura, dalla poesia, tra un giovane liceale e mio

padre che evidentemente, continua a dire la sua. Il nome del ragazzo è Emanuele Ruoppolo.

Lettera al figlio sull'utilità della scuola (Luther Blissett)

di Emilio Piccolo

Se per un istante solo dimenticherai che non sei una marionetta di stoffa e ti regalerai un pezzo di vita, probabilmente non dirai tutto quello che pensi, ma penserai tutto quello che dici.

Dà valore a ciò che leggi, non per ciò che sta scritto ma per le cose che scoprirai scritte dentro di te. E se non scopri nulla, conserva quel libro per un momento migliore.

Ascolta molto, osserva di più, e se gli altri parlano di come è importante il passato prendi in esame il mondo che hai davanti e essi hanno preparato per te (le strade, l'aria, lo sguardo dei tuoi amici) e vedi se è adatto a te. Ma non ascoltare mai chi parla come legge e legge come parla. E impara che nel passato c'era una promessa di felicità che è stata dimenticata. Poi corri a comprarti un buon gelato al cioccolato!

Se hai un cuore, è nel cuore che devi scrivere ciò che leggi. E lascia ai ragionieri dell'esistenza di rinfacciarti la loro sapienza, perché prima o poi ti faranno odiare l'esistenza e la sapienza.

Se qualcuno ti parla di Spinoza, di modi e attributi e tu ci capisci poco, corri vicino al mare e fermati a contemplare le onde che sono sempre le stesse e sono sempre diverse. Sentirai che Spinoza era un buon filosofo e capirai che il tuo professore non ha mai guardato le onde.

Quando studi, pensa che migliaia di uomini prima di te hanno cercato la verità senza trovarla. Ed è molto improbabile che ci sia riuscito il tuo professore. Se l'avesse trovata, forse smetterebbe di insegnartela.

Se qualcuno ti dirà che l'universo è una macchina, pensa com'è bello far finta almeno per un istante che non lo sia. Assapora l'acqua che bevi e il cibo che mangi. Prima o poi espellerai dal tuo corpo ciò che non ti serve. Poi chiedi al mattino al tuo professore se è vero che nulla cambia più rapidamente delle verità fondate sull'esattezza.

Non permettere che passi un solo giorno senza imparare nulla di nuovo. Né ripetere ciò che ti viene detto senza chiederti perché ti viene detto così, e non in un altro modo.

Convinci i tuoi compagni e i tuoi professori che si può anche fallire, senza smettere di essere uomini. E vincere, senza mai esserlo stati.

Innamorati delle cose che studi, se vuoi rimanere giovane anche quando sarai vecchio come il tuo professore che non è stato mai innamorato delle cose che spiega.

Regala al professore di matematica un libro di poesia, a quello di italiano un

manuale di algebra, al professore di inglese *Lo Cunto de li Cunti* di Basile, a quello di scienze un testo di Jodorowski, al professore di filosofia il *Tractatus*, a quello di latino e greco *Psiche*, al professore di arte un set di pennarelli, a quello di educazione fisica il manuale zen sul tiro con l'arco, al professore di religione la *Legenda Aurea*, al tuo preside *Il Gattopardo*. E tu regalati, con quello che ti resta, gli scritti di Pasolini sulla televisione.

Ai tuoi professori insegna che la vecchiaia non arriva con l'età, ma con l'indifferenza. E che è facile come essi fanno cercare una chiave sotto un lampione solo perché c'è luce ed è più facile invece che nel bosco dove l'hanno perduta.

Ricordati che mercato oggi è una parola buona. Ma al mercato c'è anche chi non ha soldi per comprare. E non sempre è il peggiore. Ricorda anche che per ogni mercato c'è un tempio che lo accoglie.

Quando nascendo con il tuo piccolo pugno hai stretto per la prima volta il mio dito, ho sentito che avrei voluto per te un mondo diverso da quello che abbiamo. Non permettere che un giorno sia anche tu a provare la stessa emozione.

Lettera ad un insegnante sulla sua importanza

di Emanuele Ruoppolo

Se per un istante dimenticherete che non siete impiegati che appongono timbri, e vi concederete qualche attimo di entusiasmo in più, probabilmente non ci vedrete come marionette, ma vedrete centinaia di occhi lucidi, saturi di vita, che pendono da ogni vostro gesto.

Date valore alle nostre identità, e non per ciò che valiamo ma per le cose che ci portiamo, dolori, gioie, sensazioni variopinte. E se non trovate nulla non ci abbandonate, corazze più dure di carapaci talvolta ci avvolgono.

Guardateci di più, scavateci dentro e se altri vi diranno di noi, voi tappatevi le orecchie e non perdetevi la curiosità di scoprirci. Non vi fermate a un'insufficienza o una assenza ingiustificata, scappiamo da noi stessi, e in tal caso non ci sono libretti da firmare.

Poi non ci pensate, tornate dai vostri e pensate che voi, che loro, che tutti siete stati o sarete noi. E che altri come voi vi hanno forgiato, e siate quello che non sono stati, e noi lo saremo per quelli che verranno. Siamo i figli di chi vi ha insegnato, siete i genitori di chi ci troverà al vostro posto. Aiutiamoci.

Siamo blocchi rocciosi, chi marmo, chi tufo giallo, chi ossidiana, chi pietra calcarea, lo scalpello non è solo vostro, ma la vostra arte sì!

E se non è una busta paga che aspettate, lasciate agli impiegati le formalità e la burocrazia, parlateci del mare e del vostro primo amore.

È l'interesse a formare la conoscenza, non la conoscenza a formare l'interesse, lasciate le nozioni ai manuali universitari, fateci amare per portarci a capire.

Se vi parliamo di sonno o di mal di piedi, voi non dateci retta, ma poi pensateci e pensate quanti altri scalpelli siamo tenuti a sopportare e non usate la vostra arte ugualmente con tutti, ma ponderatela, la Gioconda di Leonardo è una sola.

Ci direte che ad ogni azione corrisponde una reazione uguale e contraria, che il nulla non esiste e che dentro il nostro cuore ci sono camere grandi quanto regge e templi. Non ci permettete di smettere di imparare, di smettere di sudare e sudate. Spremeteci e beviamo insieme il succo, ne abbiamo bisogno entrambi.

Siamo frutti imperfetti di un sistema malato, aiutiamoci a non affondare, siate, in caso di vera emergenza, le nostre scialuppe di salvataggio, non ignorateci, e se non vi importa di noi, se il vostro fine ultimo è ultimare i fini, se un programma è per voi meglio di un viso, un cuore, una mente ed una storia, siete fabbri, cui è stato richiesto un vaso di vetro. Siate differenti più che indifferenti, insegnateci a sognare ed a vivere oltre che a leggere e moltiplicare.

Portiamo con noi sabbia di deserti lontani, aquile alpine e sale dell'Himalaya. Abbiamo mille odori e sapori e colori. Assaggiateci, ma non per scegliere chi vi piace di più. Non

perdete la curiosità del bambino esploratore ma usatela con la saggezza dell'attento genitore.

Noi vi osserviamo dalle nostre piccole prospettive, vi ammiriamo, ambiamo ad essere come voi, specchi di conoscenza e di vita. Non vi dimenticate che davanti avete poeti inespressi, e barboni e astronauti, le vostre parole sono ispirazione di liriche e causa di prediche.

Discere nec cognoscere è la morte della Scuola, di cui siete mattoni, e cellule, se una sola di voi degenera è pericolo di morte. La prima volta che vi abbiamo visti, eravamo in lacrime e grembiule, ansimanti e impauriti. Negli anni ci hanno tolto tutto, grembiulini e paure, non le lacrime, valorizzateci e saranno di gioia e tutte vostre. Noi, studenti insipienti, siamo *tabulae rasae*, sculture in potenza di artisti che hanno in mano il futuro. Voi.

Parte II

Giulia Balbilla, dama di corte dell'imperatore Adriano e autrice di epigrammi in greco come probabile sacerdotessa

di Amalia Margherita Cirio

Il titolo della mia relazione¹ recita: *Giulia Balbilla, dama di corte dell'imperatore Adriano e autrice di epigrammi in greco come probabile sacerdotessa*, ma il titolo dovrebbe essere diverso, cioè *Figure di sacerdotesse tra Paganesimo e Cristianesimo*: infatti vorrei affrontare il tema della religiosità antica, in quel momento in cui Paganesimo e Cristianesimo convivevano, delineando non uno ma i ritratti di due figure femminili, scarsamente conosciute anche dagli 'addetti ai lavori' e di cui mi sono recentemente occupata, analizzando il loro ruolo pubblico.

Queste due donne facevano parte dell'élite dell'Impero Romano e proprio questo *status* permetteva loro di ricoprire cariche religiose molto importanti: la più recente, Appia Annia Regilla Atilia Caucidia Tertulla, moglie giovanissima di Erode Attico, fu sacerdotessa di Demetra Chamyne a Olimpia e di Tyche ad Atene nonché importante benefattrice delle città di Corinto e di Delfi e promotrice di atti di evergetismo, come ci attestano numerose epigrafi e passi di storici. L'altra, Giulia Balbilla, dama di corte dell'imperatrice Vibia Sabina, nata a Roma, si era trasferita, dopo la morte del nonno Antioco IV di Commàgene, ad Atene e dopo la morte del padre, nel 92 d.C., ad Alessandria d'Egitto, probabile luogo di nascita di sua madre². Sembra anche utile ricordare che il nonno materno Tiberio Claudio Balbillo, celebre astrologo definito da Seneca *virorum optimus perfectusque in omni litterarum genere rarissimo*, era stato prefetto d'Egitto sotto Nerone e amico degli imperatori Tiberio, Claudio e Vespasiano. Risulta essere una figura di donna di stirpe regale e anche un'intellettuale colta: ci ha lasciato infatti quattro epigrammi – 45 versi in tutto – che spiccano tra le altre testimonianze di omaggio incise sulle gambe del "Colosso di Memnone" per l'uso del dialetto letterario

eolico in età così tarda e che erano stati ritenuti, proprio per la caratteristica della loro trasmissione, di esclusiva rilevanza antiquaria, epigrafica ed archeologica; ma a questi epigrammi, invece, va riconosciuta la loro giusta importanza sotto il profilo storico-letterario e linguistico, un'importanza, dovuta non solo al fatto che questa produzione costituisce un *unicum* linguistico, in quanto ultima testimonianza, a distanza di cinque secoli dai tre *Idilli* eolici di Teocrito, dell'impiego letterario del dialetto eolico, ma anche per la fattura colta e raffinata dei versi. In sostanza Balbilla è perfettamente inserita nella vita culturale, religiosa e politica del suo tempo, come è ben dimostrato anche dalla sua partecipazione al viaggio che dal 19 al 21 novembre del 130 d.C. l'imperatore Adriano, la moglie Vibia Sabina e la loro corte, compirono in Sicilia, Grecia, Palestina ed Egitto, uno dei numerosi itinerari seguiti dall'imperatore e dalla corte volti a rendere più saldo e coeso l'Impero, durante il quale compirono una visita al "Colosso di Memnone".

Del seguito imperiale faceva parte, appunto, Giulia Balbilla, figlia del principe di Commàgene, Gaio Giulio Archelao Antioco Epifane, e di Claudia Capitolina, e sorella di Gaio Giulio Antioco Epifane Filopappo, intima amica dell'imperatrice e degna di starle al fianco alla pari, grazie alla sua nobile stirpe e alla parentela con figure eminenti passate e presenti di intellettuali e politici di origine greco-orientale, che venivano coinvolti nell'amministrazione dell'Impero, secondo un tipico comportamento di Adriano, come suo fratello C. Giulio Antioco Epifane Filopappo (arconte ateniese, fratello arvale, console nel 109 d.C. e discendente da Antioco IV Epifane, re di Siria, e per parte di madre dalla casa reale di Commàgene), il cui titolo di "re" è attestato dall'epigrafe incisa sul suo monumento funerario ad Atene, al cui pagamento per l'erezione aveva partecipato la stessa Giulia Balbilla, e il cugino C. Giulio Euricle Erculano: personaggi che avevano, con ogni probabilità, anche iniziato l'imperatore ai misteri eleusini.

Anzi, secondo alcuni studi recenti, Giulia Balbilla sarebbe così importante da entrare anche nella misteriosa morte dell'amasio di Adriano, Antinoo, annegato in Egitto, e dovuta, come ci dice l'*Historia Augusta*, alla profezia del mago Pachrates per salvare la vita dell'imperatore, tenendo in considerazione che un episodio simile era avvenuto sotto il regno di Nerone, il cui astrologo personale era T. Claudio Balbillo, avo materno della stessa poetessa, il quale aveva interpretato l'apparizione di una cometa come segno

astronomico funesto da neutralizzare con un sacrificio umano, per stornare il presagio dalla figura dell'imperatore, e che Giulia Balbilla stessa era con ogni probabilità una sacerdotessa, visto lo *status* sociale³ e l'età. L'importanza del fratello e del cugino di Balbilla è testimoniata anche dal fatto che Filopappo è uno dei personaggi delle *Quaestiones convivales* di Plutarco ed Erculano è il destinatario dell'opuscolo plutarco De *laude ipsius*; mi sembra anche utile qui ricordare che la politica di Adriano era tesa ad equiparare i notabili di area greco-orientale ai senatori romani con l'agevolazione dell'ingresso di questi nel Senato, anzi Erculano sarebbe il primo greco-orientale, secondo le notizie degli storici, ad essere nominato senatore dall'imperatore Adriano.

Ancora nelle testimonianze degli storici troviamo la conferma a quanto la poetessa afferma in uno degli epigrammi (epigramma 2): la famiglia di Giulia Balbilla era strettamente coinvolta con la storia dell'epoca; ed è interessante ricordare, a questo proposito, che quando Adriano visita le rovine di Gerusalemme, la cui distruzione data al 70 a.C., e vi fonda la colonia *Aelia Capitolina* con relativo tempio di Giove sulle rovine del tempio di Salomone, è accompagnato nel suo viaggio attraverso Grecia, Anatolia, fino all'Egitto proprio dai discendenti di Antioco IV di Siria, re contro il quale vi era stata la rivolta dei Maccabei (168 a.C.), che erano contro l'ellenizzazione forzata sul piano religioso propugnata dal potere, cosa che stava succedendo anche sotto il regno di Adriano.

In ogni caso, a completare il giudizio sull'importanza della figura di Balbilla mi sembra anche importante ricordare un'epigrafe, ritrovata a Roma nei pressi di Porta San Pancrazio, incisa su sei linee con cui i cittadini di Taormina (Tauromenio: *CIG* III, 5904) onorano Giulia Balbilla per le sue qualità (*arete, sophrosyne, sophia*). L'epigrafe si inquadra facilmente sia nel già citato viaggio in Sicilia dell'imperatore, ricordato da Elio Spartiano (*Hist. Aug. Hadrian.* 13, 3), che racconta la salita dell'imperatore e di tutta la corte sull'Etna, sia nell'abitudine di Giulia Balbilla per le pubbliche donazioni, e quindi nulla vieta di pensare che una donazione, fatta dalla principessa, possa aver provocato l'epigrafe onoraria da parte dei cittadini di Tauromenio.

L'altra, Regilla, con il matrimonio, avvenuto quando aveva all'incirca 14 anni, essendo nata nel 125 d.C., si era trasferita in Grecia dove, oltre ad adempiere ai doveri tipici di

una moglie greca e romana (partorire figli e gestire la casa), fu, però, anche lei una benefattrice generosa e adempì a doveri pubblici e religiosi.

Già Augusto aveva propugnato la rinascita dei culti femminili di origine orientale tipici della media e tarda Repubblica, e poi tutti gli imperatori successivi avevano promosso sia la restaurazione di culti arcaici che il relativo ripristino dei siti religiosi caduti in disuso, incoraggiando le dame dell'élite a prestare servizio come sacerdotesse, poiché erano anche le uniche in possesso del denaro bastante per le esigenze della carica!

Sappiamo, però, che ad Atene i sacerdozi femminili erano riservati rigidamente alle discendenti di alcune illustri famiglie locali e questo veniva ad escludere Regilla da molte delle cariche sacerdotali greche; ad esempio Regilla non avrebbe mai potuto diventare sacerdotessa di Demetra e Kore nel sobborgo di Eleusi, perché non apparteneva alle famiglie degli Eumolpidi e dei Kerykes, anche se, dopo la sua morte, il marito "affranto" dedicò le sue vesti proprio lì, dove le eresse anche un monumento in memoria, in un luogo che era di grande interesse politico a cui gli imperatori riservavano favori speciali. Ma il potente marito trovò un *escamotage* con i sacerdozi ad Olimpia, città notoriamente più flessibile di fronte a ricchezza e potere politico, e Regilla divenne sacerdotessa dell'antico culto di Demetra Chamyne e fondò il nuovo culto di Tyche: Pausania (6, 21, 2) ci attesta che Erode abbellì il santuario con nuove statue di Demetra e Kore, cosa confermata dalle numerose epigrafi in nostro possesso. Del resto non bisogna dimenticare che la sfera religiosa era quella in cui le donne potevano svolgere un ruolo pubblico, e come dice Pausania (6, 20, 9) gli Elei conferirono a Regilla la carica sacerdotale per Demetra Chamyne, dandoci anche diverse etimologie per questo epiteto (da *chanein*, perché la terra si aprì per far passare il cocchio di Ade o da *chamai*, avverbio per pavimento o terra), carica che le permise anche di seguire personalmente, unica donna, i giochi olimpici. Forse fu proprio nel caldo, durante lo svolgersi dei giochi, che Regilla ebbe l'idea per un atto di beneficenza: mancava sicuramente un rifornimento di acqua fresca (per una patrizia romana una cosa inconcepibile!), cosa che procurava anche problemi di infezioni intestinali (a questi problemi di intossicazione dovuti all'acqua non potabile, è da collegare una dedica di Regilla ad Igea, dea della salute: *Regilla Hygiea*) e il suo dono fu sicuramente apprezzatissimo dal popolo: fece, infatti, costruire un Ninfeo

ad Olimpia, in cui era rappresentata l'intera sua famiglia comprese anche le figure della famiglia imperiale con cui era parente, e una iscrizione, sul bel toro marmoreo che coronava il Ninfeo, ce lo conferma: "Regilla, sacerdotessa di Demetra, ha dedicato a Zeus l'acqua e le cose connesse all'acqua".

Questo Ninfeo non è menzionato da Pausania ma, probabilmente, solo perché, essendo egli contemporaneo di Erode e Regilla, non lo aveva visto completato, perché le testimonianze archeologiche ed epigrafiche che ci rimangono affermano che un monumento di quella grandiosità, se finito, sarebbe stato impossibile da ignorare. Sappiamo anche da Filostrato (*Vit. Phil.* 551) che ad Olimpia Erode aveva fatto costruire un acquedotto, di cui, con ogni probabilità, il Ninfeo della moglie era il terminale.

Del resto fin dall'età ellenistica abbiamo testimonianze sull'erezione da parte di donne greche e romane di importanti opere pubbliche: nel 136/7 Balbilla aveva fatto erigere per il cugino Erculano un *heroon* a Sparta, che veniva considerato il più bel monumento della città, o anche il mausoleo del fratello Filopappo ad Atene, che ancora è ben visibile nella sua grandezza e maestosità.

Tornando a Regilla, mentre il culto di Demetra ad Olimpia era un culto antico, essa fu, invece, la prima sacerdotessa di un nuovo culto per Atene, quello di Tyche, il cui tempio fu eretto sulla collina che domina lo stadio panatenaico fatto costruire da Erode. La nostra dama era adatta al culto di questa divinità, che i Romani identificavano con Fortuna, divinità che a Roma era particolarmente venerata e le cui cerimonie e sacerdotesse Regilla ben conosceva sin dall'infanzia.

Di queste sacerdotesse facevano infatti parte anche le donne della famiglia imperiale, di cui la famiglia Annia era parente, attraverso l'imperatrice Annia Galeria Faustina, moglie di Antonino Pio e zia del futuro imperatore Marco Aurelio, donne che finivano con l'essere vere e proprie personificazioni delle dee di cui erano sacerdotesse, come ci attestano le epigrafi conservateci.

Anche Regilla condivideva la 'personalità' della divinità di cui era sacerdotessa, sia nel caso di Demetra che in quello di Tyche, ed esercitava le sue funzioni pubbliche non solo per i cittadini del luogo ma anche, e oserei dire soprattutto, per quell'élite romana che era l'unica in grado di viaggiare attraverso i territori del vasto impero.

Abbiamo attestazioni che, anche a Corinto dove il culto era già radicato, Regilla veniva celebrata come Tyche e il Consiglio della città le aveva eretto una statua mentre era ancora in vita (nell'epigrafe relativa si usa il presente, *eilaskousa* r. 7) con ogni probabilità per una spesa ingente quale, ad esempio, il restauro di un complesso di fontane presso la fonte Peirene; in effetti dal punto di vista artistico ed architettonico il Ninfeo di Olimpia e le fontane di Corinto presentano caratteristiche molto simili e, soprattutto, ritraggono ambedue la famiglia di Regilla ed Erode insieme con la famiglia imperiale, una citazione che non era un pro forma ma ricordava la parentela della moglie a cui tanto Erode teneva! Anche se, tuttavia, bisogna ricordare che le statue delle fontane della fonte Peirene sono di difficile identificazione a causa dello sconvolgimento provocato dalla distruzione della città da parte degli Eruli nel 267 d.C.

Regilla morì in Grecia in circostanze misteriose nel 160 d.C., all'ottavo mese di gravidanza, e il fratello Bradua, appresa la notizia, accusò il marito di omicidio. Filostrato (*Vit. Phil.* 555) riporta i capi d'accusa, ma Marco Aurelio, legato al suo antico precettore, assolse Erode e la colpa ricadde sul suo liberto Alcimedonte, che non fu neanche punito ..., ma nessuno ebbe il coraggio di sostenere che era morta di morte naturale, e il marito si dimostrò un vedovo inconsolabile con dimostrazioni di lutto esagerate che colpirono anche i suoi contemporanei, considerate le figure importanti dei due sposi!

Mi accorgo di aver parlato soprattutto di Regilla, figura di poco posteriore (al massimo di una trentina di anni) a Balbilla, ma, in effetti, per Regilla abbiamo più testimonianze attinenti alla sua vita religiosa e pubblica. Di Balbilla sicuramente la testimonianza più importante per il mondo religioso è uno degli epigrammi, in cui celebra la *pietas* sua e della sua famiglia. Tipico di questo mondo è, cosa già iniziata, come ho detto, nei tempi più antichi, il fatto che la religione non solo offrì alle donne greche e romane di buona reputazione la possibilità di uscire di casa e di riunirsi senza sollevare critiche, ma anche fosse per esse un mezzo per tramandare tradizioni famigliari e culturali e avere così un posto ben definito nella storia.

Proprio in questo periodo nelle epigrafi relative a ritratti femminili abbiamo spesso allusioni alla cultura e alla religiosità della figura femminile rappresentata, oltre che alla

onnipresente *sophrosyne*, virtù tradizionale che comprende quella morigeratezza ancora oggi tanto apprezzata nelle donne!

Allora possiamo dire che, in questo momento di passaggio tra Paganesimo e Cristianesimo, le figure femminili non progrediscono certo, anzi lentamente dalle prime matrone cristiane, nelle cui case erano ospitate le prime chiese, si passa ad una subalternità religiosa che, forse, ancora dura...

Bibliografia di base

A.M. Cirio, *Giulia Balbilla: un'ingiusta esclusione*, "Grammata" 5, Dicembre 2003, 95-102.

A.M. Cirio, *L'iconografia di Giulia Balbilla*, "RCCM", 1, 2008, 183-186.

A.M. Cirio, *Gli epigrammi di Giulia Balbilla (Ricordi di una dama di corte) e altri testi al femminile sul Colosso di Memnone*, Lecce 2011.

A.M. Cirio, *Giulia Balbilla, una principessa orientale alla corte dell'imperatore Adriano*, "Henoch" 38/2 (2016), 303-309 [Atti del Convegno, *Donne d'Oriente. Voci e volti di donne dal Mediterraneo orientale*, a cura di Maria Giovanna Biga, Lucia Mori, Frances Pinnock].

A.M. Cirio, *Giulia Balbilla, una donna di potere. Condizione femminile come indicatore di crescita culturale e politica nel II sec. d.C.* [Atti del V Convegno, *Donne e Religioni. Sottomissione o libero arbitrio? La condizione femminile come indicatore di progresso e crescita culturale e sociale*, Biblioteca della Camera dei Deputati, Roma 4 e 5 giugno 2015].

A.M. Cirio, *La morte di una nobildonna romana, un cold case del II secolo d.C.*, "Senecio" 2017.

S.B. Pomeroy, *L'assassinio di Regilla*, Roma-Bari 2007.

A. Toma, *Le iscrizioni poetiche relative a Erode Attico: testo rivisto, traduzione e commento*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philologischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg i. Br. 2008: molto utile anche per una ricostruzione della figura di Erode Attico sia dal punto di vista letterario che da quello storico.

Sulla figura di Erode Attico cfr., in generale, P. Graindor, *Un milliardaire antique: Hérode Attique et sa famille*, Le Caire 1930.

¹ Riproduzione dell'intervento al Convegno *Religiosità antica tra Paganesimo e Cristianesimo. I Colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo* (19-20 Ottobre 2018, Pontificio Collegio Leoniano, Anagni).

² Per l'albero genealogico di Balbilla cfr. A.M. Cirio, *Gli epigrammi*, p. 74.

³ Cfr. A.M. Cirio, *Gli epigrammi*, pp. 55-56 e 64.

Il processo di Gesù

di Rino Troiani

Quello di Gesù è probabilmente il processo più famoso della storia. Per analizzare da un punto di vista della tecnica giuridica i fatti processuali, bisogna partire dall'assunto che i quattro Vangeli canonici, per quanto "di parte", comunque contengono una narrazione attendibile per lo meno relativamente allo svolgimento dei fatti.

Una precisazione di metodo appare doverosa: nella disamina, ci occuperemo esclusivamente di ciò che attiene al "rito" processuale, piuttosto che al "merito" della vicenda processuale che faremo rimanere al margine. Per rito processuale intendiamo dunque la sequenza degli atti processuali che devono accadere in un processo, affinché esso sia valido e legittimo. Il merito del processo è l'oggetto sostanziale della decisione che giunge al termine di un rito correttamente instaurato e seguito. Il rito è talmente importante che, anche di prassi, l'eventuale illegittimità dello stesso è in grado di travolgere perfino l'ipotesi della eventuale e manifesta colpevolezza in merito.

Partendo da tale chiarimento, vorremo dunque analizzare i Vangeli per capire se il processo di Gesù sia stato o meno legittimo dal punto di vista del *solo* rito procedimentale.

Come anticipato, nostre fonti storiche per la narrazione degli eventi sono i quattro Vangeli canonici; certamente i tre Vangeli sinottici, ma forse ancor più il Vangelo di Giovanni, il quale (come si intuisce da piccoli riferimenti testuali) fu probabilmente egli stesso un testimone oculare del processo. Invece, per i riferimenti più strettamente giuridici, faremo riferimento sia alle fonti ebraiche reperibili e reperite, le quali ci indicano tempi e modi e luoghi in cui doveva essere celebrato un processo, sia alle fonti giuridiche dell'ordinamento dell'Impero Romano, le quali incrociano il diritto ebraico, tanto dal punto di vista del diritto penale che dal punto di vista del diritto processuale.

In ogni caso, è evidente che onestà storica e correttezza intellettuale ci impongono di valutare il processo con gli occhi e la diversa sensibilità del tempo.

La vicenda che ci occupa si svolge nella Palestina del I sec. d.C. La Palestina era divisa in diverse regioni di carattere amministrativo soggette comunque alla volontà proveniente da Roma: la regione che ci interessa è la Giudea, territorio allora estremamente problematico in termini di ordine pubblico, che all'epoca era con ogni probabilità una prefettura che dipendeva dalla provincia di Siria. È, infatti, forse impropriamente che i Vangeli definiscono Pilato un "governatore": in tempi relativamente recenti è stata, infatti, rinvenuta una iscrizione a Cesarea Marittima che qualifica Ponzio Pilato come "prefetto". Ad avvalorare tali conclusioni, indirettamente, si potrebbe ricordare che la questione è affrontata nei passi evangelici in cui – a proposito dei tempi della nascita di Gesù – si parla del censimento al tempo in cui "era governatore di Siria Quirinio".

La vicenda processuale di Gesù è narrata dagli evangelisti in maniera veloce e spesso anche ellittica. Bisogna tenere presente che i Vangeli nascono per finalità catechistiche e non certo storiografiche: ai redattori non interessava tanto la cronaca dettagliata della narrazione, quanto piuttosto la mera collocazione storica degli eventi, tale da portare alla memoria luoghi e circostanze che erano di diretta conoscenza delle prime comunità cristiane o comunque di esperienza comune. Per tale ragione, i Vangeli si limitano a richiami veloci o anche solo impliciti all'intera vicenda: i Vangeli venivano predicati e letti – almeno inizialmente – a persone che avevano una conoscenza diretta dei fatti e quindi non c'era bisogno di essere particolarmente doviziosi di particolari.

Siamo circa nell'anno 33 e.v., ma forse anche qualche anno più tardi.

È imperatore Tiberio allorquando appare all'orizzonte pubblico un personaggio estremamente carismatico quanto problematico in termini sia religiosi che politici, che andava ad ingrossare le fila dei tanti predicatori dell'epoca.

Non si può certo negare che, guardando con gli occhi delle autorità dell'epoca, Gesù fosse, in effetti, un personaggio particolarmente problematico: egli accompagnava a discorsi rivoluzionari in termini certamente religiosi (ma apparentemente anche politici), un crescente numero di seguaci ed un crescente consenso. Come avveniva frequentemente, nella prassi di governo della Palestina, i Romani avevano deciso

(assecondando un uso già instaurato da precedenti conquistatori) di non sostituire del tutto il sistema del governo locale: i funzionari imperiali esercitavano un governo per lo più indiretto, riservandosi di sicuro, in via esclusiva, la riscossione delle tasse e il cosiddetto *ius gladii*, cioè il diritto di eseguire le condanne capitali. Per il resto, nell'ordinarietà della vita quotidiana, avendo intuito che il governo della Palestina non poteva e non doveva prescindere da una visione teocratica e quindi da un corpo di leggi di carattere religioso/sociale, i Romani avevano lasciato in carica le istituzioni locali ed in particolare il governo a carattere sacerdotale rappresentato dal Sinedrio e dal Sommo Sacerdote. È, infatti, utile ricordare che la religiosità ebraica è estremamente precettiva (613 precetti per governare la vita del popolo) e che di frequente i testi sacri raccontano di veri e propri “contratti” stipulati tra Dio ed il suo popolo.

Avendo compreso ciò, piuttosto che governare il territorio, i Romani ritenevano più efficiente governare i governanti!

Ebbene, nella Palestina dell'epoca, così fortemente poggiata sui testi sacri, il cuore vero ed effettivo del potere di governo era rappresentato dalla casta sacerdotale. Secondo i testi sacri e la legislazione mosaica, nell'antico Israele lo status e la funzione sacerdotale non era elettiva, quanto piuttosto dinastica e riservata ai maschi della tribù di Levi. In modo particolarmente dettagliato e severo era poi disciplinata la modalità di individuazione della figura sacerdotale di apice: il Sommo Sacerdote. Sostanzialmente, fino alla dominazione romana, non vi erano state interruzioni oppure cesure rispetto alla disciplina tradizionale. Al contrario, i Romani, avendo giustamente intuito la centralità della figura del Sommo Sacerdote nella gestione del potere, intervengono ad interrompere la tradizione e la linea di discendenza prevista da Mosè e cominciano a nominare alla carica persone che, se anche non erano astrattamente eleggibili, di certo erano contigue e sensibili al potere diretto oppure indiretto dell'impero e dei suoi emissari. I Vangeli ci riferiscono della volontà del Sommo Sacerdote e dei suoi stretti collaboratori di mantenere e tutelare l'ordine pubblico e del fatto che gli stessi avessero a disposizione anche una piccola milizia, per scongiurare insurrezioni e rivolte.

In questo quadro politico complessivo, Gesù esce allo scoperto ed inizia la propria predicazione attribuendo a se stesso – pubblicamente – una serie di categorie e

definizioni che solleticavano ed evocavano i medesimi passi delle scritture sacre che alimentavano il nazionalismo ebraico, visto in chiave anti-impero, che mai si era rassegnato alla dominazione romana. Pochi decenni prima della venuta di Gesù, quel nazionalismo era stato represso nel sangue, e pochi decenni dopo porterà alla sostanziale cancellazione dello Stato ebraico, ricostituito e riconosciuto (sia pure con larghe e costanti contestazioni) solo nel secondo Dopoguerra.

È dunque facile comprendere che – genericamente parlando – il clima politico/sociale in cui si svolge la nostra vicenda era di una certa esasperazione. Nello specifico, poi, di certo potevano apparire pericolosi sia quello che Gesù diceva, predicava e faceva, sia alcuni movimenti, discorsi e personaggi che lo circondavano. In buona sostanza, i Vangeli lasciano intendere, tra le righe, che, in effetti, vi potevano essere elementi che potevano ben dare luogo a sospettare di quali potevano essere le intenzioni di Gesù.

Avendo chiarito sommariamente il quadro storico e politico, è certamente necessaria una breve descrizione anche delle strutture amministrative e giudiziarie che della vicenda si sono occupate.

Il cosiddetto “Sinedrio” era un organo collegiale di governo avente anche potestà amministrativa e giurisdizionale, secondo una logica di accentramento del potere. In termini tradizionali e testuali, l’istituzione del Sinedrio nella sua composizione massima di settanta membri veniva fatta risalire alla persona di Mosè, così come si legge in *Numeri* 11, 16. Vero è comunque che nel trattato *Sanhedrin* (sezione della Mishnah e del Talmud che raccoglie precedenti tradizioni orali) leggiamo che la composizione del collegio poteva e doveva variare a seconda della gravità della materia di giudizio. Per i casi di blasfemia, o comunque di particolare gravità, era prevista la composizione plenaria.

Facendo riferimento ai testi ed alle tradizioni citati, il Sinedrio in composizione plenaria era un organo collegiale, formato da settanta membri: ventitre sacerdoti (come detto, di individuazione dinastica, a cui era demandata la cura del tempio), ventitre scribi (a cui era affidata la conoscenza della legge) e ventitre anziani (individuati per censo). A presiedere il Sinedrio veniva chiamato il cosiddetto “Sommo Sacerdote” che, stando alle norme, avrebbe dovuto essere di pura razza ebraica, discendente di Aronne e in carica vita natural durante. Sommo Sacerdote dell’epoca era Caifa (lo fu probabilmente dal 18 al 36

d.C.), sulla cui rispondenza ai requisiti tradizionali pare vi fossero dubbi. Di certo, o comunque con grande probabilità, vi è che Caifa era il genero di Anna (anche egli più volte menzionato dei Vangeli) e che Caifa stesso era in rapporti per lo meno “collaborativi” con il dominatore romano. Viceversa, non si giustificerebbe la lunga permanenza in carica. Tuttavia, quel che appare interessante per la nostra vicenda, quasi al punto di poter essere definito il vero personaggio decisivo, era il suocero di Caifa, ovvero Anna: oltre ad essere stato egli stesso Sommo Sacerdote, aveva visto succedergli il genero Caifa ed altri cinque figli/familiari!

Sia detto solo per colorire di un certo gossip la nostra narrazione: vi è leggenda che vuole addirittura lo storico Giuseppe Flavio come nipote di Caifa!

Comunque sia, come detto, il collegio del Sinedrio in funzione giurisdizionale doveva giudicare in diverse composizioni numeriche a seconda della gravità dei fatti da giudicare: il reato di blasfemia, per la legge ebraica, prevedeva la presenza di tutti e settanta i componenti il consesso. La questione è di grande importanza. Vero è, infatti, che, in termini strettamente giuridici (attuali, così come storici), per una corretta incardinazione del giudizio, era assolutamente indispensabile che il giudice fosse quello previsto dalla legge sia in termini di composizione (collegiale/monocratico), sia in termini di individuazione dei componenti. Considerando poi la natura sacrale che all’esercizio della giustizia veniva attribuita, la circostanza della costituzione del collegio appare ancor più decisiva.

Altrettanto importante, se non decisivo, era poi il luogo dove si doveva celebrare il processo. Come oggi vi sono luoghi appositamente deputati (per legge) all’esercizio della giustizia, anche nell’ordinamento ebraico (ancora una volta viene in soccorso il Talmud), era previsto che i processi che potevano dar luogo a pene capitali dovevano essere celebrati in una precisa sala del Tempio, la cosiddetta Sala delle Pietre Squadrate.

Infine, ed ancora una volta cerchiamo di cogliere le analogie tra le epoche, perfino il tempo del giudizio era di fondamentale importanza! Come nei nostri tempi si forma il calendario processuale o comunque la legge stabilisce i tempi leciti oppure illeciti per le azioni di giustizia, anche nell’epoca antica che ci occupa era rigorosamente stabilito dalle Sacre Scritture, e dalle leggi e prassi derivate, che vi fosse un tempo lecito ed un tempo

illecito per la giustizia. È, infatti, di tutta evidenza (oltre che notorio) che in un ordinamento come quello ebraico, tendenzialmente teocratico, vi fosse un assoluto favore per le celebrazioni diurne piuttosto che per quelle notturne (essendo la luce associata al concetto di Bene e dunque di Dio), così come vi fosse il divieto assoluto di attività anche giurisdizionali nei tempi di festa (essendo la festa stessa consacrata e dedicata esclusivamente a Dio con sospensione di ogni altra attività).

Partendo dai suddetti elementi e concetti di fondo, quanto accaduto a Gesù secondo la narrazione evangelica appare con maggiore chiarezza in termini per lo meno di irritualità, per non dire di illegittimità.

Innanzitutto emerge alla nostra attenzione il problema della giurisdizione: ricordando che nella Palestina dell'epoca si sovrapponevano due ordinamenti, quello romano e quello ebraico, chi doveva giudicare ed eventualmente condannare Gesù?

Prosaicamente: Pilato o il Sinedrio?

Anticipando qualche questione, la risposta dovrebbe essere la seguente: dipende!

Se consideriamo Gesù imputato di blasfemia (reato religioso punito dalla legge ebraica), la giurisdizione spettava di certo al Sinedrio, il quale si trovava però nell'impossibilità di eseguire la sentenza in mancanza di una sorta di *exequatur* da parte del governo romano (*ius gladii*).

Se consideriamo Gesù imputato di sedizione (reato punito dalla legge romana e di cui Gesù, dopo la condanna per blasfemia, viene imputato dinanzi a Pilato), allora la giurisdizione spettava al funzionario imperiale.

Riprendendo la narrazione dei Vangeli possiamo dire che Gesù, sostanzialmente, non perdeva occasione per rimarcare l'inidoneità dei governanti ebraici, incoerenti tra quello che predicavano e quello che mettevano in pratica, di fatto rendendosi inadatti e non rappresentativi per il governo del popolo di Dio. È bene evidenziare che l'immeritevolezza proclamata da Gesù non va letta nell'ottica "istituzionale", bensì in quella "personale" dei singoli personaggi. Ovviamente il discorso di Gesù era in un'ottica esclusivamente morale, ma ciò non esclude che, oltre a suscitare una sorta di antipatia personale, anche per via del clima e dei personaggi di contorno, la predicazione di Gesù generasse il sospetto di una sorta di adesione all'ebraismo militante, inteso come

possibilità di un rovesciamento dell'ordine politico costituito (Sinedrio e Impero Romano) al fine di ripristinare il regno messianico promesso dalle Sacre Scritture. Di fatto, ogni volta che leggiamo i riferimenti di Gesù a se stesso in termini di “figlio dell'uomo” oppure di altri in termini di “figlio di Davide”, non dobbiamo dimenticare che trattasi di espressioni appartenenti anche alla mistica nazionalistica dell'epoca fondata sulle Sacre Scritture.

In Giovanni (*Gv* 6, 14-15) addirittura leggiamo che, qualche tempo prima della morte (presumibilmente l'estate precedente i giorni della passione), “**sapendo che stavano per venire a prenderlo per farlo re**, se ne andò”. A voler intendere la frase nella sua interezza anche allusiva apprendiamo che con ogni probabilità Gesù stesso era al centro di un complotto politico-istituzionale altrui, che vedeva in lui il possibile perno per un rovesciamento dell'ordine costituito. In questo modo, anche assecondando una certa interpretazione cristiana, è più facile immaginare lo stesso tradimento di Giuda, da attribuirsi non tanto a semplice odio, quanto piuttosto a semplice disillusione, oppure ad un maldestro tentativo di provare la reazione politica/insurrezionale di Gesù oppure dei suoi seguaci.

In ogni caso, dai Vangeli apprendiamo che dopo essersi ritirato (*Gv* 7, 1, 1 “Dopo questi fatti Gesù se ne andava per la Galilea; infatti, non voleva più andare per la Giudea, **perché i Giudei cercavano di ucciderlo...**”), Gesù ricompare sulla scena qualche mese più tardi, in occasione di un evento particolare: la morte e resurrezione di Lazzaro. Noi siamo abituati a leggere il miracolo di Lazzaro come un fatto puramente spirituale e religioso, con Gesù che manifesta tutta la sua potenza divina. In realtà è un episodio che ha anche una valenza politica non secondaria.

Secondo tradizione, Lazzaro non era un personaggio qualunque, bensì uno dei personaggi più ricchi del tempo e del luogo, introdotto presso il governatorato di Roma, amico di Gesù e probabilmente anche finanziatore di Gesù e della sua predicazione, che in casa di Lazzaro e della sua famiglia trovava sempre asilo e assistenza. Da Giovanni (*Gv* 11, 1-14) apprendiamo che a Gesù viene detto (affinché intervenga, ovviamente) che Lazzaro sta per morire, ma lui attende due giorni senza andare; successivamente a ciò, in via del tutto autonoma, Gesù annuncia ai suoi che Lazzaro è morto e che intende andare

a svegliarlo; Gesù si mette in cammino e si presenta al sepolcro di Lazzaro dopo quattro giorni dalla deposizione del corpo al suo interno. Il vangelo ci tiene a far sapere – in termini sintomatici – che già il corpo emanava cattivo odore. Il riferimento al tempo (quattro giorni) ed all’odore di certo servivano per fugare ogni dubbio in ordine al rispetto del termine legale per la sepoltura ed alla impossibilità dell’ipotesi della morte apparente. Ebbene, alla presenza dei discepoli, dei familiari di Lazzaro e dei cosiddetti “Giudei” (che, visto il tono non proprio cortese, di certo non erano ritenuti amici), Gesù compie un miracolo improbabile (impossibile): la risurrezione di Lazzaro.

È facile immaginare che, in quel momento, il disegno messianico per prenderlo e farlo re prendesse seriamente corpo. Un episodio successivo lo testimonia inequivocabilmente.

Parliamo della Domenica delle Palme, allorché Gesù si presenta a Gerusalemme, su un asino, con una folla di sostenitori che gridano “Osanna al figlio di Davide”. Sapendo che Davide era l’antico re voluto e consacrato da Dio, che il rito tradizionale di consacrazione del re prevedeva una processione in groppa ad un asino (cfr. *Zaccaria* 9, 9 oppure la stessa vicenda di Salomone), era forse inevitabile che i sacerdoti, assistendo alla scena, pensassero di avere ragione sulle intenzioni di Gesù e che la rivoluzione fosse alle porte. Di conseguenza, secondo le stesse parole di Caifa (cfr. *Gv* 11), Gesù doveva morire. Prudenza poi suggeriva che la morte dovesse avvenire in maniera neutra (in termini politici e di ordine pubblico), per evitare che i seguaci si abbandonassero a tumulti.

E veniamo ai fatti del processo ed in particolare al “tempo” processuale.

L’evangelista Matteo inizia il suo racconto della Passione di Cristo con la seguente espressione: “Quando fu sera, si mise a tavola con i suoi”. Il riferimento, contenuto peraltro anche negli altri Vangeli, è alla sera di quello che noi chiamiamo “giovedì santo” e che era momento di grande festa per il popolo ebraico contemporaneo di Gesù: veniva, infatti, celebrata la Pasqua ebraica, commemorativa della fuga dalla schiavitù dell’Egitto. Gesù ed i suoi, in occasione della complessa cena rituale tuttora di precetto per gli Ebrei osservanti, avevano appena terminato di cenare ed uscirono per recarsi ad un luogo familiare denominato Getsemani. In ogni caso, quel che è certo è che l’orario era serale (dopo il tramonto) e che il periodo era festivo.

Due elementi fondamentali dunque: la notte ed il tempo di festa.

Gli evangelisti riportano tuttavia elementi che i contemporanei potevano cogliere nel loro significato contestuale, ma che a noi sfuggono nella loro importanza. Due riferimenti testuali appaiono particolarmente importanti e decisivi in proposito.

Da una parte la Sacra Scrittura che in *1Maccabei* così si esprime: **34** “Tutte le feste e i sabati e i noviluni e il triduo prima e il triduo dopo la festa siano tutti giorni di esenzione e di immunità per tutti i Giudei che sono nel mio regno” **35** “nessuno avrà il potere di intentare causa contro di loro o di disturbarli per alcun motivo”. Dall'altra parte, la *Mischna* prevede quanto segue: “Non si giudicherà il giorno di sabato né i giorni di festa”.

Occorre sempre ricordare che il contesto storico culturale è quello di una comunità a forte trazione/direzione religiosa, per cui vi è forte compenetrazione tra precetti strettamente di culto e vita quotidiana. Nel caso specifico, è fin troppo semplice evidenziare che il privilegio del giorno rispetto alla notte corrisponde all'associazione tra la luce di Dio e le tenebre in cui si muove l'avversario, così come la sospensione delle attività giurisdizionali (come delle altre attività comuni, peraltro) risponde al doveroso rispetto del tempo da dedicare a Dio piuttosto che alle cure quotidiane.

In sostanza, il testo evangelico vuole informarci che l'arresto di Gesù avviene in un tempo illegittimo, ovvero in un momento della giornata, cioè la notte, in cui per legge non si poteva fare e durante il tempo di festa in cui – parimenti – non si poteva fare. Anche Luca e Giovanni concordano, sottolineando che quando Gesù esce per andare all'orto degli ulivi “era notte”.

L'orto degli ulivi era poi un podere che secondo una certa tradizione apparteneva a Lazzaro. Era dunque un luogo privato: Gesù si reca lì dopo cena, grosso modo verso le nove di sera. Mentre prega, arrivano i soldati che lo arrestano. Sul punto, la didattica comune dipinge Gesù come inerme di fronte ai soldati che lo arrestano. In realtà, a leggere bene il testo, non è così: è, infatti, interessante, in proposito, il seguente passaggio del Vangelo di Matteo: «In quello stesso momento Gesù disse alla folla: “Siete usciti **come contro un brigante**, con spade e bastoni, per catturarmi. **Ogni giorno** stavo seduto nel tempio ad insegnare, e non mi avete arrestato”».

Perché Gesù ci tiene a rimarcare il fatto che **ogni giorno** lui era nel tempio? È evidente che egli era consapevole che l'arresto stesse avvenendo in violazione delle norme citate con riferimento al "tempo" (di notte ed in tempo di festa), così come egli non manca di obiettare (se leggiamo tra le righe il racconto di Matteo) che l'arresto avveniva "come contro un brigante", ovvero quasi che si trattasse di un caso di flagranza di reato (in realtà, Gesù stava pregando).

In ogni caso, di notte, durante il tempo di festa, in un luogo privato e mentre pregava (attività evidentemente lecita), Gesù viene arrestato. Non vi è chi non veda che, già nelle prime fasi della vicenda che ci occupa, nella fase dell'arresto in particolare, si accumulano gravi e travolgenti ragioni di violazione in rito, tali che, volendo forzare la storia e gli eventi ed applicando istituti contemporanei, avrebbero dovuto comportare il rilascio immediato di Gesù! Immaginando che di certo i mandanti fossero a conoscenza delle norme da noi citate, pare plausibile ritenere che la necessità dell'arresto notturno fosse dettata dalla volontà di evitare resistenze oppure tumulti che potessero da una parte sollecitare l'intervento delle autorità romane e dall'altro causare la reazione dei seguaci di Gesù: ricordiamo che appena qualche giorno prima era avvenuto l'ingresso festoso di Gesù in città.

Riprendendo il commento in chiave giuridica degli eventi che conosciamo, ricordiamo quanto abbiamo detto in precedenza: di stretto diritto, il rito ebraico prevedeva che a seguito dell'arresto il processo venisse celebrato innanzi al Sinedrio in composizione collegiale plenaria, presso la Sala delle Pietre Squadrate situata nel Tempio. Curiosamente, invece, Gesù viene condotto a casa di Anna, che formalmente non ricopre alcun ruolo "istituzionale" ufficiale e che tuttavia si sente autorizzato ad interrogare Gesù.

Davanti ad Anna, Gesù si difende, facendo notare come sia del tutto fuori luogo quell'interrogatorio, atteso che lo stesso riguarda fatti da lui compiuti pubblicamente e per i quali c'è bisogno di testimoni. All'udire quella risposta, e presumibilmente il tono con cui viene data, uno dei soldati di Anna gli dà uno schiaffo: anche questa pare un'inaccettabile violazione di diritto, considerato che la presunzione di innocenza è un principio che informa qualsiasi ordinamento giuridico civile e di certo quello ebraico

antico. Difatti, anche alla ingiustificata violenza Gesù reagisce chiedendone i motivi, ben sapendo che nei suoi confronti era stato assunto atteggiamento del tutto illegittimo.

Anna, che presumibilmente aveva disposto l'arresto (altrimenti, perché i soldati si sarebbero recati per primi da lui?), invia Gesù da Caifa, e precisamente presso la casa dello stesso piuttosto che presso il luogo deputato per i processi (nel Tempio). A casa di Caifa, di notte, in tempo di festa, si riuniscono i capi dei sacerdoti, gli anziani e gli scribi, ossia il Sinedrio. Qualche dubbio resta sulla composizione plenaria del Sinedrio. Dai Vangeli sappiamo infatti che almeno due membri del collegio erano per lo meno simpatizzanti nei confronti di Gesù: Giuseppe di Arimatea (che poi si incaricherà della sepoltura) e Nicodemo (che tempo prima aveva avuto con lui un dialogo improntato ad ammirazione e amicizia, divenendone segretamente discepolo). Nulla viene apertamente riferito circa Giuseppe e Nicodemo, ma, visto lo svolgimento degli eventi ed in particolare la condanna unanime espressa contro Gesù, si può dedurre che i due fossero assenti.

A casa di Caifa, nel tentativo di dare un minimo di parvenza di diritto alla procedura in atto, il Sinedrio cerca testimonianze contro Gesù, per metterlo a morte (l'evangelista di turno – Marco – non sembra avere molti dubbi sulle intenzioni dei giudici e sulla loro mancanza di imparzialità). Tuttavia, l'operazione si rivela più ardua del previsto, perché nel riferire sui fatti, i testimoni reperiti non riportano versioni tra loro concordanti. Di certo poi non si può dubitare del fatto che, anche nei tempi della nostra vicenda, fosse pacifico uno dei principi fondamentali della giustizia (ebraica e non): chi afferma una determinata circostanza di fatto, è tenuto a provare quello che dice. Volendo sempre usare categorie linguistiche a noi familiari, potremmo dire che la pubblica accusa è onerata di provare i fatti di cui una persona è imputata.

Ai tempi di Gesù, per le imputazioni capitali era previsto che le accuse venissero provate da almeno due testimoni che dicessero separatamente e in modo assolutamente concorde la stessa versione dei fatti. Così dice *Deuteronomio* 17: 6 “Colui che dovrà morire sarà messo a morte sulla deposizione di due o di tre testimoni; non potrà essere messo a morte sulla deposizione di un solo testimone”. È dunque per questa ragione che Matteo usa l'inusuale avverbio “finalmente” quando ci riferisce che se ne presentarono due che

afferamarono: «Costui ha dichiarato: «Posso distruggere il tempio di Dio e ricostruirlo in tre giorni»». Ma nemmeno su questo punto la loro testimonianza è concorde, perché in realtà Gesù aveva detto tutt'altro: «Distruggete questo tempio e io lo ricostruirò in tre giorni».

Il problema è che la frase riferita dai testimoni non è corretta. Gesù non aveva detto «posso distruggere», aveva detto invece «distruggete». La prova testimoniale non fu dunque ritenuta né conclusiva né sufficiente. Tant'è che a questo punto Caifa è costretto a forzare gli eventi e pone una domanda geniale quanto decisiva. Caifa infatti chiede a Gesù: «Sei tu il Cristo, il figlio di Dio benedetto?».

La strategia processuale del sommo sacerdote è chiarissima: se Gesù dovesse rispondere negativamente, equivarrebbe a dire che egli è un falso profeta con conseguente applicazione della pena capitale, oltre che discredito agli occhi dei suoi tanti ammiratori e seguaci; se Gesù dovesse rispondere positivamente, integrerebbe il reato di bestemmia/blasfemia e la pena sarebbe comunque la morte.

In punto di diritto sussiste tuttavia un problema: ponendo questa domanda, Caifa viola un principio cardinale non solo del nostro ordinamento, ma della storia del diritto sintetizzato nel motto latino *nemo contra se tenetur*, sintetizzabile nel principio secondo cui nessuno è obbligato/tenuto a parlare/agire/testimoniare contro se stesso. In termini applicativi concreti, nessuno può essere condannato sulla base della sola sua confessione, che infatti non ha un valore probatorio decisivo, avendo l'imputato, per assurdo, anche il diritto (o comunque la facoltà) di mentire per salvare se stesso e dovendo comunque l'accusa assolvere all'onere ed obbligo di allegazione e prova.

Gesù dunque, arrestato di notte, durante il tempo di festa, non in flagranza di reato, picchiato, giudicato irrispettamente al di fuori del tribunale, senza che vi siano testimoni a carico, viene sottoposto a giudizio finale sulla base della sola confessione («Tu lo dici») che è processualmente inutilizzabile. Per inciso, notiamo che a seguito della confessione Caifa si strappa le vesti: per il diritto ebraico, lo strappo delle vesti di sommo sacerdote era sanzionato (*Levitico 21, 10*)!

Finisce così la fase istruttoria del processo, alla quale segue la fase decisoria, che di norma avrebbe dovuto esserci un intero giorno dopo, per dare il tempo ai giudici di

decidere con adeguato *spatium deliberandi* e con calma. I Vangeli ci riferiscono invece che la decisione fu assunta immediatamente ed all'unanimità. Le fonti ebraiche informano che, nel processo dell'epoca, la decisione doveva essere presa per interpello nominale, cioè uno per uno ai membri del Sinedrio veniva chiesto di esprimere il proprio parere in ordine alla colpevolezza dell'imputato. Le fonti inoltre affermano che, in caso di condanna capitale, non poteva né doveva esserci una condanna unanime a morte; volendo dare una lettura in chiave teologica secondo la mentalità dell'epoca, l'unanimità equivaleva ad una forma di complotto. In altre parole, almeno uno dei membri doveva esprimersi per l'innocenza. Invece, la Scrittura ci dice che tutti sentenziarono che era reo di morte. Dunque, un'ulteriore violazione processuale attiene alla fase decisoria.

Termina così la fase che potremmo definire di primo grado.

Come ogni ordinamento che si rispetti, il primo grado non è tuttavia sufficiente per mettere a morte un uomo: c'è bisogno anche del giudizio di appello. Anche per il secondo grado era necessario che passasse almeno un intero giorno. Invece, è Luca a raccontarci che “appena fu giorno, si riunì di nuovo il consiglio”. Ancora una volta, i Vangeli forniscono una indicazione di carattere “processuale” che solo la nostra mancanza di vicinanza storica ci impedisce di cogliere. Di fatto, è la denuncia di una ulteriore violazione in rito! Volendo dare un senso concreto alla espressione di Luca, potremmo dire che, a fronte dell'arresto avvenuto verso le 21 circa del giovedì, dopo una intera notte trascorsa tra l'interrogatorio di Anna ed il processo di Caifa, grosso modo verso le 6:30 del mattino si celebra anche il rito dell'appello.

La descrizione del processo di “appello” è veloce e sommaria. Apprendiamo nuovamente che non ci sono testimoni e che di nuovo Gesù viene immediatamente condannato all'unanimità sulla base della sola sua stessa confessione. Marco conferma lo svolgimento dei fatti anche per l'appello, al termine del quale Gesù viene legato e condotto da Pilato. E qui si pone il problema della giurisdizione. Sarebbe interessante approfondire la questione dei rapporti tra la sentenza del Sinedrio ed il giudizio di Pilato, per determinare se si sia trattato in effetti di un secondo giudizio oppure di un caso di *exequatur* relativo ad una sentenza di altra giurisdizione.

Prima facie, l'apparenza sembrerebbe suggerire il caso di giudizio *ex novo*.

Intanto è bene ricordare che i sacerdoti, essendo stati privati dello *ius gladii*, sanno di non poter eseguire la sentenza di morte; è per tale (apertamente rivelata) ragione che essi si presentano con Gesù legato nel pretorio davanti a Pilato. Quest'ultimo non era poi certo uno sprovveduto e conosceva molto bene Gesù, la sua attività e il suo seguito: prova ne è che tenta di liberarsi dall'impaccio e comunque tratta i capi dei sacerdoti con circospezione assecondandone in qualche modo le richieste. Considerando che Gesù non aveva mai dato ragione di contrasto con il potere romano, aveva rapporti ottimi con alcuni di essi al punto da aver guarito la figlia di uno di loro (in un periodo in cui anche solo avere relazioni con i Romani era considerato motivo di impurità per gli Ebrei più ortodossi), pare plausibile (anche dalla condotta processuale) che Pilato avesse intuito sia l'infondatezza delle accuse, sia la sostanziale innocenza di Gesù. In ogni caso, Pilato non era comunque interessato a questioni di carattere eminentemente religioso quando non avessero riflessi in termini di ordine pubblico. Ecco dunque spiegata la ragione per cui, davanti a Pilato, i sacerdoti formulano la seguente imputazione: "Abbiamo trovato costui che sobillava il nostro popolo, e impediva di dare i tributi a Cesare, e affermava di essere il Cristo Re". Gesù viene accusato dinanzi all'autorità romana di essere un sedizioso, un ribelle, che attaccava sia l'autorità amministrativa di Roma, sia l'autorità fiscale (cosa forse più grave!).

L'accusa riportata dai Vangeli, apparentemente innocua, che passa quasi naturale nella nostra attuale lettura distratta, è invece pazzesca agli occhi di un giurista! Finora, Gesù è stato tratto in arresto, ha subito maltrattamenti e processi ed è stato condannato a morte per il reato religioso di blasfemia; davanti a Pilato, Gesù viene invece imputato di "sedizione". I capi dei sacerdoti hanno cambiato il capo di imputazione!

In termini generali possiamo dire che il capo di imputazione è l'elemento che regge l'intero processo penale. Deve necessariamente esservi coerenza formale e sostanziale tra imputazione, prove, giudizio ed eventuale condanna. Altra cosa è essere imputati di furto piuttosto che di rapina, oppure di omicidio. Di certo, semplificando molto, non si può essere imputati di furto e condannati per omicidio. Nel nostro caso, l'imputazione di "blasfemia" e quella di "sedizione" sono radicalmente diverse perché strutturalmente diversi sono i due reati: diverse sono le condotte, diverso è l'*animus*, diversa è

l'antigiuridicità. Ad esempio, l'uno ha carattere prevalentemente religioso, l'altro ha carattere sociale. In definitiva, Gesù viene accusato e giudicato da Pilato per fatti del tutto diversi da quelli visti finora.

In termini meramente strategici, questo avviene perché i sacerdoti, o comunque i membri del Sinedrio, sanno benissimo che Pilato non sarebbe intervenuto nei termini richiesti per un reato a carattere religioso. Viceversa, la sedizione, agli occhi del governatore, poteva e doveva rappresentare un problema da affrontare e risolvere anche in maniera drastica. Tuttavia, come dicevamo, stando al testo degli evangelisti, Pilato intuisce che c'è qualcosa che non va, tanto che risponde: "Avete le vostre leggi, giudicatelo voi". E di rimando i sacerdoti dicono: "A noi non è consentito mettere a morte nessuno".

Pilato decide di assumere su di sé almeno una prima fase investigativa ed interroga Gesù per quello che a lui interessa in termini politici e di ordine pubblico: "Sei il re dei Giudei?", volendo capire se egli può essere un pericolo per l'ordine costituito e per Roma. Capendo che Gesù non definisce se stesso come "re" nel senso politico del termine, Pilato dice di non trovare colpa in lui. Di per sé, dunque, Gesù sarebbe innocente rispetto all'accusa di sedizione e dovrebbe essere posto in libertà. Invece, di fronte alle insistenze dei sacerdoti, Pilato compie una manovra diversiva: sollevando una presunta questione di giurisdizione, manda Gesù da Erode: la decisione è singolare perché in realtà Pilato è un'autorità gerarchicamente sovraordinata ad Erode. Procedendo in modo veloce, dai testi apprendiamo che anche Erode interroga Gesù, ma senza alcun risultato concreto: avrebbe dovuto assolverlo o rimmetterlo in libertà, invece lo rimanda indietro da Pilato.

Pilato ancora una volta interroga Gesù, ma continua a non trovare ragioni di colpa. Lo scrupolo del giudice avrebbe dovuto indurre Pilato a rimettere Gesù in libertà; tuttavia, la prudenza dell'amministratore/politico, forse per mere ragioni di praticità ed ordine pubblico, induce Pilato a punire severamente Gesù, sia pure non nei termini richiesti. Infatti la punizione individuata da Pilato consisteva nella severa flagellazione, pena che a mente del diritto romano, doveva essere alternativa alla morte, e non cumulativa. In altre parole, chi veniva flagellato non doveva essere poi anche ucciso. Tant'è che, sia detto a

mero titolo di indizio, i Vangeli ci raccontano che assieme a Gesù furono crocefissi anche due condannati, ma nessuna menzione viene fatta rispetto ad una loro ipotetica flagellazione.

In ogni caso, nella fase dinanzi a Pilato, Gesù viene giudicato, ritenuto innocente (*expressis verbis*), ma punito comunque con la pena della flagellazione, che viene scrupolosamente eseguita secondo gli intendimenti previsti: punire severamente, ma non uccidere. I Vangeli ci raccontano di Gesù presentato ai suoi accusatori, successivamente alla flagellazione, con la proverbiale espressione *ecce homo*.

In termini giuridici, eseguita la condanna, estinto il reato. La vicenda dovrebbe essere terminata.

A questo punto, a seguito di una lunga sequenza di irregolarità ed illegittimità, Gesù è stato comunque punito e quindi ci si aspetterebbe il suo rilascio, visto che la pena della flagellazione ha estinto il suo reato di sedizione. Purtroppo l'idea di Pilato non funziona, poiché, quando Gesù viene riportato dai capi del popolo, ancora una volta incredibilmente, questi ultimi cambiano il capo di imputazione e richiedono la pena di morte per crocifissione, perché secondo la legge ebraica egli si è fatto figlio di Dio e deve morire.

La circostanza è surreale – per non dire assurda – in termini giuridici. Ricordiamo che un processo penale è retto dal suo capo di imputazione. Gli accusatori di Gesù lo hanno presentato a Pilato facendo una precisa scelta di carattere accusatorio, introducendo un caso di sedizione. Pilato ha giudicato Gesù e lo ha condannato. La condanna è stata eseguita. Il processo è finito! Viceversa si integrerebbe la violazione di un principio fondamentale di giustizia, prima ancora che di diritto, che i Romani hanno sintetizzato con il detto *ne bis in idem*: prosaicamente, non si può essere giudicati e, peggio ancora, condannati due volte per lo stesso fatto presupposto.

In termini giuridici, torna a proporsi la questione sopra appena accennata del rapporto di giurisdizione: Pilato doveva giudicare *ex novo*, oppure doveva eseguire la sentenza già emessa dal Sinedrio (*exequatur*)? Lo svolgimento degli eventi finora sembrava suggerire che si dovessero radicare la giurisdizione e la competenza in capo al solo Pilato, relativamente al reato di sedizione per cui gli accusatori avevano presentato Gesù a

giudizio. Viceversa, la blasfemia non fu portata come accusa dinanzi a Pilato, probabilmente perché l'ipotesi non era prevista dalla legge (romana) come reato: ricordiamo infatti che, parlando per assurdo, Gesù non aveva commesso blasfemia rispetto alla religione romana, ma rispetto a quella ebraica! Di conseguenza, il comportamento in sé non era e non doveva essere ritenuto antigiuridico per Pilato. La nuova accusa (blasfemia) e la reiterata richiesta di condanna capitale (crocifissione) sono dunque inammissibili perché il fatto non costituisce reato. Gli accusatori sembrano capire il problema e ribadiscono che Gesù è colpevole secondo la "loro" legge, rispetto alla quale chiedono la condanna capitale. Con questa nuova accusa dei sacerdoti, si verifica ancora una volta la violazione processuale già esposta in precedenza: pur di far morire Gesù, viene cambiato nuovamente il capo di imputazione, che ritorna ad essere il reato di blasfemia.

A questo punto il Pilato "giudice" avrebbe dovuto dare prova di fermezza giuridica e rigettare le richieste perché improcedibili secondo l'accusa. Tuttavia, come già in precedenza con la decisione di condanna alla flagellazione pur in presenza di certezza dell'innocenza, prevale il Pilato "politico". Pilato decide di assecondare le richieste e condanna Gesù alla crocifissione. La mia opinione è che la decisione sia di carattere politico piuttosto che dettata dalla mera paura di sollevazione minacciata ("non sei amico di Cesare"), prova ne è il cosiddetto *titulus crucis*. Nel condannare a morte Gesù, Pilato cura personalmente la redazione (in tre lingue) del cartello indicante le ragioni della condanna a beneficio dei presenti. Doveva dunque essere chiara a tutti la ragione della morte per crocifissione. Pilato ci tiene in particolare ad attribuire a Gesù l'epiteto di "re dei Giudei". In sostanza, pare che Pilato intenda compiere una dimostrazione di forza probabilmente a danno e nei confronti degli stessi capi del popolo, evidenziando che la forza del suo governo era tale da poter mettere a morte (innocente) perfino un re, senza che vi potesse essere resistenza oppure opposizione. Interessante è l'aggettivo "nazareno" riportato dal cartello di condanna: tradizionalmente si ritiene che esso voglia indicare la provenienza geografica di Gesù. In realtà, procedendo in termini etimologici è possibile che il termine faccia riferimento al sostantivo *nezer*, che in ebraico sarebbe traducibile come "virgulto" oppure "germoglio". Se così fosse, la traduzione del cartiglio

potrebbe essere: “Gesù il virgulto re dei Giudei”. Diverrebbe chiaro allora il richiamo al famoso testo messianico di Isaia (Is 11), che parla appunto del re-messia (che era ed è atteso dal popolo eletto) come di un “germoglio” del tronco di Iesse, ovvero discendente del re Davide. A conferma di questa lettura non pare forzato ricordare che, nell’ingresso trionfale a Gerusalemme durante la nostra Domenica delle Palme, il popolo acclamava proprio Gesù come “figlio di Davide” e che Gesù stesso rivendicava la propria ascendenza genealogica in chiave messianica!

Di conseguenza Pilato, scrivendo nel *titulus* “nazareno”, sta implicitamente dicendo al popolo sottomesso: ecco, questo è il vostro virgulto e questo è il potere di Roma sul vostro presunto re e messia. Si comprende allora la reazione agitata ed il disappunto degli accusatori di Gesù nei confronti di Pilato, i quali chiedono che l’iscrizione venga cambiata!

In conclusione del nostro discorso sarà dunque opportuno un riassunto della vicenda secondo il calendario cristiano, che ci aiuta ad una migliore comprensione della cronologia. Il giovedì sera alle 9:00 circa Gesù termina la cena rituale con i suoi amici, il venerdì a mezzogiorno circa è appeso alla croce in esecuzione di una condanna a morte. Medio tempore, Gesù:

- viene arrestato di notte (illegittimo)
- viene arrestato durante il tempo di festa (illegittimo)
- viene picchiato (illegittimo)
- viene portato in una casa privata piuttosto che in tribunale (illegittimo)
- viene processato da un collegio non plenario perché mancante di alcuni membri (illegittimo)
- viene condannato per blasfemia senza testimoni a carico (illegittimo)
- viene condannato facendo ricorso esclusivamente alla prova confessoria (illegittimo)
- viene condannato all’unanimità e senza rispetto dello *spatium deliberandi*, ovvero del tempo necessario a una sorta di “camera di consiglio” a cui i giudici erano tenuti (illegittimo)
- viene processato in appello senza rispetto dei termini minimi (illegittimo)

- viene ancora una volta condannato all'unanimità, senza interpello nominale e senza rispetto dello *spatium deliberandi* (illegittimo)
- viene condotto da Pilato ed imputato del diverso reato di sedizione (illegittimo)
- viene ritenuto innocente da Pilato ma non rilasciato
- viene inviato da Erode per una inesistente ragione di giurisdizione (illegittimo)
- viene interrogato da Erode, ritenuto innocente (o comunque non colpevole) ma non liberato; piuttosto viene rimandato da Pilato
- viene nuovamente interrogato da Pilato, ritenuto innocente ma incredibilmente condannato alla flagellazione (illegittimo)
- sottoposto alla flagellazione, che era pena estintiva del reato, a seguito della quale non viene liberato (illegittimo)
- viene nuovamente sottoposto a giudizio in violazione del principio del *ne bis in idem* (illegittimo)
- subisce un nuovo cambio del capo di imputazione (illegittimo) e viene processato sul diverso capo di imputazione di blasfemia secondo la religione ebraica, che non era previsto come reato dall'ordinamento romano (illegittimo)
- viene condannato a morte mediante crocifissione.

Termina così la disamina degli avvenimenti più rilevanti relativamente al processo subito da Gesù, con l'inquietante ombra di una circostanza che in conclusione vale la pena di far presente. Pur nel mare delle illegittimità in rito di cui abbiamo parlato e che suggeriscono l'ipotesi del complotto ordito ai danni di Gesù, mai durante tutto l'arco della vicenda è stato sottoposto a vaglio il merito della questione più rilevante sollevata a suo carico, ovvero la blasfemia. Mai durante tutto l'arco processuale i giudici hanno voluto oppure consentito l'espletamento della prova e dunque l'accertamento in ordine alla possibile verità che Gesù affermava relativamente a se stesso. Mai, in definitiva, durante il processo i giudici hanno chiesto a Gesù di dimostrare di essere veramente il figlio di Dio!

Lo spettacolo degli dèi e l'origine del teatro

di Vincenzo Ruggiero Perrino

1. Premessa: il sacro, il rito e la festa

Nelle prime pagine della *Poetica*, Aristotele accenna ad una sorta di genealogia della tragedia, dandoci informazioni sulla nascita e sullo sviluppo del genere. Più in particolare, fa riferimento alle origini come a qualcosa di noto ai suoi allocutori, insistendo sul carattere di improvvisazione, che caratterizzò le prime prove del teatro propriamente detto:

Sorta dunque da un principio di improvvisazione – sia essa la tragedia sia la commedia, l'una da coloro che guidavano il ditirambo, l'altra da coloro che guidavano i cortei fallici che ancora oggi rimangono in uso in molte città – a poco a poco crebbe perché i poeti sviluppavano quanto in essa veniva manifestandosi, ed essendo passata per molti mutamenti la tragedia smise di mutare quando ebbe conseguito la propria natura¹.

Poco dopo aggiunge:

Da racconti piccoli e un linguaggio scherzoso, poiché il suo processo di trasformazione muoveva dal satiresco, assunse tardi toni solenni, e il verso di tetrametro si fece giambo. All'inizio si adoperava il tetrametro perché la poesia era satiresca e piuttosto ballabile, ma, affermatosi il parlato, fu la stessa natura a trovare il verso appropriato; il giambico è in effetti il verso più colloquiale².

In altre parole, la protostoria della tragedia (preletteraria), almeno come ci viene delineata dal grande filosofo, sembra indicare un processo graduale di differenziazione tra l'elemento “serio” e quello “burlesco”, accompagnato da un precisarsi di dimensioni, di soluzioni metriche e di linguaggio. Σατυρικὴν può tradursi con “fatto da attori travestiti da satiri”, o “con il ritmo proprio dei canti dei satiri”. Questo non vuol dire che la tragedia derivi dal dramma satiresco, quanto piuttosto che comune fu l'origine dei due generi, formati probabilmente per differenziazione reciproca. Tuttavia, queste considerazioni si scontrano con quanto Aristotele afferma poco prima, a proposito della derivazione dal ditirambo, in cui serio e burlesco appaiono già preventivamente distinti. Questa circostanza conferma ulteriormente che l'attenzione del filosofo è rivolta alla

maturità del genere tragico, anziché al suo momento di germinazione, che, anzi, egli presuppone conosciuto dai suoi contemporanei. Costoro vivevano a qualche secolo dal presunto momento iniziale della tragedia e potevano comprendere, senza ulteriori approfondimenti, gli accenni ad un esordio “satiresco” e ad un primitivo linguaggio scherzoso, che si spostò poi verso toni solenni. In ogni caso, è bene ricordare che la versione della *Poetica* che il tempo ci ha salvato è un’opera “acroamatica”: non pensata da Aristotele come “manuale” da pubblicare, essa è una sorta di taccuino di appunti per le sue lezioni, dunque uno scritto di uso didattico. Non è da escludere che, poi, in sede discorsiva, egli abbia spiegato con maggior dovizia di dettagli questa derivazione della tragedia dal satiresco, che a noi moderni appare molto più problematica, dal momento che ci viene riferita seccamente, senza aggiungere altri particolari. È, inoltre, importante considerare che Aristotele scrisse la *Poetica* con l’intenzione di fissare l’attenzione alla sfera letteraria e agli aspetti più squisitamente testuali del fatto teatrale, pur senza giungere (come invece spesso ingannevolmente si è argomentato) ad una teoria antispettacolare del teatro³. Infine, non sembra inopportuno rimarcare che, anche in Grecia, la fase preletteraria del teatro si innesta su una più antica prassi rituale; non a caso Aristotele fa derivare la tragedia dal ditirambo e la commedia dai cortei fallici, esperienze entrambe costitutive di forme performative rituali in onore di Dioniso.

Dunque: se del teatro (tanto letterario quanto preletterario), è possibile scrivere la storia, è altrettanto possibile, proprio seguendo l’esempio della Stagirita, tracciarne anche una preistoria. O meglio, una protostoria, intendendo con questo termine la circostanza che molte peculiarità estetiche della fase che precede il VI sec. a.C., e comuni a diverse civiltà del bacino mediterraneo, ritornano con diverso senso anche nella fase storica.

Com’è noto, una delle principali teorie sull’origine del teatro sostiene che esso sia l’evoluzione di riti celebrati per rappresentare simbolicamente alcuni eventi naturali. A tal proposito si possono ricordare le pitture rupestri e le incisioni su roccia rinvenute nella grotta dei “Trois Frères”, nel sud della Francia e risalenti al tardo paleolitico (circa 13.000 anni prima di Cristo). In esse appaiono delle figure di danzatori che indossano teste e pelli di animali. Non meno seguaci ha l’ipotesi per la quale il teatro provenga dai rituali sciamanici, celebrati per manifestare una presenza soprannaturale al pubblico: lo

sciamano cadeva *in trance* e diventava l'interlocutore con altri mondi e altre dimensioni. Appare corretto ciò che scrive Adriano Magli: «Nelle società agricole più arcaiche, sono largamente testimoniate azioni mimetiche che suscitano un'immediata partecipazione collettiva, e rituali drammatizzati con interventi di diversi intermediari [...]. Tali azioni si svolgono in occasioni di feste e ricorrenze cerimoniali»⁴.

In epoca primitiva, le forme di "mimesi" che possono sembrare spettacolari rivestono per lo più la forma danzata, mirando a scopi magico-religiosi di varia natura. Ancora oggi, le sopravvissute società umane rimaste allo stato "primitivo" svolgono azioni mimetiche propiziatriche assai complesse⁵. La funzionalità di queste cerimonie e giochi "drammatici" è evidente: sono azioni collettive religiose, direttamente legate alla vita tribale, alle sue vicende e strutture di fondo, per rinsaldare, avviare o fondare su basi rinnovate un rapporto con gli enti sovranaturali. Non nascono secondo una ragione spettacolare, e tuttavia possono eventualmente dar luogo a una certa spettacolarità.

Il sacro costituisce la realtà superiore con la quale le società arcaiche sono necessariamente in rapporto, tanto a livello individuale quanto a livello collettivo. Presso le civiltà antiche l'individuo non sembra naturalmente fruire di una sua consistenza sacrale di fondo. Il che non esclude che egli possa talvolta sentirsi libero, potente, sereno, ma questo avviene in un ambito di liceità sacrale che può sempre drammaticamente restringersi. Naturalmente, a questa labilità religiosa di fondo corrispondono vincoli e doveri considerati immutabili, e anche possibilità permanenti e legate al modo prescritto e ovvio di propiziarla. Dunque, la vita abituale si svolge tutta nell'ambito di istanze e riferimenti sacrali, che possono rimanere gli stessi per una lunghissima serie di generazioni. La realtà si ripresenta sempre in una rete quasi perpetua di implicazioni possibili e in rapporto a talune credenze che restano a lungo immutate⁶.

In una situazione simile, ogni attività anche non direttamente religiosa è orientata in qualche modo a un'istanza sacrale. In altre parole, lo spirito tende a riferire ogni attività utile alla vita a una qualche forza religiosa, sentita abitualmente come reale. Perciò, qualsiasi discorso sullo spettacolo non può essere che un discorso in qualche modo relativo a una certa situazione di rapporto religioso, ossia uno spettacolo degli dèi, cioè

qualcosa che gli uomini organizzano per compiacere, ingraziarsi, o anche placare un pubblico divino⁷.

Proprio in funzione della relazione continuata col sacro si instaura il rito della festa: essa adempie al bisogno di sentire come ovvia la potenza degli dèi, ai quali implicitamente l'uomo è ogni giorno legato e sottomesso. L'uomo aderisce alla proposta ricorrente della festa – la quale gli viene dalla tradizione rituale del gruppo – perché la sente corrispondente alle sue esigenze più reali. Per questo, nel tempo sacro della festa vengono imposti innanzitutto doveri, prescrizioni, tabù inevitabili. E l'uomo si sottopone sempre a un ruolo prescritto e costante, un ruolo che serve a chiamare in causa gli dèi.

Le cerimonie tendono ad essere azioni collettive in cui il gruppo (nettamente separato in “officianti”, unici in grado di relazionarsi attivamente agli dèi e dunque attivamente impegnati nell'azione rituale, e “astanti” ossia il popolo, passivamente relegato ad un ruolo subalterno, che subisce ogni conseguenza del rito), può, muovendosi ed esprimendosi secondo formule codificate, collegarsi meglio agli dèi. La cerimonia tende dunque ad essere un momento vitale, risolutivo, in rapporto ad esigenze sempre più sentite, e come tale è vissuta dagli individui del gruppo. Attraverso la mimesi questa grande esigenza di coesistere rispetto al sacro si esprime e si realizza. La grande tendenza mimetica nasce dunque dal bisogno di accrescersi ogni giorno di una realtà religiosa effettiva e consistente. La mimesi, tramandata in forme prescritte, è il mezzo per “suscitare” gli dèi e garantire durevolezza al rapporto con essi. Perciò il rito (e il mito) divengono veicoli di un eterno ritorno al sacro. Scrive Eliade: «Ritual is an imitation of the divine acts of gods or mythic heroes, through which the archaic man detaches himself from profane time and magically re-enters the Great Time, the sacred time»⁸.

Riassumendo: il teatro nasce in Grecia da modulazioni mimetiche quali il ditirambo (prodromico della tragedia) e il corteo fallico (antecedente della commedia); la mimesi è il veicolo attraverso cui si celebra il rito; il rito si celebra in occasioni festive; la festa è l'occasione nella quale la collettività rinsalda il vincolo con le divinità.

2. Lo spettacolo degli dèi

Nel corso dello svolgimento di una festa, la celebrazione del rito poteva rivestire una peculiare forma, che nel corso del tempo diventava un vero e proprio “dramma rituale” religioso. In molte culture antiche esistevano forme espressive del genere, le quali soltanto in alcuni casi (segnatamente quello della Grecia⁹) sono evolute in espressioni teatrali propriamente dette. I santuari o gli altri luoghi in cui venivano eseguite queste cerimonie erano chiaramente diversi dalla moderna concezione dell’edificio teatrale, in cui un pubblico assiste ad una *performance*¹⁰.

I drammi rituali erano manifestazioni importanti nell’antichità, più di quanto le poche testimonianze giunteci lascino supporre. Sebbene abbiamo qualche cenno da iscrizioni e fonti letterarie su quello che veniva fatto e detto durante un dramma rituale, nessun testo è sopravvissuto, poiché, ai fini del rito, tracce scritte non erano necessarie, sostanziandosi esso di gesti, invocazioni, posture e movimenti, resi “tradizione rituale” dalla consolidata reiterazione nel tempo. Una studiosa, che si è diffusamente interessata di drammi rituali, è stata Inge Nielsen, la quale ci informa che:

Ritual drama might typically be a reenactment of a myth, such as a fight between a king/god and a monster; the disappearance, return, and sacred marriage of a young god; or wanderings in the underworld [...]. A few paintings and reliefs seem to depict costumed performers of ritual drama; often they were priests or cult members, not professional actors. Masks discovered at religious sanctuaries certainly indicate the existence of religious performances¹¹.

A grandi linee possiamo stabilire queste caratteristiche: il dramma rituale ha una matrice religiosa, e si svolge in contesti e luoghi sacri all’uopo deputati e in determinati momenti dell’anno e del giorno; sia gli interpreti che gli spettatori sono da considerarsi senza distinzioni “partecipanti”; ha una struttura e uno svolgimento rigidamente codificati, dal carattere magico e liturgico, da esprimere con una tecnica “istintiva”, basata su abilità innate; ha come finalità quella di ottenere un effetto desiderato. Invece, il dramma teatrale vero e proprio ha un carattere secolare e si svolge in luoghi dove è possibile “vedere”, anziché prendere parte all’azione; è nettamente percepibile la differenza tra chi interpreta e chi assiste al dramma; il suo testo può subire delle significative variazioni, inteso com’è a narrare storie che, pur mirando ad effetti trascendenti, raccontano fatti umani; ha come scopo quello del mero intrattenimento, attraverso una tecnica convenzionale e che favorisce l’illusione¹².

Generalmente lo scopo della celebrazione di un dramma rituale era quello di placare gli dèi, o comunque di ingraziarseli, per permettere e garantire la sopravvivenza del gruppo sociale. Ecco perché le *fabulae* erano per lo più desunte dalle mitografie degli dèi in onore dei quali avvenivano le *performances*¹³. Se lo scopo di un dramma rituale era per lo più questo, non c'era nemmeno bisogno di avere un vero e proprio pubblico¹⁴. Del resto, è attestato che a questi riti partecipavano, oltre al re, soltanto i sacerdoti della divinità. Mentre, invece, il teatro propriamente detto, avendo finalità “sociali” e ricreative, non può essere considerato tale se non c'è un pubblico¹⁵. Il teatro, perciò, nascerebbe quale prodotto di determinate condizioni storiche, sociali e culturali, rintracciabili nell'antica Grecia, al culmine di un lunghissimo periodo di sviluppo, le cui origini sono da far risalire nella prima preistoria. Scrive Theodoros Grammatas:

Essentially, it all starts with the tendency and the innate ability of the human being to mime and repeat the real and the imaginary, the existing and the dreamlike, the physical and the metaphysical world, with the aid of body motion and expression, dance and music, painting, sculpture, as these appear in the whole world of prehistory of human civilization. For this to be achieved the ritual develops, as a magical-religious ritual with both religious and secular content, which dramatizes concepts and situations of metaphysical, social or entertaining character¹⁶.

Aggiunge la Berberović:

Ancient Greeks performed myths and stories, and acted out social and religious rituals, using text, music, dance, costume and impersonation in some combination or other. ‘Theatrical’ performances, in the form of solo or group activities formally presented to an audience in a designated space and for a conventionally recognized occasion, can be found in almost all societies, ancient or modern, Eastern and Western. The borderline between ritual and theatre, ceremony and play, may not always be easy to draw. Ancient Greek rituals had a vital narrative and a performative aspect, put together as myth and ritual. Within the aesthetic contextualization of myth - ‘hearing’ and ‘seeing’ the stories in performances — was essential in enhancing the gods’ credibility. Not only do myths have more validity when enacted through rituals, but it is myth that makes ritual interesting and meaningful. Greek religious choral song, hymns, paeans and dithyrambs feature the telling of myth as part of a ritual performance¹⁷.

Allora: mimando la voce, la postura e i movimenti di animali, con un'intenzione sciamanica di far proprie certe caratteristiche, l'originario istinto mimetico evolvette nella ritualità, attraverso la quale gli uomini dell'antichità cercavano di stabilire una sorta di comunicazione con l'invisibile mondo spirituale e le forze soprannaturali che controllavano le loro vite¹⁸. Dal dramma rituale, poi, dopo un lungo percorso, si giungerà alle forme tragiche e comiche descritte da Aristotele. In ogni caso, anche accettando una diversa linea evolutiva del dramma – non solo dai riti, ma anche da *performances* secolari come le narrazioni dei cantori rapsodi, la musica, le competizioni atletiche, i banchetti e

le parodie comiche – «drama and theatre comprise unique cultural products of the ancient Greek intellect»¹⁹.

Nell'antico Egitto, i rituali religiosi presentavano caratteristiche molto vicine all'intrattenimento teatrale²⁰. Il pantheon degli dèi con la testa di animale e le storie dei viaggi dell'anima dopo la morte costituirono il materiale per cerimonie e riti. Tant'è che nel cosiddetto *Libro dei morti* (risalente al 1800 a.C. circa), molti hanno voluto vedere una sorta di oratorio, ricco di elementi teatrali, per quanto non ci sia alcuna evidenza che esso venisse realmente rappresentato su una scena. In esso viene descritto il viaggio dell'anima nell'aldilà, condotta dal dio Anubi (dalla testa di sciacallo) nella Sala della Verità. Qui, il cuore del defunto veniva soppesato con una piuma: se il cuore, alleggerito dalla divinità, non superava per peso la piuma, l'anima era ammessa al cospetto di Osiride e conquistava l'immortalità²¹.

Drammi rituali in Egitto venivano generalmente celebrati durante le feste stagionali in onore di Osiride, Iside, Horus, e più occasionalmente del dio del Sole Amon/Ra, nei santuari dei templi o intorno ai laghi sacri adiacenti ai templi²². Le feste prevedevano la rievocazione di miti divini, attraverso drammi rituali ai quali potevano prendere parte solo i membri della casta sacerdotale. Il popolo era ammesso a partecipare alla festa solo quando la statua della divinità veniva spostata dal santuario e condotta in elaboratissime processioni²³.

Il principale esempio di dramma rituale egizio è *Il trionfo di Horus*, che veniva "inscenato" a Edfu per celebrare l'inizio del regno egizio e il trionfo su tutti i suoi nemici, e risale al Nuovo Regno, ovvero al 1300-1200 circa a.C.²⁴. Il *Trionfo di Horus*, oltre ad essere l'unica opera completa e coesa giunta fino a noi, appare anche essere l'unico lavoro che si distacca dalla matrice liturgica di altri testi simili, per approdare ad una sorta di dramma profano. Il *Trionfo* si compone di due parti, molto diverse tra loro. Nel complesso la prima parte del dramma è redatta in stile solenne ed epico con personaggi che rivestono ruoli eroici. La seconda parte, oltre ad una maggiore drammaticità (scene di combattimento), denota una spiccata caratterizzazione psicologica e sentimentale dei personaggi, non esenti da debolezze umane.

Nel primo dei due drammi, *Horus a Busiris*, Horus è rappresentato come un adolescente vigoroso, di statura divina. Ha armato una potente galera, con un equipaggio scelto, per andare a sterminare i nemici di suo padre Osiride. Costoro, appresa la sentenza di condanna degli dèi per aver essi assassinato Osiride e usurpato il suo regno, sotto la guida di Seth, si sono trasformati in ippopotami per sfuggire al castigo. La seconda parte, *Horus a Buto*, è dominata dalla figura di Iside, mentre Horus è ancora un giovinetto inesperto e anzi, nel presente stato di conservazione del testo, egli non pronuncia nemmeno una parola: probabilmente ciò è dovuto alle mutilazioni che il lavoro ha subito per essere adattato ad altri scopi. Incoraggiato dalla madre e armato soltanto di un giavellotto, Horus parte su di una leggera navicella e ottiene una strepitosa vittoria sul mostruoso Seth, cambiatosi in terribile ippopotamo, che si era nascosto lungo il fiume, vicino a Buto. Seth, in questo secondo episodio, non ha seguaci. È l'unico nemico e uccisore di Osiride. Il dramma ha un prologo, vede l'intervento del coro e si chiude con un epilogo di carattere morale, in cui viene esaltata la pietà dei figli verso i genitori. Perciò in questo testo non troviamo traccia di didascalie magiche e rituali, mentre sono rimaste alcune didascalie descrittive e narrative, oltre ad alcune annotazioni relative all'accompagnamento musicale con tamburelli e sistri, di cui resta traccia anche nelle raffigurazioni sulle pareti del tempio di Edfu.

Un altro presunto "testo" è contenuto nella "Stele di Shabaka"²⁵, in cui è rielaborato un racconto tratto dalla mitologia legata ad Osiride. La storia è più o meno questa: Osiride, sovrano d'Egitto, viene ucciso con l'inganno dal fratello Seth, desideroso di impadronirsi del regno. Smembrato il corpo di Osiride, Seth ne disperde i pezzi per tutto l'Egitto. Nonostante ciò, Iside, sposa e sorella di Osiride, riesce a ricomporre il corpo del marito, il quale, risorto e assunto al ruolo di divinità dei morti, concepisce con lei il figlio Horus, che vendicherà il padre e riconquisterà il regno. Il dialogo, riportato nella stele, è incentrato su un particolare momento dello scontro tra Horus e Seth. Il dio Geb, chiamato come arbitro della disputa, dapprima decide di dividere l'Egitto in due parti e assegnare la sovranità di ciascuna a uno dei due contendenti. Poi, pentito della sua scelta, stabilisce che tutto il regno appartenga ad Horus.

Anche il “Papiro Ramesseum”, risalente al Regno di Mezzo (1987-1780 a.C.), conterrebbe un dramma composto di 138 colonne verticali. In esse si legge un testo diviso in numerose scene, ciascuna contenente sezioni narrative e dialoghi, seguite da una spiegazione dei rituali descritti. Alle scene si accompagnano anche delle “vignette” illustrative²⁶. Il “Ramesseum”, giunto fino a noi, sarebbe stato assemblato sotto il regno di Amenemhat III (1841-1794 a.C.), per le celebrazioni giubilari di questo sovrano, il che lascia intendere che il rituale in esso contenuto (che comunque potrebbe essere precedente anche a Sesostri I, almeno nelle sue forme più primordiali), sia stato rappresentato per circa 200 anni.

Esiste, oltre a quelli contenuti nella “Stele di Shabaka” e nel “Papiro Ramesseum”, un terzo testo, che, insieme con essi, è stato ritenuto per lungo tempo essere tra le più antiche testimonianze drammaturgiche dell’antico Egitto. Si tratta di un frammento, trovato all’interno di una più lunga narrazione mitologica, rinvenuta ad Abydos nella camera del sarcofago di Sethos I (1291-1278 a.C.). Di questo frammento ci informa Fairman, che scrive: «The existing version was engraved in the early nineteenth Dynasty, but grammar and vocabulary suggest that the prototype was extremely early. No useful purpose would be served by attempting to translate the desperately damaged fragments of this text»²⁷.

Simili culti rituali venivano celebrati anche nell’antica Anatolia. Gli Ittiti praticavano il rito del matrimonio sacro tra il dio della tempesta Tarkhuna e la dea del sole, impersonati dal re e dalla regina. Costoro “recitavano” anche durante la festa del Puruli, inscenando la battaglia tra Tarkhuna e il mostro a forma di drago, Illuyanka. Frammenti di testi indurrebbero a pensare che questi riti fossero regolarmente rappresentati alla presenza di un pubblico²⁸. Inoltre, verso il I millennio a.C., la dea madre Cibele divenne una delle principali divinità in Anatolia, e dunque a lei vennero dedicati diversi culti drammatizzati. È verosimile ritenere che il rito del matrimonio sacro fosse celebrato anche in onore di Cibele e del suo consorte Attis, al pari di adattamenti della storia della morte di Attis e della sua resurrezione ad opera di Cibele. Peraltro, durante questi festeggiamenti, alle processioni gli Ittiti incorporavano anche danze e musica: guidati dal re e dalla regina, vi erano danzatori e anche statue di animali sacri, e mimi che probabilmente agivano con

maschere che richiamavano scene di caccia²⁹. Gli Ittiti celebravano la maggior parte dei riti nelle zone limitrofe ai templi. Tuttavia, i riti in onore di Cibele avvenivano per lo più in particolari zone di montagna. Infatti, nei pressi di una grotta sono state trovate delle panche, probabilmente destinate agli astanti, e delle torce, inequivocabile segno che alcuni riti venivano celebrati nottetempo. Benché non possa essere esclusa in maniera certa un'evoluzione in senso teatrale di questi riti (vista la presenza del pubblico che indurrebbe a ritenerli fatti più a scopo di intrattenimento che non di celebrazione religiosa), i riti dell'Anatolia sono ascrivibili al patrimonio dei drammi rituali³⁰.

Anche in Mesopotamia possiamo registrare lo svolgimento di numerosi drammi rituali, a partire dall'età sumerica³¹. Non sempre, però, i rituali erano direttamente collegati al culto religioso. In Mesopotamia, per esempio, ci si preoccupava per l'ignoranza delle regole degli dèi. Tale ignoranza era causa di offesa alle divinità, che potevano vendicarsi sul popolo. Perciò, per proteggersi dal commettere un peccato di ignoranza, venivano eseguiti rituali di espiazione che servivano a mondare colpe in tal senso. O, ancora, c'erano rituali per assicurarsi l'assistenza degli dèi, per esempio prima di una battaglia, rituali di guarigione o di prosperità per matrimoni, nascite, e in particolare per la morte.

Uno dei principali riti era il cosiddetto "rituale del sostituto re". Ne fornisce una descrizione la Pongratz-Leisten:

The ritual of the substitute king likewise fits into this concept of order because it aims at re-establishing the harmonic relationship between the king and the gods. It is evidenced extensively in the correspondence of the Sargonid kings Esarhaddon and Ashurbanipal in the seventh century BC [...]. The ritual of the substitute king belongs to the category of eliminatory rites in which a living or dead animal, and in this specific case a human being, had to assimilate the elements or events threatening the real king and take them down to the Netherworld³².

Un altro rituale era quello cosiddetto del "capro espiatorio". Alcuni studiosi ne fanno risalire le origini intorno al 2400-2300 a.C. Sicuramente, una versione ittita di questo rituale è databile intorno al 1350 a.C., e, per dirla con lo Schwemer:

involves elaborate ritual prescriptions concerning the reason of the ritual (pestilence, the time when it is to be performed (*ad hoc*), a designation of the substitute (rams and a woman), the adornment of the scapegoat, and the sending away of the scapegoat into the enemy's land [...]. The use of a woman as a substitute can be traced back to Babylonian eliminatory rites in which relationship between the demon having caused the illness and the patient was considered as if a marriage. The substitute performer the role of the bride of the patient to whom the patient transferred his illness while he speaks the courting words³³.

Di fondamentale importanza era il “rito del matrimonio sacro”, che si sostanziava di una storia mitologica e di un dramma rituale, ed era inteso a creare una profonda catarsi delle menti e dei sentimenti, al fine di conseguire una legittimazione sacrale al potere del re e di assicurare la benevolenza divina per la fertilità della regione. Come ricorda Andrea Piras: «This religious phenomenon has Sumerian origins and dates back to the late third and early second millennium B. C. and later attested in the cultural history of Mesopotamia and of the Babylonian and Assyrian periods during more than half a millennium, from the 8th through the 2nd century B.C.»³⁴. Nella cultura sumerica possiamo ricercare le prime incarnazioni dei culti rituali in onore della dea della fertilità. Alcuni studiosi affermano che: «Many cult rituals and temple elements were shared among the cults of multiple Sumerian deities; however, the most developed fertility rituals are naturally found in the cult of the main fertility goddess, Inanna»³⁵. Non a caso, ad Uruk, uno dei principali centri religiosi sumeri, il tempio di Inanna (qui chiamata anche Eanna), divenne il santuario principale intorno al 3300 a.C., e tale rimase fino all'ultimo periodo neobabilonense (VI sec. a.C.)³⁶. Il tempio fungeva da intermediario fra la comunità e la sua divinità tutelare, fornendo a quest'ultima una dimora permanente che doveva essere costantemente rifornita, al fine di assicurare al popolo la prosperità che derivava dalla presenza divina. Il fulcro dell'attività religiosa è il *sanctum*, composto da una cella, il “seggio” della divinità, e un'antecella detta *papabum*. In fondo alla cella, in posizione centrale, c'è l'altare, sul quale veniva collocata la statua della divinità. Ai lati dell'altare trovano posto dei vasi per raccogliere le libagioni. I testi indicano che le statue, di forma e proporzioni umane, erano fabbricate in legno prezioso e placcate d'oro (ragione per la quale sono state oggetto di saccheggio), mentre la loro identità non era determinata dall'espressione del volto, dagli occhi dallo sguardo fisso, bensì dalle tiare e dagli abiti sontuosi che le ricoprivano³⁷.

È verosimile che, procedendo verso l'epoca assiro-babilonense, accanto al dramma del matrimonio sacro si imponessero almeno altri tre tipi di drammi rituali di fertilità: il “dramma della lamentazione”, il “dramma della strada senza ritorno”, e il “dramma della ricerca e del ritorno in vita”. Per quel che riguarda il “dramma della lamentazione”, ci sono delle assonanze con i testi risalenti al periodo di Ur III, riconducibili al “rito della

prima erba”, che è plausibile ritenere legato al lamento per la morte di Dumuzi. L’esistenza di questa tipologia di drammi rituali è tuttavia congetturale, basata sullo stile dei testi ad essi riconducibili³⁸. Le argomentazioni di Jacobsen (ma anche il Kramer si è mosso su analoghi sentieri interpretativi), sono state, in parte, revisionate da un altro studioso, il Carr, che scrive:

Admittedly it is dangerous to draw conclusions from selected material, but it appears to be safe to say that these mythic-poetic texts do not fit the definition of drama. Certainly there are elements of progression and climax [...], but there is little or nothing in these texts of assigned speeches, stage directions, non-narrative style or character development³⁹.

I riti di cui abbiamo parlato erano, dunque, connessi a precisi momenti dell’anno, a precise festività liturgiche. Anzi, si potrebbe sostenere che rito e festa siano concetti quasi sovrapponibili, dal momento che l’intero clima festivo innervava lo svolgimento del rito, al quale, come detto, non era estranea la partecipazione del pubblico di fedeli. La festività babilonese di Akitu (il Capodanno) – alla quale lo storico delle religioni Smith assegna una funzione di propaganda nazional-popolare⁴⁰ – ha un ruolo cardine nello sviluppo del dramma rituale. Secondo una più datata teoria, la festa rappresenta una discesa nel caos, con lo scopo di ristabilire l’ordine cosmico, teologico e politico⁴¹. Alcuni studiosi asseriscono che la festa di Akitu includeva una rappresentazione della sconfitta di Tiamut ad opera di Marduk, evento che veniva menzionato durante la recita dell’*Enuma Elis*⁴². Tuttavia, Smith nega che la festa potesse avere relazione con qualche scopo riferibile all’ordine cosmico. Piuttosto, per dirla con le parole di Benjamin Sommer, «it reflects a religious phenomenon also evident in Jewish apocalypticism, Melanesian cargo cults, and, most especially, the West Ceramese myth of Jainuwele: namely, a native response to foreign domination»⁴³.

Per quel che riguarda la civiltà ebraica, scorrendo le pagine della Bibbia siamo informati dell’esistenza di una spettacolarità musicale e coreutica. Infatti, apprendiamo dalla *Genesi* (4, 21) che, dopo la cacciata di Adamo ed Eva dal giardino dell’Eden e il fratricidio perpetrato da Caino ai danni di Abele, proprio tra i discendenti di Caino, figurava un tale Iubal, che «fu il padre di tutti i suonatori di cetra e di flauto». Per altro verso nell’Antico Testamento si può parlare solo di una virtualità drammatica delle storie, dei miti, dei personaggi, attestata del resto dalle innumerevoli rielaborazioni drammatiche, la cui

forma espositiva ha però carattere epico. Né la recitazione amebea di alcuni salmi, a due e forse anche a tre voci (per esempio, 24, 7-10; 118, 1-4), autorizza a scorgervi primitivi testi drammatici, data la mancanza di azione e sviluppo. Lo stesso dicasi del libro di *Giobbe*, la cui cornice drammatica ha forma narrativa, mentre il nucleo centrale, in forma di discorso alternato, non ha nulla di teatrale.

Tuttavia, nella seconda metà del XIX sec., ebbe fortuna la tesi per cui il *Cantico dei cantici*, che ha numerosi elementi di azione drammatica, sarebbe addirittura il travestimento di un dramma rituale, per il quale, in un contesto geografico e culturale più vicino a quello ebraico, sono stati evidenziati paralleli con alcuni racconti ierogamici (cioè relativi a matrimoni e relazioni tra divinità) della Mesopotamia⁴⁴. Nella mitologia sumerica viene narrato l'intreccio tra gli dèi Dumuzi ed Enkidu e la dea Inanna, dove nei dialoghi compare, come nel *Cantico*, il titolo “fratello-sorella”⁴⁵. Il paragone più additato è quello con la già menzionata festa di Akitu, il Capodanno babilonese, dove re e sacerdotessa riproducono l'unione sessuale di Ishtar e Tammuz (Astarte e Adone nella mitologia cananea). Questi paralleli hanno fatto ipotizzare una derivazione del testo biblico da tali mitologie, ma anche se questo processo comparativistico «può offrire qualche risultato particolare, non riesce a costituire una prova di dipendenza precisa dell'opera biblica da testi mesopotamici»⁴⁶.

Nella cultura cananea, come in quella mesopotamica, è presente il culto della fecondità centrato anticamente sulla coppia Ashera-El, che fu poi sostituita da Ashera-Baal (con qualche attestazione per la coppia Baal-Anat). Gli accostamenti tra *Cantico* e cultura cananea si sono però focalizzati sul genere letterario arabo beduino detto *wasf*, “descrizione”, usato per raffigurare la bellezza del partner nelle celebrazioni nuziali. Dunque, secondo alcuni autori (Wetzstein, Budde), i due protagonisti del *Cantico* non sarebbero altro che gli sposi durante il matrimonio⁴⁷.

Anche i Fenici avevano un complesso sistema rituale⁴⁸. Per esempio, legata al culto dell'Astarte fenicia e punica era il fenomeno della “prostituzione sacra”, talora parallelo al rito del matrimonio sacro⁴⁹. Piuttosto frequentemente, i Fenici facevano ricorso alle uccisioni rituali. Racconta Diodoro che, dopo una vittoria riportata in Sicilia nel 307 a.C., i Cartaginesi sacrificarono i più belli tra i prigionieri (Diod. XX, 65,1), ecatombe che

secondo gli studiosi⁵⁰ parrebbe trattarsi di un rito che, mediante l'uccisione di uno (il più bello) dei primi prigionieri nemici, intendesse ottenere la sconfitta della flotta avversaria⁵¹. Del pari, diversamente attestati sono anche riti di sacrifici di bambini⁵². Analogamente si può argomentare sui riti di sepoltura funerari, per i quali preziose informazioni ci vengono ovviamente dalle necropoli⁵³.

I riti fenici, al pari di quelle di altre civiltà del Vicino Oriente antico, prevedevano la partecipazione dei sovrani in veste di celebranti “profani”. Nell'ambito della documentazione ugaritica di carattere rituale esistono numerosi reperti che attestano la partecipazione del re (e talvolta anche dei suoi congiunti più prossimi, benché questa circostanza non trovi concordi tutti gli studiosi), quale unico officiante “profano”; la regina, che pure sappiamo avere avuto un ruolo culturale non certo trascurabile, appare connessa a riti di libagione e offerte di alimenti, in una probabile funzione di promotrice di fertilità/fecondità. Alcuni testi menzionano cerimonie piuttosto particolari, contrassegnate dal ruolo centrale che vi ha una serie di divinità di carattere ctonio. Per esempio, troviamo il dio Rashap che, con l'epiteto di *hgb*, figura nella sua presumibile funzione di “portiere” degli Inferi; troviamo una serie di statue individuate da nomi specifici, forse riferibili a particolari manifestazioni divine, ma più probabilmente designanti antichi dinasti cui vengono resi onori sacrificali. Generalmente si tratta di cerimonie che si svolgono nel “giardino” o “cimitero” reale, sul cui carattere divinatorio e funerario in relazione col culto degli antenati reali parla tutta la tradizione siriana⁵⁴.

Nella complessa ritualità fenicia e punica, di grande interesse è l'uso delle maschere⁵⁵. Le maschere in terracotta, insieme alle protomi (distinguibili dalle prime per l'assenza dei fori in corrispondenza di occhi e bocca), avevano una particolare diffusione nel Vicino Oriente già alla fine del II millennio a.C. Queste maschere compaiono in Palestina e in Siria a partire dal tardo periodo del bronzo. Dalla madrepatria fenicia la maschera in terracotta viaggia verso occidente, assumendo caratteristiche diverse e originali, sulla scorta degli influssi “locali”, piuttosto che per semplice evoluzione del gusto delle genti fenicie. Il più evidente influsso occidentale – *rectius* cartaginese (nel VII sec. a.C.) – viene dal fatto che le maschere assunsero col tempo tratti “ghignanti”⁵⁶.

In Italia, è possibile che alcuni drammi rituali celebrati dai Fenici siano stati assorbiti dalla cultura etrusca. Gli Etruschi adottarono, oltre ai riti fenici, anche molte divinità e miti greci⁵⁷. Per esempio, a Pirgi, all'alba del VI sec. a.C., i riti in onore di Astarte-Uni potevano essere inscenati nel giardino dei templi, una pratica che dimostra la sua ascendenza fenicia⁵⁸. Come ha sostenuto Mark Griffith:

Etruscan rituals were an influence on early Roman theater. Ritual dancers called *ludiones* performed at Etruscan festivals wearing conical hats and pointed beards [...]. The *ludiones* were sent to Rome to perform a ritual dance to save the city from the plague. This Etruscan ritual eventually was incorporated into the Roman religious festival called the *Ludi Romani*, or the Roman Games. The *Ludi Romani* also included formal competitive games such as chariot racing. No texts have been found describing specific Etruscan rituals but frescoes show spectators watching the performances of masked performers, dancers, musicians, and athletic competitions⁵⁹.

Anche a Roma c'erano delle tradizioni rituali, benché non possano essere considerati drammi rituali veri e propri. Per esempio, i versi fescennini erano licenziose forme di poesia satirica, che probabilmente fornirono i primi pre-testi di quella che divenne la commedia. In epoca arcaica venivano anche eseguiti riti funerari in cui veniva recitata la storia della famiglia del defunto, con interpreti che indossavano maschere raffiguranti gli antenati⁶⁰. C'era anche la danza rituale dei Sali, un gruppo di dodici sacerdoti, che girava le strade della città durante i festeggiamenti in onore di Marte, danzando e cantando, senza però l'accompagnamento della musica⁶¹.

Benché, come abbiamo già precisato, gli inizi del teatro propriamente detto siano da rintracciare nella Grecia del VI sec. a.C., precedenti esperienze sono assimilabili al genere del culto drammatizzato. Tracce del più antico esempio di strutture atte ad ospitare drammi rituali (capaci di contenere circa trecento spettatori) sono state scoperte nel palazzo di Phaistos a Creta, databile al periodo minoico (circa 1900-1700 a.C.). Sulla scorta del fatto che i Minoici avevano contatti commerciali con l'Egitto, è pensabile che i riti egiziani abbiano influenzato i riti religiosi minoici. Questi ultimi venivano celebrati per lo più durante le feste agricole in onore delle divinità della fertilità.

I palazzi minoici avevano cortili che potevano essere utilizzati per *performances* e avevano nelle adiacenze dei gradini sui quali gli spettatori potevano stare in piedi o eventualmente anche seduti. Molte "rappresentazioni" avvenivano nei santuari locali, dove il numero dei partecipanti era inferiore. A Lycosura, dove danzatori con costumi di animali sono

scolpiti in rilievo su una statua, una serie di gradini vicino al tempio poteva essere usata per sedersi. Nel santuario di Megaloi Theoi in Samotracia, c'era un *theatron*, con sedili posti in forma semicircolare, che tristemente è stato rinterrato dopo essere stato portato alla luce. È molto interessante notare che le iscrizioni nominano i poeti che fissarono per iscritto i drammi rituali o i miti relativi al santuario, con uno stile a metà strada tra culto e letteratura⁶². Anche nel palazzo di Cnosso v'era una struttura simile, della capacità di cinquecento spettatori: frammenti di un affresco mostrano un gruppo di donne danzanti in coro, con il volto rivolto alla sinistra, verosimilmente verso il reliquiario della divinità. In entrambi i casi si tratta di strutture con rudimentali gradini che potevano essere usati per sedere o alzarsi durante i riti⁶³.

Possiamo supporre che i Micenei non adottarono lo stile minoico dei riti culturali, quando conquistarono Creta intorno al 1450 a.C., considerato che nessuna struttura di stile minoico è stata rintracciata nell'area di Micene. Tuttavia, i Micenei potrebbero aver avuto propri riti incorporati nelle feste religiose. Frammenti citano una probabile cerimonia del matrimonio sacro in onore del dio Poseidone. Inoltre, alcuni affreschi ritraggono danzatori in coro che indossano maschere di animali, il che può essere traccia di una tradizione di culti drammatici⁶⁴.

Per quel che riguarda la Grecia, il rito più famoso (e sfuggente) è quello dei misteri eleusini, iniziato nel periodo miceneo intorno al 1600 a.C. Il popolo si recava ad Eleusi per prendere parte alla cerimonia di iniziazione al culto della dea Demetra e di sua figlia Persefone. I riti cerimoniali erano segreti (ragion per cui nessun testo è sopravvissuto), ma è verosimile credere che durante questi festeggiamenti venisse rievocata la discesa all'Ade di Persefone, e la ricerca della figlia scomparsa da parte di Demetra. Alcuni studiosi hanno ipotizzato che poteva anche venir rappresentato un rituale del matrimonio sacro durante i misteri eleusini, che si concludeva con la simbolica nascita di un figlio⁶⁵.

Queste cerimonie rituali non avvenivano in luoghi appositamente deputati, bensì nel tempio chiamato Telesterione, in cui potevano trovar posto circa tremila persone. La grotta di Plutone, adiacente al Telesterione, era l'entrata simbolica al mondo degli Inferi. Per Eleusi abbiamo almeno tre serie divergenti di testimonianze: la topografia del

santuario; il mito dell'avvento di Demetra, quale è narrato in particolare nell'inno omerico; un fregio in rilievo con scene d'iniziazione, noto in un certo numero di repliche; il *synthema*, "parola d'ordine", quale ci è trasmesso da Clemente di Alessandria; e le due testimonianze del Naasseno, chiaramente relative alla festa conclusiva.

Queste testimonianze non sono totalmente isolate: Mesomede, un poeta dell'epoca adrianea, nel suo *Inno a Iside* fa riferimento con allusioni criptiche al «matrimonio sottoterra» e alla «nascita delle piante» – il che richiama chiaramente Persefone – e ai «desideri di Afrodite, la nascita di un bambino, il fuoco indicibile, perfetto, i Cureti di Rea, la mietitura di Crono, città per l'auriga – tutto (questo) è danzato attraverso gli *anaktora* per Iside». Vediamo qui la nascita del bambino ed il grande fuoco, la mietitura del grano con uno sfondo di castrazione, e infine un riferimento a Trittolemo, l'auriga: chiaramente uno scenario eleusino, che fornisce persino una sequenza ben definita, piuttosto che immagini sconnesse⁶⁶.

Infine, da una dimensione religiosa le celebrazioni in onore di Dioniso passarono ad una sfera laica (dando vita a ditirambi e cortei fallici), aprendo le porta all'idea di teatro propriamente detto che andò distinguendosi dalle pratiche religiose e divenne un'espressione artistica autonoma⁶⁷.

3. L'origine del teatro

A questo punto, possiamo ritornare alla questione della linea di sviluppo della tragedia greca. Il Gaster, documentando una lunga serie di miti e rituali – egiziani, canaaniti, ebrei, accadi, sumeri, babilonesi, ittiti – identifica questi riti stagionali come le radici e le fonti del teatro drammatico:

All over the world, from time immemorial, it has been the custom to usher in years and seasons by means of public ceremonies. These, however, are neither arbitrary nor haphazard, nor are they mere diversions. On the contrary, they follow everywhere a more or less uniform and consistent pattern and serve a distinctly functional purpose. They represent the mechanism whereby, at a primitive level, society seeks periodically to renew its vitality and thus ensure its continuance. These seasonal ceremonies form the basic nucleus of Drama, their essential structure and content persisting – albeit in disguised and attenuated fashion – throughout all of its later manifestations⁶⁸.

Ancora, scrive lo Stricker, con riferimento alle cerimonie ritualistiche:

The mystery play survived not only as such, but also in several derivative forms, e.g. the sacrificial rite, the gymnastic match, the judicial ordeal, the marriage ceremony, and, finally, the theatrical performance. The Attic tragedy is still located in primeval times, if not in the time of the gods at least in the time of the heroes. The actors have put on heroic stature by tying on cothurns, wearing elongated masks, and by padding their cloche. The theme of action is mythological, the hero fights evil and comes out of this struggle triumphant. The old cult-community, which originally carried the entire action, has given way to the actors and has transformed itself into a chorus, which only serves as an accompaniment and tends gradually to disappear altogether. The tragedy, as well as the gladiators fight, is performed on the festival of a god, but also after a victory over an enemy, at a marriage ceremony, and at burials. Like the four Judean Jewish prophets at Samaria, the actors have the gift of prophecy, at least utterances of prophetic are frequent in all Greek tragedies⁶⁹.

Dallo spettacolo degli dèi si origina il teatro propriamente detto, la qual cosa avviene in Grecia, non senza una precisa ragione che cercheremo di delineare nelle prossime pagine. Tuttavia, per ricercare il punto di partenza di quell'esperienza, è bene ripartire di nuovo da Aristotele e quindi dal legame della tragedia con il ditirambo. Come scrive il Privitera:

Il legame del ditirambo con Dioniso era tradizionale e non era vivo soltanto ad Atene. Già nel VII secolo a.C. Archiloco [...] definiva il ditirambo come il canto del Signore Dioniso e si vantava di saperlo intonare. Meno saldo di quanto suggerisce la situazione ateniese fu inizialmente il legame tra Dioniso e la tragedia⁷⁰.

Come abbiamo detto all'inizio, nella *Poetica* aristotelica, a distanza di poche righe ci vengono date due notizie che apparentemente si contraddicono vicendevolmente. Da un lato, ci viene detto che la tragedia era nata per improvvisazione da coloro che intonavano il ditirambo⁷¹; da un altro lato, sembra che la tragedia si sviluppi gradatamente dal Σατυρικὴν, che a questo punto possiamo immaginare come una sorta di proto-dramma satiresco. Il Wilamowitz cercò di conciliare le due notizie, connettendole a quanto la *Suda* scrive riguardo ad Arione, al quale viene attribuita l'invenzione di un ditirambo satiresco, vale a dire cantato da uomini travestiti da satiri⁷². Contrariamente alle intenzioni di sciogliere gli enigmi, la soluzione di Wilamowitz cozza inevitabilmente con quanto scrive Aristotele, il quale nulla sapeva di un ditirambo drammatico-satiresco inventato da Arione. Infatti, quest'ultimo per il filosofo era l'inventore del coro ciclico, cioè di quel ditirambo che dalla fine del VI sec. a.C. entusiasmò gli Ateniesi. Del resto, abbiamo detto che, prima di Arione, già Archiloco sapeva intonare il ditirambo, per quanto il ditirambo di Archiloco e quello di Arione fossero due cose ben diverse. A dirla tutta, Arione non fece altro che "inventare" il ditirambo letterario, con soggetti mitici ed eroici, cantato da

un coro non disordinato, ma disposto in cerchio, istruito e strutturato secondo opportuni schemi musicali, ritmici e coreografici. E che non era un qualcosa di dialogico (satiresco o tragico), o drammatico, ma esclusivamente narrativo⁷³.

Che Arione fosse l'inventore del ditirambo letterario, eseguito agli agoni dal VI sec. a.C. in poi dai cori ciclici, era noto a Simonide, Pindaro, Erodoto, Ellanico, Aristotele e Dicearco. Solo in età bizantina lo troviamo – peraltro sporadicamente – collegato al dramma. Infatti, Tzetze lo elenca tra i tragici e Giovanni Immonide di Montecassino, nel suo commento ad Ermogene, riferisce che Solone nelle sue *Elegie* proclamava Arione l'inventore della tragedia: «La prima azione della tragedia la introdusse Arione di Metimna, come insegna Solone nelle Elegie»⁷⁴.

Tuttavia, come sottolinea anche l'Ercole, gli esatti contorni delle forme di drammatizzazione che accompagnavano le narrazioni di natura lirica di Arione, sono sfuggenti: «Poté consistere nel tradurre in azioni alcuni elementi della narrazione, sia mediante figure orchestriche, sia mediante il ricorso ad una struttura dialogica»⁷⁵. Da queste notizie, è arduo ricavare che Arione inventò il ditirambo satirico (o drammatico). Semmai, si può affermare una distinta invenzione, anch'essa attribuita ad Arione: e cioè l'invenzione della proto-tragedia. E che le due cose siano identiche è impossibile: perché il ditirambo di Arione era “regolare”, mentre il coro visto da Solone era “irregolare”, in continuo mutamento, tanto da dialogare con un attore.

Arione e il suo ditirambo narrativo godettero di ampio consenso, che, ad accettare la notizia erodotea di una sua “tournee” in Magna Grecia e Sicilia, giunse ad influenzare Stesicoro (per quanto l'influenza poté essere reciproca) e addirittura Simonide e Pindaro, autori ai quali *Suda* attribuisce tragedie e drammi tragici⁷⁶.

Dunque, la tragedia, qualunque forma abbia avuto all'inizio, non si sviluppò certo dal ditirambo inventato da Arione, che era una forma letteraria normalizzata, aveva contenuti seri, mitici ed eroici, aveva carattere espositivo e non drammatico, era cantato da un coro ciclico regolare, che non improvvisava. Era già simile ai ditirambi posteriori di Simonide e di Pindaro, che non erano drammatici, ma narrativi⁷⁷. Piuttosto, essa potrebbe discendere dal ditirambo giocoso tradizionale, che era appunto liberamente improvvisato. D'altronde, a rileggere la *Poetica*, pare che sia andata proprio così. E

l'apparente contraddittorietà delle due notizie si potrebbe risolvere, laddove si accetti l'ipotesi che i cantori di questo ditirambo giocoso verosimilmente si comportavano da satiri, e, pur mantenendo il loro aspetto umano, cantavano e danzavano in coro mimando un'azione.

Dal ditirambo giocoso nasce, allora, una nuova forma corale, il Σατυρικὴν, distinta dal coro ciclico di Arione, che aveva ereditato il nome di ditirambo. Come afferma il Privitera, deve esserci stato un tempo in cui, per distinguere un ditirambo dall'altro, si chiamò l'uno *κῆκλιος χορὸς* e l'altro *saturikòn*⁷⁸.

Queste le conclusioni a cui giungiamo seguendo la lezione aristotelica della *Poetica*. Tuttavia, alcuni critici moderni, interpretando Aristotele, hanno argomentato che la tragedia avrebbe avuto origine non dal ditirambo attico, ma dal ditirambo peloponnesiaco: in Attica, Dioniso non è accompagnato da un corteo di satiri, ma da un corteo di Sileni, e i Sileni, rappresentati nell'arte figurativa con le code di cavallo, non si possono confondere con i satiri. La derivazione del ditirambo peloponnesiaco sembrò confermata dalla scoperta dei carmi bacchilidei chiamati "ditirambi" nel papiro, nei quali l'elemento dialogico è sviluppatissimo (per es., il *Teseo* è tutto un dialogo cantato fra Egeo e il coro, per raccontare la venuta del giovane Teseo in Atene). Per di più, l'origine peloponnesiaca sembra confermata, oltre che dalla testimonianza aristotelica, dalla leggera patina dorica che riveste il linguaggio dei cori nella tragedia attica, e dall'origine peloponnesiaca attribuita ai vecchi poeti del dramma satiresco, Pratina e Aristia (di Fliunte). Inoltre, come poc'anzi detto, la testimonianza di Erodoto parla di "cori tragici" che avevano luogo a Sicione, in onore dell'eroe Adrasto: questi cori furono dal tiranno Clistene tolti ad Adrasto e assegnati a Dioniso. I "cori tragici", a cui Erodoto allude, hanno, naturalmente, ben poco a che fare con la tragedia: dovevano esser cori di τράγοι, non diversi da quelli che Arione istruiva a Corinto.

Nel coro del Σατυρικὴν, un attore rispondeva al coro. Chi ha inventato l'attore che risponde al coro fu Tespi. Le testimonianze sono concordi: «Non concorderemo con Aristotele, secondo cui entrando il coro rivolgeva prima il suo canto agli dèi e poi Tespi inventò il prologo e il discorso?» – si chiedeva Temistio, esegeta di Aristotele del IV sec. d.C. (*Or.* 26, 316d). E gli faceva eco Diogene Laerzio: «Prima nella tragedia agiva solo il

coro, poi Tespi inventò un attore per far riposare il coro» (III, 56). Naturalmente, quella di Tespi era una tragedia già dalla forma “seria”, tanto quanto i cori, che almeno un secolo prima, celebravano a Sicione le vicende di Adrasto.

Possiamo, a questo punto, ipotizzare che Aristotele abbia derivato la tragedia dal coro satiresco, poiché era convinto che il coro tragico fosse derivato anch'esso dal Σατυρικὴν. Oppure, considerava il coro di Sicione più espositivo che drammatico e riteneva che un'articolazione drammatica, tanto evoluta da portare alla creazione dell'attore, era stata raggiunta pienamente solo dal coro satiresco. Ma, anche così, resterebbe aperto il problema relativo alla misura in cui il coro tragico avrebbe influito sul Σατυρικὴν e ne avrebbe determinato l'evoluzione in senso eroico e serio. Del resto la connessione della tragedia col dramma satiresco è provata, oltre che dall'attestazione precisa di Aristotele, da tre passi di drammi satireschi (Eschilo, *Prometeo satiresco*, fr. 207; Sofocle, *I segugi*, 358; Euripide, *Ciclope*, 80), che sembrano alludere ad un'identificazione dei satiri con i τράγοι. Non è poca cosa, se si pensa alla grande scarsità delle reliquie da noi possedute del dramma satiresco; ogni tentativo di toglier valore a questi passi può dirsi fallito.

La connessione della tragedia col dramma satiresco è inoltre avvalorata dalla coesistenza delle due forme d'arte in una stessa tetralogia. Con la tetralogia, composta di tre tragedie e un dramma satiresco, è già avvenuta la separazione fra tragedia e dramma satiresco, tra le forme di arte seria e quella burlesca; ma la connessione dimostra pur sempre l'affinità, e soprattutto è un residuo dell'antica identità: tanto più che lo stesso coro serviva per le tre tragedie e per il dramma satiresco. Qualche volta una tragedia vera e propria, come l'*Alceste* di Euripide, sostituiva, nella tetralogia, il dramma satiresco: altra prova di affinità tra le due forme poetiche. Infine, qualche traccia del “linguaggio satiresco” della più antica tragedia, possiamo scoprirla ancora in qualche scena delle *Supplici* eschilee, nella ricostruzione dell'*Alceste* di Frinico, perfino in un passo dell'*Aiace* sofocleo: è questa la diretta e migliore conferma della testimonianza aristotelica.

Un ulteriore filone di indagine potrebbe essere costituito dalla comparazione tra l'evoluzione delle forme più propriamente teatrali e quella delle coeve esibizioni musicali. Possiamo dire che, in ambito musicale, si può distinguere tra i ditirambi (che, sotto qualsiasi denominazione – ditrambo giocoso e satirico o ditrambo ciclico e letterario –

erano comunque corali), e i *nòmoi*, che disegnavano un canto solistico eseguito con l'accompagnamento citadorico o aulodico (benché sia attestata l'esistenza di brani solo strumentali), destinati a contesti rituali, per quanto dal VI sec. a.C. in poi «si viene progressivamente affermando un numero via via crescente di occasioni agonistiche a larga valenza spettacolare, che spingono i compositori in direzione di una sempre più spiccata innovazione in funzione competitiva»⁷⁹. Da questo punto di vista, il ditirambo e il *nòmos* subiscono un'evoluzione parallela, prendendo progressivamente le distanze dall'originaria natura di canti cultuali – l'uno in onore di Dioniso, l'altro in onore di Apollo – e sperimentando soluzioni nuove – l'uno in ambito corale, l'altro sul fronte della *performance* solistica. Anche il centro degli agoni si sposta da Sparta, che perde il ruolo di guida nell'ambito musicale a partire dalla fine del VII sec. a.C., ad Atene, sotto la spinta della tirannide di Pisistratide (metà del VI sec. a.C.)⁸⁰. Scrive ancora la Sevieri:

La progressiva spettacolarizzazione e laicizzazione della produzione musicale, che parte con ogni probabilità dal ditirambo per estendersi ben presto al *nòmos*, porta a sostituire le strutture melodiche tradizionali con altre più complesse [...]. Da questo momento, la strada è aperta per elaborazioni virtuosistiche di ogni sorta, favorite dal crescente professionalismo dei musicisti, che hanno modo di esprimere le proprie capacità soprattutto nei pezzi a solo e strumentali: il *nòmos* in particolare è già solistico, nel ditirambo invece l'auleta si prende progressivamente sempre più spazio all'interno della *performance* corale introducendo [...] sezioni solistiche ed eliminando progressivamente la responsione strofica. Inesorabilmente, il rapporto originario tra parola e musica viene sovvertito: in luogo del blando “recitar cantando” dell'epoca precedente, nasce il canto vero e proprio, con ritmo e accento modellati sulla musica e non più sulla parola⁸¹.

Come riferisce il Csapo, la tradizione vuole che il già citato Melanippide (intorno alla metà del V sec. a.C.) abbia introdotto una forma polimetrica e non strofica. Egli, che componeva sia ditirambi che *nòmoi*, avrebbe introdotto proprio nel ditirambo, di per sé corale, inserti solistici, sia vocali che strumentali, sul modello del *nòmos*, contaminando sezioni citrodiche con altre aulodiche. Un suo ditirambo, *Marsia*, ispirato alla contesa tra Apollo, signore della cetra, e il satiro Marsia, virtuoso dell'*aulòs*, era fortemente mimetico. Anche lo Pseudo Plutarco ci informa che proprio grazie alle innovazioni di Melanippide, e quindi della netta separazione tra musica e recitazione, gli auleti poterono professionalizzare la propria figura – al pari degli attori – e in occasione dei concorsi drammatici ricevere onorari più alti⁸².

In relazione alla evoluzione di *nòmoi* e ditirambi nel senso di una sempre maggiore separazione e differenziazione tra il “parlato” e il “cantato”, val la pena di ricordare che,

nelle battute iniziali della *Poetica*, Aristotele scrive che la tragedia completò la sua evoluzione estetica, una volta «affermatosi il parlato»⁸³. Se, allora, *nòmoi* e ditirambi si evolvono nel modo che abbiamo appena detto, e quest'ultimo va perdendo i propri caratteri satireschi in favore di un più sobrio “parlato”, forse è in questo che va ricercata la scintilla iniziale da cui si differenziarono il ditirambo di Arione e quello satirico, da cui poi germinerà la tragedia.

Sulla scorta di quanto detto, non è da escludere che la progressiva emancipazione dell'attore dal coro, e quindi la tragedia medesima, sia avvenuta al pari della separazione tra parola e musica che ci fu nell'arte musicale. Ma, anche su questo punto, risposte certe, per il momento, non ce ne sono ancora.

Affermare che la tragedia ha avuto origine dal ditirambo, vuol dire affermarne l'origine dionisiaca, la quale può essere avvalorata dalla connessione delle rappresentazioni tragiche con le feste dionisiache, in special modo con le Lenee e le Grandi Dionisie. E una tragedia come le *Baccanti* euripidee, innegabilmente arcaizzante, può dare qualche idea del fervore dionisiaco che dovette ispirare le prime tragedie: alcune di esse (non è per nulla necessario che fossero tutte) celebravano fatti della “storia sacra” di Dioniso. La teoria della derivazione dal ditirambo giustificerebbe il fatto che ad Atene gli spettacoli tragici avvenivano durante le feste in onore di Dioniso e il largo spazio occupato dal coro nella fase più antica del dramma. Però i contenuti delle tragedie hanno poco in comune con Dioniso, trattando piuttosto di eroi mitologici. Come ricorda Guidorizzi, anche i due ditirambi che conserviamo di Bacchilide non hanno a che vedere con Dioniso (bensì con Teseo)⁸⁴. E, tuttavia, proprio la figura di Dioniso ci può permettere di capire perché in Grecia sia nato il teatro, e non presso altre civiltà dove pure, come abbiamo visto, era in uso celebrare drammi rituali.

Dioniso non è né Horus, né Ishtar, né altri dèi, percepiti come entità sacre da adorare e da tenere buone per favorire la vittoria in battaglia o il raccolto dei campi. Il culto di Dioniso, così come quello di Demetra, si differenzia (anche) dal culto degli altri dèi olimpici per il fatto che la comunità vi assume un ruolo attivo. Tale distinzione è decisiva per la nascita della tragedia. Dioniso ha peregrinato sulla terra, non solo ha distribuito i suoi doni, ma ha anche istituito le sue feste, le migrazioni biennali sui monti e nei boschi,

o altri rituali alternativi. Il dio ha sostenuto duri scontri con gli infedeli e pretende perciò che ciascuno riconosca la sua divinità e partecipi personalmente alla fede. Si tratta di qualcosa di più di quello che accadeva nei culti antichi e nei drammi rituali ad essi connessi. In questo contesto chi compie i rituali sacri è qualcuno destinato a farlo per diritto di nascita o di successione o per via di un incarico pubblico⁸⁵.

Le canzonature e i discorsi sconci, in particolare quelli pronunciati da donne, costituiscono un momento essenziale della cerimonia in occasione delle feste di Demetra. Questi discorsi sono stati ammantati di versi popolari; poeti importanti hanno colto l'occasione per rendere pubblico il loro odio verso singoli personaggi o anche verso idee generali. Così è nato il giambo di Archiloco e di Semonide. Scrive il Guidorizzi:

Il teatro greco era il momento culminante di un rituale cittadino in cui, all'inizio della primavera, si celebrava il dio Dioniso e con esso l'anno nuovo che riprende a fiorire. Il rapporto di Dioniso col teatro è ambiguo e complesso. Dioniso era un dio della natura vegetale e in particolare della vite e della vinificazione; presiedeva inoltre a culti orgiastici praticati soprattutto da donne, che comprendevano musica e manifestazioni di trance ed erano effettivamente praticati in alcune zone della Grecia anche in epoca storica. Di questi riti le *Baccanti* di Euripide offrono una descrizione affascinante e terribile. Non è del tutto chiaro il motivo storico per cui Dioniso divenne il patrono degli spettacoli teatrali in Atene; una delle ragioni fu probabilmente la connessione delle manifestazioni teatrali primitive con feste agricole della vegetazione, durante le quali si praticavano forme mimetiche con finalità rituali. L'ipotesi ritualistica sull'origine del teatro greco, per quanto non dimostrabile con certezza, conserva la sua forza; del resto il più antico rappresentante di questa teoria fu Aristotele, che collegava la nascita della commedia a feste contadine della fecondità (le "falloforie")⁸⁶.

Nel culto di Dioniso il corteo che trasporta il fallo è una parte imprescindibile della festa. E si capisce bene come gli uomini che lo portano non si lascino scappare la possibilità di lanciare qualche parola scurrile sulla sua potenza. È quello che faceva Diceopoli a casa sua, è quello che facevano i fallofori in molte località e non mancano testimonianze d'epoca più tarda⁸⁷. Ad Atene i portatori del fallo andavano un passo oltre, *παρέβασαν πρὸς τὸν δῆμον*, e questo è stato il nocciolo della commedia.

A quanto si è detto si aggiunga che Eratostene di Cirene, nell'*Erigone*, ha scritto che fu Dioniso stesso in un certo qual modo a fondare la tragedia. Infatti, mentre insegnava a Icario a coltivare la vite, un caprone si mangiò i viticci appena germogliati. Per punizione l'animale venne ammazzato, Icario e i suoi gli levarono la pelle, la gonfiarono e si divertirono a vedere chi riusciva a danzare sul budello gonfiato. La maggior parte dei contendenti cadde e il vincitore ricevette in premio l'otre pieno di vino. È da qui che

nasce la festa attica dei boccali, che viene poi descritta negli *Acarnesi*. I danzatori ricevettero la carne dell'animale ed eseguirono attorno ad essa una danza in onore del dio. A quella danza si diede il nome di "canto del capro" e da lì è nata la tragedia, che secoli dopo un successore di Icario, Tespi, ha diffuso in Attica girovagando per le campagne con il suo carro.

Del resto, come la tragedia ebbe origine dal ditirambo, così la commedia crebbe dalle cerimonie falliche "che tuttora sono rimaste in uso in parecchie città greche". Ora, in che consistevano queste cerimonie falliche? A noi ne rimane una abbreviata ma pur vivace immagine in due caratteristiche figurazioni vascolari. Sopra due specie di macchine rappresentanti con ingegnosa stilizzazione il segno della fecondità, e portate a spalla rispettivamente da sette e da sei uomini, vediamo qui un Sileno, lì un altro demone panciuto. Sulla groppa del primo sta a cavalcioni un uomo, con in pugno il corno dell'abbondanza. Sono veri e propri carri carnascialeschi. Oltre che per le strade, le falloforie si celebravano anche nei teatri, o almeno, questi erano la loro meta.

L'analisi dell'opera di Aristofane e dei frammenti degli altri commediografi ci mostra dunque sicuramente che la commedia attica risulta composta dalla fusione dei canti falloforici con la commediola popolare. Tale fusione avvenne probabilmente in occasione delle feste dionisiache: come nelle grandi città si celebravano le fastose cerimonie ditirambiche, così per i villaggi si celebravano le più modeste falloforie. Nelle medesime solennità dovevano capitare in questi villaggi compagnie di attori girovagi, che rappresentavano le loro farsette. Queste e quelle erano di carattere burlesco; e tale somiglianza poté suggerire e agevolare la fusione. Ben presto poeti d'arte videro in quelle composizioni ibride e rozze, ma fresche, libere, vivaci, una preziosa materia da plasmare coi modi dell'arte. Del resto, è inutile strizzare troppo le magre notizie degli antichi per derivarne immagini o ricostruzioni, necessariamente ipotetiche, dei primi prodotti di tale fusione. Piuttosto dobbiamo osservare che in Atene, le prime elaborazioni artistiche di cui ci rimangono esempi, cioè le commedie di Aristofane e i frammenti di Cratino, Eupoli, Cratete, Ferecrate, non attingono direttamente dall'elemento drammatico popolare; bensì ne colgono, almeno in parte, elaborazioni già fini e artistiche nell'opera del siciliano Epicarmo (che fiorisce intorno al 486 a.C.).

Che lo sviluppo di tragedia e commedia sia stato pressoché parallelo è indirettamente attestato anche dal fatto che, come per la tragedia si volle individuare in Tespi il suo primo “padre”, così per la commedia abbiamo il nome, altrettanto semilegendario, di Susarione⁸⁸.

In ultimo è bene dar conto che, trascurando (e talora cercando di confutare) le informazioni di Aristotele, taluni hanno proposto nuove (e discutibili) teorie. Il Rohde e il Dieterich vollero connettere l'origine della tragedia con i misteri. W. Ridgeway si staccò nettamente da Aristotele, facendo risalire l'origine della tragedia alle danze mimiche in onore degli eroi (morti illustri, divinizzati)⁸⁹. Abbiamo riferito nel paragrafo precedente che tracce di queste danze mimiche in cui gli attori sembrano portare maschere di pelli di animali, furono trovate nei monumenti micenei. Studiando i Carnevali moderni in Tracia e in Tessaglia, e volendo rintracciarvi in essi discendenze di danze ancestrali, il Ridgeway dedusse che in origine la tragedia fu essenzialmente la celebrazione d'un morto attorno ad una tomba. Una riprova della teoria dovrebbe esser data dallo studio della sopravvivenza del tipo primitivo nelle tragedie greche rimasteci (riti funebri, libazioni, preghiere intorno a una tomba, ecc.).

Soltanto più tardi, diffusosi il culto di Dioniso nella Grecia, sarebbe avvenuta la sovrapposizione del dio agli antichi eroi: un esempio lo troveremmo proprio nella testimonianza erodotea della sostituzione dei “cori tragici” in onore di Dioniso a quelli in onore di Adrasto. I villaggi dell'Attica avevano ciascuno il suo eroe locale: il culto di Dioniso sarebbe così rimasto legato a queste feste locali, come a Sicione. Diverso dalla tragedia sarebbe il dramma satiresco, di un'origine del tutto differente, che rappresenterebbe davvero l'unico vero elemento dionisiaco delle rappresentazioni teatrali ateniesi. Il dramma satiresco sarebbe stata la celebrazione del nuovo dio, che adempiva, per la vegetazione, alla stessa funzione degli antichi eroi. Secondo il Nilsson, invece, la tragedia trae origine dai lamenti legati ai lutti dovuti alle sofferte avventure di un eroe e che, in un secondo momento, si sarebbero fusi con l'elemento dionisiaco⁹⁰.

Alle nuove idee si possono muovere obiezioni gravissime. Prima di tutto, il disprezzo della tradizione è ingiustificato. Aristotele aveva studiato la tragedia a lungo: se anche non leggeva più drammi del sec. VI (i cosiddetti “drammi di Tespi” erano falsificazioni

posteriori), non poteva ingannarsi grossolanamente su alcuni punti fondamentali, per esempio sulla sostanziale affinità fra tragedia e dramma satiresco. Si è affermato che l'origine della tragedia dal ditirambo sarebbe una semplice “congettura” di Aristotele, il quale non espone congetture sue, né ha mai tono polemico: egli afferma cose generalmente ammesse da tutti, o dà i risultati di ricerche sue o anteriori a lui.

La teoria del Ridgeway non spiega perché e come il culto di Dioniso si sarebbe sovrapposto a quello degli eroi, perché Clistene abbia sostituito al culto di Adrasto proprio il culto di Dioniso, e non quello di un altro eroe come Adrasto. Il problema delle origini della tragedia non sarebbe, dunque, risolto, ma soltanto spostato.

Infine, uno dei punti più deboli della nuova ipotesi è la netta separazione fra tragedia e dramma satiresco, quando tutto sembra confermare l'affinità, cioè la testimonianza aristotelica. Una volta riconosciuta, come la nuova teoria riconosce, l'origine dionisiaca del dramma satiresco, non si ha più il diritto di obiettare che le tragedie conservate si riferiscono poco o nulla a Dioniso: proprio lo stesso avviene per il dramma satiresco, come appare dai drammi satireschi e dai frammenti rimastici.

Alcune obiezioni minori sono giuste: che il capro non sia, in origine, strettamente connesso con Dioniso, e che il costume dei τράγοι non era in tutto uguale a quello dei satiri. Chi voglia oggi riesaminare tutta la tradizione, senza toglierle ogni fede, deve tener conto di queste cose. Così, nessuno, oggi, ripeterà più che le tragedie più antiche mettevano in scena unicamente o prevalentemente fatti della “passione” di Dioniso. Una tesi simile non è assolutamente provata, ma neppure necessaria per credere all'origine dionisiaca, se già Bacchilide scriveva ditirambi senza Dioniso. E converrà pure ammettere che i τράγοι di Tespi non erano in tutto e per tutto identici ai satiri di Pratina. Al posto dei τράγοι nel dramma satiresco vero e proprio, che, possiamo dire, cominciò con Pratina, furono sostituiti i satiri. I τράγοι sono dunque non i satiri, ma i predecessori dei satiri: che non si debbano identificare del tutto, nonostante le affinità, prova la stessa opposizione conservata dei nomi: τράγοι per la tragedia di Frinico, σάτυροι per il dramma satiresco di Pratina. E tragedia è “canto dei τράγοι”, non dei satiri, perché i cori erano formati di τράγοι, soltanto nel successivo dramma satiresco sostituiti dai satiri. Ma

le affinità sono ugualmente innegabili: altrimenti, non ci sapremmo assolutamente spiegare le identificazioni degli antichi⁹¹.

¹ Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, Milano 2008, p. 129. È verosimile fissare la nascita della tragedia greca in anni anteriori all'inizio dei concorsi tragici ateniesi (534-1 a.C.), per prendere parte ai quali è probabile sia invalso l'uso di mettere per iscritto i testi. Tuttavia, sembra evidente che per Aristotele la questione delle origini non riveste il rilievo teorico che, invece, le hanno attribuito i moderni, a partire dal Romanticismo, epoca in cui, oltre alla mera ricostruzione filologica del sorgere del teatro tragico, si rincorreva la scoperta del suo significato essenziale. È evidente che c'è una sproporzione tra l'interesse relativamente scarso di Aristotele e l'appassionato investimento dei moderni, che hanno collegato al problema una nostalgia del sacro completamente estranea al filosofo greco. S'intende che la definizione sacrale della tragedia greca, che Hölderlin e Nietzsche hanno reso luogo comune della cultura europea contro ogni evidenza storica, oltre che contro Aristotele stesso, ha sfortunatamente trovato alimento nell'affermazione di un legame originario con il culto di Dioniso. Come precisa Guido Paduano: «I suoi limiti sono invece quelli chiaramente indicati dal testo: dopo aver indicato il rapporto con l'epica per l'oggetto "nobile" dell'imitazione, Aristotele rintraccia l'origine del "modo" drammatico in una articolazione della lirica corale che oppone il corifeo (probabilmente identificato con il poeta) al resto del coro, istituendo così una pratica conversazionale che fa del corifeo medesimo il primo attore. A questo riguardo, di nessun aiuto ci sono i ditirambi bacchilidei che possediamo, abbastanza tardi per lasciar intravedere un influsso opposto, del dramma sulla lirica», Aristotele, *Poetica*, traduzione e introduzione di G. Paduano, Roma-Bari 2001, p. 73.

² Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, cit., p. 131. La frase è controversa e sibillina, e sembra quasi contraddire la distinzione netta tra imitazione alta e bassa, che opponeva tragedia e commedia. Nella tragedia originaria ci sarebbe stato un elemento satiresco, legato cioè al corteggio rituale di Dioniso, da cui indipendentemente (per opera di Pratina di Fliunte, secondo la tradizione), si sarebbe sviluppato il dramma satiresco, cfr. Aristotele, *Poetica*, traduzione e introduzione di G. Paduano, cit., p. 73.

³ Su questa questione, cfr. le illuminanti considerazioni in M. De Marinis, *Aristotele teorico dello spettacolo nella «Poetica»*, relazione letta al convegno "Visioni dell'antico", promosso dalla Scuola Dottorale in Storia dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze (Firenze, 9 ottobre 2009), consultabile online nella sezione "saggi" del sito web <http://drammaturgia.fupress.net>.

⁴ A. Magli, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Lo spettacolo sacro*, Parma 1964, p. XXXIII.

⁵ Per una ricognizione di queste cerimonie (ancorché talora viziata da approssimazioni e apoditticità), cfr. O. Eberle, *Cenalaria*, Milano 1966.

⁶ Cfr. A. Magli, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Lo spettacolo sacro*, cit., pp. XXXV e ss.

⁷ Lo spettacolo degli dèi al quale ci riferiamo non va confuso con il concetto di *theatrum mundi*, che grande risonanza ebbe nella letteratura patristica. Il *theatrum mundi* si sostanziava delle buone azioni dei cristiani, spettacolo di cui, dall'alto della loro posizione di spettatori privilegiati, possono deliziarsi le schiere celesti. Sono i *boni ludi* di cui parla San Bernardo, invertendo il segno a quanto di turpe e accusatorio era nello «*spectaculum facti sumus*» di San Paolo: «Bonus ludus, quo Michol irascitur, et Deus delectatur. Bonus ludus, qui hominibus quidem ridiculum, sed Angelis pulcherrimum spectaculum praebet. Bonus, inquam, ludus, quo efficitur opprobrium abundantibus, et despectio superbis. Nam revera quid aliud saecularibus quam ludere videmur, cum, quod ipsi appetunt in hoc saeculo, nos per contrarium fugimus; et quod ipsi fugiunt, nos appetimus? More scilicet jocularum et saltatorum, qui capite misso deorsum, pedibusque sursum erectis, praeter humanum usum stant manibus vel incedunt, et sic in se omnium oculos defigunt. Non est hic ludus puerilis, non est de theatro, qui femineis foedisque anfractibus provocet libidinem, actus sordidos repraesentet: sed est ludus jucundus, honestus, gravis, spectabilis, qui coelestium spectatorum delectare possit aspectus. Hoc casto et religioso ludo ludebat qui dicebat: *Spectaculum facti sumus Angelis et hominibus* (I Cor. IV, 9). Hoc ludo et nos interim ludamus, ut illudamur, confundamur, humiliemur, donec veniat qui potentes deponit, et exaltat humiles; qui nos laetificet, glorificet, in aeternum exalte», *Sancti Bernardi abbatis clarae-vallensis operum tomus primus complectens epistolas numero CCCLXXXII: Epistola LXXXVII ad Ogerium canonicum regularem*, cap. 12, in *Patrologia Latina* cit., vol. 182, coll. 217b-217-d. Con gli stessi accenti, di *theatrum mundi* e di *comoedia mundana* parla Giovanni di Salisbury, discepolo di Bernardo: «Hi sunt forte qui de alto virtutum culmine theatrum mundi despiciunt, ludumque fortunae contemnent, nullis illecebris impelluntur ad vanitates, et insanias falsas. Hi jam in suis gaudent Elysiis, ad utilitatem suam vident plurima, et ad eam omnia visa retorquent. Cum enim fidelis anima de terra exaltatur, tunc demum omnia trahit ad se ipsam. Speculantur isti comoediam mundanam cum eo qui desuper astat, ut homines actusque eorum, et voluntates indesinenter prospiciat. Cum enim omnes exercent histrionem, aliquem necesse est esse spectatorem. Nec queratur aliquis, motus suos ab aliquo non videri, cum in conspectu Dei agat, angelorumque ejus, paucorumque sapientium, qui et ipsi ludorum istorum circensium spectatores sunt. Erubescat potius, si quis in tanta luce indecenter moveatur, et se totum exercitatione mimica devenustet», *Joannis Saresberiensis Polycraticus, sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum*, cap. IX: *Quod mundus suos habet Elysiis; et quod eadem fides est nostri temporis et praecedentium Patrum, et virtutis cultores inspectores sunt theatri hujus*, in *Patrologia Latina* cit., vol. 199, coll.493d-494a. Per completezza di informazioni, aggiungiamo che la scena interiore, o il teatro della mente, è una metafora che ha avuto una presenza di gran lunga meno significativa nella letteratura antica. Invece, nella riflessione cristiana tardoantica e medievale incontrerò grande fortuna. La scena interiore postula la possibilità di aprire un campo metaforico *in interiore homine*, in cui all'immaginazione sia consentito visualizzare vicende, ambienti e personaggi inventati, o mutuati da letture fatte. A tal proposito si vedano Orazio (*Epistulae*, 2, 2), Cicerone (*Tusculanae Disputationes*, 2, 26, 64) o Seneca (*Epistulae*, 25, 5-6). Anche l'imperatore Giuliano (*Misopogon*, 21, 351 C-D) evoca il teatro interiore, propiziato dalla lettura di un testo autorevole; cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia 2008, pp. 256-260.

⁸ M. Eliade, *Myths, Dreams and Mysteries: the Encounter Between Contemporary Faiths and Archaic Realities*, New York 1975, p. 23.

⁹ In un interessantissimo studio, nel quale si indagano le connessioni tra i sacrifici rituali dell'antica Grecia e del popolo azteco, leggiamo: «Theatre [...] was also part of ritual before it became a distinct art form. Ritual sacrifice shows this theatrical side in the presentation of an oblatory agent, whether animal or human, to incarnate the desire of the Other, as impersonator of the god and/or as the god's food, for the sake of audience communion. In Richard Boothby's Lacanian view, sacrifice "recapitulates on the level of ritual practices the original sacrifice of every human being – that of separating from the mother by renouncing the security, comfort, and satisfaction of her body" [...]. But I would argue that such ego separation [...] is precisely the theatrical impulse within ritual: separating of a distinct Thespian "actor" from choral performers and spectators, which defines the historical emergence of theatre as distinct from Dionysian ritual», M. Pizzato, *Blood Sacrifice in Ancient Greece and Aztec America*, Albany 2005, p. 21.

¹⁰ Cfr. E. Rozik, *The roots of theater: rethinking ritual and other theories of origins*, Iowa City 2002, p. VIII.

¹¹ I. Nielsen, *Cultic theatres and ritual drama*, Oxford 2002, pp. 11-12.

¹² Cfr. E. Csapo, M.C. Miller, *General Introduction*, in Id. (a cura di), *The origins of theatre in Ancient Greece and beyond: from ritual to drama*, New York 2007, p. 4.

¹³ Cfr. I. Nielsen, *Cultic theatres and ritual drama*, cit., pp. 12-13.

¹⁴ A proposito delle raffigurazioni parietali rinvenute in edifici religiosi e funebri, scrivono Françoise Dunand e Cristiane Zivie-Coche: «L'edificio era concepito come un vasto concentrato di tutto l'apparato liturgico e mitologico del tempio. È per questo che le funzioni che si svolgevano nel tempio furono scolpite sulle pareti e in tal modo perpetuate, senza che vi fosse alcun fine utilitario per gli uomini che in quel momento ne assicuravano l'attuazione. Portando il concetto all'estremo, potremmo dire che il tempio era in grado di funzionare da solo, senza sacerdoti, perché la combinazione delle immagini e dei testi sui muri era di per sé performativa, anche se nessuno fosse intervenuto ad animarla», F. Dunand, C. Zivie-Coche, *Dei e uomini nell'Egitto antico*, Roma 2003, p. 118.

¹⁵ Cfr. R.J. Leprohon, *Ritual Drama in Ancient Egypt*, in E. Csapo, M.C. Miller (a cura di), *The origins of theatre in Ancient Greece and beyond: from ritual to drama*, cit., p. 286.

¹⁶ Cfr. T. Grammatas, *Theatricality before the theatre. The beginning of theatrical expression*, in "Antropologia e teatro", n. 3 (2012), p. 4.

¹⁷ N. Berberović, *Ritual, Myth and Tragedy: Origins of theatre in Dionysian rites*, in "Epiphany: Journal of Transdisciplinary studies", vol. 8, n. 1 (2015), p. 33.

¹⁸ Cfr. M. Eliade, *Shamanism: arcaic techniques of ecstasy*, Princeton 1970.

¹⁹ T. Grammatas, *Theatricality before the theatre. The beginning of theatrical expression*, cit., p. 12.

²⁰ Per una trattazione delle forme di spettacolo nell'antico Egitto, che oltre a questi drammi rituali, comprendevano anche danze e musiche di carattere profano, rinviamo al nostro, *Spettacolo e drammaturgia nell'antico Egitto*, in www.senecio.it, ottobre 2010.

²¹ Tra i tanti, cfr. B. de Rachewiltz (a cura di), *Il libro egiziano degli inferi: testo iniziatico del sole notturno tradotto e commentato*, Roma 1959; e G. Kolpaktchy (a cura di), *Il libro dei morti degli antichi egiziani*, Roma 1984.

²² Cfr. I. Nielsen, *Cultic theatres and ritual drama*, cit., p. 23.

²³ Cfr. R.J. Leprohon, *Ritual Drama in Ancient Egypt*, in E. Csapo, M.C. Miller (a cura di), *The origins of theatre in Ancient Greece and beyond: from ritual to drama*, cit., pp. 259-260.

²⁴ Cfr. H.W. Fairman, *The Triumph of Horus*, London 1974.

²⁵ Si tratta di un'iscrizione, giunta in forma lacunosa, risalente al regno del faraone omonimo (713-698 a.C.), il quale avrebbe fatto riportare su questa epigrafe il testo di un antico papiro già deterioratosi alla sua epoca (per quanto questa circostanza è assolutamente inverificabile, tant'è che alcuni hanno avanzato l'ipotesi che si tratti piuttosto di un artificio letterario, un po' alla maniera dello "scartafaccio" di manzoniana memoria). Il testo si compone di due argomenti. Il primo, di natura cosmogonica, è incentrato sulla figura e sulle opere del dio demiurgo Ptah. Il secondo, che è quello che qui ci interessa più da vicino, è una rielaborazione, sotto forma di dialogo narrativo, del racconto mitologico della disputa fra Horus e Seth per il dominio sull'Egitto; cfr. L. Prada, *Indagini sul teatro nell'Egitto antico*, "Stratagemmi", marzo 2007, pp. 10 e ss.

²⁶ Sethe interpretò il contenuto del papiro come un rituale per l'incoronazione di Sesostri I (1971-1928 a.C.). Questa interpretazione fu a lungo accettata dagli studiosi, senza particolari voci critiche, nonostante il fatto che la versione data da Sethe presentasse numerose incertezze e inconsistenze filologiche. Successivamente, altri due studiosi, Helck e Altenmüller, hanno gettato nuova luce sulla natura e gli scopi del papiro. Essi hanno dimostrato, in primo luogo, che la forma attuale del papiro non riporta l'ordine originale del testo. In altre parole, gli scribi antichi hanno assemblato diversi frammenti, ordinandoli in modo errato rispetto al dettato primitivo. In secondo luogo, Helck e Altenmüller hanno proceduto a riordinare nuovamente i "pezzi" del "Ramesseum". Frutto di questo riassetto del testo è una nuova interpretazione dello stesso, che non può più essere inteso come il rituale dell'incoronazione del re, bensì come un rito per il giubileo di Sesostri I; cfr. W. Helck, *Bemerkungen zum Ritual des Dramatischen Ramesseumpapyrus*, "Orientalia", n. 23 (1954), pp. 383-411; H. Altenmüller, *Zur Lesung und Deutung des Dramatischen Ramesseumpapyrus*, "Journal Ex Oriente Lux", n. 19 (1964-1965), pp. 421-422. Secondo altri, questo testo serviva da promemoria per un maestro di cerimonie, funzione molto importante durante le solennità religiose. Insomma, la sua destinazione sacrale è evidente, benché il rituale abbia alcune particolarità che lo accostano alla letteratura drammatica. Il presunto dramma contenuto nel "Papiro Ramesseum" si compone di 46 scene, divise in 14 gruppi, ognuna introdotta da un prologo recitato da un narratore. Al prologo narrativo seguono brevi dialoghi tra due o più personaggi, che sono di volta in volta divinità o lo stesso re che impersona Horus. Sostanzialmente siamo di fronte ad una sorta di "Responsoriale" della messa cristiana, del quale, pur essendo evidente la presenza di parti dialogiche tra i fedeli e il celebrante, nessuno direbbe che contiene una *pièce* teatrale! Cfr. A. Magli (a cura di), *Lo spettacolo sacro nei testi arcaici e primitivi*, cit., pp. 11 e ss.

²⁷ H.W. Fairman, *The Triumph of Horus*, cit., p. 7.

²⁸ Cfr. I. Nielsen, *Cultic theatres and ritual drama*, cit., pp. 60-62.

²⁹ Cfr. S. De Martino, *Music, Dance and processions in Hittite Anatolia*, in J. Sasson (a cura di), *Civilizations of the Ancient Near East*, vol. IV, New York 1995, pp. 2666-2667.

³⁰ Cfr. I. Nielsen, *Cultic theatres and ritual drama*, cit., p. 66.

³¹ Per una più ampia trattazione della spettacolarità nella regione mesopotamica, cfr. V. Ruggiero Perrino, *I drammi rituali e le altre forme spettacolari nell'antica Mesopotamia e l'origine del teatro greco*, in due parti, in www.senecio.it, maggio-ottobre 2016.

³² B. Pongratz-Leisten, *Ritual Killing and Sacrifice in Near Ancient East*, in (a cura di) K. Finsterbusch, A. Lange, K.F. Diethard Römheld, *Human Sacrifice in Jewish and Christian Tradition*, Leiden-Boston 2007, pp. 21-22.

³³ D. Schwemer, *Akkadische rituale aus Hattusa: die Sammeltafel KBo XXXVI 29 und verwandte Fragmente*, in "Texte der Hethiter", inverno 1998, p. 60.

³⁴ A. Piras, *Mesopotamian Sacred Marriage and Pre-Islamic Iran*, in A. Panaino, A. Piras (a cura di), *Ideologies as Intercultural Phenomena. Third Melammu Symposium (Chicago, 27-31 ottobre 2000)*, Milano 2004, p. 249. "Protagonisti" del rito del matrimonio sacro erano un sacerdote e una sacerdotessa, che impersonavano le maggiori divinità maschili e femminili. La divinità sumera Inanna – e il suo equivalente accadico Ishtar – erano due delle più importanti dee della fertilità nell'età del bronzo. La pratica ininterrotta di riti in onore di queste divinità ben testimonia il potere della tradizione del Vicino Oriente e la sua influenza su altre culture. Anche il lascito artistico e architettonico, legato a questi culti, è testimone del fatto che questi riti fossero una componente importante della religione del Vicino Oriente anche durante il periodo greco-romano. È ancora la Wimber ad informarci che «the art and the architecture demonstrate that these rituals continued to serve their purpose of ensuring fertility for the land, creating a cultural release for behaviours that were not a part of the social norm, and making meaning in the Near East as for other cultures that adopted them»; sul punto, cfr. M. Wimber, *Makers of meanings: plays and processions in goddess cults in the Near East*, in H. du Toit (a cura di), *Pageants and processions: Images and Idiom as Spectacle*, Cambridge 2009, p. 4.

³⁵ J. Black, A. Green, T. Rickards, *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: an illustrated dictionary*, Londra 1992, p. 175.

³⁶ Cfr. S.B. Downey, *Mesopotamian Religious Architecture: Alexander through the Parthians*, Princeton 1988, p. 32.

³⁷ Cfr. P. Brusasco, *La Mesopotamia prima dell'Islam*, Milano 2008, p. 17.

³⁸ Cfr. T. Jacobsen, *Religious Drama in Ancient Mesopotamia*, in H. Goedicke, J.J.M. Roberts (a cura di), *Unity and diversity. Essays in the History, Literature and Religion of the Ancient Near East*, Londra 1975.

³⁹ G. Lloyd Carr, *Is the Song of Songs a "sacred marriage" drama?* in "Journal of the Evangelical Theological Society", n. 22/2 (giugno 1979), p. 109.

⁴⁰ Cfr. J.Z. Smith, *A pearl of great price and a cargo of yams*, in "History of religions", n. 16, 1976, pp. 1-19.

⁴¹ Cfr. F. Thureau-Dangin, *Rituels accadiens*, Parigi 1921, pp.127-154.

⁴² Cfr. W.G. Lambert, *The Great Battle of the Mesopotamian religious year: the conflict in the Akitu house*, in "Iraq", n. 25 (1963), pp. 189-190.

⁴³ B.D. Sommer, *The Babylonian Akitu Festival: rectifying the king or renewing the cosmos?* in "Janes", 27 (2000), p. 82.

⁴⁴ Per una più ampia trattazione dello spettacolo presso gli antichi ebrei, cfr. V. Ruggiero Perrino, *Tracce di spettacolarità teatrale presso gli antichi Ebrei*, in www.senecio.it, giugno 2018.

⁴⁵ Di grande interesse è il saggio di S.N. Kramer, *The Biblical "Song of Songs" and the Sumerian Love Songs*, in "Expedition", 5 (1962), pp. 25-31.

⁴⁶ G. Ravasi, *Il Cantico dei cantici*, Bologna 1992, p. 49.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 60.

⁴⁸ Per una più ampia trattazione della ritualità di matrice fenicia e dell'influsso che ebbero sulla spettacolarità etrusca ed italica, cfr. V. Ruggiero Perrino, *Percorsi rituali e spettacolari tra Fenicia ed Etruria*, in www.senecio.it, febbraio 2019.

⁴⁹ Cfr. S. Ribichini, *Al servizio di Astarte. Ierodulia e prostituzione nei culti fenici e punic*, in A. González Blanco, G. Matilla Sèiquer e A. Egea Vivancos (a cura di), *El mundo púnico II* (Estudios Orientales, 5-6), Murcia 2004, pp. 55-68. Ovviamente, anche presso i Fenici veniva celebrato il rito del matrimonio sacro; cfr. M. Delcor, *Le hieros gamos d'Astarté*, in "Rivista di studi fenici", II (1974), pp. 63-76. Un esempio di dramma rituale in tal senso potrebbe essere quello che racconta le vicende di Krt, per il quale cfr. W.G.E. Watson, *The "split couplet" in Ugaritic verse*, in "Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico", 14 (1997), pp. 29-42. Una raccolta di questi testi rituali di Ugarit, è J.C. de Moor, *An Anthology of Religious Texts from Ugarit*, Leiden 1987.

⁵⁰ Cfr. G. Grote, *Histoire de la Grece depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin de la generation contemporaine de Alexandre le grand*, VII, trad. di A.-L. de Sados, Paris 1865, p. 13.

⁵¹ In analoghi racconti che fa Erodoto, egli sottolinea l'aspetto del versare il sangue della vittima (σφάζω). Certamente è possibile che si intendesse versare il sangue del prigioniero nell'acqua, e che con tale gesto si volesse propiziare il favore di qualche divinità connessa con il mare, circostanza che ci riporterebbe alla sfera culturale. Secondo Diodoro Siculo, quando, nel 406 a.C., i Cartaginesi assediati Agrigento vollero supplicare gli dèi κατὰ τὸ πᾶτριον ἔθος, sacrificarono un bambino a Crono e gettarono in mare (il testo greco usa καταποντίζω) vittime a Poseidone. Prescindendo ora dalla questione dell'*interpretatio* del destinatario divino quale indicata dalla fonte greca, si può osservare che l'offerta di vittime avviene apparentemente senza spargimento di sangue. Questo passo potrebbe quindi rafforzare l'ipotesi (qualora si supponesse che, sotto questo aspetto, gli usi cartaginesi e quelli fenici fossero analoghi) che il rito fosse cosa diversa dall'offerta di una vittima umana ad una divinità connessa alla sfera marina. Vi è dunque un'ulteriore possibile interpretazione, ancora in termini di rito autonomo, per l'atto: sul significato di esso potrebbe essere estremamente rilevante la precisazione di Erodoto: ἀγαγόντες ἐπὶ τὴν πρόρην τῆς νεὸς ἔσφαξαν. Perché l'uccisione dovette essere compiuta alla prua della nave? E di quale nave si tratta, la greca o la fenicia? Dettaglio poco rilevante, se l'intento fosse stato semplicemente quello di fare scorrere in mare il sangue del prigioniero, il particolare acquisterebbe invece pieno significato se l'intento dell'azione compiuta dai Fenici, e di cui Erodoto rende conto, fosse stato appunto quello di versare il sangue sulla prua della propria nave. Che, del resto, la prua rivestisse una particolare sacralità, sulle navi fenicie, è indicato dalla collocazione che vi trovavano i cosiddetti "pateci". In effetti, la comparazione storico-religiosa mostra come in molte culture, durante la costruzione e il varo di una imbarcazione, un ruolo importante fosse svolto dal simbolismo del sangue. In particolare, per l'ambito punico, le fonti classiche attestano la collocazione sui rulli, con i quali erano varate le navi, di prigionieri romani (catturati in combattimenti navali), affinché il loro sangue irrorasse la chiglia delle imbarcazioni, probabilmente durante la prima guerra punica. Il ricorso a pratiche di uccisione rituale in momenti di particolare tensione e di "passaggio" (varo di navi, inizio di una guerra) potrebbe aver avuto allora un fine apotropaico; cfr. G. Minunno, *Un'uccisione rituale fenicia*, in "Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico", 21 (2004), pp. 101-113.

⁵² Delle testimonianze greche e latine sui sacrifici di bambini nel mondo fenicio offre un esaustivo ragguaglio P. Xella, *Sacrifici di bambini nel mondo fenicio e punico nelle testimonianze in lingua greca e latina*, in "Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico", 26 (2009), pp. 59-100.

⁵³ Cfr. M. Guirguis, *Gli spazi della morte*, in "The Journal of Fasti online", 2011, www.fastionline.org.

⁵⁴ Cfr. P. Xella, *"I figli del re e le figlie del re". Culti dinastici e tradizioni amorree nei rituali ugaritici*, in "Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico", 5 (1988), pp. 219-225.

⁵⁵ Cfr. V. Karageorghis, *Notes on Some terracotta masks from Amathus now in the British Museum*, in "Rivista di studi fenici", XVIII (1990), pp. 3-15.

⁵⁶ G. Pesce, *Sardegna punica*, Nuoro 2000, p. 234-236, ne offre una descrizione: «Testa calva, viso glabro, guance e fronte tatuate, grandi occhi forati, larga bocca ghignante o digrignante, orecchie enormi, anello nasale in un esemplare [...]. Due degli esemplari sardi di tipo orientale, provenienti da Tharros [...] presentano quattro grossi nei in linea perpendicolare in mezzo alla fronte, oltre ai tatuaggi [...]. Varie sono state le opinioni proposte, per spiegare la presenza di queste "maschere" nelle tombe. La vecchia idea, secondo la quale siffatte maschere si sarebbero applicate al viso dei morti, per effetto di un rito egiziano ed anche miceneo, va esclusa perché molte di tali maschere sono più piccole del naturale. Più convincente è quest'altra spiegazione: in una tomba punica africana una maschera del tipo in questione fu trovata al suo posto, a terra a piè della scala di accesso e davanti alla soglia d'ingresso alla camera funeraria, col viso rivolto al cielo. Un'altra maschera grottesca fu trovata davanti alla porta d'ingresso di un santuario punico a Cartagine. È chiaro, dunque, che queste protomi erano talismani, cioè guardiani del sepolcro o del tempio [...] in quanto con il loro aspetto orripilante, spaventavano gli spiriti maligni [...]. Ma a che servivano i forellini in margine a queste maschere? Fors'erano applicate a un palo o ad un manichino e portate in processione, dietro alla bara nel corteo funebre, prima di essere esposte nella tomba».

⁵⁷ Cfr. I. Nielsen, *Cultic theatres and ritual drama*, cit., pp. 151-156.

⁵⁸ Cfr. K.S. Rothwell jr., *Review of "Cultic theatres and ritual drama"*, in "American Journal of Archaeology online book review", n. 111/1 (gennaio 2007), p. 1.

⁵⁹ M. Griffith, *Telling the tale: a performing tradition from Homer to Pantomime*, in M. McDonald, J.M. Walton (a cura di), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, p. 27.

⁶⁰ Sulla complessa ritualità funeraria dell'antico Vicino Oriente, è di utilissima consultazione N. Laneri (a cura di), *Performing death. Social analysis of funerary traditions in the Ancient Near East and Mediterranean*, Chicago 2007.

-
- ⁶¹ Cfr. E. Wilson, A. Goldfarb, *Living history: History of the theatre*, New York 2008, pp. 66-67.
- ⁶² Cfr. K.S. Rothwell jr., *Review of "Cultic theatres and ritual drama"*, cit., pp. 1-2.
- ⁶³ Cfr. I. Nielsen, *Cultic theatres and ritual drama*, cit., pp. 69-72.
- ⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 74.
- ⁶⁵ Cfr. *The Eleusinian mysteries*, in www.uwec.edu/philrel/faculty/beach/publications/eleusis.html, luglio 2012.
- ⁶⁶ Cfr. W. Burkert, *Antichi culti misterici*, Roma-Bari 1989, pp. 54 e ss.
- ⁶⁷ Cfr. E. Wilson, A. Goldfarb, *Living history: History of the theatre*, cit., pp. 31-32.
- ⁶⁸ Th.H. Gaster, *Thespis: Ritual, myth and drama in the ancient Near East*, New York 1950, pp. 3-4.
- ⁶⁹ B.H. Stricker, *Origins of the Greek Theatre*, in "The Journal of Egyptian Archaeology", 41 (1955), pp. 46-47.
- ⁷⁰ G.A. Privitera, *Il ditirambo e le origini della tragedia*, in (a cura di) C. Molinari, *Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bologna 1994, p. 383.
- ⁷¹ La parola τραγωδία ("tragedia") è attica, mentre δράμα ("dramma") è parola peloponnesiaca; l'etimologia è incerta, benché siano evidenti le parole da cui deriva (τράγος, "capro", ᾠδή, "canto"). Secondo un'interpretazione che risale agli Alessandrini del III sec. a.C. e che dominò incontrastata fino all'inizio del Novecento, tragedia significherebbe "canto per il capro": sia che s'intendesse, poi, il capro come premio della gara di canto (come adombra Orazio nell'*Arte poetica: carmine qui tragico vilem certavit ob hircum*), sia che s'intendesse "canto per il sacrificio d'un capro". Secondo, invece, un'altra etimologia, certo più antica della precedente, che tra i moderni fu sostenuta dal Bentley, tragedia significherebbe "canto dei capri", cioè di attori mascherati da capri (τράγοι): tale etimologia è attestata nell'*Etymologicum Magnum* (764, 6): «Per lo più i cori erano composti di satiri, che chiamavano capri». Le due etimologie rivelano due concezioni diverse dell'origine della tragedia: la seconda, aristotelica, riconnette l'origine della tragedia con i satiri del dramma satiresco; la prima, più tarda, separa nettamente il dramma satiresco dalla tragedia.
- ⁷² La *Suda*, non sempre degna di fede, men che meno in questo caso, attribuiva ad Arione tre innovazioni. Egli avrebbe inventato il modo tragico; avrebbe istituito il coro a cui faceva cantare il ditirambo (questa notizia ci viene fornita anche da Erodoto); avrebbe introdotto i satiri che cantavano i versi. Wilamowitz combinò le tre notizie, stabilendo che Arione aveva inventato un ditirambo cantato da uomini travestiti da satiri, dal quale sarebbe poi derivata la tragedia.
- ⁷³ Non a caso, Platone [*Repubblica*, 394b-c] giudica questo ditirambo di Arione più narrativo della stessa epica, che a lui appare troppo mista di elementi espositivi ed elementi drammatici. Riaffermando la natura espositiva del ditirambo, Platone, implicitamente, condannava quello mimetico dei tempi suoi. Da alcuni decenni, infatti, lo sviluppo della musica e la difficoltà di farla eseguire dal coro tradizionale, che era un coro di dilettanti, aveva indotto alcuni ditirambografi (a cominciare da Melanippide) ad introdurre delle parti soliste nei loro ditirambi ed a conferirgli talora un aspetto quasi drammatico. Il che fu avvertito da Platone, Aristotele e lo stesso Aristofane come un segno di decadimento.
- ⁷⁴ G.A. Privitera, *Il ditirambo e le origini della tragedia*, cit., p. 387.
- ⁷⁵ M. Ercoles, *Tra monodia e coralità: aspetti drammatici della performance di Stesicoro*, in "Dionysus ex machina", 3 (2012), p. 7.
- ⁷⁶ L'attribuzione a Simonide di tragedie e a Pindaro di drammi tragici, che noi leggiamo nella *Suda*, non significa che essi scrissero davvero tragedie o ditirambi drammatici. Occorre tener presente che in età bizantina qualche volta si confondeva tra ditirambi e tragedie. I due generi avevano gli stessi argomenti e avevano entrambi un titolo: spesso lo stesso titolo. Scambiare per titoli di tragedie i titoli dei ditirambi era quasi inevitabile per chi non aveva davanti le opere, ma solo un elenco di opere. Solo per questo la *Suda* attribuisce "tragedie" a Simonide e "drammi tragici" a Pindaro: non certo perché i loro ditirambi avessero un aspetto drammatico sfuggito a tutti e divenuto chiaro ai compilatori del lessico bizantino.

⁷⁷ Non vi è invece motivo di ritenere “satireschi” i cori tragici di Sicione: la denominazione impiegata da Erodoto indicherà piuttosto che erano più o meno come le odi corali di tragedie a lui contemporanee. Poteva pertanto trattarsi di cori mascherati che facevano rivivere le vicende mitiche dell’eroe argivo Adrasto in maniera drammatizzata, ad esempio mediante dialoghi lirici. Possiamo ipotizzare un dialogo tra il corifeo, nel ruolo del protagonista, e i coreuti, nel ruolo dei cittadini argivi, o forse tra due semicori. Questa appare la ricostruzione più verisimile dell’attività di tali cori, sulla scorta dell’analogia con i coevi cori ditirambici ordinati da Arione. A quanto consta, il ditirambo arioneo non solo era caratterizzato da un contenuto distesamente narrativo, tale da giustificare l’impiego di titoli per designare i singoli componimenti, ma anche da una forma drammatica, se è attendibile la testimonianza soloniana (fr. 39 G.-P.2) filtrata da Giovanni Immonide, sopra richiamata. Il *Teseo* di Bacchilide è stato richiamato da più d’uno studioso come possibile esempio concreto di un ditirambo “tragico” ed è l’unico componimento di questo tipo da cui sia possibile ricavare un’idea meno vaga della forma che il dramma arioneo poteva assumere: si tratta, di fatto, di un dialogo lirico tra Teseo, impersonato dal corifeo o da un semicoro, ed il popolo ateniese, interpretato dal coro o dal secondo semicoro, cfr. M. Ercoles, *Tra monodia e coralità: aspetti drammatici della performance di Stesicoro*, cit., pp. 8-9.

⁷⁸ Cfr. G.A. Privitera, *Il ditirambo e le origini della tragedia*, cit., p. 390.

⁷⁹ R. Sevieri, *Introduzione*, in Timoteo, *I Persiani*, Milano 2011, p. 14.

⁸⁰ Durante questa tirannide, le competizioni ditirambiche acquistano una valenza spiccatamente civica, specie nelle Dionisie (istituite nel 534 a.C.) e nelle Panatenee (riorganizzate nel 566 a.C.), cfr. *ivi*, p. 15.

⁸¹ *Ivi*, pp. 15-18.

⁸² Cfr. E. Csapo, *The Politics of the New Music*, in (a cura di) O. Murray, P. Wilson, *Music and the Muses. The Culture of “Mousiké” in the Classical Athenian City*, Oxford 2004; cfr. anche Pseudo Plutarco, *De musica*, 30, 1141c.

⁸³ Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, cit., p. 131.

⁸⁴ Cfr. G. Guidorizzi (a cura di), *Introduzione al teatro greco*, Milano 2003, p. 17.

⁸⁵ Nel caso di riti celebrati in case private, l’officiante è il padrone o la moglie; nel caso di quelli svolti nei templi pubblici l’officiante è il re o il suo successore legale; nel caso poi dei moltissimi culti che da semplici pratiche famigliari avevano conseguito un riconoscimento generale, l’officiante è qualcuno destinato a ciò per diritto di successione. La folla sta in piedi lì vicino, in silenzio oppure levando in determinati momenti del sacro rituale delle esclamazioni codificate, come grosso modo avveniva con il daduco, sacerdote del rito eleusino che portava la fiaccola di Demetra nelle cerimonie, durante le Lenee, come ci attesta uno scolio alle *Rane* di Aristofane. Le orge, le cerimonie iniziatiche riguardano, invece, ogni cittadino che crede nel dio. Con ciò è aperta la strada al dispiegamento dell’individualità; cfr. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Cos’è una tragedia attica?*, Brescia 2013, pp. 55-64.

⁸⁶ G. Guidorizzi (a cura di), *Introduzione al teatro greco*, cit., p. 9.

⁸⁷ Cfr. Ateneo, 622.

⁸⁸ La tradizione racconta che in Atene le rappresentazioni tragiche furono portate da Tespi, del demo attico d'Icaria, presso Maratona: Tespi sarebbe stato il primo tragediografo, cioè "l'inventore della tragedia". La prima rappresentazione drammatica sarebbe avvenuta durante la sessantunesima Olimpiade (536-533 a.C.): il Marmo di Paro ha la data 535. Tespi non è nominato da Aristotele, ma di lui ci dà notizie la *Suda*, che accenna a un'altra tradizione, secondo la quale il primo tragediografo sarebbe stato Epigene di Sicione. Alla personalità storica di Tespi, se non a quella di Epigene, non vi è ragione per non credere. A Tespi si attribuisce il merito di avere introdotto il primo attore, cioè di avere staccato un attore dal coro. Non è senza ragione che "attore" in greco si dica ὑποκριτής, ossia "risponditore": la sua più antica funzione è quella stessa del re Egeo nel *Teseo* di Bacchilide. E non troppo diverse dal ditirambo bacchilideo dobbiamo immaginarci le "tragedie" di Tespi. La figura di Susarione sta a rappresentare un'antichissima forma di commedia che, secondo certe tradizioni, sarebbe fiorita presso i Dori di Megara Nisea nel sec. VI a.C. – quando, dopo la cacciata del tiranno Teagene, vi dominava la democrazia – e che perciò sarebbe stata anteriore alla più famosa commedia degli Attici. Egli è detto figlio di Filino, nativo del borgo megarese di Tripodisco. In altre fonti invece è considerato come oriundo di Icaria, borgo dell'Attica, dove nacque anche Tespi: ma questa tradizione è probabilmente tendenziosa, determinata dal proposito di attrarre Susarione nella cerchia dell'Attica e quindi togliere fondamento alle ambizioni dei Megaresi, i quali si vantavano di avere "inventato" essi, per mezzo di questo loro poeta, il genere comico. È dubbio se Susarione sia realmente esistito, o se la sua figura debba essere considerata come simbolo, immaginato la prima volta dai Megaresi, per scopi letterari.

⁸⁹ Cfr. W. Ridgway, *The origin of tragedy with special reference to the Greek tragedians*, Cambridge 1910.

⁹⁰ Cfr. M.P. Nilsson, *Studia de Dionysiis atticis*, Lund 1900.

⁹¹ Per le teorie su esposte, cfr. G. Perrotta, M. Praz, *Tragedia* (s. v.), in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1937.