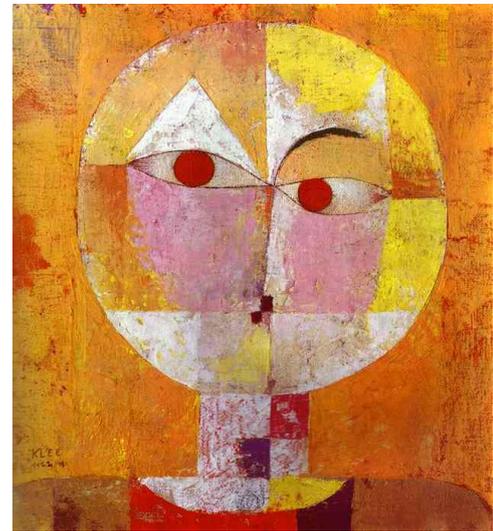




Liceo Classico Statale

Adolfo Pansini

Napoli



Sesto Convegno di Antichistica

Venerdì e Sabato - 18 e 19 Ottobre 2019

Liceo Classico A. Pansini – Napoli

Via Sangro 18

L'antico nel presente

I colloqui di **Senecio**. In memoria di **Emilio Piccolo**

Lorenzo Fort - Andrea Piccolo

Vincenzo Ruggiero Perrino

La cultura materiale del teatro. Papiri dello spettacolo

Alessandro Cabianca

La concezione della donna dal mito greco alla contemporaneità

Enrico Renna

Segnalazioni luminose e telegrafo ottico per fini bellici in età greco-romana

Andrea Scotto

Da Giustiniano all'Umanesimo: alla ricerca della romanità nel cuore del Medioevo

Gianni Caccia

Historía e bíos: la costruzione di una differenza

Anna Chiaiese

Il corpo e il discorso. Canone e metodi tra decostruzioni e intersezioni: il contributo dell'antropologia storica e degli studi di genere (e delle differenze)

Emilio Piccolo

Poesie

SENECIO

www.senecio.it

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2020

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

Ringraziamenti

di Andrea Piccolo 3

In luogo di introduzione. Poesie di Emilio.

Edipo (II) 5

Ulisse 7

Al figlio 8

Tsunami 9

Don't 11

Presentazione della rivista

di Lorenzo Fort 14

La cultura materiale del teatro. Papiri dello spettacolo

di Vincenzo Ruggiero Perrino 21

Segnalazioni luminose e telegrafo ottico per fini bellici in età greco-romana

di Enrico Renna 65

La concezione della donna dal mito greco alla contemporaneità

di Alessandro Cabianca 73

Da Giustiniano all'Umanesimo: alla ricerca della romanità nel cuore del Medioevo

di Andrea Scotto 105

Historía e bíos: la costruzione di una differenza

di Gianni Caccia 116

Il corpo e il discorso. Canone e metodi tra decostruzioni e intersezioni: il contributo dell'antropologia storica e degli studi di genere (e delle differenze)

di Anna Chiaiese 131

Ringraziamenti

di Andrea Piccolo

Questo libro raccoglie gli atti del Sesto Convegno di Antichistica, L'Antico nel Presente. I Colloqui di Senecio. In Memoria di Emilio Piccolo, mio padre, che si è tenuto il 18 e il 19 Ottobre 2020 a Napoli, che significa a casa di mio padre, quindi a casa mia. L'appartenenza la sento ancora più forte perché abbiamo organizzato questo convegno nella scuola dove insegno, il Liceo Classico Adolfo Pansini, una meravigliosa realtà scolastica che abbraccia una buona fetta dei giovani napoletani che si sono avviati allo studio dei classici.

Per me è stato molto intenso e significativo mescolare affetti, lavoro, relazioni di qualsiasi tipo. È stato emozionante e bello. Per questo innanzitutto voglio dire GRAZIE A TUTTI.

È difficile stabilire da dove cominciare e come proseguire, per cui comincio a ringraziare chi ha reso possibile la realizzazione di questo convegno, due persone importantissime nella mia vita, Lorenzo Fort e Salvatore Pace. Lorenzo guida la rivista Senecio e ha dato a me la possibilità di continuare qualcosa di mio padre, Senecio appunto. Il mio Capo Salvatore Pace ci ha ospitati al Pansini e mi mostra ogni giorno come la Scuola sia un posto felice e sereno. Ringrazio i relatori, in ordine di apparizione: Vincenzo Ruggiero Perrino, Enrico Renna, Alessandro Cabianca, Andrea Scotto, Gianni Caccia e Anna Chiaiese che hanno riempito questo convegno non solo di contenuti, ma di passione, entusiasmo e anche divertimento. Ringrazio Maria Grazia Caenaro, Claudio Cazzola e Letizia Lanza fondamentali in ogni cosa che riguarda Senecio. Ringrazio tutta la comunità di Senecio e tutta la comunità della mia Scuola, colleghi, studenti e personale che si sono fuse in armonia in un intreccio vivo di interessi ed emozioni. Gli studenti sono stati spettatori fantastici. Ma non solo spettatori. Ringrazio di cuore l'amica collega Daniela Visone, che conosceva papà e aveva realizzato insieme a lui diversi reading di

poesie, e che insieme alle mie alunne Michaela Iannarone, Virginia Silvano e Gea Scolavino ha realizzato un momento poetico di lettura di testi di papà che resterà per sempre nel mio cuore e nella mia memoria. Non ci sono parole per descrivere il regalo che ho ricevuto da loro. I testi che hanno letto accompagneranno le pagine di questo libro e il un video della loro esibizione è raggiungibile tramite il seguente link: [clicca qui](#). Infine ringrazio la mia famiglia, mia moglie Mariagrazia, mia mamma Valeria e l'uomo con cui condivide la vita, Enzo, che mi hanno supportato e aiutato nella realizzazione del Convegno e per l'accoglienza ai relatori. Ringrazio Titta Iadicicco, per la sua testimonianza al convegno sia da Dirigente Scolastico che come compagna di vita di Emilio. Ringrazio Emily Piccolo, la mia principessa, che mostrandomi il segreto della vita mi fa sentire capace di tutto. Questo libro è una raccolta, ma è il frutto di tantissimi pezzi essenziali, sarebbe impossibile raggiungerli tutti e sicuramente fin qui non avrò detto sufficientemente a chi ho nominato.

Quindi Grazie, e Grazie personalmente perché la magia di quei giorni ha regalato a me una sensazione unica e indimenticabile di qualcosa che va oltre la vita e la morte.

Grazie Emilio.

In luogo di introduzione. Poesie di Emilio.

Edipo (II)

Non giudicare felice nessuno finché non è morto
mi disse la sfinge prima di cercare
e trovare la morte
solo perché le avevo detto che ero io
quello che lei cercava

io non capii
pensai che fosse il suo ultimo enigma
e che per sempre mi volesse consegnare
al destino di chi intuisce
senza mai averne la prova
che dietro le cose si muove un demone
che ci fa essere ciò che siamo

da quel giorno
molto ho amato e molto ho odiato
ho mentito tradito urlato le mie verità
come se fossi giuda che consegna
alla storia il maestro
perché non sa cosa farsene
né della storia né del maestro
e gli restano solo trenta denari
per pagarsi la sua morte
ho fatto a meno della sapienza
ho fatto a meno della stoltezza
ho fatto a meno di tutto ciò
che può dare felicità e dolore

Ma a modo mio anch'io ho sofferto
e anch'io sono stato felice

Ma di notte quando l'insonnia
ti fa scoprire che in cielo ci sono la luna
e le stelle e che dei sogni di cui fai a meno
non puoi fare a meno
ricordo ciò che mi disse la sfinge
il giorno della sua morte

mi chiedo se lei fosse felice
se domani lo sarò di nuovo anch'io

Ulisse

Io non sono mai partito da Itaca né ad Itaca sono mai tornato.
Non ho visto Priamo piangere sul corpo del figlio, né odorato
il profumo del legno con cui erano fatte le assi del cavallo
da cui sbucarono a notte i guerrieri che avrebbero distrutto
una città e fondato l'impero di una civiltà. Non ho rubato le armi
di Aiace né mai ho convinto Circe o Calipso a donarmi
per amore il corpo o la giovinezza, l'estasi o l'oblio.
A casa non ho mai avuto Penelope ad attendermi né Telemaco
ha mai cercato il padre che non sono mai stato.
Sono arrivato qui per caso,
qui dove non fioriscono gli ulivi e le mandorle non hanno il sapore dell'estate e della
sete. Ho visto molto, ho visto troppo,
o troppo poco. Quanto basta per capire che in quel poco di spazio
che c'è tra un pianeta e le stelle c'è posto per tutto,
e che ogni giorno è felice se vuoi che lo sia,
e pieno di dolore, se non sai farne a meno.
Ora sogno di varcare un giorno le colonne d'Ercole
e d'incontrare, su una montagna bruna che esce dal mare,
un uomo che abbia il mio volto, le mie mani, i miei occhi
e mi dica: eri tu che io aspettavo, eri tu.
Non incontrerò mai quell'uomo, lo so,
ma a notte, mentre una donna che somiglia a Penelope
mi carezza con una tenerezza che Penelope non ha mai avuto,
sento che quell'uomo, nel buio, mi guarda
e mi parla di un'isola lontana, dove non sono mai stato,
dove non andrò mai perché è tempo ormai
di essere felice, qui, in questa via chiassosa di Manhattan
dove guardando un fast food intuisci
che il tempo è un'invenzione degli dei
che hanno invidia per gli uomini che muoiono.

Al figlio

Io non potrò farci nulla quando il dolore ti colpirà
e farà con te come il mare fa con le alghe, la sabbia e gli scogli.
Starò male perché tu stai male ma attenderò vicino a te
che abbia prima o poi fine la notte in cui tutte le vacche sono nere.

Non potrò farci nulla neanche quando sentirai
che questo mondo, comunque sia, è stato fatto proprio per te
e la felicità ti renderà stupido come un animale
che per la prima volta vede un'eclissi di luna.
Sarò felice perché tu sarai felice e chiederò al primo dio
che accetterà la mia preghiera di perdonarti
se crederai che quell'attimo è l'eternità.

Mi chiederò qualche volta che ne sarà di te
quando non ci sarò più. E immaginerò quelli che verranno
dopo di noi, nati da noi, fra cento e mille anni.
Se saranno biondi, e se avranno occhi chiari o scuri,
e se saranno crudeli o teneri, come a seconda delle circostanze,
lo sono stato io, e lo sarai anche tu.
Fingerò di sapere anche che la morte non è la fine di tutto,
come vogliono i poeti, i santi e gli innamorati.
Giocherò con i tuoi figli e mi ci proverò a insegnare anche a loro
che si possono chiudere le stelle nelle mani e poi aprirle
e fare paff! e la stella è lì davanti a te, tutta tua,
prima di perdersi nel buio della notte.

Ma io non potrò farci nulla quando sarà l'ora di andare.
Ti lascerò solo con il tuo dolore. E con i ricordi
che mi faranno vivere ancora per trenta o sessant'anni
ogni volta che ti sembrerà di sentirmi vicino a te.
Poi sarà come se non fossi mai vissuto.

Lo stesso accadrà a te.

Fra due o trecento anni solo noi sapremo
d'essere vissuti, ma non potremo raccontarlo a nessuno.

Tsunami

L'ho vista in tv l'onda
ho visto anche due bambini che si sono accovacciati
per guardare il mare che si gonfiava
poi non li ho visti più
è certo
sono morti senza mai essere diventati giovani
altri, giovani, non hanno avuto il tempo
di diventare vecchi
e quanto ai vecchi
be' hanno solo anticipato
di un mese o di un anno
l'istante della loro morte

sono morti in tanti
troppi perché il dolore ti colpisca
alla bocca dello stomaco
e ti renda stupido
e incapace di accettare
che si muore anche così
per un'onda o un fiato
del pianeta
che poco si cura
se siamo poveri o ricchi
intelligenti come piero angela
o barbari come nonna Maria
che credeva che dio è giusto
sia se ci punisce
sia se ci lascia presentire
il profumo dell'eliso

ho visto anche lo sguardo serio dei potenti del pianeta
che si sforzano di conferire ai loro muscoli facciali
il tono giusto e adatto alla circostanze
e hanno dimenticato che a Bopal
ne sono morti a migliaia e non per un capriccio della natura
hanno dimenticato anche che le bombe intelligenti
ne possono ammazzare tanti
quanti uno tsunami che non ha alcun interesse
a ridurre il numero degli esemplari della specie

ho visto anche i giornalisti
compunti come quando si va ad un funerale
apocalisse, dicono
che è parola terribile e sacra
ma fa *audience* e consente
di convincere il mondo
che tutti potremo un giorno dire
c'ero anch'io
come nelle interviste dove ti chiedono di quale ombrello
ti servi quando piove

e poi e non a caso ho ricordato
che il gobbo maligno ha ancora qualcosa da ricordarci
ho pensato che invece di stare qui a litigare
per questo poco di tempo che abbiamo
qualunque esso sia
sarebbe forse meglio che ci preoccupassimo
di darci una mano
in questo gran bordello che è l'universo
e di non fare come chi mette la porta blindata all'entrata di casa
dopo che ci sono entrati i ladri

e ho sorriso di ciò che pensavo
mi sono detto: non hai capito niente della vita, tu
non hai capito che tutto passa
il dolore lo tsunami e anche il sorriso del potente
che sorride sorride sempre
e mi sono ritrovato
a notte fonda
a sforzarmi di sentire
cosa hanno sentito quei bambini
quando hanno ingoiato acqua e sabbia

ma nella mia gola non c'era né acqua né sabbia
e respiravo a fatica solo per le sigarette
che mi bruciano il respiro

Don't

ok, la rivoluzione non ci sarà
non staremo a piangere per questo
né per le stelle che si sono spente nel nostro cuore
non piangeremo nemmeno se una donna ci dirà
che siamo inutili come le lattine vuote di coca-cola
e non continueremo più a guardare il mondo
attraverso il telescopio della nostra insonnia
qualcuno dice questo è il mondo
io più semplicemente dico che alla mia età
si può fare a meno anche di questa verità
e rendersi conto di aver vissuto abbastanza
così, un giorno in più o un giorno in meno
e a quelli che verranno decidere se ricordarci
o far finta di essere sbucati nella storia
solo perché un mattino o una sera
il corpo di una donna ha deciso di essere madre

anche noi abbiamo avuto padri e madri
e siamo stati padri o madri
né migliori né peggiori
di quelli che prima e quelli che dopo
siamo stati assemblati per questo
un po' di ideologia un po' di passione
e quanta disperazione era sufficiente
per convincere gli altri
che la poesia non serve a nulla
come la rivoluzione

certo, n'è passato del tempo
e a Sesto di operai nisba
il che sta anche sulle magliette
e se chiedi all'amico stavi dicendo?
puoi andartene a vedere come la luna muore
senza che lui s'accorga che c'è la luna

ti sento al fondo di questo abisso
non trovo parole da metterti sulle labbra
ma la tua reticenza non mi fa più male
come vedi ho imparato a soffrire
fingendo che non m'importa più nulla
della felicità

ho bisogno del tuo cinismo ora
e di un vaso di basilico per tenere lontane
le zanzare quando sarò estate un'altra volta
ho bisogno di conoscere a memoria
dove mettere le mani quando me le ritrovo
senza sigaretta e senza il tuo corpo
e di un orecchio di cane a cui rivelare i miei segreti
perché mi fissi con un po' d'umana simpatia
tanto, la rivoluzione non ci sarà
e si è in pace con la morte
solo quando non ti fa più paura

hai fatto tutto
hai detto tutto
hai perso e avuto tutto
insomma, sei come il convitato di cui parlavano gli antichi
che è sazio e non ha più voglia di mangiare
una carta assorbente niente male
una fiamma che sta bene all'inferno

abbiamo parlato di rivoluzione, mi pare, e di qualcos'altro
di come varia il prezzo della birra
che va di pari passo con quello del dolore e della vita

abbiamo visto simboli dappertutto
non c'erano

abbiamo creduto di toccare il segreto delle cose
ma le cose non hanno più segreti

qualche volta quando eravamo ubriachi
siamo stati così bravi a fingerci sinceri
che lo siamo stati davvero

io ho visto un treno quand'ero bambino
non sapevo da dove venisse né dove andasse
vidi un volto di donna dietro un finestrino
rimasi a guardare il punto dove avevo visto quegli occhi
non c'era più nulla
solo il cielo

e poi uno muore, così, per provarsi
a fare ancora qualcosa dopo averle fatte tutte
o anche per sfidarla poi questa morte che non viene
mentre stai ancora lì a gridare fermati, attimo, sei bello!

ma io lo sapevo amore che sarebbe finita così
e non sto qui a piangere che te ne sei andata
ci vogliono molti anni per capire
che tutto è sempre ciò che deve essere
e io ho molti anni
più della pietra del deserto che mi hai donato
e non sto qui a chiedermi come si vive altrove
o se questa, questa poesia, è sempre e comunque
l'ultima che scriverò
o se questa, questa donna che tu sei, è sempre e comunque
l'ultima che il mio corpo saprà desiderare o odiare

anche questa sera ha un sapore antico
e i miei occhi bruciano per il pianto
che non sanno piangere
in tv c'è Forrest Gump e io provo un po' d'invidia
per quelli che sanno vivere senza sapere di vivere
i tuttieguali sempreguali che ho deriso
ma è triste sentire che rien va plus
e che un nuovo millennio inizia
con lo stesso stile di quello che se n'è andato
con le stesse sere che fanno di acido e muffa
e gli stessi mattini che t'infilano i pantaloni
e ti dici andiamo

ok, la rivoluzione non ci sarà
ok, questo è il mondo
ok, è ora di andare a letto
senza chiedersi più

a che punto è la notte?

Presentazione della rivista

di Lorenzo Fort

Per prima cosa, a nome mio personale e della Redazione tutta (Alessandro Cabianca, Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro, Claudio Cazzola, Letizia Lanza, Vincenzo Ruggiero Perrino, Andrea Scotto), desidero porgere i più sinceri ringraziamenti ad Andrea Piccolo, che condivide con me la Direzione della rivista, per aver ideato e fatto sì che trovasse la sua concretizzazione il progetto di questo Convegno – sotto certi aspetti particolarmente rilevante, perché si svolge nella città del fondatore e primo direttore di “Senecio”, Emilio Piccolo.

Il mio/nostro ringraziamento va anche alla sede che ci ospita, in particolare al Dirigente Scolastico, Salvatore Pace, e al Consiglio di Istituto e al Collegio dei docenti del Liceo “Pansini”, oltre che naturalmente a tutti i relatori: li nomino secondo l’ordine degli interventi: oggi Vincenzo Ruggiero Perrino, Enrico Renna, Alessandro Cabianca, domani Andrea Scotto, Gianni Caccia, Anna Chiaiese. Ultimo, ma non meno importante, ringrazio in particolare tutti i presenti in sala.

Prima di passare alla presentazione della rivista, desidero soffermarmi un attimo sul titolo del Convegno: dopo una rapida consultazione con i redattori, su proposta di Gianni Caccia, d’accordo con Andrea, abbiamo scelto il titolo *L’antico nel presente*, a significare che il passato non è mai morto, anzi la sua analisi non solo ci arricchisce, ma ci fornisce le chiavi di lettura utili a interpretare il presente. Quasi superfluo ricordare il celebre passo ciceroniano (*De oratore* 2,9,36) *Historia... testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis*, “La storia, testimone dei tempi, luce della verità, vita della memoria, maestra di vita, messaggera del passato”, anche se il concetto era già stato espresso dalla concezione storiografica di alcuni storici greci, come Tucidide e Polibio. E come ribadisce Petronio nella *Cena di Trimalcione* (46,8) *Litterae thesaurum est*, e

di queste *Litterae* noi dobbiamo far tesoro, perché, come recita un proverbio medievale, *Doctrinae cultus nemo spernit nisi stultus*, “La cultura nessuno la disprezza se non lo stolto”.

Come Andrea Piccolo ed io stesso abbiamo più volte ricordato, il 23 luglio 2012 moriva prematuramente suo padre Emilio, e chiedo venia se mi ripeto, fondatore e per lunghi, fortunati anni direttore di “Senecio”. Dopo i primi contatti con Letizia Lanza e con me, Emilio Piccolo, affascinato dall’intreccio tra antico e moderno, concepì l’idea di dare inizio assieme a noi due una nuova sezione della già vitale e importante rivista online – “Vico Acitillo 124. Poetry Wave” – da lui fondata e diretta, dapprima con Antonio Spagnuolo successivamente da solo. “Senecio” iniziò le sue 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 lo 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 Paul 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 che ora vi leggo.

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.

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.

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 (colgo l'occasione per rivolgergli un ulteriore ringraziamento, oltre che per l'organizzazione di questo evento, per la disponibilità e l'insostituibile collaborazione "tecnica" nel mettere in rete i vari contributi mensili e gli Atti dei Convegni), 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 (AL): un intero pomeriggio intitolato *Non solo carta, non solo antico. I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo*, con tutte le relazioni raccolte da Andrea Piccolo nell'ebook che costituisce il primo volume degli Atti.

Visto il felice esito dell'iniziativa, si consolidò l'idea di perseverare su questa strada e nel 2015, grazie all'organizzazione e all'impegno di Vincenzo Ruggiero Perrino, presente anche come relatore, si svolse presso l'Abbazia di Casamari (FR) una seconda giornata di studi, questa volta suddivisa nelle due sessioni, antemeridiana e pomeridiana, e intitolata *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 (e continuiamo a farlo!).

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

Nel 2017, grazie alla fattiva collaborazione della Delegazione pisana dell'AICC (Associazione Italiana di Cultura Classica) nella persona del professor Mauro 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)*.

L'anno scorso, infine, ancora una volta grazie a Vincenzo Ruggiero Perrino ebbe luogo ad Anagni (FR) il quinto Convegno, dal titolo *Religiosità antica tra paganesimo e cristianesimo*, presso il Pontificio Collegio Leoniano.

Di tutti questi Convegni le relazioni sono state raccolte in ebook da Andrea Piccolo e pubblicate nel sito, scaricabili 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 nostra 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 perché vogliamo opporci alle tenebre dei nostri giorni, alle manipolazioni di ogni tipo e alle strumentalizzazioni, anche politiche, al triste panorama che ci circonda e ci soffoca, alle volgarità, alle parole d'odio che sono all'ordine del giorno, non solo nelle strade, ma anche e soprattutto nei social network: in una parola, a tutti gli aspetti deteriori, per non dire criminali, della comunicazione in rete. La seconda considerazione è sulla rivista allo stato attuale.

Da Anagni 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. Dunque, nel frattempo, si sono aggiunti altri 66 nuovi

lavori, 18 nella sezione *Saggi, Enigmi, Apophoreta*, 26 in *Recensioni, Note, Extravaganze*, 22 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 dodici (12) i nuovi collaboratori!

L'elenco completo degli aggiornamenti del 2018-2019 figureranno nell'elaborazione scritta di questa mia presentazione.

“Senecio” 2018-2019

Saggi, Enigmi, Apophoreta

Albrile Ezio, *Case infestate corpi smaterializzati*

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

Cazzola Claudio, *Un'Andromaca del Novecento: Tallusa pascoliana* – prima parte

Cazzola Claudio, *Un'Andromaca del Novecento: Tallusa pascoliana* – seconda parte

Celio Marta con Tessari Alessandro, *Abitare l'ambivalenza. La Poetica del Paradossso*

De Cristofaro Luigi, ΑΗΤΑΔΑΣ ΔΕ ΓΥΝΑΙΚΑΣ: SOMETHING MORE THAN «CAPTIVE WOMEN». A SHORT COMMENTARY ON IL. 20.193

Fort Lorenzo, *Suggestioni iblee - 1*

Lanza Letizia e Fort Lorenzo, *Ragionamento sul formaggio nel mito e nella letteratura* - Parte seconda

Paganin Marcella, *MetaSenecio 2108*

Paganin Marcella, *MetaSenecio Poesia 2018*

Ruggiero Perrino Vincenzo, *Percorsi rituali e spettacolari tra Fenicia ed Etruria*

Salanitro Giovanni, La duplice redazione della versione greca di Teodoro Gaza del *De senectute* ciceroniano

Vaccaro Adam, OGNI MINUZIA DELL'ANIMA. Efflorescenze e fusioni – in *Saccade e Scribendi licentia* – di Cesare Ruffato

Zagarella Maria Nivea, *Il Tommaso in Conturbia* di Ortensio Scammacca fra classicismo e spiritualità barocca

Zagarella Maria Nivea, *Pastorali e “nuveni” del Natale*

Zecca Titti, *Alle radici dell'homo oeconomicus. In memoria di Mari antica città della Mesopotamia*

Zecca Titti, *La rappresentazione del globo terrestre: un lungo processo senza fine*

Zecca Titti, *Oriente e Occidente: mediterraneità tradita*

Recensioni, Note, Extravaganze

Agostini Tiziana, *Prendersi la libertà*. Premessa a L. Lanza, *La verità e il mito. Trittico muliebre*

Barbon Ferdy Hermes, *La luce nel tempio di S. Nicolò a Treviso*

Bertoni Luca, *Il muro, l'incomunicabilità nel rapporto con l'altro. "Esistenza prima di essenza"*

Budetta Giuseppe Costantino, *Eternità*

Budetta Giuseppe Costantino, *Io che guardo la tivù*

Cabianca Alessandro, *Riflessioni intorno all'origine della mia scrittura*

Celio Marta, *Violenza sulle donne*. Sabato, 25 agosto 2018 - Teatro Duse (Asolo)

Contiliano Antonino, *Caro Giuseppe Panella...*

Desideri Adele, Su Daniela Monreale, *Fragilità del silenzio*

Ferrarotti Franco, Nota introduttiva a L. Vasile, *Libertà attraverso Eros Filia Agape*

Fontanella Federico, **I FUGGIASCHI**

Fragogna Barbara, *La poetica*

Giannone Eugenio, 1918-2018 – Guerre mai più!

Lucentini Ludovica, *Sul Convegno Internazionale "Fare la differenza / Making the Difference"*

Macchia Annalisa, *In memoria di Giuseppe Panella*

Manservigi Flavia, Presentazione di Paolo Valesio, *Esploratrici Solitarie. Poesie 1990-2017*

Mazzocato Gian Domenico, *Diario di Sicilia - 1*

Mazzocato Gian Domenico, *IPSE DIXIT*

Peyretti Enrico, *La religione per Nanni Salio*

Piccolo Andrea-Fort Lorenzo, *L'antico nel presente. Lo stato dell'arte*

Ruggiero Perrino Vincenzo, *Gli allestimenti teatrali di Leonardo da Vinci*. Recensione a Luca

Garai, *La Festa del Paradiso di Leonardo da Vinci*

Tassinari Paola, *I confini della Romagna, Dante, la Garisenda e la superbia*

Trimboli Claudia, *Su "Religiosità antica tra paganesimo e cristianesimo"*

Trimboli Claudia, Sulla conferenza: *Annia Regilla e Erode Attico: un caso irrisolto di femminicidio nel II secolo tra archeologia ed epigrafia*

Zagarella Maria Nivea, *Quelle "pietre eterne" che predicano Tiresia*

Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni

Agostinacchio Marina, *Black and Back 1*

Aprile Guglielmo, *Casa di specchi*

Aprile Guglielmo, *Nei secoli*

Attolico Leopoldo, *Incustodente*

Bolla Giorgio, *Anagni*

Bolla Giorgio, *Mare Nostrum*

Caverni Lidia Are, *Da Il canto delle cicale*

Cortiana Rino, *San Giorgio uccide il drago*

Davinio Caterina, *(Borseggi)*

De Bernart Luciana, *Acanto*

De Bernart Luciana, *L'augure*

Galdini Guido, *Senza titolo*

Gallo Sergio, *Le nozze bianche*

Isetta Gianfranco, *Un bambino che viene*

Mobili Giorgio, *Nostalgia della Sfinge*

Nenci Francesca, *A Giuseppe che non vedrò mai più*

Prosperi Claudio, Archipoeta di Colonia, *Confessio Goliae*

Rudi Armando, *Via Crucis – Stazioni 7-8*

Santese Enzo, *due poesie*

Vianello Aldo, *Religio?*

Vicino Caterina, *La casa attende*

Visconti Cicchino Lucia, *Perché?*

La cultura materiale del teatro. Papiri dello spettacolo

di Vincenzo Ruggiero Perrino

Premessa: la cultura materiale del teatro ieri e oggi

Questo contributo persegue due scopi. Il primo è quello di fornire, al di là di un rapido quadro storico del teatro e dello spettacolo nell'antichità greco-romana, alcune coordinate ermeneutiche relativamente ad alcuni papiri di età ellenistica, inerenti la materia scenica. Il secondo è quello di dimostrare che la cultura materiale del teatro è sostanzialmente rimasta inalterata dall'antichità ad oggi.

Le prassi operative, gli aspetti organizzativi, le scansioni del lavoro di preparazione di uno spettacolo (dalla redazione del testo drammaturgico all'elencazione delle suppellettili scenografiche, dallo svolgimento delle prove alla contrattualizzazione degli artisti, dalla musica alle soluzioni registiche) sono aspetti che, nel corso dei secoli, hanno mantenuto forme e coordinate sostanzialmente immutate.

Come vedremo nelle pagine che seguono, ieri come oggi attori e registi annotano sui copioni indicazioni e appunti di scena; ieri come oggi vengono realizzate copie di lettura di *pièce* teatrali; ieri come oggi gli scenografi utilizzano materiali vari per la composizione della scena; ieri come oggi gli attori sottoscrivono contratti di ingaggio e vengono insigniti di premi; ieri come oggi la musica è una componente essenziale dello spettacolo teatrale; ieri come oggi esiste la figura del suggeritore.

Per rendere più agevole la lettura, le indicazioni bibliografiche sono elencate in chiusura del saggio, evitando così un continuo rinvio alle note.

L'evoluzione dell'arte del teatro nell'antichità

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 attua il rito; il rito si celebra in occasioni festive; la festa è l'occasione nella quale la collettività rinsalda il vincolo con le divinità. La storia del teatro è preceduta da una lunghissima “pre-storia”, durante la quale, nel corso degli svolgimenti delle feste religiose, la celebrazione del rito poteva rivestire una peculiare forma: quella di un vero e proprio “dramma rituale” religioso.

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, sostanziosamente di gesti, invocazioni, posture e movimenti, resi “tradizione rituale” dalla consolidata reiterazione nel tempo. 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, che favorisce l'illusione.

Tra il III millennio a.C. e il VII sec. a.C., tutte le civiltà del Mediterraneo inscenano monumentali drammi rituali, anche i Greci. Infatti, dal VIII al VI sec. a.C. nell'Ellade si praticano riti naturalistici, a cui prendono parte contadini e donne. Per esempio, ad Eleusi, presso il tempio di Demetra (cioè la Madre Terra), hanno luogo i “misteri eleusini”, che celebrano il ciclo vitale del grano come paradigma dell'esistenza umana.

Alcuni studiosi ipotizzano che l'origine della tragedia sia da far discendere dalle "recitazioni" dell'*Iliade* e dell'*Odissea* ad opera di rapsodi durante le feste religiose. Altra opinione (sicuramente maggioritaria) è quella per la quale la genesi del teatro ellenico sia da ricercarsi nella diffusione dei culti dedicati a Orfeo e Dioniso. Le liturgie e le credenze legate a Orfeo provengono dalla steppa eurasiatica, da dove si diffondono a partire dall'VIII sec. a.C.: fulcro di questa ritualità è la credenza nella possibilità dell'anima di liberarsi dal peso dell'esistenza materiale per raggiungere la perfezione in un ciclo continuo di reincarnazioni. Il culto di Dioniso, invece, proviene dal territorio della Tracia: oltre alla gesta di Dioniso vengono celebrati il matrimonio e il supplizio, con lo scopo di stimolare la fertilità della natura. Attorno all'altare, un coro di uomini e donne (guidati da un corifeo) intona un canto particolare, il ditirambo, dal quale, a dar credito alla nostra fonte più autorevole in materia – la *Poetica* di Aristotele – germina la tragedia (la commedia, invece, si sviluppa da coloro che guidano i cortei fallici).

Il passaggio dal rito all'arte teatrale si compie, secondo indizi semilegendari fornitici da Orazio, ad opera di Tespi, poeta e attore del VII sec. a.C., la cui riforma sarebbe consistita plausibilmente nell'aver aggiunto un prologo e alcune battute (declamate da un ὑποκριτής, cioè da un risponditore del coro), alla narrazione cantata e danzata dal coro e dal corifeo. Poco dopo di lui, Cherilo, Frinico, Pratina, continuano lo sviluppo della drammaturgia tragica e comica: sulla scena c'è ancora un solo uomo (che è drammaturgo, regista, scenografo, musicista, attore), dotato di maschere e costumi, in grado di ricoprire tutti i ruoli.

Gli spettacoli si organizzano in occasione delle quattro principali feste: le Piccole Dionisie (a dicembre), le Lenee (a gennaio), le Antesterie (a febbraio) e le Grandi Dionisie (all'inizio della primavera). Proprio queste ultime, grazie alla riforma voluta da Pisistrato tra il 536 e il 533 a.C., diventano le più importanti in assoluto: comprendono un concorso tra le tribù dell'Attica per l'esecuzione del miglior inno ditirambico, a cui si aggiunge una gara tra poeti tragici. Intorno al 500 a.C. la struttura del concorso è delineata con chiarezza: tre autori in gara presentano ciascuno una trilogia tragica, accompagnata (forse conclusa?) da un dramma satiresco. I poeti tragici non hanno

bisogno di creare trame e personaggi, che provengono da una sorta di memoria collettiva: il loro compito non è inventare nuovi racconti, ma fare qualcosa di nuovo con quelli che già esistono, passando dal mito-racconto al mito-dramma. Infatti, il caso di trame inventate è solo occasionale: sappiamo che Agatone scrisse un *Anteo* con personaggi fittizi; e sappiamo soprattutto di Frinico, che scelse di portare in scena non un mito, ma un episodio storico reale con *La presa di Mileto* (circa 493 a.C.), attirandosi un'accusa di vilependio alla religione. La stagione classica del teatro greco è sostanzialmente compresa tra il 472 a.C. – anno in cui Eschilo mette in scena i *Persiani* – e il 401 a.C. – quando viene rappresentato postumo l'*Edipo a Colono* di Sofocle. Nel 406 a.C. muoiono, a poca distanza tra loro, sia Sofocle che Euripide, e in un certo senso si conclude la parabola ascendente dell'evoluzione del genere tragico.

Secondo la tradizione antica, Eschilo introdusse un secondo attore, in modo da arricchire e variare le formule rigide dei primi tentativi spettacolari. La presenza di un terzo attore fu stabilmente introdotta da Sofocle (Polluce, *Onomasticon* 4, 109 ci informa che Eschilo, nella perduta tragedia *Memnone*, escogitò un sistema definito παραχορήγημα, con il quale veniva consentito ad un quarto attore di pronunciare qualche battuta marginale). Eschilo era anche coreografo delle danze interpretate dai suoi cori: Ateneo (1, 22 a) racconta che nei *Sette a Tebe*, Eschilo fosse riuscito a «rendere chiara l'azione attraverso i movimenti della danza». Sofocle, dal canto suo, oltre a introdurre il terzo attore, redasse anche il perduto trattato tecnico *Sul coro*, nel quale probabilmente spiegava le ragioni per le quali aumentò il numero dei coreuti da dodici a quindici; inoltre, ideò una serie di innovazioni scenografiche e macchinistiche, delle quali poco o nulla sappiamo. Euripide, invece, appare il meno interessato agli aspetti tecnici della messinscena, concentrando la sua attenzione sulle innovazioni drammaturgiche: egli porta a un nuovo grado il taglio dei personaggi, l'approfondimento psicologico, l'impiego originale di forme tradizionali (come la monodia dell'attore), l'uso di moduli musicali nuovi (peraltro tollerati di malavoglia dai contemporanei), centrando la tragedia sul personaggio per approdare ad un dramma costruito sul colpo di scena. Con i tre grandi tragediografi comincia anche il professionismo attoriale: essi stessi erano

interpreti, almeno nelle fasi iniziali delle proprie carriere, dei drammi che componevano. Poi, si avvalsero di attori professionisti (tanto che vennero introdotti premi anche per gli attori): Eschilo collaborò a lungo con Cleandro e Minnisco di Calcide; Tlepolemo fu l'attore preferito di Sofocle (*Vita di Sofocle* 6).

La commedia fu, non meno della tragedia, un'espressione della civiltà democratica di Atene, sebbene non mancassero forme di rappresentazione di natura burlesca anche in altre zone della Grecia antica (e.g., la farsa megarese, fatta di danze sguaiate e volgarmente allusive; per tacere della tradizione teatrale autoctona sviluppatasi in Sicilia e nella Magna Grecia, che a credere ad Aristotele precedette e influenzò – specie ad opera di Epicarmo – le opere della Madrepatria). Come accennavamo, la commedia si sviluppa dalle falloforie, ossia i rituali agrari di fertilità: il legame tra le primitive manifestazioni comiche e l'ambiente rurale in cui effettivamente si svilupparono conferma le radici contadine del genere (in questo contrapponendosi alle origini cittadine della tragedia). La sua strutturazione letteraria si compie nell'ambito dei festival ateniesi: è del 486 a.C. il primo concorso comico, che fu vinto da Chionide.

Benché la commedia resti legata alle sue origini rurali, si proietta però sullo scenario della *polis* ateniese nell'epoca del suo massimo sviluppo. Non a caso le opere di Aristofane – ma con ogni probabilità anche quelle di altri esponenti della Commedia Antica come Eupoli e Cratino – rispondono tutte ad uno schema che si mantiene grosso modo sempre inalterato. Infatti, per quanto assurda e paradossale, l'azione comica che si svolge sulla scena determina comunque una palingenesi della vita civile, che alla fine del racconto viene restaurata nell'originaria purezza: la guerra finisce e ritorna la pace (*Acarnesi*, *Pace*, *Lisistrata*); i cattivi governanti vengono cacciati e sostituiti dai buoni (*Cavalieri*); i corruttori della gioventù vengono smascherati (*Nuvole*); le leggi cittadine vengono rinnovate (*Ecclesiastuse*, *Uccelli*); la poesia viene restaurata nel suo antico splendore (*Rane*). In altre parole, sulla scena si delinea un processo di morte e rinascita, in cui l'autore comico prende a bersaglio della propria derisione un male cittadino, e, al pari della tragedia, la catarsi è assicurata dalla conclusione attraverso una sconfitta: nella tragedia ad essere sconfitto è l'eroe, nella commedia il suo antagonista.

Infine, abbiamo accennato al dramma satiresco, che probabilmente fungeva da conclusione “spensierata” della trilogia tragica presentata ad ogni concorso: versione parodicamente alternativa dei miti, il dramma satiresco mette in burla le storie di divinità ed eroi, includendo gesti e linguaggio osceni, danze e canti. E, similmente alla tragedia, scandisce l’azione in episodi separati da canti corali. L’unico giuntoci integro è il *Ciclope* di Euripide; consistenti lacerti abbiamo de *I segugi* di Sofocle, e de *Gli atleti ai giochi istmici* e de *I pescatori con la rete* di Eschilo; per il resto solo frammenti magrissimi.

La tragedia post-euripidea si trasforma in un’istituzione cosmopolita. Infatti, da un lato le rappresentazioni si allestiscono anche in molte altre città fuori dell’Attica, e dall’altro gli autori non sono più esclusivamente cittadini ateniesi e quindi i loro drammi possono rispecchiare quella coscienza panellenica, che si va affermando nel IV sec. a.C.

I tragediografi del IV sec. a.C. allestiscono opere programmaticamente antitragiche, tutte fondate sulla tecnica drammatica, riproponendo sì gli antichi miti, ma inscrivendoli in intrecci pieni di superficiali giochi stilistici, espediente che sostanzialmente significa anche il ridimensionamento delle parti corali a favore dei brani recitati e soprattutto cantati, affidati agli attori. Insomma: è il trionfo dell’attore sull’autore, con l’affermazione dei danzatori, e della pratica delle antologizzazioni di brani tragici. Infatti, la poliedricità dei processi di rielaborazione e adattamento, non soltanto in vista di un possibile riuso dei testi teatrali, favorisce la costituzione di antologie, in cui vengono raccolte selezioni di parti significative di una o più opere di un autore, e di estratti desunti da poeti diversi inerenti al medesimo tema o a una specifica vicenda mitica.

Gli autori tragici attivi nel IV sec. a.C. lasciano intravedere una certa propensione agli effetti sensazionali e truculenti, benché le violenze in atto vengano comunque tenute lontane dagli occhi degli spettatori. Anche per questo la *Poetica* di Aristotele insiste sul modo di comporre una buona tragedia, tralasciando di occuparsi della parte spettacolare. In questa nuova fase, i poeti elaborano trame che fanno leva sull’inatteso e sull’artificio, perseguendo uno stile elaborato e raffinato, non di rado con l’inserimento nelle storie di particolari inediti o poco noti.

Come accennavamo prima, fin dalla metà del V sec. a.C. le rappresentazioni diventano sempre più complesse: matematici e pittori, con la collaborazione di studiosi di geometria e di ottica, risolvono i problemi concernenti l'illusione della prospettiva e contribuiscono a cambiare la scena; i musicisti, con le loro innovazioni, contribuiscono a modificare in modo decisivo la sobrietà dei canti e delle danze corali, a volte con l'apporto apprezzabile dei poeti tragici, che curano personalmente i movimenti orchestrici, ideando passi e figure per i coreuti.

L'accondiscendenza e la subordinazione degli autori agli attori e, implicitamente ai gusti del pubblico, però, sono censurate da Aristotele, laddove, accennando ai racconti a episodi, cioè a quelle trame in cui non è rispettata la continuità dell'azione con la conseguente violazione della verosimiglianza o necessità, ricorda che i poeti, anche quelli valenti, quando compongono per la rappresentazione, stravolgono la successione degli eventi, rompendone l'unità, indulgendo alla prassi dell'amplificazione non necessaria, e in tal modo trascinano il racconto oltre i limiti delle sue capacità intrinseche. Gli attori, nelle repliche, talvolta intervenivano pesantemente, trasponendo versi, semplificando costrutti sintattici, caricando di *pathos* le battute, esplicitando particolari inespressi, manipolandone addirittura la struttura con omissioni o ampliamenti per esaltare i personaggi che essi impersonavano. Non pose fine a questi abusi neppure un provvedimento fatto approvare da Licurgo, grazie al quale venne redatta una copia ufficiale delle opere dei tre maggiori tragediografi del V sec. a.C., che costituivano il repertorio da cui si sceglievano i drammi antichi da riprendere alle Grandi Dionisie.

In ogni caso le rappresentazioni drammatiche si diffondono anche fuori di Atene, grazie alle compagnie degli artisti di teatro, che esercitano la loro attività nell'ambito delle feste istituite prima nelle città ellenizzate del bacino del Mediterraneo e successivamente, dopo le conquiste di Alessandro Magno e la nascita di estesi stati territoriali, in Oriente fino in Afghanistan e nell'India orientale. A partire dal periodo ellenistico la frequentazione dei teatri e la conoscenza dei testi drammatici caratterizzano le popolazioni permeate di cultura ellenica. Del resto, dal III sec. a.C., è attestata con certezza l'organizzazione di esecutori drammatici e musicali in corporazioni e associazioni ad Atene e altrove nel

mondo greco; anzi, questo corporativismo degli artisti teatrali si rende quasi inevitabile a causa dell'importanza sempre crescente di costoro nel corso del IV sec. a.C., quando gruppi di attori si spostano da un demo all'altro dell'Attica, e talvolta anche per tutto il mondo greco, venendo ammessi perfino a corte dei re macedoni.

Grazie al mecenatismo dei Tolomei, ad Alessandria ancora si compongono tragedie di stampo tradizionale, delle quali, purtroppo, non ci resta che qualche magro brano. E sappiamo molto poco dei poeti (*e.g.*, Alessandro Etolo, Omero di Bisanzio, Filico di Corcira, Licofrone, Sositeo, Sosifane, Aiantiade, Dionisiade, Eufronio, successivamente raggruppati nella cosiddetta Pleiade), che pure trattarono di argomenti antichi e mitologici, con una preferenza per quelli più inconsueti.

Intanto, si verifica una reviviscenza del dramma satiresco, grazie all'attività di Timocle e di Pitone di Catania (o di Bisanzio), attivi sul finire del IV sec. a.C. Nella seconda metà del secolo, poco prima del 340 a.C., in Atene il programma concorsuale delle Dionisie viene cambiato, rappresentando un unico dramma come preludio all'inizio del programma, a cui seguono la riproposizione di una tragedia antica e in sequenza tre o due opere originali per ciascuno dei tre tragediografi in concorso; proprio a quell'epoca si possono ascrivere le radici di una profonda trasformazione del genere con cambiamenti di temi, di funzione e di destinazione, che ne avrebbe favorito un'insospettata ripresa e vitalità nell'età ellenistica. Nel periodo successivo il genere continua a essere coltivato come forma dotta e letteraria, oppure in località periferiche.

A partire dalla metà del III sec. a.C., l'esperienza teatrale greca, traghettata in Italia e a Roma attraverso la Magna Grecia, riesce a imporre la messa per iscritto di opere da rappresentare al posto delle antiche forme drammatiche indigene (*fescennini* e *satura*), basate su trame elementari e sull'improvvisazione. Si dipanano le vicende di autori e rappresentazioni di *fabulae cothurnatae* (cioè di ambientazione e argomento greco) e *fabulae praetextae* (di ambientazione e argomento romano), con nomi noti (Andronico, Nevio, Enno, Pacuvio, Accio) e meno noti (Gaio Tizio, Strabone, Turrano, Mamercio Scauro, Pomponio Secondo). Dell'esperienza tragica a Roma, quelle a noi meglio note sono le opere di Seneca, infarcite molto spesso di una tragicità enfatica e ampollosa. Peraltro,

bisogna sfatare la credenza che essere fossero opere destinate alla sola lettura: esse, piuttosto che a letture drammatizzate (*recitationes*), erano destinate a privati spettacoli di palazzo per un pubblico selezionato. Altresì, la scoperta tra i graffiti di Pompei del nome del filosofo con un emistichio dell'*Agamemnon* induce a pensare che quelle opere fossero allestite anche nei teatri di provincia. E sempre a Pompei è stato rinvenuto un affresco della cosiddetta Casa del Moralista che riproduce una scena drammatica desunta, con plausibile sicurezza, dall'*Edipo* senecano, nella quale sono riconoscibili Edipo e Giocasta. Sul fronte della commedia, nel corso dei primi decenni del IV sec. a.C., avvengono sostanziali mutamenti che ne determinano la radicale trasformazione della poetica. L'anonimo autore del trattato *De comoedia* conosce per questo periodo 57 autori; mentre i grammatici alessandrini distinguono questa fase della commedia da quella precedente e da quella successiva, sulla base di criteri catalografici, istituendo una tripartizione, che separa la produzione antica (*Archaia*) da una mediana (*Mese*) – i cui limiti cronologici erano stabiliti dalla morte di Aristofane (385 a.C. circa) e da quella di Alessandro Magno (323 a.C.) – e da una nuova (*Nea*), suggerendo così una graduale trasformazione, speculare a quella avvenuta per la tragedia, dall'antico dramma politico attico a quello nuovo panellenico.

Anche nel teatro comico, il ruolo del coro in scena appare fortemente ridimensionato (per quanto questa fosse una tendenza già in atto nelle ultime opere di Aristofane). Dal punto di vista strettamente drammaturgico, le opere comiche di questi decenni sono svincolate dalla politica, i cui protagonisti non occupano più il ruolo centrale avuto nel secolo precedente; gli autori evitano per quanto è possibile di fare riferimento a fatti di cronaca contemporanei; l'invettiva personale, pur non sparendo del tutto, è ridotta a elemento marginale. Non a caso, nei frammenti superstiti, gli attacchi personali ai politici sono affidati a battute occasionali, il più delle volte completamente avulse dalla storia principale. I poeti della Commedia di Mezzo prima, e quelli della Commedia Nuova poi, mostrano un crescente interesse per le vicende della vita quotidiana, imperniata su un'ampia galleria di tipi umani. Non di rado, le vicende nelle quali si muovono i personaggi di queste commedie sono strutturate per enigmi. E sul fronte stilistico, vi è

un quasi totale abbandono del turpiloquio (circostanza che viene lodata anche da Aristotele).

La produzione e la rappresentazione delle commedie si sposta anche fuori da Atene (di grande successo sono le esperienze spettacolari in Magna Grecia, e in particolare quelle di Rintone e dei fliacicografi), la qual cosa fa tutt'uno con lo spostamento della prospettiva drammaturgica dalla *polis* al nucleo familiare. Tuttavia, la famiglia che compare in queste opere non è più quella tradizionale, sostanzialmente basata sul principio di autorità, bensì quella nella quale sono favoriti i rapporti paritari tra giovani e vecchi. Questo progressivo allontanamento dalla città induce gli autori della *Mese* ad ambientare le loro opere prevalentemente in luoghi agresti, ovvero in una campagna, dove può trovare isolamento chi desidera una vita autarchica, antitetica all'esistente politico e alla vita associata.

Poi, negli ultimi due decenni del IV sec. a.C. intraprendono la loro attività poeti, che i grammatici catalogarono tra gli autori della *Nea*, il più rappresentativo dei quali è Menandro. Questi, per illustrare sulle scene la nuova realtà sociale e culturale, indirizza la sua attenzione a personaggi comuni, dando loro sostanza realistica e spessore psicologico, affinché gli spettatori possano agevolmente riconoscersi in loro, e popola le commedie di un'umanità connotata ideologicamente, preoccupata di tutelare patrimoni, beni immobili, relazioni interpersonali. La drammaturgia di Menandro si sviluppa partendo da una fase, in cui le commedie hanno scene accessorie finalizzate all'effetto comico, fino alla maturità, quando le opere acquisiscono una struttura compatta, e i personaggi sono perfettamente compenetrati nella dinamica scenica, benché talora strutture e scene tendano alla ripetitività e allo stereotipo. Gli altri autori della Commedia Nuova sono per noi poco più che nomi: Filemone (che era apprezzato dai suoi contemporanei per la perizia nella tecnica drammatica e nell'inventare intrecci complicati in cui prevaleva l'“effetto sorpresa”), Difilo, Filippide di Cefale, Apollodoro di Caristo, Macone di Corinto.

A Roma, intanto, il genere comico si polarizza tra *fabulae palliatae* (di argomento e ambientazione greca) e *togatae* (di argomento e ambientazione romana), senza trascurare

la *fabula Atellana*. Quest'ultima, di origine osca e sorta ai tempi di Silla sulla scorta della diffidenza per le innovazioni culturali straniere e non autoctone, si caratterizza per testi pressoché privi di impegno politico e pretese letterarie (gli autori – Pomponio e Novio i principali – fanno uso di un linguaggio osceno, pieno di volgarismi e doppi sensi, e ricorrendo a proverbi e modi di dire non privi di arguzie), e viene rappresentata in funzione di conclusione dello spettacolo (*exodium*). La tematica principale è costituita da vivaci e realistiche scene di contrasto, basate sull'improvvisazione, sulla perizia degli interpreti e sulla contrapposizione fra tipi fissi (*Oscæ personae*): lo sciocco Maccus, il grasso fanfarone Buccus, il vecchio avaro svanito e libidinoso Pappus, il furbo e ghiottone Dossennus e il teriomorfo Cicirrus.

Le commedie latine di questi tempi – al pari delle tragedie di cui si è detto prima – riprendono situazioni e personaggi tipici della *Nea*, anche per quanto riguarda le mordaci battute allusive di personaggi di spicco, con le quali si mira soprattutto a irridere e schernire episodi di vita privata. Nevio, Plauto (che prese le distanze dal naturalismo perseguito dai poeti della *Nea*, ai quali si ispirava con grande libertà avvalendosi della cosiddetta *contaminatio*, al fine di elaborare una comicità totalmente diversa, che rifuggiva dall'economia degli intrecci, dalla coerenza interna, e dalla puntuale caratterizzazione dei ruoli), Cecilio Stazio (che pure Cicerone considerava come il migliore tra i poeti comici), Terenzio (la cui fortuna iniziò solo dopo la prematura morte, quando i suoi drammi divennero oggetto di letture scolastiche, e furono inseriti nei repertori delle compagnie di giro almeno fino a tutto il IV sec. d.C.), Trabea (contemporaneo di Cecilio, lodato per l'abilità nella mozione degli affetti), Luscius Lanuvio (malevolo avversario di Terenzio), Titinio (contemporaneo di Terenzio), Lucio Afranio (che, pur rifacendosi agli intrecci della *Nea* portò in scena realtà quotidiane romana e italica), Atta (apprezzato per il modo con cui faceva parlare in scena le donne, e per gli argomenti desunti peraltro anche dal mondo giuridico-istituzionale): sono questi i nomi principali del catalogo comico di Roma.

Verso la fine del I sec. a.C. la cultura teatrale diventa patrimonio elitario; gli stessi generi drammatici cominciano a perdere d'importanza a vantaggio delle repliche di opere del

passato, riproposte a teatro in nuove forme, che enfatizzano la grandiosità della messinscena. Questa tendenza va man mano sempre più aumentando, al pari con il crescere della popolarità degli spettacoli nel circo e nell'anfiteatro, e complice anche l'espansione del dominio di Roma nelle regioni ellenizzate d'Oriente. Tanto che nel periodo imperiale il teatro dell'espressione corporea, della musica e della danza, cioè di quelle forme sceniche che allettano la vista e l'udito, ha il definitivo trionfo a scapito del teatro della parola, apprezzato dagli intellettuali tradizionalisti. Non a caso, pare che lo stesso Augusto amasse le antiche commedie greche e le facesse recitare durante pubblici spettacoli, ma nei fatti ostacolò la ripresa di un teatro letterario che guardava come modelli ai greci, per l'intolleranza nei confronti della satira politica e della comicità antigovernativa.

Pubbliche letture, competizioni poetiche, esibizioni di giocolieri, maghi, bambini-prodigio, *recitals* (in età augustea in teatro erano abituali le riproposizioni di testi poetici, originariamente destinati a letture private) finiscono per affiancare le riprese di antichi drammi nel catalogo degli spettacoli proposti a Roma e in tutto il territorio imperiale. Ateneo, nei *Sofisti a banchetto*, ci fa sapere che l'offerta spettacolare include anche componimenti poetici drammatizzati, in particolare epici, che erano portati in scena da una categoria specializzata di artisti, gli omeristi.

Una ricca documentazione papiracea ci fa toccare con mano la multiforme realtà artistica provinciale, che conferma l'ampia diffusione di ogni sorta di intrattenimento, non solo nei teatri delle grandi città, ma anche nei minuscoli borghi periferici e negli sperduti villaggi. Anzi, è proprio nei piccoli centri che le piccole compagnie sono sempre disposte a soddisfare le più svariate richieste, dando dimostrazione della loro abilità professionale e guadagnandosi l'apprezzamento di un pubblico vario. Soprattutto la gente comune è solita concedere il proprio favore a forme spettacolari di intrattenimento libere dagli specifici rituali dei culti religiosi, quali le rappresentazioni pantomimiche e mimiche, che diventano i generi di maggior successo dei secoli dell'impero.

La pantomima ed il mimo sono gli intrattenimenti di gran lunga più apprezzati a Roma a partire dagli ultimi due decenni del I sec. a.C. Di *performances* pantomimiche si ha notizia

anche nell'ambito delle feste greche in Campania nello stesso periodo, grazie ad epigrafi rinvenute a Pompei. Le vicende mitiche sono rappresentate da danzatori o, successivamente, da danzatrici. I pantomimi incontrano enorme favore nelle regioni dell'impero, tanto da essere ingaggiati da privati cittadini, che a proprie spese allestivano spettacoli, oppure durante le feste religiose celebrate dalle città. Il mimo, nonostante la sua lunga storia e il successo ottenuto, non ha mai avuto elementi formali regolari, che consentano di definirlo teoricamente un genere teatrale al pari della tragedia o della commedia. L'evidente divario tra la ricca documentazione antiquaria e la mancanza pressoché totale di quella pertinente alla produzione scritta non fa che confermare il dominio di quelle forme (mimi e pantomime comiche o tragiche), affidate per lo più all'improvvisazione e attestati per Atene già nel III sec. a.C.

Come dicevamo, oltre agli spettacoli a teatro, sono di grande presa sul pubblico gli spettacoli in anfiteatro: cacce alle belve (*venationes*), esecuzione capitali di condannati, combattimenti di gladiatori (*munera gladiatoria*), e più raramente le battaglie navali (*naumachiae*). Non meno importanti, anzi primi per antichità, per frequenza di svolgimento e per numero di spettatori, sono gli spettacoli del circo, cioè, in buona sostanza, le corse dei carri. Fino alla loro fine (attribuibile al tracollo economico e sociale: l'ultima corsa di cui abbiamo notizie risale al 549, al tempo di Totila, nel circo Massimo a Roma), i *ludi circenses* ebbero una durevole fortuna nell'impero bizantino. Caricato di significati simbolici, fastosamente monumentalizzato, il circo acquista un'importanza cruciale nello spazio politico non solo di Costantinopoli, ma anche delle lontane province, nelle quali gli spettacoli del circo venivano invocati (tanto dai pagani quanto dai cristiani), come elemento prioritario della difesa e del ripristino della civiltà di fronte alle distruzioni portate dai barbari. Insomma, lo spettacolo, dal I sec. d.C. in poi, diviene, attraverso interferenze e sovrapposizioni di realtà e finzione, tra immaginazione, realismo (e in alcuni casi iperrealismo), il luogo di contaminazione tra l'*otium* ludico e il *negotium* politico. Altresì, si verifica un'asimmetria nella relazione spettacolare: l'agonista è "seriamente" impegnato in un'azione che lo vede per lo più impotente; lo spettatore è

“irresponsabilmente” relegato in un ruolo, che con grande efficacia il Lugaresi ha definito di “onnipotenza attiva”.

Spostatosi l'asse politico verso Oriente, a Bisanzio, anche la nomenclatura teatrale assume progressivamente significati “altri”. Per esempio, la parola δράμα perde il suo significato originario e viene impiegata sia in senso metaforico (“il dramma della vita”), sia nel significato di “storia”. Altre volte il termine viene usato per indicare delle opere in forma dialogica, intese non per la rappresentazione, bensì per la lettura. Anche il termine μίμος subisce delle alterazioni. Similmente a quanto fa Tommaso di Chobham in Occidente nel X sec., Teodoro Balsamon distingue tra *mimoi*, *skenikoi* e *thymelikoi*. Questi ultimi rientrano nella categoria degli artisti “rispettabili”, dal momento che si esibiscono negli *epithalamia* con l'accompagnamento di strumenti musicali. Invece *mimoi* e *skenikoi* sono buffoni che si esibiscono per strada. La stessa parola *theatron* indica gli spettacoli nell'ippodromo, nei quali opere di retorica vengono pubblicamente declamate: i “teatri” bizantini sono posti dove vari tipi di spettacoli vengono presentati in circostanze sempre differenti.

Tuttavia, con la diffusione del cristianesimo, si moltiplicano le pubbliche condanne morali, gli anatemi e le richieste di abiura da parte delle gerarchie ecclesiastiche, che impongono di rinunciare all'esercizio dell'arte a questi professionisti dello spettacolo, pena l'allontanamento dalla comunità dei fedeli, come viene sancito nel 306 dal Concilio di Elvira. I maggiori interpreti di questa posizione di netto rifiuto sono Tertulliano e Agostino. Del teatro essi combattono la natura ambigua di mezzo diabolico di sollecitazione dei sensi; la discendenza e la pericolosa somiglianza con la ritualità pagana e idolatra, che amplificano la lascivia di gesti e situazioni presentate, creando distorti accostamenti tra sacro e profano; la sostanziale mendacia dell'attore, che finge e simula sentimenti e azioni, alterando la verità del creato e della parola divina. Se tra il II e il IV secolo la posizione della Chiesa si attesta su un'intransigenza estremamente ostinata verso lo spettacolo teatrale, dopo il V secolo, pur permanendo un rigido divieto imposto alle folle cristiane di non frequentare i *ludi*, la presa d'atto che il divieto viene malvolentieri e scarsamente osservato favorisce un mutamento di atteggiamento. Infatti,

canoni conciliari e testimonianze paiono concordare sulla necessità che i religiosi non frequentino o sostengano gli spettacoli, ma lentamente cade quel rigidissimo divieto per la generalità del laicato cristiano.

Inoltre, si verifica un'apertura verso la dimensione letteraria e drammaturgica del fatto teatrale. Infatti, il lascito dell'alto medioevo, per quanto risicato, è significativo del fatto che si continuasse a scrivere drammi, che probabilmente venivano pure messi in scena, utilizzando però una modalità che, fraintendendo completamente le tecniche recitative dell'antichità, prevedeva un poeta declamatore e un silenzioso mimo che si muoveva in scena. Tuttavia, se da un lato la teatralità diffusa segna la ripresa di una spettacolarità fondata, oltre che sulla corporeità e l'abilità mimetica, anche su testi preconfezionati (quale sembra essere, per esempio, la *Cena Cypriani*, nella duplice versione di Rabano e di Immonide), dall'altro, sembra completamente smarrita l'antica distinzione in generi. Infine, il teatro, nella sua più ampia accezione, non si svolge più nelle sedi consuete, che anzi vengono completamente abbandonate, ma ogni luogo può diventare idoneo per un'esibizione estemporanea o preconfezionata che sia.

Di conseguenza, essendosi concentrata presso i monasteri, e in particolare quelli benedettini, la gran mole di codici e scritti dell'antichità (la vita culturale riparte proprio dal monachesimo), e sdoganata l'idea che "teatro" può essere ovunque, la ripresa di un teatro drammaturgicamente costruito (anche, ma non solo, sulla scorta dello studio dei classici sopravvissuti all'oblio, e sull'ibridazione di essi con testi ed insegnamenti della morale cristiana), ripartirà proprio dai monasteri, più o meno intorno al IX secolo.

Selezione di papiri dello spettacolo (e un mosaico)

P.Oxy. III 413 (recto e verso)

Abbiamo detto che il genere teatrale che ha maggiore successo in età imperiale è il mimo. Nelle *Quaestiones convivales* Plutarco fa conversare gli interlocutori del simposio, Diogeniano e Filippo, a proposito della natura dello spettacolo in generale, e di quello teatrale in particolare. In tal modo, a fronte della lode di Menandro fatta da Diogeniano, l'altro allude alle forme di spettacolo che meritano attenzione e rispetto, dando modo

allo stesso Plutarco di tracciare un quadro delle strutture prevalenti dei mimi: «Ci sono dei mimi, alcuni dei quali sono chiamati ὑποθέσεις e altri παίγνια. Né l'uno né l'altro genere, penso, siano adatti a vedersi in un simposio: le ὑποθέσεις a causa della lunghezza delle loro azioni e le difficoltà della messa in scena, i παίγνια perché sono pieni di scherzi di cattivo gusto e di vane chiacchiere, che non li rendono adatti neppure agli schiavi che ci portano i sandali».

Dunque, le ὑποθέσεις erano mimi che abbisognavano di un'adeguata scenografia ed avevano un'articolata lunghezza narrativa (tanto da richiedere l'impiego di più attori e talvolta anche di un coro); i παίγνια avevano dimensioni decisamente minori e potevano essere rappresentati un po' ovunque (con un solo attore, il quale, modificando la propria voce, interpretava tutti i personaggi). Purtroppo, Plutarco non si preoccupa di esplicitare – dal momento che per i suoi allocutori doveva essere scontato – “cosa” si raccontasse nell'una e nell'altra specie di mimo. In ogni caso, forte è il legame con i modelli letterari, che vengono richiamati con vere e proprie citazioni; la struttura narrativa è aperta a rimaneggiamenti e si presta ad ampliamenti o riduzioni a seconda delle circostanze della singola rappresentazione; in ogni *pièce* è sempre riservato un congruo spazio alla improvvisazione, affidata ai lazzi degli attori. Tuttavia, all'interno del genere, vi erano anche mimi destinati ad *élites* più colte. Basti fare riferimento alla decima satira oraziana, in cui il poeta rifiuta di considerare poesia i mimi di Laberio, e si paragona ad un'attrice dei mimi, Arbuscula, che, fischiata dal grosso pubblico, diceva di essere fiera del plauso dei cavalieri.

Il mimo più ampio di cui abbiamo testimonianza ci è conservato dal lato perfibrare del *P.Oxy. III 413* (databile al II secolo, e proveniente da Ossirinco), intitolato *Charition* **[immagine 1]**, chiara parodia dell'*Ifigenia fra i Tauri* e del *Ciclope* di Euripide, benché non manchino richiami a un'altra tragedia euripidea, l'*Elena*. Il testo è distribuito su tre colonne, la prima delle quali versa in uno stato troppo frammentario per stabilire quanta parte dell'inizio del racconto sia andata perduta. Però, è certo che la storia finisse con la parte rimastaci, dal momento che il lembo di papiro sopravvissuto è privo di scrittura, e

che comunque, a poche righe dalla fine della terza colonna si annuncia la *καταστολή* (cioè il finale).

Charition (che è un prosimetro, cioè un misto di prosa e versi, ragion per la quale era in parte recitato e in parte cantato, e che oltre al greco, impiega una lingua dravidica, il kannarese), racconta di una ragazza, appunto Charition, che è prigioniera del re di una tribù barbara dell'India (verosimilmente vendutagli da pirati, o catturata a seguito di un arrembaggio). Un gruppo di Greci, guidati dai di lei fratello e giunti per nave, cerca di liberarla. Mentre la ragazza, nelle vesti di una sacerdotessa, si trova nel santuario del tempio, i Greci si ritrovano senza guida, poiché il fratello, a causa del capitano ubriaco della nave, è stato catturato dai barbari. Questi ultimi sono riuniti per sferrare l'attacco. Tuttavia, uno dei Greci utilizzando un peto come "arma biologica", costringe i nemici alla fuga. Presumibilmente approfittando del tumulto, il fratello fugge e incontra sua sorella, che ha lasciato il tempio. La loro gioia, però, è di breve durata, perché le mogli e le figlie dei barbari, abbigliate come Amazzoni e armate di enormi archi, sono tornate alla carica. Il Greco, che poco prima ha messo in fuga i barbari, con il permesso di Charition, scatena la sua arma biologica di nuovo e le donne barbariche fuggono in preda al terrore, come i loro uomini. La partenza dei Greci viene ritardata perché il petomane greco incita Charition a portar via le offerte tempio della dea indiana. La ragazza rifiuta, dicendo che non è giusto per chi cerca il favore degli dèi in un momento difficile comportarsi in questo modo. Mentre Charition sta rimproverando l'uomo, gli uomini e le donne barbari riappaiono, dopo essersi lavati nel fiume. Charition ritorna nel tempio, mentre suo fratello ordina al Greco petomane di dare vino non annacquato da bere. Gli effetti della bevanda non tardano a manifestarsi e la festa, al suono di tamburi e piatti, esplose con in testa il re dei barbari che canta ed esorta tutti a ballare. Con i barbari vinti dal vino, il fratello di Charition ordina di portare la nave a riva, in modo che tutti i Greci possano salirvi e salpare verso casa, e portare in salvo Charition.

Sul lato transfibrale, vi è un altro mimo, *L'Adultera* [[immagine 2](#)], del quale per converso non resta quasi niente della prima colonna, mentre la terza conclude la storia lasciando sotto di sé un margine di spazio bianco. Esso (rielaborando il motivo

dell'amore della padrona per il proprio schiavo, che trova una rilevante attestazione nel quinto mimiambo di Eronda, palesando un unico filo rosso sembra legare il mimo letterario a quello popolare, e alludendo alla tradizione biografica su Esopo, confluita poi nella *Vita Aesopi*), ha per protagonista una risoluta signora, che è accesa da amore non corrisposto per lo schiavo Esopo, a sua volta innamorato e fedele alla compagna Apollonia. Inasprita dal rifiuto, la padrona ordina ad altri servi di giustiziare i due amanti; quindi si avventura in un nuovo progetto omicida (l'avvelenamento del marito); le sue trame sono tuttavia sventate dai servi e il mimo si conclude con la “resurrezione” delle presunte vittime e la punizione di Malakos, lo schiavo confidente della *μοιχεύτρια*.

La quarta colonna del *verso* – e questa è la prima peculiarità del papiro – reca un rifacimento di una porzione del mimo di *Charition*. Infatti, al termine della prima colonna del lato *recto*, le linee 30-36 sono evidenziate da un cerchietto e annotate dall'indicazione (scritta a testa in giù rispetto al resto delle righe) τὸ εἶσω ἢ ὡς μὲν[. grosso modo equivalente al nostro “vedi dietro” [\[immagine 3\]](#). La mano che ha scritto la nota di rinvio al *verso* del papiro è la stessa che ha vergato il mimo dell'adultera e il rifacimento della porzione “cerchiata” di *Charition*.

È ragionevole ritenere, allora, che questo papiro fosse una copia ad uso di un interprete, il quale dovendo rappresentare il mimo *L'Adultera* ne aveva annotato il canovaccio sul *verso* del papiro sul quale erano scritte (da un altro attore) le battute della *Charition*, ritenendo altresì di provvedere ad un rifacimento (e non di una mera interpolazione di poche battute) di una porzione di quel testo. Verosimile appare l'ipotesi, già del Wiemken, che il rifacimento fosse stato ideato per dover essere rappresentato in caso di assenza dell'attore – indicato nel testo originario con Γ – interprete del personaggio del fratello di *Charition*, le cui battute, nel rifacimento, venivano distribuite tra due interpreti, indicati rispettivamente con Β (un servo) e con ζ (nuovamente il fratello). Atrettanto plausibile appare l'ipotesi che questo rifacimento – che inizia con il saluto tra sorella e fratello, e si chiude con l'ordine di quest'ultimo di distribuire vino ai barbari – possa essere uno *sketch* autoconclusivo, che ben poteva trovare autonoma realizzazione scenica, anche disgiuntamente dalla storia principale.

In secondo luogo, bisogna registrare la peculiarità di numerose annotazioni di carattere registico che puntellano il testo di *Charition*: abbreviazioni indicanti i suoni o i rumori da riprodurre durante la rappresentazione; l'intervento di strumenti musicali (riconducibili alle sfrenate danze dionisiache), segnalato da sigle e simboli; e la stessa nota *καταστολή* è un'indicazione del regista, tant'è che è preceduta da *τ πολ(ύς)*, cioè un "rullo di tamburi" per creare l'atmosfera per il *gag* conclusivo della storia.

Ancora: anche nell'*Adultera* appaiono dei segni, assimilabili a indicazioni per la messinscena [**immagine 4**]: il segno "/" potrebbe indicare le pause nei discorsi; il segno "≡" indicherebbe le scene in cui il servo viene percosso; infine, il segno ">" è indicativo dell'uscita di scena della donna.

La struttura dei due mimi (nonché i segni in essi rintracciati) consente di ritenere che *L'Adultera* fosse un *παίγνιον*, affidato ad un solo interprete (che, per esempio, nell'ultima parte in cui è adombrato un dialogo tra il parassita, Spintero, e il marito, poteva semplicemente mimare il dialogo cambiando l'intonazione della voce), e senza troppi accorgimenti scenografici (infatti, spesso le parole della matrona danno informazioni utili a permettere al pubblico di immaginare l'ambiente nel quale l'azione si svolge). *Charition*, invece è *ὑπόθεσις* che necessitava di attori, coro, e musicisti.

Per tutto quanto detto finora possiamo formulare le seguenti conclusioni. L'attore che ha appuntato lo schema scenico de *L'Adultera*, allo scopo di rappresentarlo in maniera solistica, tracciò un mero canovaccio ad uso personale (aperto ad ogni possibile interpolazione nel suo "farsi scena"). Costui doveva essere membro di una compagnia, che aveva in repertorio anche un mimo più ampio (*Charition*). Infatti, proprio sul *verso* della copia di scena che il *διδάσκαλος* del gruppo aveva usato a guisa di "quaderno di regia" (un po' come fanno anche i registi odierni), quell'attore annotò la traccia de *L'Adultera*. Altresì, quello stesso attore (per forza di cose scritturato per interpretare un ruolo anche nel mimo maggiore) aveva – sullo stesso *verso* del papiro – provveduto a scrivere un rifacimento di un pezzo del *Charition*, in vista di rappresentazioni che lo vedevano impegnato nel ruolo del servo o del fratello della protagonista (nei casi di

defezione di altri interpreti), oppure per rappresentarlo in maniera autonoma dal resto della storia (in una sorta di *spin off ante litteram*).

P.Dryton 50 (Fragmentum Grenfellianum)

Il cosiddetto *Fragmentum Grenfellianum* è un monologo datato al II a.C. e destinato all'esecuzione cantata di una mima [\[immagine 5\]](#). La protagonista è una ragazza abbandonata dopo un litigio, che parla – in una scena notturna – dell'amore tradito, davanti alla porta chiusa della casa dell'innamorato, confidando in una riconciliazione. Il monologo, che ha uno stile semplice e al tempo stesso pretenzioso, è in metri lirici, affini ai docmi della tragedia, che ne enfatizzano il tono patetico. Simile per contenuto e forma metrica al *Fragmentum Grenfellianum* è *P.Oxy. LXXIX 5187* del I-II d.C., con la monodia di una donna che dichiara la propria fedeltà al primo marito e rifiuta un rapporto extraconiugale con un altro uomo. Entrambi i componimenti lirici sono stati messi in relazione con la breve lirica destinata al simposio, comunemente intitolata *Helenaë querimonia* (*P.Tebt. I 1*, II-I a.C.).

In aggiunta a quanto accennato nel sottoparagrafo precedente, è utile rimarcare la dicotomia tra mimo letterario e mimo popolare. La poesia dotta di Eronda e Teocrito era composta per il pubblico elitario delle corti, mentre il teatro mimico popolare – costituito da *pièces* quali il *Charition*, *L'Adultera*, il nostro *Fragmentum Grenfellianum* o la *Helenaë querimonia* – poteva essere apprezzato, in principio, da un ristretto auditorio greco, con mimori pretese estetiche e culturali, *audience* che solo nei secoli successivi, con la progressiva ellenizzazione degli strati sociali più umili, si ampliò notevolmente.

Il foglio di papiro appartiene all'archivio bilingue greco-demotico di Dryton, un ufficiale di cavalleria, che nel *recto* (*P.Grenf. I 10*) risulta destinatario del prestito di frumento da parte di un certo Sosistrato. Il contratto è risalente all'ottavo anno del regno di Tolomeo Filometore (quindi è successivo al 174 a.C.), comunque stipulato non oltre la fine del II sec. a.C. L'evidenza paleografica mostra che i due lati sono opera della stessa mano di Dryton. È presumibile (ancorché non certo) che Dryton abbia trascritto il lamento poetico quando viveva cioè ancora a Tolemaide, bastione della cultura musicale greca

della regione intorno a Tebe, e luogo dove più verosimilmente l'ufficiale poteva aver conosciuto *performances* di vario genere: la città possedeva infatti un teatro e un rigoglioso gruppo di Artisti Dionisiaci.

Chi è l'eroina che si lamenta in questo frammento? Nella *persona loquens* del nostro mimo alcuni studiosi hanno riconosciuto il tipo della *bona meretrix*, dell'etèra animata da onesti sentimenti, che si lega a un solo uomo e che nutre per lui affetto sincero. Si tratta di un carattere che, a partire dalla Commedia Nuova, incontra notevole fortuna non solo nel teatro di Plauto e Terenzio, ma anche nella più tarda prosa greca di Luciano, Alcifrone e Aristeneto, e su cui appare modellato l'ideale femminile dell'amante elegiaca nella poesia latina. Questa identificazione appare evidente anche dal lessico: le consonanze lessicali e contenutistiche tra il *Grenfellianum* e alcuni epigrammi di Asclepiade, Posidippo, Meleagro e Filodemo rivolti, o comunque relativi, ad etère; la menzione delle corone (v. 25), evocative, tra l'altro, del simposio, luogo notoriamente frequentato dalle etère e teatro di disinvolte relazioni amorose; l'insistente riferimento ad Afrodite (vv. 2, 12, 19) adatto forse non tanto a matrone, quanto piuttosto ad etère (la dea risulta per giunta, com'è ovvio, particolarmente venerata all'interno di questo gruppo sociale, nonché patrona di congregazioni di artisti mimici, specializzati in spettacoli di carattere lascivo, come sembrano attestare due epigrafi siracusane del I sec. a.C.).

Il *Fragmentum Grenfellianum* – il cui genere d'appartenenza è, dopo un lungo dibattito, oggi riconosciuto nel mimo "lirico" – è privo di responsione strofica, similmente alle monodie dell'ultimo Euripide. Difficilmente inquadrabile in precisi schemi metrici, in definitiva ha un andamento vicino a quello delle prose ritmiche. Come accennavamo, è prevalente il docmio (la cui prima attestazione è nella lirica corale del VI-V sec. a.C. e in particolare in Pindaro, ma che ebbe il suo uso più fecondo in ambito tragico). Tuttavia, questo ritmo è associato ad altre scansioni metriche, andando a determinare una varietà di intonazioni, più unica che rara nella poesia ellenistica. Insomma, possiamo affermare che in esso vi è una ricercata attenzione per i valori fonici della parola secondo l'insegnamento di Euripide.

Per altro verso, il *Grenfellianum* ci fornisce utili elementi per l'individuazione del pubblico di spettacoli ad esso assimilabili. È plausibile che Dryton trascrisse il testo di una *pièce* mimica, per poterne rivivere nella lettura le emozioni suscitate dalla rappresentazione, nella quale vedeva rispecchiati i rappresentanti tipi del suo mondo, fruitori privilegiati di tali *performances*: Greci di cultura medio-alta, impiegati nell'esercito o nella pubblica amministrazione, in qualità di legali o funzionari, magari proprietari terrieri, benestanti, abituati ad usare nella quotidianità la lingua dei tribunali (non a caso nel frammento si accenna alla pratica giudiziale dell'arbitrato, la quale era ampiamente utilizzata in sede pretoria), dei contratti, del commercio, della politica, appartenenti certo alla classe dirigente, anche se non alla ristretta cerchia degli "addetti ai lavori", quali i poeti-filologi del Museo e il loro immediato *entourage*.

Del resto, a questo frammento mimico sono somiglianti altri papiri, per esempio il *P.Hibeh II 180* e il *P.Lit. Lond. 97*. Il primo di questi fu presumibilmente trascritto da un funzionario, uomo di cultura medio-alta, che dovette realizzare per uso personale una copia di un testo teatrale (forse la *Hydria* di Menandro); il secondo, che riporta una scena di arbitrato di una non meglio identificabile *pièce*, attesta a sua volta l'interscambio tra il mondo del teatro e quello della lettura, in quanto è probabile che esso venne redatto a seguito del successo avuto dalla rappresentazione, operando sul copione di scena un processo di affinamento letterario che andava a limare gli spazi coperti dalle improvvisazioni attoriali.

Non appare superfluo evidenziare che il *Fragmentum Grenfellianum*, ponendosi in una linea di comunanza con motivi di epigrammi, commedie greche, epistole erotiche ed elegie d'amore, ci fa rilevare la continuità tra il mondo culturale greco e latino. Questa continuità si riflette sulla formazione degli autori stessi, le cui espressioni sceniche popolari, soppiantando via via sulla scena tragedie e commedie, abbiano funzionato, per la loro struttura aperta a ogni interpolazione e variazione, da bacino collettore e cassa di risonanza di questi temi e motivi della tradizione culturale greca, contribuendo in maniera forse non irrilevante alla loro circolazione e divulgazione in altre culture e generi letterari, primo tra tutti il cosiddetto romanzo antico.

P.Berol. 13972

Il *P.Berol. 13972* **[immagine 6]** è un foglio di appunti (distribuiti su due colonne di scrittura) di singolare importanza e rarità, scritto da un uomo di teatro (presumibilmente uno scenografo) intorno al V-VI secolo. Si tratta di un promemoria delle suppellettili e dei materiali necessari alla messinscena di alcune scene teatrali, appartenenti a due spettacoli. L'analisi del frammento ha rivelato che, ancor prima che l'inchiostro usato per scrivere si fosse asciugato, il foglio (che era tale e non era parte di un rotolo) era stato piegato in due, come generalmente si fa quando si elenca una lista di cose occorrenti e la si porta dietro per effettuarne gli acquisti.

Premesso che il papiro è in condizioni non eccellenti, e che la lingua in esso usata non è sempre grammaticalmente e lessicalmente corretta, si può tuttavia cercare di capire quali “robe” sarebbero state usate nel doppio spettacolo.

Il primo *recital* è articolato in sette parti. Non è possibile stabilire con certezza se si tratti di uno spettacolo con un unico filo conduttore, o (più verosimilmente) di episodi autonomi e slegati l'uno dall'altro, per quanto facenti parte di un'unica offerta scenica. Lo scriba per ben due volte ne riporta la sequenza con il relativo numero d'ordine e titolo: nella prima colonna li enumera; nella seconda riprende l'elenco specificando le cose occorrenti per la realizzazione di ognuno di essi.

Possiamo arguire che nel primo episodio si trova il riferimento ad una città (infatti è annotato un solo oggetto, forse un muretto); per il secondo, dove è prevista una danza, sono segnalati dieci elementi tra i quali un'imbarcazione, una vela, remi e lucerna, utili per simulare una manovra notturna di imbarco, nonché due falli posticci, due animali dal manto fulvo, una sedia, mantelli con cappuccio, cibo e fieno.

Nel terzo episodio, intitolato *Non c'è bisogno di parole*, sono indispensabili una cetra, un porcellino, un cagnolino e alcuni mestoli: probabilmente si tratta di doni da offrire a una donna insensibile alle belle parole, per ottenerne i favori.

Per la *Scena degli invertiti* c'è bisogno di reggiseni e mutandine. È appena il caso di notare che il personaggio del *μαλακός* è piuttosto frequente nella letteratura greca e latina, fin

dall'età di Aristofane, tant'è che, nel già analizzato mimo de *L'adultera*, uno dei protagonisti si chiama proprio Malakos, nome significativamente indicativo di uno stereotipo piuttosto diffuso.

Una scintillante corona formata da raggi solari, corredo da mettere sulla testa del protagonista, è l'elemento che caratterizza la *Scena del sole*, che il Daris mette in relazione con il prologo di un mimo anonimo (tramandatoci dal *P.Giss. I 3*), composto in forma di discorso in occasione dell'ascesa al trono dell'imperatore Adriano.

Seguiva l'esibizione di un flautista, per la quale il nostro scenografo appunta un laconico "nulla", poiché per questa esibizione musicale non è necessario alcun arredo (però, nel primo elenco, il redattore si preoccupa di specificare che si tratti di un *aulos* tenore). Per l'allestimento dell'ultima scena, in cui agiscono donne e uomini dei Goti, popolazione presente già dal IV d.C. in Egitto, sono previsti gli indumenti tipici di quel popolo e altri elementi adatti alla situazione specifica, tra i quali spicca un palco (forse *τριβωνόριον*) per il comandante dei Romani.

Il secondo spettacolo è intitolato *Leucippe*, ed era molto probabilmente un mimo, i cui personaggi sono la ragazza protagonista, una vecchia, un barbiere e un fabbro. Il nostro scenografo ci mette al corrente degli oggetti indispensabili per la scena: per la bottega del barbiere, occorrono alcune sedie, uno specchio, bende e un lenzuolo; per la vecchia, servono tre pani, un borsellino e una cesta per le carte; per il fabbro, un martello e una spatola.

Benché sia impossibile stabilire se i due spettacoli fossero rappresentati insieme, ovvero fossero invece destinati a occasioni teatrali diverse, appare chiaro che il primo recital costituisce una *performance* di carattere antologico, una sorta di "varietà *ante litteram*", nel quale trovano spazio scenette di varia natura (coreografica, musicale, oltre che di natura farsesca – si pensi alla scenetta degli invertiti).

Intorno al *Leucippe*, vi è un ulteriore profilo di interesse che è bene riferire. Infatti, sulla stessa scia del riferimento al *milieu* culturale per la cui fruizione venivano redatte opere come quella a cui apparteneva il *Fragmentum Grenfellianum*, essa adombra un ulteriore elemento di caratterizzazione del mondo dello spettacolo della tarda latinità, e cioè la

possibilità che il mimo costituisca una rivisitazione teatrale di un episodio del romanzo di Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*. Questo argomento è stato oggetto di studi della italiana Elisa Mignogna, la quale ha ben messo in luce la diretta connessione tra il romanzo e il mimo contenuto nel papiro in parola. Abbiamo detto che nei frammenti di mimo restituiti da questo papiro si legge di una donna, di nome appunto Leucippe, che si trova nei locali di un parrucchiere. Sfortunatamente i magri resti non consentono di ricostruire la storia raccontata dal mimo. Benché altri studiosi abbiano asserito che questo mimo non abbia nulla a che fare con il romanzo di Achille Tazio, la Mignogna, partendo dalla parola ἴσοπτρον, ha congetturato la possibilità di una scena in cui Leucippe si sta guardando in uno specchio, lamentandosi dell'assenza di Clitofonte, in modo non dissimile da quanto avviene per un'altra eroina romanzesca, Calliroe, nei confronti dell'amato Cherea, e da quanto si vedrebbe fare a Nino, protagonista di un altro romanzo, in un mosaico di Antiochia.

Per di più, la studiosa si spinge fino a considerare il mimo come la struttura portante dell'intero costrutto del romanzo, tanto che la seconda parte del libro di Achille Tazio potrebbe essere letto come un "mimo dell'adultera", in cui nudità e licenziosità sessuali fanno comparse occasionali. Su questa scorta, un'altra studiosa, la Morales scrive: «Perhaps Melite's description of Clitophos can thus be read as having a more pointed allusion: it does not just symbolise Achilles 'Tatius' theatricality and self-positioning *vis-à-vis* epic, but more specifically operates as a metonym for the novel's relationship with *mimic* theatre [...]. By association, the approaches to and reputation of the mime and pantomime can illuminate how *Leucippe and Clitophon*, and novels like it, might have been regarded [...]. I am suggesting that the relation between novel, mime and pantomime may illuminate just one of the many possible conditions for reception».

Con il papiro berlinese la nostra conoscenza della realtà teatrale si arricchisce di una luce importante sul momento dell'allestimento scenico, facendoci toccare con mano il modo in cui la rappresentazione veniva concretamente confezionata attraverso l'impiego di oggetti e materiali vari.

P.Leid. 510 e P.Vind. G 2315

Questi due frammenti papiracei presentano una comune peculiarità: entrambi contengono dei passi lirici di Euripide, provvisti di notazione musicale, probabilmente destinati ad esecuzioni solistiche. Diciamo subito che si tratta degli unici due frammenti euripidei forniti di notazione musicale, l'uno (datato al III sec. a.C.) appartenente all'*Ifigenia in Aulide* [\[immagine 7\]](#), e l'altro (ascrivibile al III-II sec. a.C.) all'*Oreste* [\[immagine 8\]](#).

Più precisamente, il *P.Vind. G 2315* contiene invece i vv. 338-344 del primo stasimo dell'*Oreste*. Il papiro di Leida presenta il testo di due distinti canti in ordine invertito. Infatti, rispetto all'opera originaria, i vv. 1500-1509 precedono i vv. 783-792: è evidente che il papiro fosse stato concepito per contenere una selezione antologica. Il primo canto è un amebeo, nel quale l'eroina dichiara al coro la decisione di immolarsi; l'altro è un corale corrispondente al secondo stasimo, nel quale le luttuose conseguenze della guerra sono delineate da una profezia sul crudele destino delle donne troiane.

La programmazione dei brani suggerisce che il florilegio di versi euripidei era stato concepito per i concerti di un virtuoso, accompagnato da un coro. Sul punto ci soccorre ancora una volta Plutarco, quando fa riferimento al *τραγῳδός* bisognoso di un coro che lo sostenesse nel canto (oppure di spettatori oltremodo accondiscenti con i loro applausi). Come avverte il Tedeschi, per analoghi scopi furono redatte anche antologie in età ellenistico-romana, accomunate dal fatto che le vicende mitologiche non risultano drammatizzate, ma presentate in forma narrata con monologhi cantati da un solista generalmente con l'accompagnamento di coristi. Anzi, non è improbabile che le esecuzioni musicali fossero introdotte da parti recitate, che in forma di prologo servivano a riassumere e a rammentare al pubblico il contenuto delle vicende dalle quali erano tratti i brani antologizzati. La cultura antologica fu assunta dagli attori nel contesto del teatro espressionistico, imperniato sul virtuosismo musicale, che si era imposto nel gusto del pubblico. La ricerca della espressività mimetica, che secondo Platone era una delle cause principali della rovina del teatro, era già stata anticipata nella seconda metà del V sec. a.C. da Frinide, Melanippide, Cinesia, Timoteo e dagli altri rappresentanti del

nuovo indirizzo musicale, che si proponevano di superare gli schemi delle forme tradizionali.

Ovviamente è impossibile stabilire se quella annotata sui due papiri in parola sia effettivamente la musica composta da Euripide o meno. Però, resta fermo che i testi musicati siano testi euripidei di due tragedie, le quali rappresentano momenti di alta espressione artistica dell'autore, che fu, come detto, il grande innovatore della drammaturgia attica. Euripide attribuisce una nuova funzione drammatica alla musica, la quale diviene elemento di connotazione espressiva di situazioni drammatica e si adegua allo stato d'animo del momento.

Analizzando attentamente i due frammenti musicali, risulta chiaro che la creazione melodica si allontana dagli schemi tradizionali, ricercando Euripide (o chi per esso) nuove soluzioni che rendano più viva l'espressione musicale, così come testo poetico e situazione scenica richiedono.

Se consideriamo che quello di Leida è il frammento notato più antico che possediamo, è consequenziale ritenere, come fa la De Giorgi, che la notazione divenne un'esigenza nel momento in cui la musica passò dalla composizione di tipo tradizionale, in cui gli elementi melodici caratterizzanti erano sostanzialmente ripetitivi, ad un tipo di musica più libera e, grazie alla modulazione, più varia. Dicevamo nel paragrafo precedente che questo tipo di innovazioni furono particolarmente bersagliate dai detrattori del drammaturgo (lo stesso Aristofane, ne *Le rane* – vv. 1301-1302 – considera Euripide come colui che osò attingere ad ogni fonte profana, innalzando a dignità rudi melodie). Poco più avanti (v. 1314), Aristofane osserva che talora le sillabe venissero deliberatamente allungate o iterate per mantenere una nota più del necessario. Questo fenomeno di *geminatio vocalica* è evidente nei due papiri in esame (*P.Leid.* linea 8 “τααζ”, e *P.Vind.* linea 13 “ωωζ”), laddove alle vocali ripetute corrispondono notazioni diverse. Inoltre, la *geminatio vocalica* non è il solo espediente tecnico usato da Euripide: riscontriamo anche la suddivisione tra le sillabe interne delle parole (*P.Leid.* linea 2 e linea 8); fenomeni di *scriptio plena* (*P.Leid.* linea 2 e linea 6). Lo stesso Vindobonense sembra non rispettare le leggi di accentazione musicale antica, in cui si evidenziava una precisa

coincidenza tra l'accento tonico della parola e l'altezza della nota ad essa attribuita, in rapporto alle altre note poste sulle sillabe atone della stessa parola.

Euripide subordina le parole al canto e non il canto alle parole, infrangendo così le leggi musicali tradizionali per rendere più viva l'espressione musicale, sforzando talvolta la natura delle sillabe, sia nella tonalità che nella lunghezza, cosa che suscitò le ire di un Dionigi di Alicarnasso.

Per quanto riguarda la struttura melodica, è ancora la De Giorgi ad informarci che nel *Vindobonensis* si può notare la presenza di mutamenti improvvisi di tono (più tecnicamente *metabolai* tonali), che testimoniano l'adesione di Euripide alle innovazioni di Timoteo e a quella *musica nova*, che, come detto, si era venuta ad affermare nei gusti del pubblico (ma non in quelli della "critica"), già sul finire del V sec. a.C. Si può supporre infatti che il brano abbia avuto una realizzazione addirittura tritonale. Infatti, generalmente si è soliti ascrivere il brano al genere enarmonico. Dal canto suo, il *Leidensis* è troppo frammentato e non presenta un'omogenea gamma di suoni, tale da permettere di definire con sicurezza la natura armonica del testo musicale. Tuttavia, è interessante notare come la maggior parte dei segni musicali si trovi in Alipio (Εἰσαγωγή Μουσική) nelle tavole del τόνος frigio diatonico, mentre i segni T e Δ sono inclusi nelle tavole del frigio enarmonico e cromatico.

Questo confondersi di armonie nell'incertezza del sistema politonale ci fa postulare, con il Comotti, la presenza di una modulazione dal genera diatonico all'enaarmonico, per ribadire la fama di un tragediografo che rompe tutti gli schemi precedenti, mostrando a ogni passo un'irrequietezza metrica e melica ignota fino a quel momento.

P.Oxy. LXVII 4546

In un frammento de *L'ereditiera* di Menandro leggiamo che ὡσπερ τῶν χορῶν οὐ πάντες ἄδουσ', ἀλλ' ἄφωνοι δύο τινὲς ἢ τρεῖς παρεστάκασι πάντων ἔσχατοι εἰς τὸν ἀριθμόν. Dunque, tra i componenti del coro non tutti avevano una buona intonazione vocale, e chi non era in grado di cantare bene veniva sistemato tra gli ultimi, giusto per far numero. A questi meno validi coreuti, Euripide, come ci racconta ancora

una volta Plutarco nel *De recta ratione audiendi* (46b), si preoccupava durante le prove di suggerire (non senza un piglio polemico e severo) come eseguire correttamente le arie che aveva composto (o fatto comporre) per i suoi drammi. Dall'episodio narrato da Plutarco sembra che Euripide canti, accompagnando i coreuti, in modo da insegnare loro il giusto modo, ma potrebbe anche darsi che egli utilizzasse una tecnica a “chiamata e risposta”.

In ogni caso, non è difficile cogliere in questi cenni l'allusione al fatto che un dramma, prima di andare in scena, era oggetto di prove da parte della compagnia che lo doveva rappresentare. Purtroppo, del procedimento delle prove teatrali nell'antichità conosciamo molto poco, né i papiri sono particolarmente significativi in tal senso.

Però, il *P.Oxy. LXVII 4546* (ascrivibile ad un periodo tra il I sec. a.C. e il I d.C.) **[immagine 9]**, può fornirci una traccia di come erano organizzate le prove di una recita nel mondo antico. Esso contiene le linee 344-382 dell'*Alceste* euripidea, quelle nelle quali Admeto parla con Alceste e anche con il coro. Tuttavia, nel frammento in esame, ci sono solo le parole dette da Admeto e non anche quelle di risposta di Alceste, e nemmeno quelle dei due interventi corali.

Diciamo subito che il contenuto del papiro non è parte di una selezione antologica: la selezione dei soli versi pronunciati da Admeto non è assimilabile né ad un'antologizzazione a uso di lettura privata (come per esempio il *P.Hamb. 118 a-b*, che contiene estratti di prologhi euripidei, o il *P.Berol. 9772*, che invece raccoglie discorsi di eroine di Euripide), né ad un *collage* di testi in vista di una rappresentazione solistica di un monologista virtuoso (come il già analizzato *P.Leid. 510*, o come il *P.Oxy. 2458* che contiene brani scelti dal *Cresfonte*). Infatti, in esso troviamo tutte le parole pronunciate da Admeto nell'ordine in cui vennero scritte. Una siffatta redazione avrebbe senso soltanto se correlata ad altri papiri analoghi, che avrebbero contenuto rispettivamente le sole battute ad uso dei coristi e dell'interprete di Alceste.

In altre parole, il papiro in esame contiene quella che in epoca di Commedia dell'Arte veniva definita una “parte scannata”, cioè le sole battute ad uso dell'interprete di quel preciso ruolo, al fine di permettergli la memorizzazione e quindi ad uso delle sole prove.

Un meccanismo di questo tipo è quello che è alla base della redazione, per esempio, dell'*Officium quarti militis* di Sulmona, che si è rivelato essere la “parte scannata” ad uso dell’interprete del quarto soldato, presumibilmente estratta dal più ampio *Dramma della Passione* ritrovato a Montecassino meno di un centinaio di anni fa.

Inoltre, un meccanismo di prove che prevedeva l’uso di papiri sui quali erano redatte le battute, personaggio per personaggio, spiega anche la circostanza di quanto facile potesse essere per un interprete l’interpolazione di battute sul testo originale.

In ultima analisi, il senso di *P.Oxy. 4546* è quello di un prodotto di consumo limitato alle prove in vista di una rappresentazione. Ciascun attore riceveva il papiro contenente la sua sola parte, mentre il testo completo (si veda per esempio il già analizzato papiro del *Charition*) era a disposizione del διδάσκαλος, che in tal modo poteva dare indicazioni a tutti i partecipanti alla recita sui modi e i tempi di battuta.

Pertanto, questo frustolo ci fa agevolmente capire quale fosse la tecnica di prove nell’Egitto ellenistico-romano, e che tipo di documenti era necessario avere a disposizione, affinché gli attori memorizzassero ed eventualmente interpolassero le parti loro assegnate.

P.Oxy. XXXIV 2721 e P.Oxy. LXXIX 5205

Abbiamo detto prima che accanto all’attività professionale dei τεχνῖται, riuniti nella ἱερὰ μουσική οἰκουμενική περιπολιστική σύνοδος τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν, e altamente qualificati sia sul versante artistico che tecnico, la dimensione quotidiana delle città di provincia e dei borghi accoglieva forme alternative di spettacolo, affidate a compagnie “di giro”.

Perciò, se prodotti artistici di riconosciuta qualità erano monopolio degli Artisti di Dioniso (o di grandi solisti), lontano dai centri urbani e nei territori di provincia si muovevano le piccole compagnie di artisti, pronte a battere il territorio ovunque venissero chiamate a esibirsi. Le occasioni che animano questo mercato dello spettacolo

“minore” nascono da feste paesane in onore di qualche divinità, o da feste private, con ingaggi che durano per diversi giorni.

La vitalità di questo mondo è testimoniata da numerosi papiri, nei quali vennero registrati i contratti di ingaggio degli artisti. Il più completo di questi è il *P.Oxy. XXXIV 2721* [\[immagine 10\]](#). Datato al 10 ottobre del 234 d.C., esso contiene il negozio giuridico stipulato da Aurelio Ptolion e da Aurelio Heras con il flautista Antinoo. I due erano gli organizzatori e i responsabili dei festeggiamenti, che il villaggio di Nesmeimis voleva celebrare per quattro giorni a partire dal successivo 7 novembre. Invece, Antinoo è non solo contraente per sé, ma funge, per l'occasione, anche da rappresentante di un trio di auleti, accompagnati da una danzatrice con le nacchere. I due organizzatori scritturano Antinoo & C., i quali dovranno fornire le proprie prestazioni per l'intera durata della festa. Avrebbero così ricevuto un salario giornaliero di 50 dracme oltre ad altri beni in natura (pani, olio, vino). Antinoo ottiene anche una caparra di 20 dracme (che presumibilmente avrebbe trattenuto, com'è d'uopo, anche nel caso in cui per eventi di forza maggiore, la festa fosse stata annullata).

Dal contratto apprendiamo che gli artisti risiedevano ad Ossirinco, ragion per la quale l'organizzazione della festa si obbliga anche a trasportarli da lì a Nesmeimis a cavallo di tre asini, e a garantire loro ospitalità e la custodia dei loro effetti personali. Inoltre, l'obbligazione prevede anche il riaccompagnamento ad Ossirinco, al termine dei festeggiamenti, con i medesimi tre asini.

Ottenuto l'assenso di Antinoo (anche per conto dei suoi amici), il contratto venne redatto in duplice copia. È presumibile, come sostiene Daris, che Antinoo facesse parte di una più vasta organizzazione associativa, che aveva la propria sede sociale ad Ossirinco: ne è prova il fatto che il contratto con i clienti di Nesmeimis sia stato redatto in due copie (e, infatti, quella che possediamo è stata ritrovata a Ossirinco, dove, con ogni evidenza, era stata conservata nell'archivio del gruppo in città). Non a caso, che i componenti del gruppetto scritturato facessero parte di un gruppo più ampio, viene dedotto dall'ammissione che Antinoo, è autorizzato a rappresentare i compagni per quella specifica trattativa.

Nei contratti di ingaggio, l'occasione è generalmente una festa di villaggio, che quasi mai nei papiri superstiti viene indicata con termini precisi (a meno che non si tratti di una festa in onore del dio Kronos). Le prestazioni di questi artisti vengono di solito richiesti da privati cittadini (talora anche donne), o, come nel caso in parola, dai rappresentati dei “comitati festeggiamenti” *ante litteram*. Come spesso avviene, anche in questo papiro gli organizzatori della festa definiscono il numero degli artisti, la durata dell'ingaggio, le modalità per il pagamento e l'entità del compenso. Quest'ultimo è abitualmente preceduto da una caparra e stabilito in parte in denaro e in parte in beni in natura.

Un'altra clausola che si ritrova frequentemente in questi contratti riguarda lo spostamento e il trasporto (andata e ritorno) degli artisti per raggiungere il villaggio dove avviene la festa. Nel papiro in esame, questo avviene a bordo di tre asini – i medesimi per l'andata e il ritorno – spesi dagli organizzatori. Inoltre, ciascun solista doveva portare con sé il proprio strumento e l'attrezzatura di scena necessaria per l'allestimento dello spettacolo. Anche per queste suppellettili, sugli organizzatori delle feste gravava l'obbligazione di custodire gli oggetti per tutto il tempo previsto dalla scrittura. Infine, non era necessario che le parti fossero in grado di leggere e scrivere, essendo sufficiente che prestassero liberamente il loro consenso alle clausole contrattuali, e, nel caso fossero analfabete, sarebbero state accompagnate da un procuratore che avrebbe firmato per loro (com'è evidente dai papiri *P.Strasb. V 341* e *C.P.R. XVIIIA 19*, nei quali terzi soggetti intervengono quali sottoscrittori per le parti che si dichiarano incapaci di leggere e scrivere).

Gli attori di più chiara fama, che erano associati nel “sindacato” degli Artisti di Dioniso, godevano, peraltro, di uno status giuridico talora caratterizzato da eccezioni *extra ordinem*. Alcuni papiri della metà del III secolo attestano esenzioni, immunità e privilegi conferiti ai membri delle associazioni accreditate, in particolare citaredi e trombettieri, vincitori in agoni scenici e musicali. Altre esenzioni potevano interessare poeti, trombettieri e araldi, che avevano partecipato ad alcune competizioni nazionali e internazionali. Decreti epigrafici e documenti papiracei ci fanno conoscere gli alti onori speciali di cui erano destinatari i τεχνῖται οἱ περὶ Διονύσου. Per esempio, il *P.Oxy. Hels.*, datato al 25 del

febbraio-marzo 264 d.C., contiene una lettera con la quale Marco Aurelio Sereno, sacerdote degli artisti di Dioniso, chiede la conferma e la salvaguardia dei benefici goduti dagli appartenenti alla corporazione.

Un altro diploma, della Gran Sacerdotessa degli Artisti di Dioniso, è contenuto nel *P.Oxy. LXXIX 5208* (risalente al III sec.) [\[immagine 11\]](#). Leggiamo in esso: «... mondiale illustre grande corporazione degli artisti [vincitori sacri, portatori di corona del mondo intero], devoti a Dioniso e ai divi Augusti, e i loro comprimari agli [artisti] vincitori sacri, portatori di corona, del mondo [intero, devoti a Dioniso] e ai loro [comprimari salve]. Sapete che ...– muthis, detta anche Sarapiade, gran sacerdotessa ... di Aurelio Sarapione, vincitore sacro, è membro della nostra sacra artistica ... [mondiale, errante, illustre sacra corporazione], e che ha pagato secondo la legge una tassa [regia di 250 denarii e] tutti i sacri contributi agli Augusti [interamente]. Vi abbiamo scritto perché lo sapeste. State bene. Fu compiuto nell'illustre città degli Antinoiti, [nuovi Elleni, durante la celebrazione del ...] agone sacro, [is elastico, mondiale, isolimpico dei grandi Antinoiti] ...».

Il mosaico pompeiano nella Casa del poeta tragico

Circa l'esistenza della figura del suggeritore nelle *troupes* teatrali dell'antica Grecia non abbiamo alcuna testimonianza precisa: la circostanza che le elencazioni dei *Dionysiaci Artifices*, che pure ci fanno conoscere le funzioni meno importanti, tacciano su questo ruolo, è stata ritenuta definitiva nel senso che il suggeritore era ignoto a quell'esperienza scenica. Pure Polluce (IV, 52-134) nulla dice su questa figura. Tanto più che anche Demostene, nel *De Corona*, ci offre testimonianza della proverbiale memoria degli attori, per questa paragonando il suo avversario ad un attore tragico, Teocrine.

Tuttavia, in un passo, invero dall'interpretazione controversa, Plutarco (*Praecepta gerendae rei publicae* XVII, 5), rivolgendosi ai governatori locali, raccomanda loro di usare moderazione, essendo essi sottoposti all'autorità superiore dei magistrati romani. Chi governa deve osservare il giusto tono e atteggiamento, restando soggetto ai superiori,

come l'attore deve prestare ascolto all'ὑποβολεύς, mantenendosi nei limiti della libertà concessagli da chi gli è superiore.

Leggendo correttamente il brano, non è possibile vedere nell'ὑποβολεύς il suggeritore nel senso moderno del termine, cioè di colui che rammenta il testo agli attori in scena. Il Bernhardt, sulla scorta della superiorità che Plutarco assegna all'ὑποβολεύς sull'attore, ritenne che quegli andasse identificato piuttosto con una sorta di maestro di canto e recitazione. Non a caso anche Cicerone (*De Oratore*, III, 225) raccontava della funzione che aveva il flautista che Caio Gracco si portava dietro in occasione dei suoi discorsi pubblici, affinché intonasse quel suono *quo illum aut remissum excitaret aut a contentione revocaret*. Si tratta di un'interpretazione fallace, dal momento che il flautista di Caio serviva all'oratore a trovare la giusta intonazione di voce; l'ὑποβολεύς era, a leggere Plutarco, d'aiuto all'attore per regolare esattamente il tempo dei metri e dei ritmi, segnando il tempo su cui essi dovevano regolare il canto e la recitazione, nell'esecuzione dei quali godevano d'una certa libertà di interpretazione.

Altrettanto improbabile è l'ipotesi del Müller, che identificò l'ὑποβολεύς con un direttore di scena, al quale spettava il compito di regolare la recitazione degli attori. Ma si tratta di due mansioni completamente diverse, attendendo alla direzione di scena il solo διδάσκαλος. Oltretutto Plutarco lascia intuire che la dipendenza dell'attore dall'ὑποβολεύς non è di natura gerarchica (come invece quella dell'attore dal regista), bensì funzionale. Poteva, quindi, l'ὑποβολεύς avere anche il compito di rammentare il testo poetico agli attori?

Invero, il termine ὑποβολεύς ricorre anche in altre opere, specie di esegeti biblici. Per esempio in Filone Ebreo (*De migratione Abrahami*, 80 e ss.), la parola è impiegata per spiegare il compito di Mosè, il quale, essendo balbuziente, doveva mettere le parole di Dio sulla bocca di Aronne. In un altro brano (*De vita Mosis*, II, 37), Filone afferma che le parole di alcuni sapienti ebrei sembrano come ispirate da un invisibile ὑποβολεύς, «che le suggerisce loro». In Giovanni Climaco, ὑποβολεύς è declinato al femminile, nel senso di “premonitrice”. In Eustazio significa sempre “interprete”. Entrato il termine nell'uso liturgico cristiano, Epifanio Scolastico lo traduce, al plurale, con *psalmi pronuntiatores*,

coloro cioè che avevano il compito di intonare e suggerire gli inni sacri e i salmi che venivano cantati dal popolo.

Col significato di “suggeritore di discorsi” il termine ὑποβολεύς ritorna inequivocabilmente ad uno scolio omerico ad un passo dell’*Iliade* (I 79): «Apollonio, il mio maestro, ammettendo anch’egli che Agamennone fosse in piedi, afferma che questi rifiuta il suggeritore, con l’intenzione di improvvisare».

Nel mondo romano, Paolo Diacono nell’*Epitome di Festo* (123, 12) fornisce testimonianza della presenza del rammentatore nel teatro latino: *monitores dicuntur, ei qui in scena moment histriones, et libri commentarii*. E, infine: un’iscrizione (C.I.L. 3, 4323) attesta che ad Acquincum c’era un *collegium scenicum*, di cui faceva parte un *monitor*, T. Flavius Secundus; un *monitor* di nome Clemente è attestato in C.I.L. 4, 3905; nelle glosse latino-greche al codice parigino 7651 (*Corpus glossariorum latinorum*, II), il termine ὑποβολεύς viene comunemente tradotto con *monitor*, termine tecnico che nelle compagnie di Roma indicava appunto il suggeritore.

E proprio un *monitor* è forse raffigurato nel mosaico della Casa del Poeta Tragico di Pompei [[immagine 12](#)], databile al I sec. a.C., nel quale si vede uno schiavo con un rotolo in mano alle spalle di attori che stanno indossando i costumi di un dramma satiresco alla presenza del διδάσκαλος (riconoscibile dallo *sceptrum* che tiene appoggiato alla gamba, nel quale quale taluno ravvisa l’immagine di Eschilo).

Profilo bibliografico

Di seguito indico una bibliografia essenziale, che è stata anche prezioso punto di riferimento (nonché di spunti e di citazioni non annotate nel corso delle pagine che precedono), rinviando anche ai testi indicati o citati nei singoli volumi consultati.

Sulla fase “pre-storica” del teatro, un lavoro importante è I. Nielsen, *Cultic theatres and ritual drama*, Oxford 2002; un “viaggio” nei culti rituali è anche il mio *Lo spettacolo degli dei e l’origine del teatro*, in AA. VV., *Religiosità antica tra cristianesimo e paganesimo*, atti del V Convegno di Antichistica di Senecio, Anagni (FR), 19-20 ottobre 2018, Napoli 2019. Per ulteriori informazioni, consiglio anche la lettura del mio *Viaggio nel teatro illeggibile: da Gerusalemme a Tarquinia, e da Siracusa a Bisanzio*, in AA.VV., *Circumnavigando l’antichità (tra Mediterraneo e Vicino Oriente)*, atti del IV Convegno di Antichistica di Senecio, Pisa 7 ottobre 2017, Napoli 2018, al quale rimando anche per le notizie circa le influenze etrusche sul teatro latino e per informazioni più ampie sullo spettacolo a Bisanzio.

Due agevoli (ma informatissime) introduzioni rispettivamente al teatro greco e al teatro latino (con estensioni anche all’epoca medio-latina), sono quelle curate da G. Guidorizzi nel 2003 e da G. Chiarini e F. Mosetti Casaretto nel 2004 per i tipi della Mondadori Università. Di utilissima consultazione è anche A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, Scandicci 1996. Un’ottima edizione della *Poetica* di Aristotele è quella curata da D. Lanza per i tipi della BUR nel 2008.

Per l'epoca ellenistica è imprescindibile il prezioso volume di G. Tedeschi, *Spettacoli e intrattenimenti dal IV sec. a.C. all'epoca tardo-antica secondo i documenti papiracei ed epigrafici*, Trieste 2017, con ricchissima bibliografia.

Fondamentale è, per il teatro e lo spettacolo in Magna Grecia, anche per il ricchissimo apparato iconografico e per le schede cronologiche, L. Todisco, *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia*, Milano 2002. Lettura altrettanto fruttuosa e appassionante è quella di M. Gigante, *Scritti sul teatro antico*, Napoli 2008.

Sulla posizione dei Padri della Chiesa contro il teatro, e sulle manifestazioni spettacolari nell'anfiteatro e nel circo, si può consultare l'eccellente lavoro di L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia 2008.

Studi di carattere più generale sui papiri scenici sono, oltre al già citato lavoro di G. Tedeschi: S. Daris, *Lo spettacolo nei papiri greci*, in "Aevum antiquum", 1 (1988), pp. 77-93; T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica: i copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alessandria 2006; G. Tedeschi, *Intrattenimenti e spettacoli nell'Egitto ellenistico-romano*, Trieste 2011; A. Filippi, *Mimi anonimi greci: nuove scoperte*, tesi di laurea, Università di Trieste, a.a. 2015-2016, tutti con bibliografia.

Più specificamente sul P.Oxy. III 413 (recto e verso): M. Andreassi (a cura di), *Mimi greci in Egitto: Charition e Moicheutria*, Bari 2001; H. Wienkem, *Der Griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972; E. Esposito, *Mim. Pap. fr. 7,16 Cunn.*, in "Eikasmos", n. 10 (1999), pp. 163-165; S. Santelia, *Charition liberata: P.Oxy. 413*, Bari 1991, e S. Tsitsiridis, *Greek mime in the Roman Empire*, in "Logeion", 1 (2011), pp. 184-232.

Con riferimento al *Fragmentum Grenfellianum*, E. Esposito è la studiosa che più volte è ritornata sull'argomento; di lei segnaliamo il volume *Il Fragmentum Grenfellianum (P.Dryton 50)*, Bologna 2005; l'articolo *Il pubblico del mimo popolare nell'Egitto tolemaico: Dryton e il Grenfellianum*, "Eikasmos", XIII (2002), pp. 199-214; e l'articolo *Il lamento dell'esclusa (in margine alla protagonista del Grenfellianum)*, in "Prometheus", 30 (2004), pp. 235-245. Sempre sul papiro in parola sono di utile consultazione: E. Cerbo, *Elementi di drammaturgia nel Fragmentum Grenfellianum*, in A. Martina (a cura di), *Teatro greco post-classico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Atti del Convegno internazionale, Roma 16-18 ottobre 2011, Roma 2003, pp. 101-110; e C. Santaniello, *Brevi note sul Fragmentum Grenfellianum*, in "Chaos e Kosmos", XIX (2018).

Riguardo al papiro berlinese 13927, un recente contributo è quello di S. Perrone, *Back to the backstage: the papyrus P.Berol. 13927*, in "Trends in Classics", vol. 3 (2011), pp. 126-153, al quale si rinvia anche per altre indicazioni bibliografiche. L'articolo di E. Mignogna, al quale ho fatto riferimento, è *Il mimo "Leucippe". Un'ipotesi su P.Berol. inv. 13927 [Pack 2 2437]*, in "Rivista di cultura classica e medioevale", 38, gennaio-giugno 1996, pp. 161-166. Il testo di H. Morales è: *Vision and narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge 2004.

Sui P.Leid. 510 e P.Vind. G 2315, oltre all'analisi contenuta nel volume della Gammacurta (alla quale si rinvia anche per altri riferimenti bibliografici), ottimi lavori sono quelli di M. De Giorgi, *Due frammenti notati di Euripide*, in "Rudiae", 3 (1991), pp. 75-86; e di L. Prauscello, *Ecdotica alessandrina e testi con notazione musicale: la testimonianza dei papiri fra prassi esecutiva e trasmissione testuale*, in L. Battezzato (a cura di), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, Atti del Convegno, Pisa 14-15 giugno 2002, Amsterdam 2003, pp. 57-76.

In relazione al P.Oxy. 4546, l'analisi più completa, e arricchita da esaustiva bibliografia, è quella di C.W. Marshall, *Alcestis and the Ancient Rehearsal Process (P.Oxy. 4546)*, in "Arion", 11.3 (2004), pp. 27-45.

I contratti di ingaggio sono stati oggetto di repertorizzazione da parte di G. Tedeschi (2011), e di M. Vandoni, *Feste pubbliche e private nei documenti greci*, Varese-Milano 1964; note interessanti al riguardo si leggono anche nel citato saggio di Daris.

Infine, sul suggeritore ci sono due contributi: B. Zuchelli, *Esistette il suggeritore nel teatro greco?*, in "Dioniso", 3-4 (1961), pp. 78-85, dal quale, oltre a molte informazioni, ho desunto anche i nomi degli studiosi citati nell'ultimo sottoparagrafo; e O. Musso, *Sul teatro della legge di Licurgo e sulla nascita del suggeritore*, in "Studi Italiani di filologia classica", terza serie, vol. XIV, Fasc. I (1996), pp. 49-52.

Immagini

Immagine 1



Immagine 2

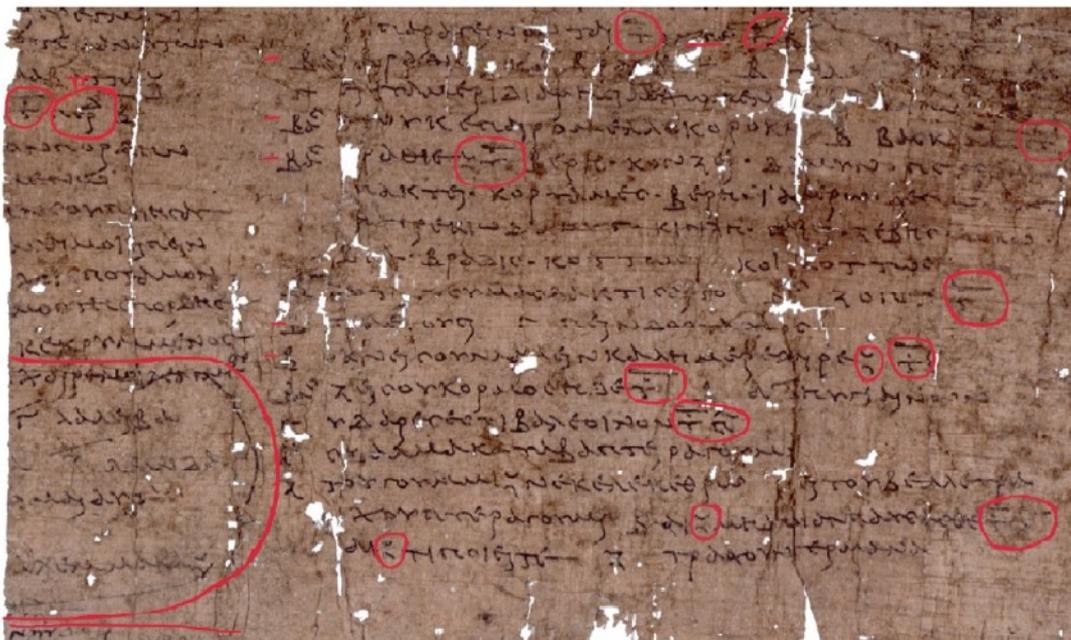


Immagine 3



Immagine 4

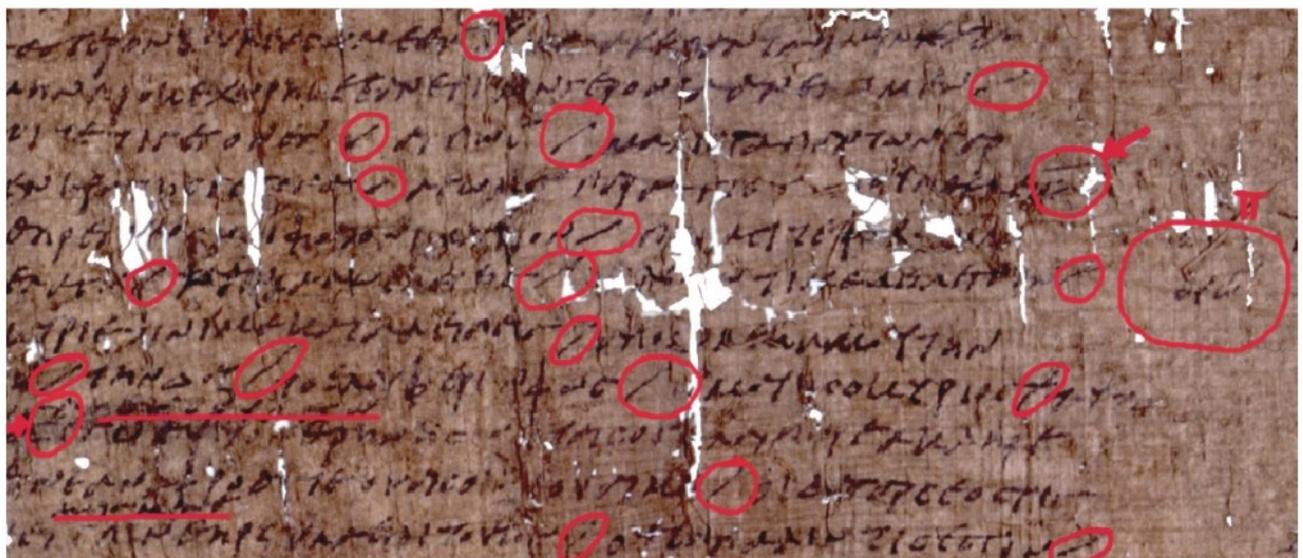


Immagine 5

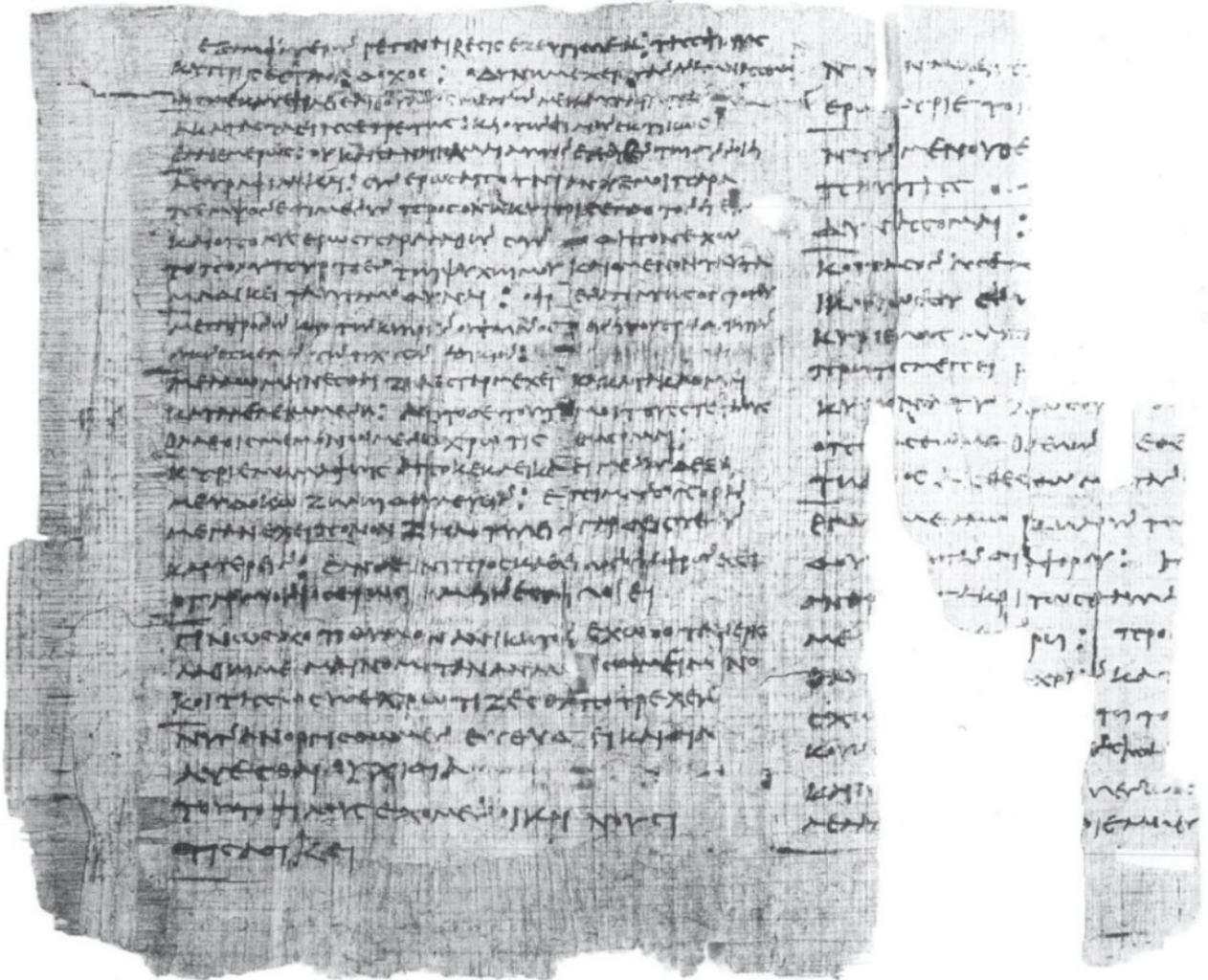


Immagine 7



Immagine 8

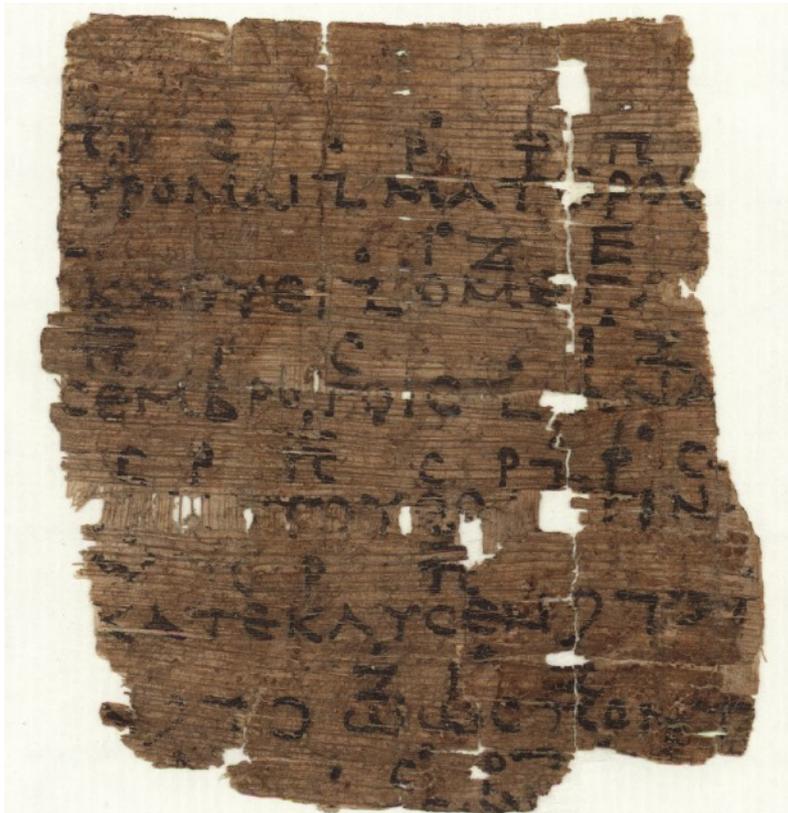


Immagine 9

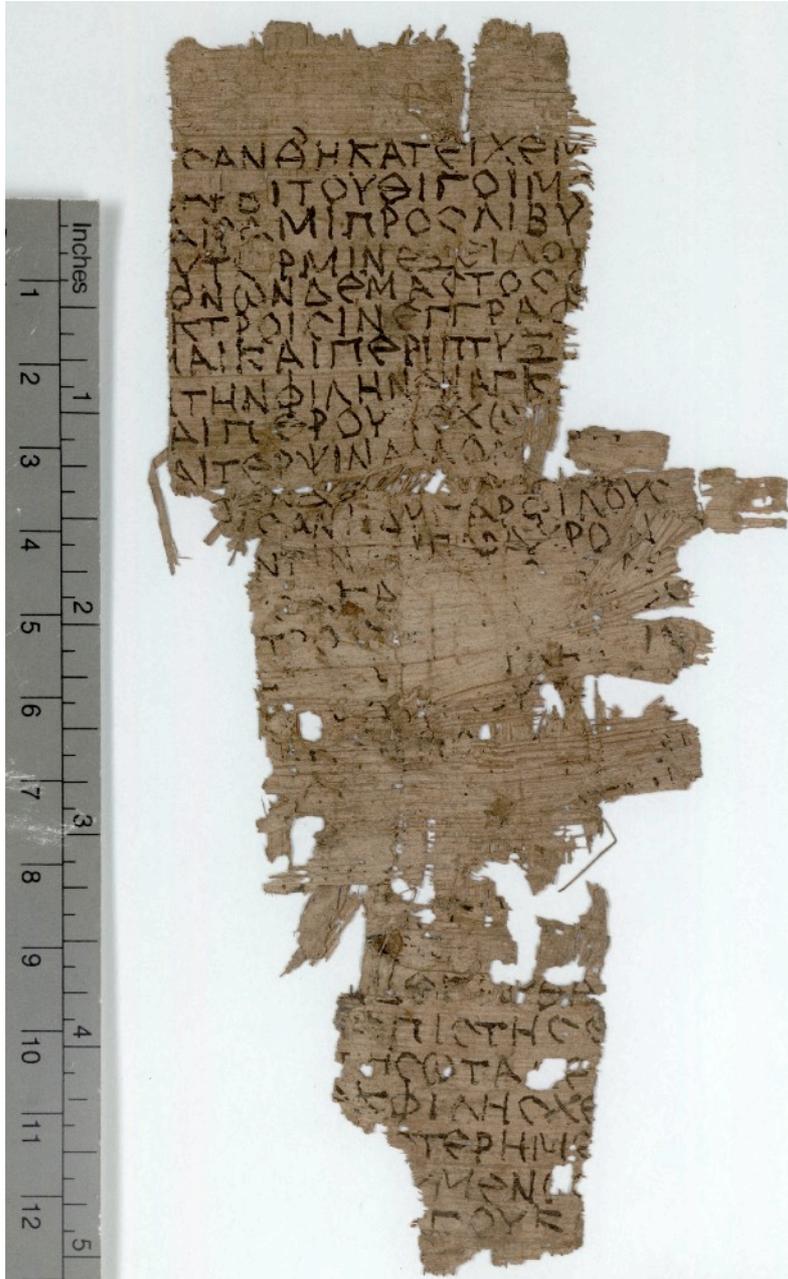


Immagine 10

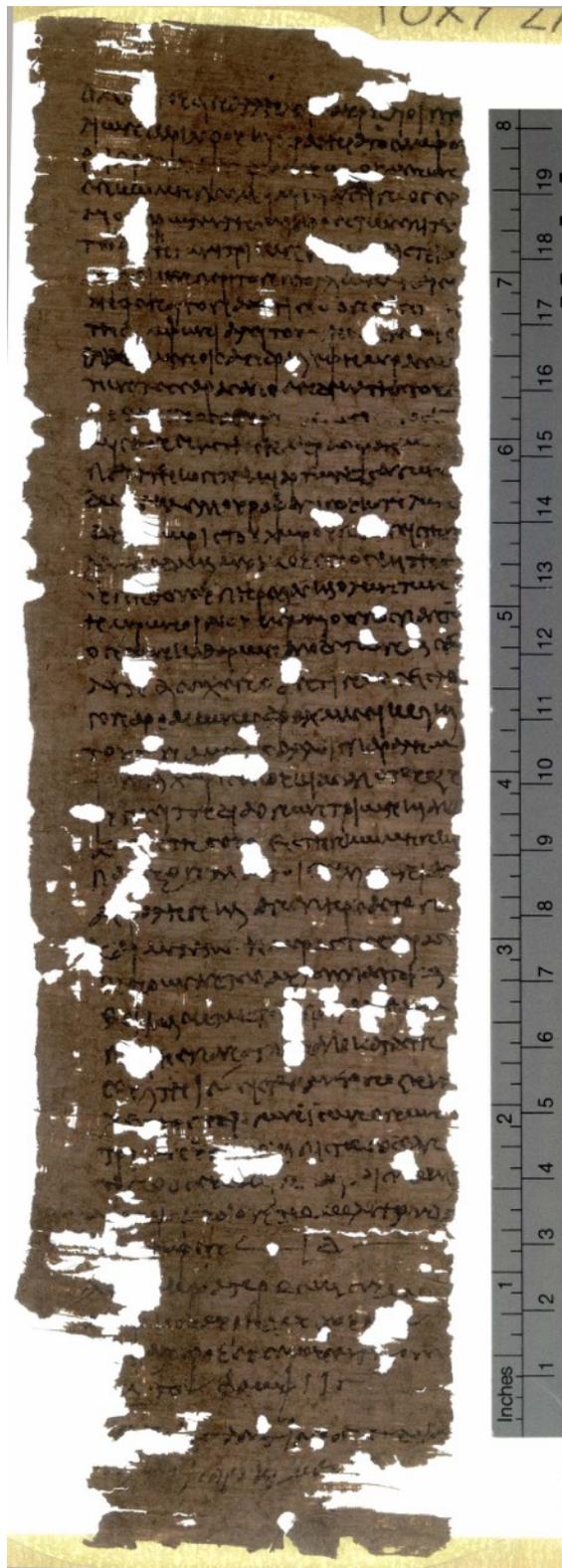


Immagine 11

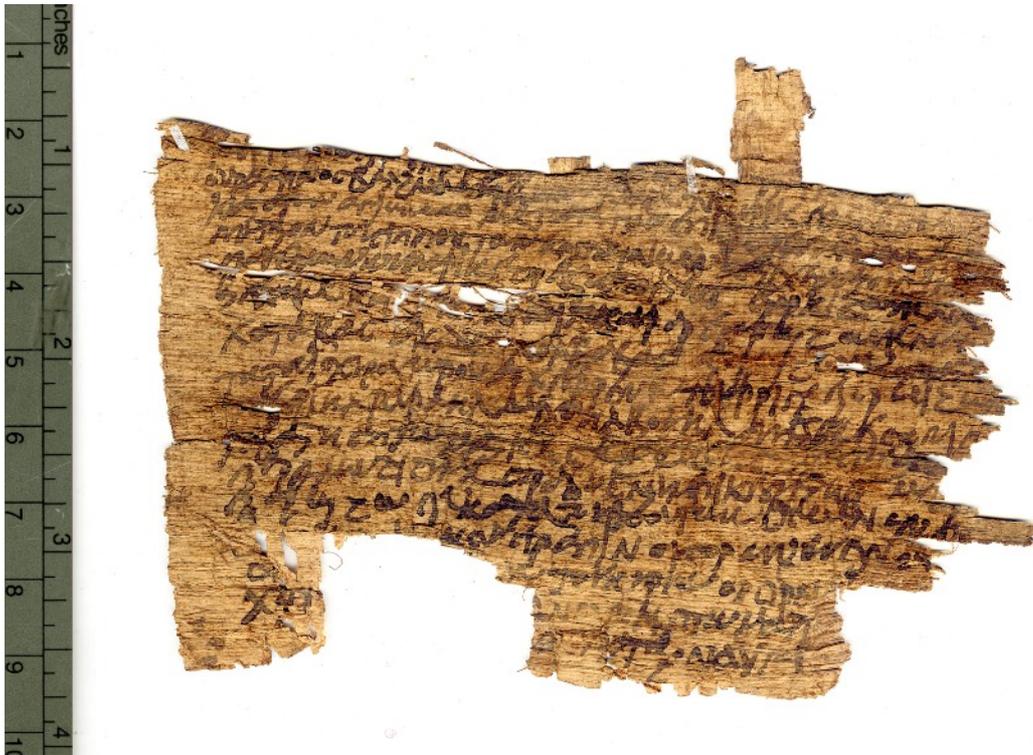


Immagine 12



Segnalazioni luminose e telegrafo ottico per fini bellici in età greco-romana

di Enrico Renna

Sulle segnalazioni luminose per trasmettere rapidamente notizie e avvisi a distanza, mediante fuochi accesi in luoghi elevati, siamo informati già a partire da Omero: nell'*Iliade*¹, nell'ambito di una similitudine, figura una città insulare assediata dai nemici, in cui, di notte, ardono fuochi (πυρσοί τε φλεγέθουσιν), disperato messaggio di soccorso lanciato alle navi di passaggio. Ma è nell'*Agamennone* di Eschilo che si riscontra quello che sarà, poi, il fondamento di ogni sistema telegrafico, vale a dire l'adozione di una chiara convenzione di segni tra persone in mutua corrispondenza. La sentinella sul tetto della reggia di Argo, immersa nelle tenebre, attende il segnale della fiaccola (λαμπάδος τὸ σύμβολον, v. 8), preventivamente concordato, che annunzi la conquista di Troia. E, finalmente, valicando mare, pianura, picchi montuosi, rimbalzando fra più stazioni intermedie, giunge ad Argo «questa luce generata dal fuoco dell'Ida» (φάος τὸδ' οὐκ ἄπαππον Ἰδαίου πυρός)².

Lo stretto legame che già si individua in Omero ed in Eschilo tra guerra e impiego di un sistema “telegrafico” si precisa sempre di più nelle fonti successive. In Erodoto i segnali col fuoco sono ricordati in due luoghi delle *Storie*. Durante l'invasione di Serse del 480 a.C., i Greci, accampati presso l'Artemisio, per mezzo di fuochi (διὰ πυρσῶν) accesi nell'isola di Sciato (di fronte alla penisola di Magnesia), appresero che tre delle loro navi erano state catturate dai Persiani. Nel 479 il comandante persiano Mardonio, risoluto a

¹ *Il.* XVIII 211 ss.

² *Ag.* 311. Convenzionale è anche il segnale di fuoco, acceso sulla nave regia, per avvisare Sinone che era giunto il tempo di aprire le porte del cavallo di legno: cf. Verg., *Aen.* II 254 ss.

prendere una seconda volta Atene, pensava di comunicare a Serse, rimasto a Sardi, l'avvenuta conquista con segnalazioni di fuochi d'isola in isola (πυρροῖσι διὰ νήσων)³.

Nel racconto che fa Tucidide della guerra del Peloponneso, i fuochi di segnalazione rivestono un'importanza bellica sempre maggiore, di pari passo con l'affermazione nella lingua attica di una cospicua famiglia di vocaboli corradicali, tutti appartenenti alla stessa sfera semantica, come φρυκτοί «segnali col fuoco», φρυκτωρεῖν «avvisare con segnali di fuoco», φρυκτορός «sentinella addetta alle segnalazioni luminose».

Tanto gli Ateniesi, quanto i Peloponnesi comunicavano la presenza del nemico o un pericolo improvviso alzando fuochi: l'espressione φρυκτούς (o il meno specifico τὰ σημεῖα αἴρειν) αἴρειν denota chiaramente l'impiego di fiaccole a tale scopo.

In questo modo, di notte, nel 427 i Peloponnesi seppero nel porto di Sibota dell'avvicinamento da Leucade di 60 navi ateniesi⁴. Così furono avvisati anche i Corinzi, nel 425, di una spedizione ateniese nella loro terra⁵. Il generale spartano Brasida nel 424, dopo la conquista di Anfipoli, mosse contro Torone, città della Calcidica, occupata da truppe ateniesi: lo avevano chiamato pochi Toronesi, i quali, prima di aprirgli le porte della città, concordarono di innalzare il segnale di fuoco (τὸ σημεῖόν τε τοῦ πυρός, ὡς εἶρητο, ἀνέσχον)⁶. Nel 411 gli Ateniesi che si trovavano a Sesto, mediante le fiaccolate delle sentinelle, si accorsero dell'ingresso dei Peloponnesi nell'Ellesponto⁷.

Ma il passo di Tucidide più notevole sotto tale riguardo è relativo al quarto anno della guerra del Peloponneso, vale a dire il 428, quando 220 Plateesi tentarono un'audace fuga da Platea, forzando l'assedio di Peloponnesi e di Beoti. L'azione avvenne in una notte tempestosa di pioggia e di vento e, mentre i Peloponnesi inviavano verso Tebe segnali col fuoco per avvertire i Tebani della sortita nemica, quelli che tra i Plateesi erano rimasti

³ Herod. IX 3.

⁴ Cf. Thuc. III 80, 2.

⁵ Cf. Thuc. IV 42, 4.

⁶ Thuc. IV 111.

⁷ Thuc. VIII 102, 1.

in città innalzarono dalle mura molti controfuochi di disturbo per confondere i Tebani ed evitare che accorressero⁸.

Lo scolio al luogo di Tucidide⁹, dove si afferma che nel 429 gli Ateniesi furono avvertiti dell'assalto notturno di Salamina da parte dei Peloponnesi per mezzo di φρυκτοὶ πολέμιοι, cioè «fuochi per segnalare la presenza del nemico», chiarisce che con tale espressione gli Antichi indicavano un preciso assetto delle fiaccole. Infatti, per comunicare notizie sullo spostamento dei nemici, i segnalatori agitavano le fiaccole in su e giù (ἐκίνουν τοὺς φρυκτούς), laddove con i φρυκτοὶ φίλιοι, annunciandosi l'arrivo di truppe amiche o alleate, le fiaccole erano mantenute ferme.

Persino nella città di Nefelococcigìa – alternativa fantastica di Aristofane all'Atene litigiosa del suo tempo, impegnata nella disastrosa spedizione in Sicilia – gli uccelli, accanto alle sentinelle con le loro ispezioni, ronde e posti di guardia, hanno disposto falò sulle torri (φρυκτωρία ἐν τοῖσι πύργοις)¹⁰.

Proseguendo in questa direzione, si arriva nel IV secolo a.C. alla creazione di un sistema vero e proprio di sorveglianza delle coste, attuato con informazioni luminose. Lo attesta Senofonte nelle *Elleniche*¹¹, a proposito di Ificrate, che, nel 373 a.C., navigò da Atene, per liberare l'isola di Corcira dall'invasione spartana: al fine di poter meglio spiare l'arrivo di 10 triremi, inviate in soccorso degli Spartani, scelse personalmente il luogo più adatto all'avvistamento, fissando, poi, per le sentinelle, una serie di segnali convenzionali.

Il contributo, però, di gran lunga più importante allo studio della telegrafia antica è stato fornito senz'altro da Polibio: egli, dopo aver accennato ai segnali di fuoco fatti predisporre sul monte Tiseo, in Tessaglia, da Filippo V di Macedonia nel 208 a.C., per

⁸ Cf. Thuc. III 22, 8.

⁹ Cf. II 94, 1.

¹⁰ Aristoph., *Av.* 1161.

¹¹ Cf. VI 2, 33.

seguire le mosse di Attalo I, re di Pergamo e alleato dei Romani, introduce, un lungo *excursus*¹² sul telegrafo ottico.

Egli sottolinea in primo luogo l'empiricità e l'elementarità insite nelle segnalazioni luminose (πυρσεΐα), che consentivano di riferire soltanto messaggi preordinati, ma non un qualsiasi altro avvenimento imprevisto. Per questo non gli sembra inutile dedicare l'opportuno ricordo (ἡ ἀρμόζουσα μνήμη) a due sistemi telegrafici, l'uno escogitato da Enea Tattico, l'altro da Cleosseno e Democrito, il primo dei quali rappresentò solo un lieve progresso rispetto ai soli segni convenzionali in uso nel passato, il secondo, invece, un netto balzo in avanti.

Enea Tattico (scrittore di cose militari vissuto nel IV secolo a.C.) mise a punto un sistema, che prevedeva l'impiego di due vasi di terracotta (ἀγγεῖα κεραμεῖα), perfettamente uguali, da collocare nelle due postazioni (τόποι) in comunicazione fra di loro. In ciascuno di essi era praticato uno stesso condotto di scarico (αὐλίσκος) per il deflusso dell'acqua in eguale quantità. I vasi, con i fori turati, erano riempiti d'acqua per consentire il galleggiamento di due dischi di sughero (φελλοί), al centro dei quali erano inserite due verghe (βακτηρίαι) uguali, divise in parti di tre dita (circa mm 58). Ogni divisione era occupata da un messaggio scritto, che riproduceva gli avvenimenti più comuni a verificarsi in guerra. Al momento di telegrafare, il trasmittente alzava la sua fiaccola (πυρσός) e la teneva alta, finché il ricevente, facendo altrettanto, non mostrava di essere pronto. Allora entrambi toglievano il tappo dal foro e a mano a mano che l'acqua sgorgava, le due verghe si abbassavano sincronicamente. Quando il sughero con la verga era sceso sino al punto in cui l'indicazione da trasmettere era giunta all'orlo del vaso (τὸ χεῖλος τοῦ τεύχους), chi spediva il messaggio sollevava nuovamente la fiaccola e dall'altra parte chi lo riceveva turava prontamente il foro: gli era, così, possibile leggere sul punto stabilito della verga, in corrispondenza dell'orlo del vaso, il messaggio atteso.

¹² Cf. X 43-47.

All'imprecisione di questo metodo (l'indicazione scritta finiva per essere necessariamente troppo approssimata e stereotipa), Polibio contrappone il sistema preciso (τρόπος ὠρισμένος) inventato, come si è detto, da Cleosseno e Democrito, ma perfezionato da lui stesso, autore, tra l'altro, di un *Trattato di tattica* (Τακτικά).

Le due stazioni avevano in dotazione cinque targhe su cui erano scritte in ordine tutte le lettere dell'alfabeto nel modo seguente: la prima targa (πλατεῖον) accoglieva le prime cinque lettere (Α, Β, Γ, Δ, Ε), la seconda le cinque successive (Ζ, Η, Θ, Ι, Κ), la terza altre cinque (Λ, Μ, Ν, Ξ, Ο), la quarta ancora cinque (Π, Ρ, Σ, Τ, Υ), la quinta recava le ultime quattro lettere (Φ, Χ, Ψ, Ω).

Come si vede l'ultima tabella aveva una lettera in meno, ma ciò, afferma Polibio, non pregiudicava l'insieme della segnalazione. Ognuno, poi, dei due addetti al servizio di avvistamento era fornito di una diottra (δίοπτρα) o traguardo, uno strumento munito di due tubi (αὐλίσκοι), per concentrare lo sguardo rispettivamente sul lato destro e su quello sinistro di chi rispondeva al segnale di fuoco. Il luogo di destra e quello di sinistra erano chiusi con un parapetto allo scopo di delimitare e rendere più perspicua la visuale da lontano: le fiaccole notturne, innalzate al di sopra di esso, si vedono subito e con maggiore facilità; abbassate, invece, vi scompaiono come dietro a un sipario.

La prima operazione da compiere è quella di ridurre il messaggio in forma essenziale, cioè tradurlo in stile telegrafico e riportarlo su una tavoletta (πινάκιον), sistemata presso le targhe, a loro volta piantate dritte accanto alla diottra. Due fiaccole sollevate in alto, a cui faceva riscontro un analogo gesto dall'altra parte, rappresentavano il segnale d'intesa. Il trasmittente allora telegrafava ogni lettera con l'occhio rivolto alla tavoletta e alle targhe servendosi di una doppia segnalazione: alzava cioè a sinistra un numero di torce corrispondente al numero della targa e a destra levava un numero di torce corrispondente al posto occupato dalla lettera nella targa stessa. Così delle lettere che compongono la parola Κρητες (termine con cui si apre l'esempio addotto da Polibio) il κ era telegrafato muovendo 2 fiaccole a sinistra e 5 a destra (II targa, 5ª posizione), il ρ agitando 4 fiaccole a sinistra e 2 a destra (IV targa, 2ª posizione), la lettera η con 2 torce

a sinistra e 2 a destra (II targa, 2° posto), il τ mediante quattro fiaccole a sinistra e 4 a destra (IV targa, 4° posto), l'ε con 1 fiaccola a sinistra e 5 a destra (I targa, 5ª posizione), il ζ si trasmetteva innalzando 4 torce a sinistra e 3 a destra (IV targa, 3ª posizione).

Graficamente la trasmissione della parola Κρητες può essere così rappresentata:

	SINISTRA	DESTRA
Κ		
Ρ		
Η		
Τ		
Ε		
Σ		

Questo sistema, a ragion veduta, merita, più degli altri la denominazione di telegrafo («scrittura a distanza»), perché abbinava felicemente i segnali di fuoco con le lettere dell'alfabeto (requisito, questo, fondamentale in un sistema telegrafico), le quali, opportunamente combinate, per formare il messaggio da inviare, rendevano possibile comunicare con precisione «tutto ciò che accade»: tale convinzione è ribadita più di una volta da Polibio. L'affidabilità e il margine d'errore di siffatta invenzione veramente rivoluzionaria e in anticipo sui tempi, come molte altre scoperte dell'età ellenistica, restavano legati al grado di istruzione degli operatori e alla cura profusa nell'esercitarsi

assiduamente. Alfabetizzazione e pratica costante consentivano di telegrafare non solo rapidamente, ma in modo pressoché automatico.

Nel mondo romano il metodo di Polibio fu viepiù migliorato: Giulio Africano (III sec. d.C.), nell'opera *Κεστοί* (*Ricami*)¹³, attesta che i Romani lo semplificarono ulteriormente. Per ovviare all'inconveniente della doppia segnalazione (quella del numero della targa e quella del posto della lettera nella targa, per cui, come si è visto, occorre almeno 10 fiaccole) essi ricorsero ad una sola segnalazione. Ci fu una tripartizione delle lettere dell'alfabeto, suddivise, cioè, tra i tre posti adibiti all'uso dei segnali col fuoco: la postazione di sinistra ebbe le prime otto lettere (da Α a Θ), la centrale le otto successive (da Ι a Π), quella di destra accolse le ultime otto lettere (da Ρ a Ω).

Esemplificando, per telegrafare α bisognava innalzare una sola fiaccola sulla sinistra (prima c'era bisogno, invece, di 1 fiaccola a sinistra e di 1 a destra), se si voleva segnalare ι si innalzava una torcia al centro una sola volta (precedentemente 2 fiaccole a sinistra e 4 fiaccole a destra). Per comunicare ρ si innalzava a destra un segnale una sola volta, per σ, ζ due volte, per τ tre volte ecc. (nel sistema di Polibio si aveva rispettivamente: 4 torce a sinistra e due a destra: ρ; 4 torce a sinistra e tre a destra: σ, ζ; 4 torce a sinistra e 4 a destra: τ).

Nulla si sa dell'effettivo impiego di tale valido procedimento: è certo, però, che anche presso i Romani il telegrafo ottico continuò ad essere usato per fini militari. Plinio il Vecchio¹⁴ a sostegno del rilievo che non in tutti i punti della terra c'è simultaneamente notte e giorno, adduce come prova la rapidità di trasmissione dei «telegrammi», aggiungendo che tale verità non solo è comprovata dalle torri di Annibale (*turres Hannibalis*: cioè le stazioni di telegrafo ottico costruite in Africa e in Spagna), ma anche dagli osservatori di difesa dislocati in Asia per il terrore dei pirati (*propter piraticos terrores*). Così fuochi di segnalazione appiccati (*ignes incensi*) in Oriente alla sesta ora del giorno erano avvistati alla terza ora notturna nell'estremo Occidente.

¹³ Cf. cap. 77.

¹⁴ Cf. *Nat. Hist.* II 181.

Va ricordato, infine, che un'utilizzazione del telegrafo a carattere personale (e non militare), per ricevere notizie sulla situazione politica di Roma, è attestata da Svetonio¹⁵ per Tiberio. Nel suo ritiro di Capri, l'imperatore, nel 31 d.C., temendo torbidi per la liquidazione, in atto, di Seiano, «da una rupe altissima sovente si metteva ad osservare i segnali che aveva disposto si elevassero da lontano (*signa... tolli procul*), ogni volta che accadesse qualcosa, per non perdere tempo con corrieri»¹⁶.

¹⁵ Cf. *Vita Tib.* 65.

¹⁶ Cf. I. LANA, Svetonio *Le vite dei Cesari*, Torino 1952, p. 246.

La concezione della donna dal mito greco alla contemporaneità

di Alessandro Cabianca

Si deve partire da Omero: i poemi omerici danno una visione più complessa della donna rispetto alla tragedia attica: madre fedele e tragica come Ecuba, moglie amabile come Andromaca, moglie fedele, contro ogni logica, come Penelope, tutte colte all'interno di un clan familiare nel quale la donna ha un ruolo rilevante, ma funzionale allo stesso, al contrario di Elena, folle d'amore, la cui ribellione a questo principio è causa della guerra e della distruzione di Troia. Omero ci mostra però anche il destino tragico delle donne dei vinti, rese proprietà dei vincitori, cioè loro schiave, ad eccezione della sola Penelope; questo era il destino delle donne dei vinti! E tutto si svolge all'interno della situazione presente, cioè della guerra di Troia e delle sue conseguenze. Omero fa dire ad Agamennone, pentito di aver tolto Briseide ad Achille: «[...] Se la grande città di Priamo gli dèi mi daranno di abbattere [...] si scelga lui stesso (Achille) venti donne troiane, che siano le più belle dopo Elena argiva» (*Iliade IX*, 135-139, trad. Rosa Calzecchi Onesti).

La tragedia modifica la concezione della donna, che i poemi omerici esaltano o commiserano. I personaggi femminili nella tragedia sono colti in una diacronia che rende il presente la fase conclusiva, tragica, di una narrazione che ha radici lontane nel tempo, nella ineluttabilità di un destino che deriva dallo scontro con la divinità o, per meglio dire, con il sacro. Lo si può dire della stessa Elena e della gara di bellezza tra le dee, Era, Atena e Afrodite, nella quale Elena è il premio richiesto da Paride per scegliere Afrodite; di Ifigenia, che da figlia devota al volere del padre diventa la donna passiva che va incontro al proprio annientamento, per placare l'ira di Artemide e permettere la partenza della spedizione contro Troia; di Cassandra, sacerdotessa e indovina non creduta, a causa del rifiuto delle profferte d'amore di Apollo; di Fedra, smodata nel desiderio erotico indotto da Afrodite per il figliastro Ippolito, conseguenza del rifiuto del corteggiamento

della dea o ancora di Agave, e delle Baccanti, che Dioniso/Bacco rende folli per compiere la sua vendetta su Penteo che non ne riconosce la natura divina. Ma, mentre in queste figure femminili tutto è manifesto e si chiarifica nel corso della narrazione, ci sono tre donne del mito che meritano una riflessione ulteriore, oltre, cioè, quello che la narrazione esplicita e sono: Medea, Clitennestra, Antigone, le figure che forse proprio per il non detto che muove le loro vicende hanno avuto il maggior numero di riscritture e di interpretazioni; in tutti e tre i casi, la violenza, compiuta o subita, la molla della tragedia. Il maggior studioso di Antigone George Steiner nel volume *Le Antigoni* (Garzanti, Milano 1990) ha valutato in oltre un migliaio le rivisitazioni o gli allestimenti del mito di Antigone sotto le più svariate forme: opere teatrali, opere liriche, poemi, balletti, opere pittoriche e scultoree, saggi, romanzi e molto altro.

Risalire ai miti antichi, greci e non solo, e in particolare alle eroine del poema omerico e delle tragedie attiche, può darci una base storico-culturale alla discussione sulla violenza contro le donne. Se alcuni antropologi hanno ipotizzato che, prima dell'arrivo della 'civiltà', ci sia stato il dominio della matriarca, in una fase in cui il maschio era considerato solo ai fini della procreazione e che addirittura venisse soppresso una volta esaurito il suo compito, è invece del tutto chiaro e documentato come la donna, da un certo punto in poi, nelle dinamiche conseguenti alle guerre, sia stata relegata al ruolo di schiava-serva-moglie del vincitore. Va detto che perfino nella civilissima Atene la donna è esclusa da qualsivoglia attività pubblica, politica o economica o teatrale, e che nelle tragedie viene accusata di ogni efferatezza, mentre la violenza maschile è giustificata, con l'esaltazione dell'eroe, il guerriero, anche quando perde ogni umanità e si trasforma in crudele assassino.

Non ho il tempo per prendere in considerazione una per una le figure femminili del Mito, a partire dalle divinità olimpiche, perciò mi soffermerò sulle tre figure che mi paiono paradigmatiche e che, più di altre, mi permettono di affrontare il tema della violenza del potere sulla donna a partire dalla sua demonizzazione nella tragedia attica fino alla riscrittura dei miti nella poesia, nel teatro e nella narrativa moderna e anche da me riscritte per il teatro:

- 1) Antigone da Sofocle a Hölderlin
- 2) Medea da Euripide a Christa Wolf
- 3) Clitennestra da Eschilo ad Alfieri e oltre.

ANTIGONE, da Sofocle a Hölderlin

La sua tragedia nasce dalla inconciliabilità tra legge dello stato (l'editto del re Creonte di non dare sepoltura a Polinice, pena la morte) e la legge del sangue, la 'sororanza', che obbliga Antigone a compiere il rito funebre; è il sacro obbligo di seppellire i morti che diventa nel regno di Creonte un crimine.

Ma il vero nodo tragico sta prima e oltre, sta cioè nella condanna cui deve sottostare Antigone, vittima innocente, per la colpa del padre Edipo, parricida e incestuoso. E va detto che di questo sono vittime anche i fratelli Eteocle e Polinice che nel farsi reciprocamente carnefici danno compimento alla maledizione paterna e al volere del fato. C'è sempre l'ineluttabilità del fato dietro questi personaggi e qui si aprirebbe un capitolo fondamentale che ci porterebbe però molto lontano dal percorso che intendo proporre. Intendo cioè ripercorrere "il ritorno alla fonte occulta" del mito, secondo la definizione di Steiner, che è lo scopo delle riscritture più recenti e coerenti, quelle che non si accontentano della semplice messa in scena del testo antico, ma intendono comprenderlo e decriptarlo. In exergo alla mia riscrittura dell'Antigone alcuni versi di Hölderlin «Molti tentarono – invano – di dire con gioia ciò che più è gioia: qui finalmente, nel lutto, si esprime».

I testi delle tragedie greche sono un insieme di argomentazioni manifeste e latenti (nel senso che molte situazioni non vengono esplicitate e si verificano senza una logica apparente o una causa evidente) e di contenuti tralasciati perché ritenuti noti e scontati non solo dall'autore, ma dall'intera platea degli spettatori presenti alle rappresentazioni; sono però spesso questi contenuti non detti che muovono l'azione, vuoi come specchio di norme morali o statuali che obbligano i singoli individui o, per contro, l'autorità, a

determinati comportamenti, vuoi come superiore (rispetto alla normalità dell'agire) canone di riferimento per l'individuo tragico.

Ciò è evidente in Edipo, che persegue contro ogni logica l'identificazione della propria colpa involontaria e la propria punizione, è evidente in Antigone che non si cura della propria vita per un obbligo verso il fratello Polinice, obbligo d'amore da ricondursi a "l'etica della famiglia" in conflitto con "l'etica della polis" secondo la concezione di Goethe ripresa e drammatizzata fino a Wagner nell'opera e a Musil nel romanzo.

Si deve quindi seguire il flusso delle idee non a partire da Sofocle, ma per arrivare a Sofocle, secondo il procedimento già espresso chiaramente da Hölderlin alla ricerca del "già esistente" nel testo classico e non compiutamente esplicitato o per via di "autocensura" o per via di "moderazione" da Sofocle, secondo la magistrale lettura del lavoro di Hölderlin su Antigone che ne fa George Steiner.

Hölderlin ha ritenuto di operare principalmente all'interno della parola e della "erosione" che il tempo ha prodotto sui significati per ottenere "il ritorno alla fonte occulta" del mito: «È nelle radici delle parole, spesso nascoste o erose, che il lampo apollineo ha lasciato la sua impronta autentica. Ed è sino alle radici che si deve scavare, se si vuole liberare la carica dell'ispirazione primitiva e i significati del pensiero sofocleo» (*Le Antigoni*, cit., pp. 85-86).

Le metafore universali che il mito greco, in particolare nelle tragedie, indaga e restituisce in forma emozionalmente riconoscibile (fino alla conclusiva operazione catartica) sono "codici culturali e simbolici" che improntano di sé la cultura occidentale tutta e sono fonte di ispirazione per gli artisti da un lato e di esegesi per gli studiosi dall'altro poiché indagano, al di fuori da una concezione religiosa, vuoi creazionistica, vuoi misterica, i punti critici della vita: i rapporti familiari, gli assetti sociali, norme, statuti, abitudini del vivere, diritti, doveri, proibizioni, tabù. (Ognuna di queste parole andrebbe riempita di senso, ma basta nominare una delle poche tragedie rimaste, e quale impoverimento per le molte che sono andate perdute!, per capire senza ulteriori specificazioni di cosa si stia parlando).

Rapporti o legami familiari, norme e statuti sociali, sono esemplificati nella vicenda tragica di Antigone, che peraltro affronta deliberatamente il tabù della “sepolta viva”, mentre il tabù del cannibalismo viene affrontato (e censurato, come dirò a proposito di Clitennestra) nella saga degli Atridi.

E la prima operazione è, seppure sotto metafora e con tutte le censure del caso, il nominare: questo fa il mito e da quel momento l'intelligenza dello spettatore ha una parola o un concetto su cui dirigere le sue reazioni emozionali. E ogni volta che questo nome compare (al tempo stesso designando e dissimulando, come chiarisce Steiner) è come se fosse la prima volta, cioè solleva tutte le fantasie originarie, le pulsioni contraddittorie, le emozioni (appunto!) che ne stanno all'origine e che, in certo senso, lo rendono irrisolvibile perché ne svelano la natura molteplice.

Non occorre opporsi alle verità rivelate, intangibili, indiscutibili, per affermare l'imprescindibile unicità dell'individuo, basta seguire la via della parola come ci viene incardinata dal mito greco e si torna a dare identità all'essere e ai suoi conflitti senza subordinarli a un disegno preordinato e universalistico; e questo nonostante la presenza e l'invasività del fato, poiché l'individuo, pur non liberandosene, vi oppone la coscienza (conoscenza) del proprio modo e del proprio stato e le strategie per poter affrontare (decidere!?) la propria sorte. Il mito di Antigone è dei più complessi e per noi moderni è difficile cogliere le sfaccettature che già lo spettatore antico coglieva con difficoltà, pur essendo in parte aiutato da altre più o meno contemporanee scritture come *I sette a Tebe* di Eschilo.

In sintesi, i conflitti manifesti in Antigone sono: legge familiare e affermazione individuale contro l'obbedienza al re e alle leggi della polis, e, in ultima analisi, coscienza e libertà a ridosso della morte, a contatto con l'oltre, con il divino. Se il *primum movens* per Creonte è, alla luce dei fatti, l'assoluto legame alla sua funzione di *Basileus*; al contrario, l'affermazione di Antigone sta tutta nel diritto di opporsi in nome dell'etica dei legami familiari, inconcepibile per il Re, in quanto lede alla radice la legittimità della funzione regale. Per Antigone c'è anche il lato della inconciliabilità tra libertà e destino, per la sua tragica storia familiare.

Il mito di Antigone continua quindi a sollecitare rivisitazioni poiché affronta alcuni degli argomenti fondamentali del vivere, dalla guerra fratricida (Polinice contro Eteocle) che è anche tradimento verso la propria città e la propria gente da parte di Polinice, ma, ancor prima, tradimento del patto da parte di Eteocle di cedere il trono al fratello dopo un anno di regno, quindi doppio tradimento, fino alla duplice morte dei fratelli, uccisi l'un l'altro; dal divieto di Creonte a seppellire Polinice, come traditore, alla ribellione al potere (Antigone contro Creonte); dalla sfida tra giovani e vecchi, nel suicidio di Meneceo come nella ribellione di Emone, i due figli di Creonte, all'amore impossibile di Emone per Antigone; alla decisione di Antigone di attenersi agli obblighi della sepoltura del fratello, contravvenendo l'editto reale, ma osservando leggi non scritte, di carattere assoluto, religioso, conseguenti ai legami di sangue; dalla scoperta del suo gesto ribelle alle conseguenze che rapidamente si mutano in catastrofe; dalla condanna di Antigone ad essere murata viva nella tomba del fratello cui ha osato dare sepoltura, alla decisione di Emone di morire con lei, al suicidio di Euridice, la regina, disperata per la morte del figlio (dei figli!!). Ed è questa contiguità con la morte che muove le più profonde emozioni negli spettatori, conseguenza dell'amore sororale di Antigone per Polinice, di cui l'amore per Emone diviene, per quanto assoluto e tragico, una copia sbiadita. Su tutta la rappresentazione (perché così dobbiamo accostarci al racconto, non come semplice lettura) incombe questo senso di guerra e di morte che segna il destino dei re di Tebe, città la cui stirpe regale discende dai denti del drago (sacro ad Ares, appunto il dio della guerra) ucciso da Cadmo il fondatore della città. Proprio questo groviglio di situazioni e di emozioni ha prodotto nei secoli le numerosissime rivisitazioni, sia di scrittura che di messa in scena, e altre ne susciterà, poiché molti degli interrogativi che la tragedia pone rimangono insoluti (perché talvolta le ragioni stanno da entrambe le parti in conflitto) o necessitano di riletture che la avvicinino alle nuove tragedie che percorrono ogni epoca, poiché non cessano le guerre pretestuose e insensate, le stragi, la distruzione di intere nazioni, la cancellazione e l'annientamento di grandi culture in nome di una qualche divinità che a volte ha un nome e un ministro, a volte si chiama progresso, a volte è semplicemente rapina.

È certo di aiuto ripercorrere e sintetizzare alcune di queste differenti letture del mito, dagli antichi ai moderni.

- All'origine della nascita di Tebe armata sta, come detto, l'uccisione del drago, sacro ad Ares, dai cui denti prendono vita i guerrieri che si daranno battaglia, da cui discende Cadmo. Tebe nasce dalla guerra e dal sangue e guerra e sangue ne segneranno il destino (Eschilo, *I sette a Tebe*)

- Il clan di Laio continua usanze arcaiche (l'omosessualità, l'incesto, l'uccisione del genitore) per cui è segnato: la sua fine è solo questione di tempo. Il destino di Edipo (Sofocle, *Edipo re, Edipo a Colono*) è l'esilio volontario e la sua discendenza, frutto della colpa, si deve estinguere (è sviante attribuire la causa della maledizione al fatto che i figli lo avrebbero insultato e deriso, è altra forma di autocensura o, meglio, di "spostamento", secondo una lettura psicanalitica)

- Sui rapporti omoerotici di Laio con Crisippo si scatena la furia di Era, che manda la Sfinge a uccidere e devastare il territorio di Tebe. Quando Edipo libera la città dal mostro (sciogliendo l'enigma delle tre età dell'uomo) Creonte gli concede lo scettro e la sorella e regina in sposa: Giocasta. Che però è la madre di Edipo

- Ma Edipo è l'ultimo anello di questo clan ed è, proprio come epigono, la vittima inconsapevole/incolpevole di un fato che lo ha scelto tra tutti. Vittima predestinata, sacrificale

- Il clan di Creonte intende colpire Edipo e sostituirne la stirpe basandosi sulle sue colpe e sul diritto acquisito per via della sorella, moglie di Edipo, suicida innocente. Creonte è abile a giocare sul senso di colpa ossessivo di Edipo e intende istituire leggi che rafforzino il suo potere entro la logica del giusto e del vero, razionalmente (Alfieri, *Antigone*)

- Creonte, il re che si deve legittimare, contro Edipo, il re che si è delegittimato

- Creonte che non teme di mandare il figlio a morire (lo chiede Tiresia, cioè il dio) pur di salvare il suo trono. Il padre che vuole sopravvivere ai figli, che ne potrebbero insidiare il potere (pp. 275-276 Steiner, *Le Antigoni*)

- Creonte aizza i due fratelli Eteocle e Polinice alla guerra per poterli sostituire creandosi una legittimità che non ha (Alfieri, *Antigone, Polinice*)
- Antigone: ribellione al dio della guerra e al suo emissario, Creonte, in guerra per regnare. Antigone tenta di sventare il piano interponendosi tra i fratelli
- Antigone: è l'opposizione al potere (rigido, statutario, con un'etica che esclude l'individuo), diventa "la senza legge" (Hölderlin) ma è anche autodistruzione (autarchia-anarchia).

La mia riscrittura del mito di Antigone (CLEUP, 2010) sottolinea quanto fin qui esposto e aggiunge ulteriori passaggi:

- Il trono è di Edipo e dei suoi figli, ma, tramite la colpa e la maledizione, la legittimità viene messa in dubbio da Creonte spinto a questo dal gran sacerdote
- Come l'orrore di Giocasta quando scopre l'incesto, così l'angoscia di Euridice, moglie di Creonte, alla scoperta della morte dei figli, causano il duplice suicidio
- Eteocle si schiera con Creonte, perché intende riprendersi il trono
- Polinice si schiera contro Eteocle (e Creonte) perché ritiene una usurpazione di fatto l'interferenza di Creonte sul regno, Antigone è contro Ismene, la sorella arrendevole, in nome della comprensione delle "giuste e crudeli" ragioni di Creonte
- I fratelli si affrontano e muoiono nelle tragedie di Eschilo e di Sofocle
- Il gesto di Megareo (o Meneceo), il bambino che scoprendo le trame di Creonte si getta dalla rocca di Tebe per salvare la città, viene reinterpretato: è Tiresia a chiederne il sacrificio per rafforzare il potere sacerdotale su quello regale
- Emone sceglie di allearsi con Antigone (e indirettamente con Polinice) contro il tiranno suo padre, che considera un usurpatore, e quindi contro Eteocle e intende sposare Antigone (che ritiene erede legittima) per avere il trono attraverso di lei
- Antigone, rifiutando l'appoggio di Emone, resta sola a difendere il suo dovere di seppellire il fratello e i diritti del suo casato (come in Sofocle, *Antigone*)
- Antigone rifiuta il compromesso e rifiuta di riconoscere l'autorità di Creonte. Preferisce l'annullamento di sé come estrema protesta

- Antigone esige la sepoltura di Polinice, il suo ritorno alla terra a costo di vedersi murata viva (riconosce soltanto «Le forze primordiali della giustizia e del castigo che dimorano nel regno sotterraneo»); da qui nasce il suo «canto di morte».

Quanto aveva preceduto l'assalto a Tebe da parte di Polinice era chiaro ad ognuno degli spettatori che assistevano alla rappresentazione della tragedia, tutti i tragici avevano scritto di Laio, di Giocasta, di Edipo, la novità poteva consistere solamente nel modo in cui Antigone, dopo lo scontro con Creonte, avrebbe affrontato la morte, certa del diritto/dovere di dar sepoltura al fratello. La sua scelta è l'abbraccio amoroso e amorevole nei confronti del fratello, la scelta di un comune destino. Ma dal destino si è scelti, non lo si sceglie: ecco la contraddizione tragica dell'Antigone sofoclea e di tutte le riscritture di questo mito.

MEDEA, da Euripide a Christa Wolf

Operando lo stesso procedimento del “ritorno alla fonte occulta” del mito, anche per Medea si risale nella lettura della vicenda oltre, cioè prima, di Euripide.

Fissare i luoghi di Medea servirà a meglio seguire la vicenda, piuttosto complessa, che sono: la Colchide, la nave Argo, le città di Iolco, di Corinto, e infine il Carro del Sole che porta Medea lontano, fuori dal tempo e luogo umano, nel divino.

Innanzitutto la Colchide selvaggia, non ancora retta da leggi codificate, ma dalla provvisorietà e contraddittorietà di usanze tribali (uccidere ogni straniero che giunge in Colchide), applicate a discernimento e carattere di ogni tiranno, spiega la forza di ribellione che cresce, in una «fanciulla dalle belle caviglie» e «dallo sguardo vivace» (Esiodo), privilegiata perché figlia di re e perché sacerdotessa di Ecate, fino a spingerla a tradire il padre, il fratello, la sua gente e a porsi titanicamente sola contro il proprio sangue.

O forse l'incantato (e indistinto) luogo dove fioriscono gli amori che fanno perdere i fili della logica ai comportamenti e fanno ritenere inutili usi, credenze, fedeltà: forse in un luogo simile (e pure nel luogo dove gli amori finiscono) si può rigettare il presente e proiettarsi in altro luogo, in altro stato, in altro modo: vedersi altri da quel che si è e

profondamente detestarsi nella attuale infelicità, quando gli amori finiscono e si era intravvista una felicità possibile, l'esplosione emozionale e un progetto di futuro (mentre si vive, per contro, la loro perdita).

O forse Iolco, dove Medea si figura regina (poiché lì Giasone avrebbe dovuto riprendersi il regno dopo la conquista del Vello d'Oro, come richiesto da Pelia, suo zio, che quel regno aveva usurpato al fratellastro Esone, padre di Giasone) e deve fuggirne bandita come assassina, dopo aver mostrato la grandezza distruttrice della sua magia lasciandosi dietro cadaveri e pazzia: la pazzia delle figlie di Pelia ingannate e complici, non del tutto involontarie, dell'uccisione del padre.

O forse la nave Argo, dove l'avventura amorosa si compie senza vincoli di tempo né di terra, unico luogo dove Giasone è veramente regale, luogo del viaggio e del ritorno, dell'impresa eroica, della fuga o della nostalgia, mobile sopra acque a volte amiche, più spesso infide e spaventevoli.

O forse ancora l'ordinata, la civilissima Corinto, che troppo è cresciuta sulle proprie leggi per accettare sguardi all'indietro, a quel passato irrazionale, per sempre superato, e da non più rimemorare, e che poi si è affidata a uomini unicamente occupati a perpetuare se stessi e i propri privilegi di benessere e di sicurezza.

Oppure il Carro del "padre di suo padre", il Sole, dove *ex machina* la fa rapire, in trionfo, Euripide alla fine della tragedia, in tal modo salvandola e, di più, elevandola a divinità (e rendendola insieme vittoriosa e invincibile).

Oppure è solo un luogo della memoria, dove si racchiudono tutti i tormenti, tutte le atrocità o tutte le passioni, da cui ogni tanto esce una figura che prende vita a sé e si diparte per ogni direzione e luogo, moltiplicandosi e modificandosi all'infinito, finalmente libera di rappresentarsi e di prendere su di sé i segni del sentire, come grumi di ogni racconto che si rispetti, "figura di carta", perciò, che, forse proprio nel non essere persona, riesce a farsi rappresentazione credibile del reale.

I Volti di Medea (secondo Esiodo, Pindaro, Erodoto, Euripide, Apollonio Rodio, Apollodoro, Parmenisco, Diodoro Siculo)

Se in Colchide può apparire coerente con il contesto perfino la Medea incantatrice di fiere e mostri, dentro la preistoria del pensiero che ancora risente delle proiezioni delle paure ataviche del combattimento selvaggio per la sopravvivenza, a Corinto non rimane che la lotta tra civiltà e barbarie, tra noto e ignoto (e, in definitiva, con l'altro da sé, lo straniero o l'altrove); lotta all'ultimo sangue, fino all'annientamento fisico dell'altro, in nome e per conto della ragione e del grado di civiltà raggiunta.

Anche in Colchide una donna deve usare un minimo di prudenza, prima di gettarsi nelle braccia di uno sconosciuto, Giasone; ma non è sua la colpa se

La Sovrana dei dardi acutissimi,
Cipride, dall'Olimpo
aggiogò la torquilla variopinta
ai quattro raggi di una ruota indissolubile
e per la prima volta portò agli uomini
l'uccello del delirio, e al saggio figlio d'Esone
insegnò le preghiere d'incantesimo
perché rapisse a Medea il rispetto
pei suoi genitori, e l'amore dell'Ellade
la scuotesse, infiammata nell'animo.
(Pindaro, *Pitica IV* 213-219, trad. Bruno Gentili, Milano 1995)

Tutta colpa di Venere, dunque, tutta colpa d'un folle innamoramento indotto da Venere, tramite la torquilla, detto anche torcicollo, l'uccello del desiderio d'amore; e si sa quanto sia difficile opporsi a una dea. Ma se ciò avviene sotto l'egida di un dio e in un luogo dove l'irrazionalità ha ancora il predominio, cosa dire di Giasone, che viene dal versante della civilizzazione e usa i sentimenti come se fossero mezzi per realizzare dei fini: prima questo innamoramento di Medea che gli permette, senza rischio, senza lotta, senza fatica, di ottenere il Vello d'Oro, quindi l'innamoramento di Glauce o Creusa, presso la reggia di Corinto, che gli permette (senza più curarsi del destino di Medea) di raggiungere per una via inattesa il trono, scopo o ossessione, cui tutto va sacrificato. Ma cosa dire di Creonte, che alla necessità di una discendenza sacrificata (oltre alla straniera, che peraltro disprezza e teme) l'unica figlia, Glauce, che forse perfino ama. Certo, è incauto da parte di Creonte cedere il simbolo del comando del proprio popolo ad un invasore, Giasone (pur se venuto in pace, come sembra).

Ma torniamo a Medea e agli enigmi irrisolti della sua storia: può un amore improvviso e travolgente, un impulso alla vita, fare da detonatore di impulsi di morte? Certo! (è superfluo disturbare Freud e i molti suoi seguaci, basta, per averne conferma, aprire un giornale qualunque, di una città qualunque, di un giorno a caso).

Ecco, chiedo: si può conciliare l'innamoramento e l'aiuto dato a Giasone con il tradimento del padre da parte di Medea e più, con l'uccisione del fratello Apsirto? Euripide ha conciliato con logica stringente fatti normalmente inconciliabili, a meno che non si riconducano alla pazzia (d'amore, naturalmente!).

Si può ben dire che la Medea di Euripide è invasa da una lucida pazzia ma egli senz'altro ha saputo, calcando la mano sul modo barbaro della uccisione del fratello (un fratello ancora bambino), quindi sull'uso della magia per uccidere Pelia, creare due precedenti a giustificazione e conferma dei successivi comportamenti distruttivi di Medea verso i figli. Così l'autore e il personaggio si rincorrono.

Ma si viene a sapere da Parmenisco, grammatico alessandrino, che i Corinti avevano pagato, e bene, Euripide perché li scagionasse dalle voci che li accusavano di aver lapidato i figli di Medea; c'era bisogno di pagare il tragediografo se Medea fosse stata colpevole? Questione aperta o solo maldicenza? Al contrario, non poteva Medea essere tanto malvagia, secondo Diodoro Siculo, se aveva preferito incorrere nelle ire del padre opponendosi all'usanza di uccidere ogni straniero che giungesse in Colchide; solo la fuga presso il Tempio del Sole aveva potuto, al momento, salvarla per aver evitato la morte agli Argonauti.

Difatti la versione di Euripide cozza contro le molte altre, contro la Medea di Esiodo, presentata come una dea, figlia di Ida, della stirpe delle dee immortali, figlia di Oceano, «fanciulla dallo sguardo vivace», «dalle belle caviglie», «florida sposa di Giasone», cui diede Medo, da cui presero il nome i Medi: «così si compiva il disegno del grande Zeus». Ed anche contro la versione di Erodoto, che vede nel nome di Medea, all'interno di una saga di un doppio rapimento di donne (Io rapita dai Fenici ad Argo e, per rappresaglia, Medea rapita dai Greci in Colchide) solamente l'eponimo dei Medi; e che, alla morte, come la maggior parte delle eroine antiche, va sposa in Olimpo del divino Achille, che

solo nell'al di qua parve un poco zoppicante nel rapporto con le donne, alle quali si dice preferisse Patroclo.

Qui non c'è nessun segno della Medea distruttrice e assassina e compare anzi la vittima di un rapimento. E cozza soprattutto contro la versione di Apollonio Rodio che, riprendendo una tradizione abbandonata da Euripide, attribuisce a Giasone l'uccisione di Apsirto, non bambino indifeso ma capo dell'esercito dei Colchi che insegue gli Argonauti, che hanno rubato il Vello portandosi appresso Medea "come preda rapita". Medea, che ha scelto Giasone, non accetta ripensamenti, e, spinta dalla forza e dall'incoscienza dell'amore, sacrifica il fratello, secondo e più grave tradimento; ma oramai si tratta di vivere o morire, la vita del fratello vuole dire la morte di Giasone e la propria.

Perfino sulla magia, così spesso portata come prova a supporto della malvagità di Medea, non c'è accordo tra gli autori e abbiamo, insieme alla autorevolissima e poetica visione di Pindaro, la conferma di Teocrito che ripete le invocazioni al torcicollo, che infonde l'amore negli umani o di Luciano, che attribuisce ad Afrodite l'invio del magico uccello sacro; ma qui è Giasone, non Medea, l'esperto di incantesimi d'amore.

E non si vuole con questo dare maggior credito ad altre versioni, o fonti del mito, siano esse anteriori o posteriori, quasi a ricercare, differentemente o, addirittura contro Euripide, una "verità", peggio ancora una "storicizzazione", del mito, si vuole invece esaltarne la vitalità, la molteplicità, l'inconciliabilità delle differenti riscritture.

La Medea di Euripide

La tragedia di Euripide, fin dalle prime battute, presenta Medea come la traditrice del padre e della sua gente, l'assassina del fratello, in fuga dalla Colchide soprattutto per non incorrere nella vendetta del terribile padre, oltre che per il legame sensuale con il bellissimo straniero, decisa nelle sue scelte, pericolose sul piano personale e rivoluzionarie sul piano sociale, sconvolgenti ordini acquisiti e immutabili: dapprima difende in ogni modo il suo amore e poi, per vendicare il tradimento di Giasone, pensa soluzioni le più atroci e ci ragiona intorno con fredda logica (o, se si vuole, con lucida

folia): pensa dapprima di ucciderlo ma poi reputa insufficiente la vendetta e partorisce l'idea di colpirlo nei figli: continui a vivere, purché viva nel dolore e nel rimorso (e non importa se ne deriva anche la morte interiore della madre).

Nutrice: «Ah, se la nave Argo non avesse fatto volo, di là dalle Simplègadi fosche, alla terra còlchica [...] la padrona mia, Medea, mai non avrebbe navigato a Iolco, con l'animo sconvolto dall'amore per Giasone, né avrebbe persuaso le figliole di Pelia a fare a pezzi il padre [...] tutto è avverso, e anche i vincoli più cari sono in crisi: ché Giasone, traditi i propri figli e la mia padrona, si gode il letto di una principessa: ha sposato la figlia di Creonte, e quella povera Medea disonorata [...] giace senza toccare cibo, preda di dolori, struggendosi di lacrime [...] aborre i figli, lungi dal rallegrarsi di vederli. Io per lei sono piena di paura, che vada meditando chissà che. Ha un'indole violenta [...] e temo che trafigga qualche petto con la spada affilata [...] e uccida il re e chi contrasse nuove nozze, e poi s'attiri una sventura anche maggiore [...] Andate in casa, figli, sarà meglio. Tienili segregati più che puoi, e non li fare accostare alla madre così stravolta. Ho visto con che occhi torvi, di toro, li guardava.... posso solo augurarmi che l'oggetto non siano i cari, siano i nemici». (Prologo di *Medea* da Euripide, *Tutte le tragedie*, a cura di F.M. Pontani, Edit. Mellita, La Spezia 1988)

Può non essere del tutto corretto questo modo di ritagliare il testo, ma ho voluto ridurre, non per questioni di spazio, ma per mostrare come Euripide prepari l'entrata in scena di Medea. perché è questa Medea che rimarrà nella immaginazione degli scrittori: barbara, selvaggia, assassina, del fratello, del re Pelia, zio di Giasone, del re Creonte e di sua figlia Glauce, nuova sposa di Giasone, e, su tutto, dei due piccoli figli Mermero e Ferete; è questa la Medea più frequentata, da Seneca a Ovidio, da Hoffman-Cherubini a Pasolini, dai latini ai moderni.

Questa è la saga di sangue di Medea e Seneca, con più raffinata psicologia, questa stessa presentazione la affida, a differenza di Euripide, non alla nutrice, ma a Medea stessa, come una irata e tormentosa confessione:

Se c'è un misfatto noto alle città greche e barbare, e ignoto alle tue mani, questo è il tempo di ordirlo. T'incorragino i tuoi delitti, ti tornino tutti alla mente: la gloria e il lustro del regno rapiti; il piccolo compagno della vergine esecranda fatto a pezzi dalla spada; i suoi resti sotto gli occhi del padre disseminati per il mare; le membra del vecchio Pelia bollite nel paiolo. Quante volte questa empia mano ha sparso sangue e morte! (Seneca, *Medea* 127-135, Rizzoli, Milano 1996, V ed., trad. A. Traina)

Questi come premessa ai successivi, più orribili misfatti. Si aggiunge in questa Medea, al tormento personale, la coscienza della tirannide: «La colpa è tutta di Creonte, il despota che scioglie nozze, strappa la madre ai figli, rompe un legame consacrato da tali pgni [...]» (vv. 143-146) e, più avanti (forse Seneca parla da pedagogo all'imperatore e ai cittadini di Roma) «Non sono duraturi, i regni ingiusti» (v. 196).

Ma esiste e perdura una tradizione, che la forza sconvolgente della tragedia di Euripide non ha del tutto cancellato, rappresentata da mitografi che non hanno rappresentato Medea in preda a tanta distruttiva ferocia, pur accogliendo quelle azioni violente di Medea che seguono la logica della autoconservazione ed esplicitandone le giustificazioni, in particolare riguardo all'uccisione di Pelia, ma hanno raccontato della responsabilità dei Corinti nella uccisione dei figli di Medea, lapidati perché avevano portato a Glauce il dono nuziale (e fatale) di Medea; così negando il lato più estremo e più oscuro e inquietante del mito, cioè negando la responsabilità diretta di Medea nell'uccisione dei figli e del fratello.

Ecco allora Pausania riportare il racconto di un poeta epico di Corinto, un certo Eumelo, che riferiva di come Medea ad ogni parto seppellisse il neonato presso l'altare di Era, nel tempio, con lo scopo di renderlo immortale, finché Giasone, scopertala, se ne era fuggito da lei inorridito; non cambia la sostanza, ma cambiano i motivi della uccisione dei figli, un incidente, o piuttosto un rito, legato a arcaiche pratiche magiche (di una maga alquanto ingenua o del tutto maldestra), più che un assassinio premeditato.

Ancora Pausania, che questa volta parla per sé (e pure racconta che Mermero fu ucciso da una leonessa, non quindi dalla madre, senza aggiungere particolari), riferisce della fonte detta di Glauce, a Corinto, dove la figlia di Creonte si sarebbe gettata, pensando di salvarsi dal veleno, e del sepolcro dei figli di Medea, lapidati dai Corinti, così come racconta lo pseudo Apollodoro, che aggiunge particolari cruenti, informando che ai figli di Medea non fu di aiuto porli sotto la protezione di Era, presso il suo altare. dove la madre li aveva abbandonati proprio a evitare la vendetta dei Corinti, i quali invece, impossibilitati a colpire Medea si erano vendicati sui figli, trascinandoli fuori dal tempio e lapidandoli.

La Medea dei moderni (Alvaro, Pasolini)

Corrado Alvaro, scrittore della Calabria profonda e dell'Aspromonte, conosce meglio di altri il contrasto tra terra selvaggia e civiltà, tra potere moderno e riti barbari, tra visceralità e razionalità e, forse conoscendo la narrazione di Eumelo (o qualcun altro dei

lirici greci che non avevano attribuito a Medea tutti quelli assassini), nel 1949 scrive una Medea non inusitatamente feroce, ma materna «non donna d'orrore ma di troppo, sovrumano e viscerale amore» (Pierpaolo Fornaro) e purtuttavia «obbligata» a uccidere i figli per salvarli dalla folla inferocita che ormai, scardinata la porta della casa di Medea, si stava selvaggiamente portando su loro per realizzare la vendetta. Ma vendetta per quali motivi? Per i sospetti, le paure, le ansie che la figura di Medea emanava d'intorno: i suoi doni non potevano essere innocenti e nemmeno i fanciulli che li avevano consegnati a Glauce. Si potrebbe solo aggiungere: bel modo, per una madre, di salvare i figli, uccidendoli! Ma non è così; è ancora gesto d'amore e di disperazione, estremo, per evitare che i figli cadano in mano alla folla inferocita e subiscano una sorte, se possibile, anche più atroce.

Pier Paolo Pasolini di Medea intende soprattutto la devastazione, l'essere divenuta preda di civilizzati e violenti rapinatori dell'eros fiducioso di una istintualità disponibile e intatta, così come dei simboli del comando, devastatori di civiltà come di persone, come di usi, costumi e credenze: manipolatori della memoria aurorale, solamente intenti a sostituirvi l'utile ad un fine, la logica della superiorità della civiltà sviluppata, e già in via di erosione, sulla natura e sull'istintualità.

Pasolini supera il concetto di mito come interiorizzazione della norma sociale (nello specifico: la proibizione di quella prassi della uccisione dei figli, e del primogenito in particolare, di cui vi è traccia e nei libri sacri e nelle leggende sulle origini dei popoli e in molte teogonie, da Crono, ad Abramo, a Mosè, a Ifigenia, a Erode e alla strage degli innocenti, a Cristo stesso, sacrificato dal Padre) per spostarlo sul piano dei processi di formazione della giustificazione del potere (la fama, la propaganda): un mito resiste in quanto muta, realizzando nella molteplicità delle storie narrate o nella contraddittorietà dei diversi filoni in cui si disperde, un rinnovamento che è insieme nuova domanda e risposta adeguata alle variazioni del sentire.

A Pasolini interessa non la posizione ipersignificante, il *furor mortis* della Medea di Euripide, ma il gesto distruttivo derivante dalla radicalizzazione di un gesto d'amore (contraddizione somma!!); il gesto di soppressione dei figli è privo di crudeltà superflue,

segue a gesti di una tenerezza infinita, similincestuosi, follia quindi d'amor materno e d'amor tradito: prendere per sé la vita dei figli e insieme colpire Giasone nei figli, sottraendoli a qualsiasi nuovo destino da cui lei fosse esclusa.

La fine dei figli di Medea, come di Glauce e di Creonte, segue quindi una logica differente rispetto alla razionalità estrinseca di Euripide, risponde invece ad una irrazionalità di fondo, la impossibilità per la fragile (dico psicologicamente) Glauce di reggere il suo destino, o, anche, la sostituzione di Medea nell'animo di Giasone, o, infine, una presa di coscienza delle devastazioni provocate (e per scelta e per imposizione?). Ne segue una atmosfera di morte e di distruzione anche più radicale, ribadita da Pasolini con il doppio finale: la realtà della morte di Glauce e il sogno di Medea che la predice e la descrive.

C'è in questi autori un cambio di motivazioni, una giustificazione, un ridimensionamento o uno spostamento delle responsabilità, che alleggerisce la posizione di Medea. Gli atti però, quelli non si cancellano.

Il rovesciamento del mito (Christa Wolf)

Ci voleva una donna per operare un ulteriore e radicale rovesciamento del mito, e una donna che avesse approfondito nella cultura antica e nella sua proiezione-tradizione mitografica, le ragioni della posizione dominante dell'uomo, che ha imposto la legge della forza, e della subalternità della donna, che pure conserva tracce di memoria di un potere rilevante, vuoi come sacerdotessa e maga, vuoi come depositaria dei segreti del concepimento e delle nascite.

Così il parallelismo Eeta-Creonte è per Christa Wolf un modo per svelare le responsabilità del potere; pesa su entrambi una colpa originaria: sono responsabili entrambi della morte di un figlio di cui temono la crescita; quei figli ai quali, per usanze ataviche e con una ritualità ben definita e tuttavia nota a pochissimi depositari dei segreti della corte, sacerdoti, maghi, astrologi, il re doveva cedere il trono dopo due settennati di

regno, perdendo con il trono la vita. Più semplice per un re agire d'anticipo ed eliminare un figlio che rischiare di perdere il trono.

Il senso di tragedia che aleggia nel romanzo di voci, esaltato dalla straordinaria scelta dei monologhi incrociati della Wolf, è proprio in questo destino già scritto per i figli di re, che in nessun modo devono insidiarne il potere; quindi destino di morte, innominabile e inconfessabile, destino nascosto nelle segrete del palazzo reale, come nel caso di Ifinoe, la figlia primogenita di Creonte, come nel travisamento dell'assassinio di Apsirto alla corte di Eeta. La morte di Apsirto avviene come in un'orgia bacchica, e lo si fa passare per un sacrificio, compiuto da donne invasate, eccitate, indiate; ma abilmente guidate dallo stesso re e padre, mascherato. Per apparire estraneo ai fatti il re indica (inventa) un colpevole (per sviare da sé qualunque residuo sospetto): quella colpa originale fonda il potere ereditario e assoluto dei re con la manipolazione dei fatti e l'attribuzione di ogni responsabilità a Medea, divenuta il *monstrum* (nel doppio significato di malvagità e straordinarietà).

La prevaricazione del potere ancora in fase di definizione e delle leggi che ne reggono e ne reggeranno per millenni la conservazione, come dice la Wolf «si basa su un misfatto», e il misfatto, ignoto soltanto a chi non vuole vedere, crea complicità nella corte e finanche nella sposa del re, la quale, anziché reagire o ribellarsi, si chiude nel lutto (quel lutto che, proiettato sull'altro da sé: «la proiezione paranoica del lutto», è, secondo Franco Fornari, il fondamento e la giustificazione delle guerre).

La complicità del vinto con il carnefice è forse, a latere dell'uso sistematico della violenza come strumento di potere, l'origine della tirannide, del dominio di un uomo sugli altri uomini.

Il re di Colchide «forse all'inizio non aveva in mente nient'altro che quel che ci disse, e ha concepito l'idea di ucciderti, o di farti uccidere, solo più tardi, quando gli divenne chiaro che la sua condotta ingegnosa non avrebbe risolto il problema. Forse più tardi non è stata nemmeno simulazione quella sua tristezza per il figlio. Se fossero state possibili entrambe le cose, restare al potere e conservarti, se le sarebbe procacciate entrambe

volentieri, fratello. L'istante in cui si rese conto che tutt'e due le cose non erano possibili, deve avergli insegnato l'orrore». (C. Wolf, *Medea*, Ediz. e/o, Roma 1996, trad. A. Raja)

L'assoluzione di Medea è quindi totale, oltre ogni evidenza, segna il rovesciamento della accusa sui suoi antagonisti ed è ben giustificata: ha la ferrea logica delle ragioni dei vinti, che hanno tutto dalla loro, perfino l'arroganza stolta dei vincitori. Scelta ideologica e cioè scelta di campo, ma anche immersione negli aspetti trascurati e "perdenti", oppure variamente dispersi, del mito e con profonda partecipazione emotiva, quella partecipazione che viene da una storia archetipica ripresa e attualizzata, una storia di divinità che diviene esemplare di storie comuni, paradigma e parafrasi del reale.

Certo, l'uomo ha diritto alla sopravvivenza ed ha oltretutto bisogno di esorcizzare via via i mostri e gli abissi che scopre dentro di sé proiettandoli all'esterno e perfino inventando figure di una assoluta malvagità, quasi *ad exemplum*, per opposizione, e addirittura a rassicurazione delle proprie virtù: così nascono figure come Medea o come Clitennestra o come Edipo, così pure, mi sembra di poter dire, nascono nell'Olimpo le figure, in parte perfettamente conoscibili, in parte enigmatiche, degli dèi. A questo risponde la molteplicità dei miti.

In sintesi non ha importanza a quale variante si attinge, ha invece grande rilevanza quel che porta a riferirsi ad una piuttosto che ad un'altra tradizione mitografica. Sarà rompicapo del critico stabilire se le fonti siano Apollonio Rodio o Euripide, Alvaro o Seneca, o non piuttosto, una rivisitazione generale che accoglie le ragioni di Euripide altrettanto quanto le ragioni della Wolf e al tempo stesso riconosce il diritto di istituire nuove varianti, di contraddire i modelli, di superare la "circolarità" del personaggio euripideo.

La maledizione (?) di Medea

Chi ha individuato le forze distruttrici che emanano dalla figura di Medea ha finora trascurato un aspetto che agli studiosi di magia non sarà certo sfuggito: gli autori che hanno scritto di Medea hanno in gran parte, e spesso in proporzione al grado del loro accanimento contro di lei, subito una sorta di maledizione; Euripide per primo, se si

deve dar credito alle voci che lo vogliono sbranato dai cani; e poi Seneca, costretto al suicidio da Nerone imperatore, già suo discepolo; e poi Pasolini, ucciso e straziato nel corpo nel modo barbaro che tutti conosciamo.

E, quasi proporzionalmente alla colpevolezza di cui fanno carico a Medea, dal momento che in qualche modo parteggiano per lei, altri tre autori hanno soltanto “meritato” l’esilio: una vendetta da contrappunto (ripetizione dei molti esili cui viene costretta Medea: dalla Colchide, da Corinto, dal padre, dal marito, dai figli, dalla reggia e da se stessa), o da strano contrappasso (nel senso che ricade infine su di loro la cattiva fama, quella stessa che ha causato a Medea la rovina), e sono: Apollonio Rodio, Ovidio, Dante. È chiaramente una indebita suggestione, ma c’è da augurarsi che, dopo la rilettura che soprattutto la Wolf ha fatto dell’intera vicenda, anche il fantasma di Medea possa trovare pace e che tutte le forze propulsive delle sue “gesta” trovino una più pacata riflessione, anziché gli irrazionali meccanismi della identificazione o della negazione: questo detto anche in senso scaramantico, poiché si sa quanto i trapassati, specie se illustri o chiacchierati, possano diventare suscettibili.

CLITENNESTRA, da Eschilo ad Alfieri

Stesso procedimento del “ritorno alla fonte occulta” del mito, abbiamo messo in atto nella riscrittura di Clitennestra, esplicitando le poche righe che Eschilo dedica alla saga degli Atridi nella tragedia *Agamennone* e facendole diventare nella nostra riscrittura il ‘motore’ della vendetta di Clitennestra.

Un accenno ai luoghi: Pisa Olimpia, dove regnava Clitennestra, con il marito Tantalò, Micene, regno di Agamennone, e, forse ancora prima di Micene, Argo, talvolta attribuita ad Agamennone, più tardivamente a Diomede.

I tragediografi greci ci hanno insegnato che i personaggi del mito non hanno valore in sé, come volevano intendere, secoli dopo, i romantici (presi dentro il vortice di sentimento/libertà), ma hanno valore nelle loro interrelazioni, che sono legami familiari, vincoli di sangue, e vincoli di appartenenza al clan, alla tribù, con gli stessi antenati da venerare, gli stessi dei e un ordine di regole peculiari riconosciuto come universale. E

nello scontro tra individuo e clan, scelte personali e regole tribali, fino al disconoscimento di quella appartenenza, vivono e si muovono i sentimenti e gli atti della tragedia antica, scontro di potere più che di volontà.

E i tragediografi ci hanno anche insegnato che l'individuo in sé sarebbe un nulla in balia di scelte compiute a sua insaputa in Olimpo se non fosse che anche gli dèi devono tenere conto dei rapporti di forza tra gli uomini e tra gli stessi dèi che si occupano, giocoforza e spesso di malavoglia, degli umani. Questa serie infinita di intrecci complica, non semplifica, la lettura di ogni tragedia, che non va considerata (o non va soltanto considerata) in sé, nel suo svolgimento, ma nelle premesse, anche le più lontane nel tempo come quelle apparentemente non correlate, poiché essenziali alla sua comprensione.

Mettere perciò a fuoco le origini, non le conclusioni, del mito, vuol dire collocarlo in tutt'altra direzione rispetto alle trascrizioni consolidate e ridargli forza propulsiva nei confronti della formazione della coscienza civile e delle norme sociali universali, anche le odierne.

Se, secondo tradizione, poniamo al centro della tragedia di Clitennestra e della sorella Elena il problematico rapporto con i rispettivi uomini, Agamennone e Menelao, e da questo prisma ne seguiamo l'evoluzione: i tradimenti prima, con Egisto l'una e con Paride l'altra, e poi gli eventi tragici, la guerra di Troia da un lato e le uccisioni conseguenti ai ritorni (Clitennestra che uccide Agamennone ed è a sua volta uccisa dai figli, Oreste ed Elettra) forse abbiamo una trama compiuta ma non una comprensione di tanta ossessiva e reiterata furia omicida.

Questa è innanzitutto la tragedia dei Tantalidi (e delle loro abitudini al cannibalismo), più che la tragedia delle Tindaridi (e delle ripetute attenzioni riservate loro da Zeus, a Leda per prima – la storia famosa del cigno – che non doveva essere piaciuta per niente ad Era, oltretutto).

Tindaro accettò i tradimenti di Leda, che gli derivavano dal sommo Zeus, molto più facilmente di quanto non potesse accettarli Era da Zeus, e con una mortale, per di più, anche se questa non era per lei proprio una novità: ma le voglie di Zeus erano

rapportabili solo alla sua potenza di dio di tutti gli dèi e anche Era se ne doveva fare una ragione; lei poi si sapeva ben vendicare sui frutti di quei tradimenti.

Le letture più moderne dei miti antichi (ancora Frazer e Graves, in particolare) ci spiegano che i tradimenti non c'entrano come problema in sé ma per quel che significano: ogni matrimonio di Zeus significa la sottomissione non violenta, attraverso un patto di tipo federativo, di un nuovo popolo (e dei suoi dèi) al suo potere, ogni stupro e violenza significano la conquista di un nuovo popolo con la forza e la sua sottomissione, non voluta, ma subita, a seguito di una guerra. Ma agli uomini, più che le razionalizzazioni, piacciono le favole, che nascondono gli istinti più veri dell'uomo, quelli che vengono poi proiettati pari pari sulle divinità, e perciò si accontentano dei tradimenti di Zeus e gli danno credito.

Tantalo dunque piuttosto che Tindaro, Tantalo che imbandisce a Zeus un proprio figlio, ricevendone una condanna memorabile e questa abitudine al cannibalismo trasferisce ai suoi discendenti, Atreo e Tieste; così Atreo, in guerra con il fratello Tieste su chi debba regnare, non trova di meglio che imbandirgli addirittura tre dei suoi stessi figli, come sfregio e punizione per l'insidia portata dal fratello alla propria moglie. Bei tipi davvero questi fratelli, legati da una faida familiare senza esclusione di colpi e non a motivo delle donne, bensì per aver usato le donne a fini di potere!

Come il medesimo Tieste, che violenta la figlia Pelopia e la spinge a sposare Atreo in modo che il figlio che ne nasce venga allevato alla sua corte e possa, istigato, uccidere il fratello, e rivale. Egisto che ripete i comportamenti del padre e seduce Clitennestra, la moglie del cugino, causa e origine della tragedia di Agamennone, secondo Eschilo. Ma Eschilo aveva chiari tutti i presupposti, e ce ne dà ampia informazione in pochissime battute:

Coro: «Non voglia la dea con venti contrari e lunghe dimore tener ferme alla riva le navi dei Danai; né voglia apprestare un altro sacrificio, contrario a natura questo, contrario a imbandigione di carni, artefice di liti domestiche, che fa nemica una sposa al suo sposo. Terribile furia resterà nella casa, ricordevole e subdola, e pronta a risorgere per vendetta dei figli». (Eschilo, *Agamennone* 147-155, Newton, trad. M. Valgimigli)

Perciò nulla è meno lineare della decifrazione di una scrittura mitologica.

La questione, come detto, riguarda la famiglia dei Tantalidi ed Eschilo sposta gli aspetti

di partenza, i vari modi del cannibalismo, rituale o magico o tribale o di vendetta, (così come, e meriterà considerazioni ulteriori, le uccisioni dei figli da parte dei padri a scopi rituali: si veda Ifigenia) in una età dalla quale non sia più possibile farli riemergere, nemmeno come fatti plausibili, rafforzando il tabù, rendendolo universale e irreversibile e spostando il processo identificativo del pubblico sulle relazioni tra Clitennestra e Agamennone (il rito della tragedia nell'Attica antica non era individuale, ma collettivo). Chiamerei il primo procedimento un meccanismo di rimozione, se fosse lecito trasporre dall'individuale al collettivo categorie freudiane e il secondo, un meccanismo di spostamento.

Questo vuol dire che, arcaicamente, riti cannibalici e riti sacrificali, soprattutto nella sfera familiare e tribale, sono frequenti e rafforzano, anziché indebolirli, come potrebbe a prima vista sembrare, i legami del clan, legami che è azzardato definire di tipo schiavistico, ma che sono senz'altro di subalternità (specie per il ruolo della donna nell'era classica), così come uniscono vittima a carnefice in una stessa presa di coscienza delle necessità del sacro e dell'intangibilità dei rapporti di forza all'interno del clan; questo è ben chiaro ai tragediografi e questo conflitto vita/morte, potenza/dipendenza, è per loro il nodo tragico da sciogliere.

È su queste basi che Ifigenia alla fine accetterà il proprio sacrificio.

Ecco il comportamento di Ifigenia di fronte alla necessità del proprio sacrificio: «Se di prendersi il mio corpo è un volere della dea, / io, che sono una mortale, le dovrei resistere? / È un assurdo: questo corpo io lo do per l'Ellade. / Sacrificate, conquistate Troia» dopo che, a suggello di questa discesa verso il sacrificio, c'è stata una preparazione ideologica accurata: «ché, rispetto a mille donne, vale, un uomo, assai di più». (Euripide, *Ifigenia in Aulide*, Newton, trad. F.M. Pontani)

Se volessi utilizzare la terminologia biblica direi che il peccato originale dei Tantalidi, la colpa che continua ad agire pur se rimossa nella catena dei delitti tribali, è con tutta evidenza il cannibalismo, su cui si innestano forme di violenza più recenti e ugualmente sanguinose: Eschilo il rimorso-condanna-espiazione di queste colpe fa aleggiare dentro la casa sotto il nome di Furie. Riti arcaici e arcane presenze sono quindi all'origine della

saga familiare degli Atridi.

Per riassumere.

A) Premesse antiche e recenti

Gli Achei, invasori dell'Ellade, guerrieri che conoscono solo il dominio della forza, guidati dalla coppia Menelao e Agamennone, decidono di impadronirsi delle sorelle principesse sacerdotesse della luna Elena e Clitennestra, eredi di un potere arcaico, magico oltre che sacerdotale, per poter regnare sui popoli assoggettati, rompendo il dominio matriarcale: devono però sconfiggere anche le loro credenze, così assoggettano le divinità femminili al dio guerriero-scapestrato Zeus, ma, uccidendole, elevano fino all'Olimpo, rapite dal carro di Zeus tutte le sacerdotesse della Luna, eliminandole ma divinizzandole (come mogli, figlie, amanti del dio): prima fra tutte Era, che perde le sue caratteristiche di divinità oracolare e trasgressiva dell'eros per diventare moglie "regolare" del dio, che pure la umilia e la svaluta attraverso il tradimento.

Riassumo la complessa e terribile trama:

Enomao, primo re di Pisa Olimpia, figlio di Ares, dio della guerra, sfida ad una corsa tutti i pretendenti della figlia Ippodamia e, con cavalli divini imbattibili, li raggiunge e li uccide, inchiodandone poi le teste alla porta di casa.

Pelope corrompe Mirtilo, auriga di Enomao, facendo sì che si rompa l'asse del carro ed Enomao muore, Pelope sposa Ippodamia e generano Atreo e Tieste.

Ippodamia spinge i due figli a uccidere il fratellastro Crisippo, perché è l'intruso.

Erope, moglie di Atreo, madre di Agamennone e Menelao, lo tradisce con Tieste.

Atreo per vendetta uccide i tre figli di Tieste e glieli imbandisce per cena.

Tieste violenta la figlia Pelopia, perché un figlio (Egisto) lo possa vendicare, poi la fa sposare ad Atreo, (zio di lei, fratello di Tieste), che si era liberato di Erope.

Pelopio si uccide quando scopre che Tieste, il padre, l'aveva violentata (lo scopre per via di una spada che ha sottratto al violentatore e che è di Tieste)

Agamennone con Menelao si impadronisce di Clitennestra e del suo regno uccidendole marito (Tantalo) e figlio, nato da poco.

Anche Ifigenia, loro figlia, viene uccisa da Agamennone su istigazione di Calcante che vuole mettere gli Atridi al riparo dal ritorno delle donne al potere (e inventa la storiella di dover propiziare gli dèi per avere venti favorevoli alla navigazione).

Atreo conta su Egisto perché uccida Tieste, ma questi lo informa di essere suo padre ed Egisto compie la vendetta contro Atreo, colui che fino ad allora aveva ritenuto suo padre, e poi completa la vendetta anche contro il cugino e fratellastro, Agamennone, dopo averne circuito allo scopo la moglie Clitennestra.

B) Le basi drammaturgiche della mia rivisitazione del mito

Da un lato i misfatti della stirpe di Atreo, dall'altro la ribellione di Clitennestra all'uccisione del primo marito, del figlioletto appena nato e della figlia Ifigenia da parte di Agamennone e con lei la ribellione delle madri alla vista delle ceneri dei figli caduti, giovani vinti, non eroi vincitori nella guerra di Troia.

Clitennestra: donna dalle passioni estreme, non si è mai arresa al dominio maschile. Odia Agamennone che l'ha presa con la violenza, per tutte le violenze subite e per le violenze di cui lo sa capace. Ama profondamente Egisto, come ha amato Tantalò, anche perché entrambi condividono i suoi ideali di vita e vitalità. Ama Ifigenia e odia Oreste ed Elettra, figli di Agamennone, figli della violenza.

Clitennestra (nella mia visione) ha già in grembo Ifigenia, figlia di Tantalò, e la fa credere figlia di Agamennone, per non esporla a pericoli mentre "subisce" i figli di Agamennone, del resto educati dallo stesso Calcante, che li abitua ad odiare tutto quel che rappresenta la madre.

Calcante: approfitta della sua carica di Gran sacerdote per manovrare i potenti, è il grande spione che indaga sulla fedeltà al regno, alla stirpe, agli dèi, il vero padrone dell'ortodossia, colui che, una volta scoperti i precedenti, non esita a sacrificare Ifigenia: nulla deve fraporsi al potere assoluto di Agamennone-Zeus.

Agamennone, come Atreo pretende il dominio a partire dalla famiglia e alleva i figli nell'odio e nella violenza; così Agamennone non esita ad uccidere la figlia per rafforzare il suo potere.

Cassandra: in lei c'è preveggenza, sofferenza, invasamento, follia. Anticipa lo

svolgimento dei fatti, parla di Egisto come imbecille e di Agamennone con ammirazione, masochisticamente. Ammaestrata ad essere schiava, è la vittima che gode di essere sacrificata.

Oreste ed Elettra: odiati, odiano. Vedono soltanto in Agamennone e nelle sue glorie e conquiste un senso al loro presente e al loro futuro. Cresciuti per dominare e regnare odiano Egisto perché ha soppiantato il padre e la madre che non ha saputo 'adattarsi' alla sua condizione di 'moglie fedele'.

C) Considerazioni sul mito e sulla religione olimpica

Volgo ora lo sguardo al mondo delle divinità per vedere se ci siano aspetti che aiutano a procedere con ulteriori approfondimenti o se ci siano fatti o comportamenti che presentino delle analogie con quanto finora discusso e parto dalla seguente affermazione di uno storico delle religioni: «È naturale che anche la religione in questa antichissima fase della vita associata sia basata su legami analoghi di parentela, di sesso e di età, trasferiti dal clan originario a un mondo di rapporti irreali». (Donini, *Breve storia delle religioni*, Newton, Roma 1991)

Pare che quel che succede nelle famiglie regali ripeta quel che succede tra le famiglie olimpiche (e sarebbe più opportuno, per meglio comprendere, invertire i termini) e cioè che gli dèi, riflesso diretto del pensiero degli uomini, non ne differiscono se non nella grandiosità dei comportamenti: difatti Crono si ribella, istigato dalla madre Gaia, la terra, al dominio di Urano (il cielo, suo padre) e lo evira con un falchetto e ne prende il posto e, sposata la propria sorella, Rea, fa imprigionare nel Tartaro i fratelli (tanto i Giganti quanto i Ciclopi), e, avutone dei figli (Estia, Demetra, Era, Plutone, Poseidone), li divora tutti, poiché gli è stato predetto che uno dei figli l'avrebbe detronizzato (cannibalismo olimpico).

E Crono viene a sua volta detronizzato da Zeus, come sappiamo.

Ma Rea, incinta di Zeus, riesce a sottrarlo alla sorte dei fratelli, fuggendo a Creta e lì partorendolo, mentre dà a Crono una pietra avvolta in alcuni panni, che egli divora senza sospettare l'inganno; Zeus, una volta cresciuto, riesce, drogando Crono, a fargli rigettare i fratelli divorati e lo sconfigge, incatenandolo nel Tartaro con i Titani, che l'avevano

difeso.

Ora sono molti gli spunti su cui riflettere; innanzitutto: quanti sono gli dèi? Risposta di Eschilo: quanti la mente dell'uomo è in grado di nominare. Coro: «Zeus, quale mai sia il tuo nome, se con questo ti piace esser chiamato, con questo t'invoco».

Questa semplice risposta è blasfema o eretica per qualunque sacerdote, poiché presuppone la relatività della sua (come di qualsiasi) religione; per un sacerdote i suoi dèi sono gli unici veri, gli dèi degli altri popoli sono dèi miserevoli, secondari, da sconfiggere o da rendere subalterni al proprio o ai propri dèi e nessuno può opporsi a questo principio.

In questo senso il mito di Prometeo appare esemplare: la gerarchia è talmente ferrea che chiunque mostri di volerla infrangere subisce castighi esemplari: il rischio è che lasciar correre porti di fatto alla sostituzione del dio da parte del ribelle; perciò il castigo deve non avere fine.

Allo stesso modo i padri, i detentori del potere, o accettano di dividerlo con i figli, che comunque li soppianteranno, oppure vengono eliminati (questa è la legge olimpica che ritroviamo in Shakespeare come in Alfieri).

I padri quindi, a malincuore (e solo perché costretti dalla forza e dalla energia dei figli), e ben sapendo che altrimenti sarebbero soppiantati comunque, accettano di condividere il potere con i figli: in questo caso i cosiddetti immortali, ma sarebbe meglio dire: gli dèi attuali, gli olimpici, nel nostro caso, vanno considerati non come padri, ma come figli, che hanno in se stessi un qualche margine di eternità (la sopravvivenza al genitore); i padri di fatto sono già stati soppiantati e ogni volta attraverso una guerra (vedi Urano, vedi Crono).

Le madri, a malincuore (sapendo di essere più deboli e comunque di poter continuare il loro dominio solo attraverso i figli), accondiscendono a farsi da parte. Tutto questo non può non avere conseguenze sul piano della normale evoluzione dei rapporti di forza interni al clan, quell'equilibrio instabile dettato dalla forza, che viene modificato nel momento stesso in cui questi rapporti si modificano.

Il punto più delicato della vita del clan è dunque il momento in cui un figlio prende

coscienza che la propria forza ha superato quella del genitore: migliori capacità come cacciatore, come guerriero, come stratega e condottiero e soprattutto come procreatore. “Che fare allora del genitore?” Penserà il figlio; “Che fare di questo figlio?” Penserà il genitore. Questo il dilemma, e le soluzioni possono essere 1) associare il figlio al potere, ma tenendo per sé il comando effettivo, se il figlio ci sta 2) farsi sostituire in tutto dal figlio, se al padre sta bene 3) eliminare il figlio ritenendolo soltanto un rivale, se il padre ne ha la forza. Da parte del figlio le soluzioni sono del tutto speculari.

Quello che avveniva nell’antichità, ma anche nelle corti del nostro rinascimento, era esattamente, ma di volta in volta, una di queste soluzioni; e l’uccisione di uno dei due da parte dell’altro non era certo la meno frequente.

Nel mondo del mito si ricorreva anche alla soppressione preventiva (perché esisteva la certezza che un figlio avrebbe detronizzato il padre); ecco allora Crono divorare i figli appena nati per non essere detronizzato, ed ecco ancora il Prometeo di Eschilo profetizzare la fine del regno di Zeus: «Io non dirò / chi deve rovesciarlo dal potere», così come già avvenuto in precedenza «come ebbe inizio l’ira degli dèi, / si volsero violenti gli uni agli altri, / s’accese tra di loro la contesa, / tra chi voleva rovesciare Crono / perché il re fosse Zeus, e chi lottava / perché Zeus tra gli dèi non fosse il primo». (Eschilo, *Prometeo incatenato*, Lindau, Torino 2015, trad. Enzo Mandruzzato).

Ecco, dunque, la guerra: in cielo, tra Dèi e Titani, in terra, tra padri e figli o tra fratelli.

Può trovarsi una soluzione che non porti alla distruzione della stirpe ed è lo spostamento dai delitti interni ai delitti esterni attraverso la giustificazione della presenza del pericolo esterno da eliminare: questo rafforza i legami del clan e, contemporaneamente, permette la coesione di forze intrinsecamente centrifughe.

Ed ecco le motivazioni interne al clan dei Tantalidi (oltre a quelle, per così dire, esterne, di ordine economico e strategico) per una guerra come quella di Troia che se da un lato trova piena spiegazione nelle premesse storico-geografico-strategiche, dall’altro non porterebbe spiegazione alcuna alle barbare uccisioni interne al clan: perché ammazzare la splendida Ifigenia, se il nemico non è dentro la famiglia, e perché ammazzare Agamennone, ritornato carico di gloria, e infine perché la vendetta dei figli su

Clitennestra? Se alcune uccisioni, una volta innescato il meccanismo delle vendette, appaiono del tutto logiche, come quelle di Clitennestra ed Egisto, altre risultano inspiegabili, e allora torniamo a spiegazioni più plausibili: alla saga familiare che avrebbe potuto riportare sul trono di Argo una donna, Ifigenia, per diritto naturale discendente di quel potere femminile non del tutto piegato al potere maschile, per cui, in vista della lunga permanenza lontano dalla patria, il re deve eliminare l'unica possibile rivale.

Considerazioni finali sulla tragedia di Agamennone e Clitennestra

Paradossalmente, quindi, la tragedia in questione pone problemi di ordine etico di difficile decifrazione, poiché nasconde (e quindi giustifica) un misfatto condannandone un altro: alla condanna chiara e forte del delitto di Clitennestra per aver ucciso il marito non corrisponde analoga condanna dell'uccisione del primo marito di Clitennestra e del figlioletto da parte di Agamennone (come dire che si trattava di atto di guerra, eticamente non condannabile), e Agamennone compare come vittima predestinata (non come carnefice), così sono giustificate quasi le sue pregresse atrocità, che restano sullo sfondo, come cosa di scarsissimo rilievo.

Va dunque chiarito, come ulteriore spunto di riflessione, che cosa la tragedia condanna e che cosa giustifica o assolve.

Sicuramente condanna la donna che non si sottomette al marito (Clitennestra), condanna l'amante che si intromette tra due sposi (Egisto), condanna con minore decisione, un padre (Agamennone) che ammazza la figlia (Ifigenia), quasi una fatalità, appunto, priva di qualunque logica, giustificata dalla necessità di placare il risentimento di una dea offesa e indignata facendo aleggiare il fantasma di questa morte sulla decisione di Clitennestra, ma dichiarandola come pretesto rispetto all'odio di Clitennestra per il marito, né lo condanna quando si mette alla testa di un esercito contro Troia, anzi, sottolinea che la spedizione deve avere il favore degli dèi.

Come detto in precedenza, il fine di questa tragedia resta, a mio avviso, quello di cacciare sullo sfondo il cannibalismo ancestrale (decretarne il tabù, cancellandone perfino le tracce nella memoria), secondariamente, confermare il dominio dell'uomo sulla donna

attraverso una sua sistematica demonizzazione: debole, infedele, traditrice, assassina. Dalla condanna opportunistica (a giustificare la vendetta di Clitennestra) di un assassinio nasce quindi, paradossalmente, la giustificazione della guerra, il cui processo decisionale è affidato esclusivamente all'uomo.

Questo della uccisione dei figli da parte dei padri aleggia in tutte le culture mitologiche arcaiche ed è, del resto, un meccanismo talmente introiettato nella struttura mentale dell'uomo occidentale da non essere stato quasi analizzato: anche il cristianesimo ne ha fatto il perno di tutta la sua costruzione teologica, l'uccisione di Cristo viene giustificata con la necessità della salvezza, ma è, in ultima analisi, e non sembri blasfemo, la richiesta del Padre della uccisione del suo unico Figlio (naturalmente per mondare l'umanità dal peccato originale, quell'attentato alla autorità paterna, che è stato il contravvenire alla proibizione del cogliere la mela dell'albero della conoscenza).

Sarà quindi necessario ricreare il circuito che permetta di elaborare attraverso il mito le questioni più profonde dell'agire umano e in questo senso, per Agamennone, ripartire dal punto dal quale era partito Eschilo, cioè dalla guerra fratricida tra Atreo e Tieste (e in cielo tra padri e figli: Urano, Crono, Zeus), con tutte le atrocità conseguenti, per far rinascere il motivo stesso dell'esistenza del mito, quello di spiegare come vanno regolati i rapporti tra gli uomini, cioè di essere, anche in senso emozionale, regolatore e legislatore, facendo leva sui meccanismi della identificazione e della negazione.

Per sintetizzare.

La rappresentazione del mito nel teatro tragico, per i contemporanei, non si presta ad alcuna funzione consolatoria, semmai ha funzione ansiogena, angosciante, per il predominio del perturbante, dello spaventevole (dèi spaventosi, misfatti atroci), del meraviglioso e dell'inconoscibile.

La necessità che il ciclo della vita continui contro il predominio della morte e dei suoi signori (quelli che pensano di poterla decidere e sui quali ha fondamento il potere); la legalizzazione e pianificazione della guerra, come dominio totale sugli altri uomini e, allo scopo, la soppressione anche dei propri discendenti, come pretendenti alla successione,

per posticipare la propria fine, passo intermedio verso la propria eternizzazione, attraverso una sorta di sopravvivenza a se stessi, e quindi come ricerca della immortalità: questi alcuni motori del tragico.

Il mito poi come elaborazione di identità collettive, sovraindividuali, dove l'io si annulli all'interno di cicli epico-sacrali, e trasmissione di "leggi" non scritte, valide per il *demos*, ma al tempo stesso il mito trasmesso nelle forme e nei contenuti voluti dalla società dominante, dove gli dèi non sono soggetti "moralì", riflettono esattamente il punto di vista, se non il comportamento concreto, del dominatore (Alfieri) e, aggiungo: stupratori, arroganti, vendicativi, partigiani. Per questo nella mia riscrittura, come scrive Enzo Mandruzzato nella *Prefazione* si recupera l'alfieriano: *Bella matribus detextata*.

Dèi, in origine, non idee, ma attributi di persone e, ancor prima, di cose cioè piante, animali, eventi naturali, pioggia, sole, vento, grandine, folgore, uragano, e di luoghi, cioè boschi, sorgenti, vulcani, fiumi, laghi e il mare oceano; molteplici, per spiegare ogni cosa; metamorfici, per inglobare anche il diverso (uomo/bestia, uomo/eroe, uomo/dio): uomini, capi, eroi, semidei, dèi, i vari passaggi verso i fondamenti del potere; In origine, quando tutto è riconducibile alla madre terra, il riflesso di essa nel mondo iperuranio è invece la grande dea madre, secondo Graves, cui tutto veniva ricondotto e sottoposto.

Tutto sembrava immutabile finché, forse, a modificare radicalmente i termini della questione, non si giunse alla scoperta del ruolo del maschio nel concepimento, prima frutto del caso o della natura (delle acque in specie, dei fiumi e dei venti) e più tardi di uno qualunque degli dèi: da qui gli oracoli, i culti segreti, i collegi di sacerdotesse. Poi il culto della persona, della stirpe, del nome, dell'io. Forse perché prima era difficile correlare il contatto fisico con la nascita, nove mesi erano troppi per riuscire a metterli in relazione, o forse perché era solo compito della donna la prosecuzione e conservazione della specie, da cui il maschio, occupato a procacciare il cibo e alla difesa del territorio e, forse della tribù, veniva escluso; ma poi si comprese e la donna ebbe prima un compagno e poi un padrone.

Dopo di che tutto diventò immutabile e un solo dio dovette regnare in cielo così come in terra regnava un solo uomo; il potere assoluto di Zeus presupponeva una totale capacità

di controllo sugli dèi e sugli uomini, il potere assoluto del sovrano esige totale sottomissione: così sorsero le piramidi, lavoro schiavistico, forse, di moltitudini di uomini per la gloria dell'unico uomo/dio: così sorsero nell'antichità i più grandi poemi, gli uomini si convinsero a tal punto che tutto era dovuto al dio e al sovrano da donare, consenzienti o costretti, ogni energia, mentale e fisica, e perfino la propria vita.

E a noi sono giunte le opere che più di altre mostrano la grandezza degli eroi e degli dèi, ma dal punto di vista di chi era riuscito a stabilire il proprio predominio, cioè dal punto di vista dei vincitori; a noi quindi resta l'obbligo di guardare con senso critico e di indagare senza preconcetti queste opere, peraltro tra le eccelse opere dell'uomo e, se ne ha le forze, di riproporle nella loro fase germinale e problematica, aurorale, quando tutte le potenzialità sono presenti e nessuno dei suoi possibili sviluppi è ancora determinato.

Un ultimo interrogativo, rapidissimo, a prevenire perplessità e critiche: chi ci dà il diritto di riscrivere/modificare un mito? Delle mille riscritture che i mitografi antichi hanno fatto di ognuno dei miti di cui abbiamo trattato, ci rimangono soltanto alcune versioni spesso ripetute all'infinito come uniche e immodificabili, quando invece sono esistite una pluralità di narrazioni e di interpretazioni spesso in aperta contraddizione fra loro. Non esiste, cioè, una staticità relativamente ai miti, o, meglio, se ogni mito viene letto come se consistesse tutto nella sua trama, avremmo un'unica lettura, quello che, in altre occasioni, ho definito un cadavere da sezionare, mentre il mito è carne viva, linguaggio, nella accezione che ne dà Graves, che si modifica ogni volta che viene riscritto, reinterpretato, perfino riletto, il mito cioè consiste nella sua *poiesis*, nella sua creazione spesso mascherato per renderlo fruibile o accettabile all'ascolto o alla vista per via di immedesimazione o di spettacolarizzazione. Il mito tocca dell'umano il profondo, l'arcaico, gli istinti primordiali, innominabili, solo quindi nella sua riproposizione aurorale e nel recupero del non detto, oltre la razionalizzazione che dà una trama, ha significato, altrimenti è solamente messa in scena. Ogni parola della tragedia antica racchiude sapienza e mistero e non merita semplificazioni.

Da Giustiniano all'Umanesimo: alla ricerca della romanità nel cuore del

Medioevo

di Andrea Scotto

Un approccio allo studio della storia che è utilizzato frequentemente fin dalla Scuola Primaria è quello di suddividerla in periodi ben definiti, quasi sempre delimitati da date ed eventi ben definiti, intesi come spartiacque invalicabili: un caso emblematico è quello del 4 settembre 476 d.C., data assunta come fine dell'Antichità e inizio del Medioevo solo perché un certo Romolo Augustolo, figlio del *magister militum* Flavio Oreste, fu deposto da un altro generale, Odoacre, dal trono dell'Impero Romano d'Occidente.

Questo, senza contare che la crisi dell'Impero Romano era già in atto almeno dal III secolo d.C. e che da almeno un secolo e mezzo il Cristianesimo, che nulla c'entra con la cultura ellenistica che aveva dato al mondo greco-romano la propria impronta ideale e materiale, era diventato sempre più presente, e importante, nella società e nella cultura, nonostante le persecuzioni che, ad intermittenza e con variabile intensità, l'avevano colpito. Nell'immaginario comune, sembra che il "4 settembre 476 d.C." sia come un interruttore: prima, Antichità piena, poi, Antichità scomparsa.

Questa interpretazione semplicistica, oltre a ragioni contingenti di polemica politica che non sono argomento di questo intervento, sono alla base dei commenti negativi, spesso sarcastici, seguiti al tweet del presidente americano Donald Trump con il quale, il 17 ottobre 2019, così commentava la visita a Washington del presidente della Repubblica Italiana, Sergio Mattarella:

The United States and Italy are bound together by a shared cultural and political heritage dating back thousands of years to Ancient Rome.

Quando Trump si espresse in questi termini, non intendeva certo parlare della partecipazione della Sesta Flotta Americana alla Prima Guerra Punica, ma voleva riferirsi

a un qualcosa di più profondo: un'eredità culturale che l'espressione "Ancient Rome" sintetizza efficacemente. Nel XVIII secolo, epoca della Guerra d'Indipendenza Americana, l'Antica Roma era stata oggetto di attenzione da parte di chi diede vita al cosiddetto Neoclassicismo: assieme all'Illuminismo, esso costituisce una valida chiave di lettura per comprendere la mentalità di coloro che diedero vita agli Stati Uniti d'America. Cominciamo da quel "We the People", le prime tre parole dalla Costituzione Americana entrata in vigore nel 1789, collocate proprio all'inizio del testo: in esse troviamo un eco di "Ancient Rome", di quel *Senatus Populusque Romanus* che era il "biglietto da visita" utilizzato nelle iscrizioni monumentali all'epoca della Roma Repubblicana. E, a proposito di monumenti, non vi sembra di trovare qualcosa di "Ancient Rome", ad esempio, nell'architettura della Casa Bianca e di Capitol Hill a Washington, nel Virginia State Capitol di Richmond? E che dire del Lincoln Memorial a Washington, che, oltre a presentare una facciata chiaramente "Ancient Rome style", contiene una statua raffigurante il presidente assiso su una sedia da magistrato romano decorata con due fasci littori, simbolo dello *ius vitae necisque* detenuto dai Consoli della Roma Repubblicana? Sempre a Washington, il nome scelto per il luogo di riunione del parlamento americano è Capitol Hill, ossia "Campidoglio", e Senate è il nome scelto per la più importante tra le due assemblee legislative. Per concludere con lo stesso Donald Trump, se osserviamo lo stendardo del Presidente e del vice-Presidente, non possiamo non notare il motto *E pluribus unum* scritto in lingua latina, che campeggia al di sopra di un'aquila la quale, tra i propri artigli, da un lato regge un fascio di fulmini (simbolo del dio supremo Giove) e dall'altro un ramo di lauro, simbolo, anche, di vittoria militare: quasi a rimarcare il ruolo, tanto caro ai presidenti americani, di commander in chief delle Forze Armate, quasi un novello *imperator* nel senso letterale di questa parola latina.

Ora, se siamo riusciti a trovare l'eco dell'Antica Roma perfino negli Stati Uniti d'America, più di un millennio e mezzo dopo il fatidico "4 settembre 476 d.C.", e per di più in un territorio che gli antichi Romani manco sapevano che esistesse, non dobbiamo stupirci se troveremo durante il Medioevo, che nell'immaginario comune è (stato) connotata negativamente come epoca dei "secoli bui" totalmente antitetica rispetto

all'Antichità, troveremo segni, e anche molto vitali, della Romanità nella mentalità e nella prassi dei popoli germanici nuovi dominatori dell'Occidente.

Quale Romanità nel Medioevo?

Chi ritiene che l'Impero Romano sia morto del tutto il fatidico "4 settembre 476 d.C." non tiene conto di un dato storico indubitabile: che dopo la divisione operata da Teodosio il Grande e divenuta operativa alla sua morte (17 gennaio 395), gli Imperi Romani erano diventati due, e che la parte orientale, con capitale Costantinopoli, per qualche decennio avrebbe tentato di riunificare l'intera Romanità, anche la parte occidentale, sotto la propria guida. Nell'insegnamento, quasi sempre, si parla di "Impero bizantino": ma se noi avessimo chiesto, nel Medioevo, chi fossero questi "bizantini", non avremmo avuto alcuna risposta perché Costantinopoli e gli abitanti dell'Impero da essa governato chiamavano se stessi non "Bizantini", ma Ῥωμαῖοι, ossia "Romani". D'accordo, lo pronunciavano in lingua greca, perché ad Oriente essa stava sostituendosi sempre di più al latino: ma si consideravano pur sempre "Romani", e quindi continuatori della civiltà e della grandezza di Roma.

Si trattava certo, è vero, di qualcosa di molto diverso dalla Roma repubblicana e dai primi tempi del Principato, anche perché a Costantinopoli l'importanza del Cristianesimo negli affari di Stato e nella vita stessa dei Romani d'Oriente era di sicuro ben maggiore di quella della religione pagana in quegli stessi ambiti ai tempi degli Scipioni o dei Cesari: non si videro mai, prima del Cristianesimo, diatribe tra sostenitori di opinioni religiose generare problemi di ordine pubblico come quelli determinati dai conflitti tra ariani e ortodossi, che nel 325 costrinsero l'imperatore Costantino a convocare e presiedere a Nicea un Concilio Ecumenico per la definizione di questa disputa dottrinale. Si trattava, però, di un'evoluzione, realizzata dallo stesso Costantino, di quello che era già il *modus operandi* di sovrani che trovavano nell'Ellenismo di Alessandro Magno e dei Regni fondati dai suoi Diadochi, più che nel mondo greco di Atene e Sparta, la propria ispirazione: semplicemente, Costantino affermò la propria sovranità anche in ambito religioso approfittando del momento transitorio tra l'affermazione del Cristianesimo con l'Editto

di Milano del 313 e la debolezza dell'organizzazione ecclesiastica che allora non si era ancora radicata nel territorio dell'Impero.

Premesso questo, il trasferimento da Roma a Costantinopoli del cuore amministrativo dell'Impero venne gestito da Costantino all'insegna della maggior continuità possibile con l'Antichità Romana. La stessa Costantinopoli, pur con un significativo cambio di nome, fu concepita proprio come “nuova Roma”: l'11 maggio 330 Costantino stesso tracciò il perimetro delle mura esattamente come, secondo la tradizione, aveva fatto Romolo; la città fu estesa su sette colli; Il Palazzo Imperiale e l'Ippodromo furono realizzati uno accanto all'altro, così come erano contigui gli alloggi imperiali sul Palatino e il Circo Massimo, perché era durante le manifestazioni sportive che l'Imperatore aveva la possibilità di percepire quale fosse l'umore dei propri sudditi.

Oltre alla realizzazione di grandi edifici e importanti opere pubbliche, ci fu continuità anche in un altro grande punto di forza della Romanità: lo *ius civile*. Passando da Roma a Costantinopoli l'antico diritto romano continuò la propria evoluzione storica senza discontinuità, e il *Corpus Iuris Civilis* promulgato dall'Imperatore Giustiniano tra il 529 e il 537, non fu altro che la razionalizzazione operata dal giurista Triboniano dell'immenso, e spesso contraddittorio, patrimonio giuridico ereditato da secoli e secoli di *Senatus Consulta*, *Orationes ad Senatum* e *Constitutiones* (a loro volta classificabili in *Decreta*, *Edicta*, *Epistulae*, *Mandata*, *Rescripta*).

Per quanto riguarda invece la forza militare delle legioni romane che, piaccia o non piaccia, furono lo strumento principale dell'affermazione della civiltà romana nel mondo allora conosciuto, è più difficile fare confronti tra la “nuova Roma” e quella “antica” a causa della rarità delle informazioni; dall'Antichità non mancano, è vero, resoconti di battaglie, di assedi, di astuzie militari, basti pensare ai *Commentarii* di Giulio Cesare: quello di cui abbiamo bisogno, però, è un confronto diretto da “manuali di addestramento” degli eserciti redatti in secoli diversi, per capire quanto dell'abilità tattica e di manovra delle invincibili legioni di Cesare sia nel know how degli eserciti di Costantino e Giustiniano.

Ci viene fortunatamente in soccorso un testo¹⁷ intitolato *Στρατηγικόν* datato dagli studiosi agli ultimi anni del VI secolo d.C. e scritto da un autentico esperto militare, probabilmente il generale Maurizio che fu Imperatore dal 582 al 602. Il pregio di quest'opera, scritta in greco, è che si tratta di un vero e proprio “manuale di addestramento” per un comandante militare: in questo modo, possiamo sapere ciò che, all'epoca, poteva offrire di meglio la cosiddetta “arte della guerra”. Esaminando la parte dedicata all'addestramento della fanteria, troviamo codificati una serie di ordini, che qui riportiamo:

move: avanti

sta: alt

equaliter ambula: avanti in ordine aperto

ad latus stringe: compattare lo schieramento serrando i fianchi

Junge: compattare lo schieramento serrando le fila

percute: all'attacco (per la fanteria)

cursus mina: alla carica (cavalleria)

cede: rientrare (cavalleria)

turna mina: ritornare alla carica dopo essere rientrati (cavalleria)

depone senextra: voltarsi al fianco sinistro

depone dextra: voltarsi al fianco destro

transforma: dietro-front

ad octo exi: rompere lo schieramento di marcia in colonna, e allinearsi in fila per otto (per allargare il fronte in caso di necessità)

mediis partitis ad difalangiam: dividersi a metà per realizzare una schiera doppia (quando in battaglia si è aggrediti sia di fronte che alle spalle).

Gli ordini qui raccolti testimoniano una duplice continuità tra l'esercito dei Cesari e quello del VI secolo d.C.

¹⁷ STRATEGIKON. *Il Manuale di Arte Militare dell'Impero Romano d'Oriente*, a cura di G. Casarino, Edizioni IL CERCHIO, 2016 (seconda edizione riveduta e corretta con testo a fronte).

La prima, dal punto di vista tecnico: mentre per quanto riguarda la cavalleria e gli arcieri l'autore dello *Στρατηγικόν* dimostra di aver assimilato perfettamente le innovazioni di tecnologia e di tattica introdotte dai popoli che da Oriente premevano sui confini dell'Impero, adottando armamenti e addestramento in grado di affrontarli efficacemente, a proposito della fanteria sono descritte le manovre che altri testi documentano, pur con minore dovizia di particolari, come tipiche delle legioni romane all'apice della propria storia militare. Dalla lettura dello *Στρατηγικόν* si possono trovare dettagli che confermano la grande capacità manovriera di queste unità, che era pregio e difetto di queste forze armate: invincibili in campo aperto, a patto di essere protette, ai fianchi, da cavalleria leggera; vulnerabili in contesti, ad esempio la selva di Teutoburgo, nei quali è impossibile realizzare qualsiasi forma di schieramento.

La seconda, di tipo "scaramantico": il testo dello *Στρατηγικόν* riporta gli ordini per il movimento della fanteria utilizzando parole latine, pur traslitterate in greco. Proprio così: anche alla fine del VI secolo d.C., quando a Costantinopoli il greco aveva ormai sostituito il latino sia nell'amministrazione dello Stato che nella vita e negli affari dei privati cittadini, l'esercito continuava a mantenere termini latini per diramare ordini essenziali alla buona riuscita di una manovra sul campo di battaglia, un po' per riallacciarsi a una tradizione gloriosa e vincente, un po', forse, per "scaramanzia", come ho scritto all'inizio. Fatto sta che, grazie a questi *Ῥωμαῖοι* del VI secolo, siamo riusciti a conservare, in un testo greco, un eco dei campi di battaglia dell'Antica Roma giuntoci dalla viva voce delle invincibili legioni di Giulio Cesare.

In definitiva, possiamo affermare che anche nei secoli di quello che noi chiamiamo "Medioevo" a Costantinopoli la Romanità, pur in lingua greca, continuò ad essere viva e vegeta restando, come vedremo, un modello di civiltà con il quale tutti i popoli germanici, e i loro eredi nel corso dei secoli, dovettero, volenti o nolenti, confrontarsi.

*Una "Romanità longobarda"?*¹⁸

¹⁸ Per le informazioni tratte da documenti e opere storiche di epoca medievale che ho utilizzato in questo paragrafo, mi sono avvalso dei testi editi nei *MONUMENTA GERMANIAE HISTORICA* che sono facilmente reperibili in rete, e scaricabili gratuitamente, dal sito internet www.dmgh.de La traduzione dal testo latino è mia.

È molto semplice trovare la Romanità nei periodi e nei contesti che anche nel Medioevo si richiamavano esplicitamente ad un programma di *renovatio imperii*: si pensi all'epoca di Carlo Magno e dei suoi successori, a quella degli Ottoni a cavallo del fatidico “Mille e non più Mille”, al progetto politico di Federico I Barbarossa ispirato dai giuristi dell'Università di Bologna maestri nello studio del *Corpus Iuris Civilis* di Giustiniano che fu di ispirazione anche a Federico II per il suo *Liber Augustalis* (più noto come *Costituzioni di Melfi*). Queste operazioni politico-giuridiche furono però possibili grazie all'esistenza, a Costantinopoli, di un modello imperiale vivo, anche se andava progressivamente indebolendosi.

A dire il vero, non sembra che Carlo Magno, nel Natale dell'anno 800, non fosse così consapevole, e neppure contento, di ciò che avvenne quella notte nella Basilica di S. Pietro; Eginardo, nella sua *Vita Karoli* scrisse così:

Venne a Roma per rimettere a posto la situazione della Chiesa, che era diventata eccessivamente confusa, e vi si trattenne per tutto il periodo invernale. In questo periodo prese il titolo di imperatore e di Augusto. Il che dapprima lo contrariò a tal punto che giunse a dichiarare che in quel giorno, anche se era una delle più grandi festività, mai sarebbe entrato in chiesa se avesse potuto sopporre quale era il progetto del pontefice. In seguito però sopportò con grande tolleranza l'odio suscitato dall'aver egli assunto quel titolo, sdegnandosi soprattutto di ciò gli imperatori romani.

Ben più consapevole di questa necessità di rapportarsi “alla pari” con la corte di Costantinopoli, Ottone I di Sassonia, una volta divenuto Imperatore, chiese e ottenne in sposa per suo figlio, il futuro Ottone II, la principessa Teofano, parente di Niceforo II Foca: dopo un primo tentativo fallito nel 968, le diplomazie dei due Imperi raggiunsero un accordo sancito dalle nozze tra i due giovani, celebrate nel 972.

Anche nei secoli XII e XIII, quando l'Impero Romano d'Oriente entrò in una profonda crisi, culminata nel 1204 con il sacco di Costantinopoli da parte degli eserciti della IV Crociata, la continuità tra Romani e Ῥωμαῖοι non venne mai messa in discussione, tanto che nella Divina Commedia Dante Alighieri, all'inizio del VI Canto del *Paradiso*, fece dire a Giustiniano le seguenti parole:

Poscia che Costantin l'aquila volse
contr'al corso del ciel, ch'ella seguio
dietro a l'antico che Lavina tolse,
cento e cent'anni e più l'uccel di Dio

ne lo stremo d'Europa si ritenne,
vicino a' monti de' quai prima uscìo;
e sotto l'ombra de le sacre penne
governò 'l mondo lì di mano in mano,
e, sì cangiando, in su la mia pervenne.
Cesare fui e son Iustiniano,
che, per voler del primo amor ch'i' sento,
d'entro le leggi trassi il troppo e 'l vano.

Perfino i Longobardi che, con la loro costante pressione militare, costrinsero i *Ῥωμαῖοι* ad arretrare progressivamente dalle proprie posizioni, spezzando così, e per secoli, l'unità politica e culturale dell'Italia, in alcune fasi della propria storia subirono il fascino della Romanità.

Autari, il primo sovrano longobardo dopo il lungo interregno seguito alla morte del re Alboino, utilizzò come appellativo il termine *Flavius*, così come lo utilizzò l'imperatore Costantino e, dopo di lui, Teodorico re degli Ostrogoti; il suo successore, Agilulfo, che ottenne il trono sposando Teodolinda vedova di Agilulfo, non solo mantenne il *Flavius*, ma fece battezzare suo figlio Adaloaldo da un sacerdote cattolico (la confessione cristiana dei *Ῥωμαῖοι*) mentre la maggior parte dei Longobardi, così come gli Ostrogoti prima di loro, seguiva ancora l'eresia ariana.

Che questa non fosse solo una scelta di fede, magari fatta per assecondare i desideri di Teodolinda, che era cattolica (anche se non perfettamente allineata con la dottrina dei *Ῥωμαῖοι*) e amica di papa Gregorio I Magno, lo dimostrano altri passaggi, politicamente rilevanti. Prima di lui, Alboino e Autari avevano posto la propria residenza prima a Verona (la città dove morì re Teodorico degli Ostrogoti, e dove fu assassinato Alboino re dei Longobardi) e poi a Pavia: Agilulfo trasferì la corte a Milano, città che fu in passato capitale dell'Impero Romano d'Occidente e dove alla sua epoca esistevano ancora, pienamente utilizzabili, un Palazzo Imperiale e un Circo per le corse dei cavalli, costruito sul modello del Circo Massimo a Roma¹⁹. In questa struttura, nel 604, Agilulfo associò al trono il figlio Adaloaldo ancora bambino con una cerimonia pubblica chiaramente ispirata alla proclamazione del nuovo Imperatore all'Ippodromo di Costantinopoli. Prima ancora, Agilulfo aveva chiesto e ottenuto dall'Imperatore Romano d'Oriente,

¹⁹ Oggi parte delle strutture del Circo di Milano sono comprese nel Civico Museo Archeologico di Milano.

Maurizio, il permesso di coniare nelle zecche longobarde un Tremisse (moneta d'oro da circa 1,5 grammi) recante l'immagine dell'Imperatore in carica e con le medesime caratteristiche di quelle coniate a Costantinopoli²⁰.

Tutta questa "romanizzazione" determinò la reazione della componente ariana della società longobarda: nel 625, il giovane re Adaloaldo fu deposto (morì l'anno seguente) da Arioaldo, marito di sua sorella Gundeperga, che trasferì la corte da Milano a Pavia, in quello che fu uno dei palazzi fatti edificare da Teodorico re degli Ostrogoti e che fu utilizzato dai sovrani longobardi, e da coloro che ne presero il posto, fino al 1024; nel 636, alla morte di Arioaldo, il trono passò al duca di Brescia, Rotari, che sposò la stessa Gundeperga. Questo sovrano, fiero avversario dei Ῥωμαῖοι (a lui si devono importanti conquiste territoriali, tra cui quella di Genova e dell'attuale Liguria), avvertì comunque l'importanza del *Corpus Iuris Civilis* nella percezione che i Ῥωμαῖοι, anche quelli che erano stati appena assoggettati, avevano di se stessi, e decise di reagire da par suo: un 23 novembre, probabilmente dell'anno 643, emanò il cosiddetto "Editto di Rotari", raccolta riorganizzata delle leggi dei Longobardi, che per secoli ebbe, per gli appartenenti a tale popolo, la medesima validità giuridica che il Codice di Giustiniano ebbe per i Ῥωμαῖοι.

L'Umanesimo: ritorno all'Antico, ma non a tavola

Il XV secolo, che fu quello del boom della cultura classica greca e romana nell'Europa Occidentale, grazie a una sistematica riscoperta delle fonti e a una loro divulgazione, grazie all'invenzione della stampa a caratteri mobili, ebbe in realtà un inizio "costantiniano". Dopo decenni nei quali la Chiesa Cattolica fu lacerata dalle contrapposizioni tra due papi, uno con sede ad Avignone, l'altro a Roma, e dopo che a Pisa ne fu eletto perfino un terzo, nel 1414 Sigismondo di Lussemburgo, imperatore designato (ma mai incoronato) del Sacro Romano Impero, decise di comportarsi come fece Costantino nel 325: convocò a Costanza un Concilio che depose i tre papi ed elesse, finalmente, un unico pontefice, Martino V: come a Nicea, fu l'imperatore a mettere fine a una contesa dottrinale che stava dando, eccome, problemi anche di ordine politico.

²⁰ *I Longobardi*, a cura di G.C. Menis, Electa Mondadori, Milano 1990 (nuova edizione 1992), pagg. 164-167.

Martino V, rientrato a Roma, promosse e sviluppò la cultura umanistica e costruì forti legami con i Ῥωμαῖοι nel tentativo, fallito, di arrivare all'unione tra la chiesa Cattolica e quella Ortodossa: quest'opera di mediazione ebbe un'importanza culturale fondamentale, perché creò rapporti stabili tra i letterati d'Occidente e quelli d'Oriente, che permisero, dopo la caduta di Costantinopoli nelle mani dei Turchi nel 1453, di far confluire in Italia uomini di cultura e intere biblioteche; non a caso, la fase nascente dell'Umanesimo in Italia fu "in lingua greca".

Non credo ci sia bisogno in questa sede di spiegare quando sia stato importante, durante l'Umanesimo, la rielaborazione degli ideali, estetici e non solo, recuperati dall'antichità greca e romana: un'operazione culturale iniziata ad alto livello, nelle corti delle principali città italiane, e diffusasi capillarmente fino a diventare la fase della straordinaria fioritura artistica che conosciamo come Rinascimento Italiano.

Per capire il modo in cui l'Umanesimo rielaborò l'antichità basta osservare il fregio dell'Arco Trionfale fatto realizzare da re Alfonso V d'Aragona a Napoli, all'ingresso del Castel Nuovo (noto anche come Maschio Angioino): l'aspetto ricorda da vicino la trabeazione che si vede tuttora a Roma in quello che è ricordato come Foro della Pace o Foro transitorio, fatto erigere dall'imperatore Nerva; lo schema compositivo è quello di un trionfo di un generale romano dopo una campagna vittoriosa; i personaggi, però, sono vestiti secondo la moda della metà del XV secolo.

Quest'opera d'arte è emblematica di come l'Umanesimo non sia stato un "copia + incolla" dell'Antico, ma sia stato modellato tenendo conto della sensibilità di un'epoca che, anche solo per via del Cristianesimo, non poteva essere riportata indietro tout court all'età dei Cesari. L'adeguamento ai tempi non fu però solo legato a un aspetto religioso. L'umanista Bartolomeo Sacchi, soprannominato *Platina* da Piadena, sua città d'origine, che papa Sisto IV nominò primo Prefetto della Biblioteca Apostolica Vaticana, scrisse un trattato intitolato *De honesta voluptate et valetudine* contenente una sezione dedicata all'alimentazione: per quest'ultima non consultò testi di Apicio o di altri autori dell'antichità greco-romana, ma si avvalse del ricettario di un suo contemporaneo,

Martino da Torre, che per la sua esperienza al servizio delle corti più raffinate dell'Italia quattrocentesca potremmo definire il “Canavacciuolo del XV secolo”.

Una scelta, quella di evitare pietanza che, con il passare dei secoli, sicuramente sarebbero state sgradite al palato dei propri contemporanei: perché per noi Italiani, anche nel XV secolo, sul cibo non è ammessa possibilità di errore.

Historía e bíos: la costruzione di una differenza

di Gianni Caccia

Partendo dalla questione relativa alla nascita e allo sviluppo della biografia antica, nonché alla sua suddivisione secondo la teoria formulata da Friedrich Leo (suddivisione peraltro non sempre verificabile sia per la perdita di buona parte delle opere biografiche dell'antichità e per l'assenza di testimonianze significative antecedenti il I secolo a.C., sia perché essa non tiene conto di un terzo filone, quello encomiastico, attestato con Isocrate e Senofonte già nel IV secolo a.C.), questo intervento intende soffermarsi in particolare sulle attestazioni in cui viene teorizzata la separazione tra biografia e storiografia e sui caratteri che ciononostante accomunano i due generi, tanto che tale distinzione appare più dichiarata che effettivamente rispondente alla realtà²¹.

²¹ Diamo qui solo un riferimento sommario della notevole mole bibliografica sull'argomento, cui rimandiamo per una trattazione più specifica: AA.VV, *Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*, a cura di I. Gallo e L. Nicastrì, Napoli 1995; AA.VV, *La biographie antique*, Entretiens préparés et présidés par W.W. Ehlers, Genève 1998; C. Ampolo, *Inventare una biografia*, «Quaderni storici» 73, 1990, pp. 213-224; G. Arrighetti, *La biografia antica negli studi dell'ultimo cinquantennio*, «Cultura e scuola» 20, 1966, pp. 38-44; G. Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografati. Momenti di riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987; G. Brugnoli, *Biografi*, in *Dizionario degli scrittori greci e latini I*, Milano 1987, pp. 287-304; G. Brugnoli, *La rappresentazione della storia nella tradizione biografica romana*, ne *Il protagonismo nella storiografia classica*, Genova 1987, pp. 7-69; G. Camassa, *La biografia*, ne *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I, III, *I Greci e Roma*, Roma 1994, pp. 303-332; L. Canfora, *Totalità e selezione nella storiografia classica*, Bari 1972; A. Dihle, *Die Entstehung der historischen Biographie*, Heidelberg 1987; A. Dihle, *Studien zur griechischen Biographie*, Göttingen 1970; J. Engels, *Die Hypomnemata Schriften und die Anfänge der politischen Biographie und Autobiographie in der griechischen Literatur*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 96, 1993, pp. 19-36; J.E. Fairweather, *Fiction in biographies of ancient writers*, «Ancient Society» 5, 1974, pp. 321-375; I. Gallo, *La biografia greca*, Salerno 2005; I. Gallo, *L'origine e lo sviluppo della biografia greca*, «Quaderni urbinati di cultura classica» 18, 1974, pp. 173-186; I. Gallo, *Problemi vecchi e nuovi della biografia greca*, Napoli 1990; B. Gentili-G. Cerri, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Bari 1983; H. Gerstinger, s.v. *Biographie*, RLCh II, 1954, coll. 386-391; O. Gigon-C. Andresen, *Biographie*, «Lexicon der Alten Welt», 1965, pp. 469-473; A. Heuss, *Grenzen und Möglichkeiten der historischen Biographie*, «Historische Zeitschrift» 237, 1983, pp. 85-98; H. Homeyer, *Zu den Anfängen der griechischen Biographie*, «Philologus» 106, 1962, pp. 75-85; T. Krischer, *Die Stellung der Biographie in der griechischen Literatur*, «Hermes» 110, 1982, pp. 51-64; F. Leo, *Die griechisch-romische Biographie nach ihrer litterarischen Form*, Leipzig 1901; S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, I, II, Bari 1966; A. Momigliano, *Lo sviluppo della biografia greca*, trad. it. Torino 1974; H. Sonnabend, *Geschichte der antiken Biographie. Von Isokrates bis zur Historia Augusta*, Darmstadt 2003; D.R. Stuart, *Epochs of Greek and Roman Biography*, New York 1967².

Com'è noto, il Leo individua l'origine di ciò che i Greci chiamano βίος²² nel Peripato e distingue due modelli, denominati anche dai loro massimi rappresentanti: il modello peripatetico o plutarceo, impiegato soprattutto per uomini politici e generali, che dispone la materia in ordine cronologico e mira a cogliere l' ἦθος del personaggio attraverso una selezione mirata dei fatti in una forma artisticamente rielaborata, e il modello alessandrino o svetoniano, utilizzato in prevalenza per artisti e letterati, che opera una descrizione sistematica del carattere raggruppandolo per argomenti senza preoccupazioni cronologiche, con un controllo più accurato delle informazioni, non privo però di indulgenze all'aneddotico.

È probabile che un primo interesse generale per la biografia vada anticipato al V secolo a.C., contemporaneamente alla nascita della storiografia, della geografia, dello studio delle genealogie, anche se già nel secolo precedente è attestata l'esistenza di una vita di Omero ad opera di Teagene di Reggio²³. Sappiamo che Scilace di Carianda parlò di un suo contemporaneo, Eraclide tiranno di Milasa, in un'opera perduta che doveva in qualche modo essere attinente al genere biografico, e Ione di Chio nelle sue Ἐπιδημῖαι, di cui restano alcuni frammenti, narrò di incontri con illustri personaggi dell'epoca, con riferimenti al loro carattere esemplificati da aneddoti²⁴; una cifra analoga doveva probabilmente avere anche lo scritto *Su Temistocle, Tucidide e Pericle* di Stesimbrotto di Taso²⁵. Tale interesse però all'inizio dovette essere piuttosto limitato e produsse dei precedenti della biografia più che biografie vere e proprie, ad esempio digressioni sulla vita di un personaggio contenute in opere d'altro genere, come quelle su Ciro e su Cambise in Erodoto²⁶, il che dimostra comunque un'evoluzione parallela dei due generi

²² Il termine βιογραφία è tardo e compare solo nel V sec. d.C. in alcuni lacerti della *Vita di Isidoro* di Damascio tramandati da Fozio.

²³ Teagene, fr. 8A1 D-K; cfr. Suda, s.v. Θεαγένους χροήματα.

²⁴ *FGtHist* 592F11.

²⁵ *FGtHist* 107F1-11.

²⁶ Erodoto I, 107-130, III, 1-66.

con interferenze reciproche; il motivo è da ricercarsi nell'istituto della polis, che considera il cittadino come elemento della comunità prima che come individuo.

La nascita della biografia nel senso stretto del termine è quindi effettivamente da collocare nel IV secolo a.C., quando emergono politici di professione come Demostene o figure, come Filippo il Macedone e Alessandro Magno, non più legate alla polis, ormai avviata verso la sua crisi irreversibile, contestualmente all'importanza di un'educazione individuale (Aristotele, maestro di Alessandro, ne è l'esempio probante), in sostanza quegli elementi che anticipano alcuni caratteri fondamentali dell'età ellenistica²⁷. L'interesse per la biografia però sembra risalire, prima ancora che al Peripato, alla scuola socratica, in riferimento alla vita e al pensiero del maestro, con una libera mescolanza di realtà e invenzione di cui sono esempio *I detti memorabili di Socrate* di Senofonte. Un apporto alla nascita e affermazione del genere è stato dato infatti anche dai dialoghi platonici che ricostruiscono il processo e la condanna a morte di Socrate; ne è prova il fatto che il metodo seguito da Platone per delineare la vita del maestro è lo stesso utilizzato alcuni secoli dopo da Plutarco nelle parti riguardanti la formazione di un personaggio²⁸.

Ne consegue che prima della presunta differenziazione tra biografia plutarchea e svetoniana si afferma un altro filone biografico, quello encomiastico, volto espressamente, oltre che a esporre i fatti, a elogiare un personaggio mettendone in luce le virtù anche senza il pieno rispetto della verità, poiché lo scopo di tale biografia è principalmente etico, ossia presentare un modello ideale di comportamento. Il primo encomio della letteratura greca, così definito dall'autore stesso, è l'*Evagora* di Isocrate²⁹, nel quale le qualità e il carattere dell'omonimo re di Cipro sono illustrate attraverso la narrazione cronologica della sua vita e delle sue gesta, anche se esse sono limitate al

²⁷ In questo senso le *Storie Filippiche* di Teopompo, incentrate sulle vicende del re macedone, benché opera storiografica rivelano l'interesse per un individuo che può essere letto come un fattore comune ai due generi. In particolare, la digressione sui demagoghi ateniesi (FGrHist115F100) doveva essere costituita da narrazioni biografiche e può essere vista come il primo esempio di biografia politica.

²⁸ Al di là del dibattito sulla sua autenticità, anche la *Lettera VII* di Platone dimostra l'interesse biografico, anche se qui si dovrebbe parlare più propriamente di autobiografia, che si afferma nel IV secolo.

²⁹ Isocrate, *Evagora* 8.

periodo della sua maturità in quanto considerato rivelatore dell' ἦθος, una caratteristica che sarà lasciata in eredità a buona parte delle biografie successive. Sulla linea tracciata da Isocrate, ma con un maggiore interesse per la ricostruzione dei fatti, si colloca Senofonte, il maggiore esponente del filone encomiastico; ma mentre l'*Agesilao*, sul modello dell'*Evagora*, unisce ad un'esposizione succinta delle gesta del re spartano, quindi elementi biografici attinenti alla maturità del personaggio, una rassegna sistematica delle sue virtù, la *Ciropedia* più che un vero e proprio encomio è una biografia fittizia e romanzata di Ciro il Grande, elemento cui concorrono la lontananza sia temporale sia spaziale del personaggio. Il fondatore dell'impero persiano non viene scelto come individuo, ma come tipo, poiché Senofonte si pone l'obiettivo, più che di ricostruire la sua vita, di rappresentarlo come incarnazione del monarca ideale.

La teoria Leo resta comunque valida nel senso che proprio in seno al Peripato, coerentemente con l'indagine della φύσις, dell' ἦθος e dell' ἔξις di un individuo volta a giudicarne l' ἀρετή e le πράξεις, si sviluppa un interesse più marcato per una ricostruzione della vita di personaggi illustri condotta su basi più rigorose; un interesse non ancora attestato in Aristotele e in Teofrasto, ma reperibile nel III secolo a.C. in Peripatetici come Aristosseno di Taranto, che si occupò delle vite dei filosofi, Ermippo di Smirne, autore di biografie raggruppate per categorie e professioni che abbondavano di notizie erudite e particolari stravaganti o sensazionali, Satiro di Callatis, le cui biografie spaziavano da letterati e filosofi a uomini politici (di lui ci resta un frammento di una biografia dialogica di Euripide)³⁰.

I Peripatetici riprendono da Aristotele elementi che stimolano l'interesse per la biografia e ne influenzano gli orientamenti successivi; uno di questi è il gusto per gli aneddoti, di cui si ha testimonianza nelle stesse opere aristoteliche, aneddoti talora finiti a se stessi,

³⁰ Biografie di filosofi furono scritte in questo periodo anche da autori non riconducibili al Peripato quali Antigono di Caristo, Neante di Cizico, Aristone di Ceo, Sozione di Alessandria e l'epicureo Filodemo di Gadara. Il permanere dell'interesse biografico per i filosofi in età imperiale è attestato da Filostrato, autore delle *Vite dei sofisti* e della *Vita di Apollonio di Tiana*, due opere che per la loro mescolanza di realtà storica, romanzo e leggenda non costituiscono delle biografie nel senso stretto del termine, e soprattutto da Diogene Laerzio, le cui *Vite e sentenze di filosofi*, distinte per scuole e successioni al loro interno e suddivise in rubriche per ciascuna vita, costituiscono una fonte spesso imprescindibile sia per la conoscenza delle vicende biografiche dei principali filosofi antichi, corredate da un ampio materiale aneddótico, sia perché ci hanno tramandato molti frammenti delle loro opere.

talora invece volti a mettere in luce certi aspetti come tipi di vita, caratteristiche delle scuole filosofiche, esempi memorabili, cose o fatti paradossali, il che spesso scivola con disinvoltura nel dettaglio fantasioso o nell'evento prodigioso, con la ricerca o addirittura l'invenzione di particolari bizzarri volti ad assecondare la curiosità del pubblico. Ai Peripatetici sembra in effetti risalire anche la tendenza autoschediastica, definita metodo di Cameleonte dal nome del suo presunto creatore, che consiste nel ricavare per congettura notizie sulla vita degli autori dalle loro opere³¹; e proprio perché la biografia classica non ricorre sempre a procedimenti scientifici e di assoluta attendibilità, quanto di essa ci resta, fatta eccezione per le *Vite parallele* plutarchee, è generalmente ad un livello inferiore rispetto ad altre espressioni della letteratura sia greca sia latina.

Sempre di derivazione aristotelica sono il principio comparatistico, presente nelle raccolte di biografie caratterizzate da tratti filosofici e storici comuni e in seguito negli abbinamenti operati da Plutarco, e l'interesse, derivato da quello per l' ἦθος, per le singole categorie di individui come filosofi, poeti, artisti; ciò ha costituito senza dubbio un impulso determinante per sviluppo del genere, anche se, essendo le biografie dell'età ellenistica incentrate particolarmente su uomini accomunati da determinate caratteristiche, la loro attenzione sembra spesso rivolta più al tipo che all'individuo, un elemento presente in opere coeve come *I caratteri* di Teofrasto o le commedie di Menandro, e che si ritrova più avanti nella suddivisione del *De viris illustribus* di Nepote³². L'interesse per i letterati è attestato anche dalla cosiddetta biografia grammaticale, un filone, che si ritiene sia stato inaugurato da Aristofane di Bisanzio, sviluppatosi nell'ambiente della Biblioteca di Alessandria, dove il lavoro di catalogazione sistematica della produzione letteraria precedente viene corredato di dati biografici premessi alle opere degli autori, che ne espongono per sommi capi nascita, stirpe, ἀκμή (ne sono un

³¹ Valga per tutti l'esempio della notizia, tramandata nel *Chronicon* di S. Gerolamo (Olimpiade 171.3; cfr. Eusebio di Cesarea, *Chronicon*, p. 149 Helm), secondo la quale Lucrezio, impazzito per un filtro d'amore, si sarebbe suicidato dopo aver composto il suo poema *per intervalla insaniae*, notizia presumibilmente desunta dalla visione negativa dell'amore presente nel *De rerum natura*.

³² Dall'interesse per i tipi ha origine anche la letteratura dell'*exemplum*, il cui principale esponente in età imperiale è Valerio Massimo, ovvero la storiella, composta a scopo soprattutto edificante e con intenti moralistici, riguardante personaggi di spicco e spesso ruotante attorno non a un fatto importante, ma a un episodio marginale.

esempio i Πίννακες di Callimaco). I prodotti di questo filone, secondo quanto ci è dato di ricostruire, si discostano almeno in parte dalla biografia peripatetica *stricto sensu*, trattandosi di vite suddivise in rubriche anziché ordinate cronologicamente, prive di preoccupazioni stilistiche e contenenti tendenzialmente solo dati seri e controllati; va comunque precisato che la biografia grammaticale alessandrina, lungi dall'essere un organismo compatto, comprende opere basate su un'indagine rigorosa e altre che lasciano spazio a elementi aneddotici e fantasiosi³³. In sostanza la biografia non viene sentita come ricercatrice della verità al pari della storiografia, ma come un genere strutturalmente diverso da essa, e anche da qui probabilmente discende la conclamata volontà di considerarla un'entità autonoma dalla storiografia; del resto non è un caso che tra i filosofi riscuota il maggiore interesse una figura come Pitagora, a metà tra filosofia e religione, storia e leggenda³⁴.

Ammettendo che la distinzione tra biografia plutarchea e svetoniana corrisponda alla realtà, non è chiaro quando e come esse si sarebbero differenziate; la schematizzazione del Leo, che ipotizza una risoluzione della prima, più arcaica, nella seconda attorno al III secolo a.C. appare infatti un po' troppo rigida. Innanzitutto l'influenza dell'etica aristotelica, che considera le virtù un prodotto della pratica e ritiene che il carattere sia formato dall'abitudine (significati compresenti nel termine ἦθος), è più evidente per la biografia plutarchea, meno per quella svetoniana. Ma l'assenza di un taglio netto tra i due filoni è dimostrato dal fatto che Nepote, biografo di solito peripatetico, si attiene al modello alessandrino nelle vite di Epaminonda e Ificrate, dove non segue l'ordine cronologico dei fatti, mentre lo stesso Svetonio utilizza il modello che da lui prende il nome per uomini politici; va comunque sottolineato, a questo proposito, che Svetonio pone i dodici Cesari sul livello dei comuni mortali senza esaltarli, il che costituisce la sua

³³ Se da una parte infatti abbiamo il POxy 2438, che riporta in maniera frammentaria una sintetica biografia di Pindaro contenente solo dati storico-letterari rigorosamente documentati, dall'altra abbiamo le anonime *Vita di Esopo*, *Vita di Alessandro*, *Vita del filosofo Secondo* che, oltre allo scarso rispetto della verità e al frequente ricorso al prodigioso, appaiono il risultato di progressive aggregazioni, aggiunte e tagli, una caratteristica di cui partecipa anche la vita di Tucidide attribuita a Marcellino, di epoca tarda, nella quale sono probabilmente confluite tre opere di autori diversi.

³⁴ Lo attestano, in età imperiale, le biografie di Pitagora composte da Porfirio, di cui ci resta anche una vita del suo maestro Plotino, e da Giamblico, quest'ultima con un carattere più romanzesco tendente all'agiografia.

irritante, di scrivere un'opera celebrativa che tratti del suo consolato e del suo esilio in modo piacevole per avvicinare il lettore, ma anche tendenzioso:

Ardeo cupiditate incredibili neque, ut ego arbitror, reprehendenda, nomen ut nostrum scriptis inlustretur et celebretur tuis. [...] Itaque te plane etiam atque etiam rogo, ut et ornas ea vehementius etiam quam fortasse sentis, et in eo leges historiae neglegas gratiamque illam, de qua suavissime quodam in scripsisti, a qua te deflecti non magis potuisse demonstras quam Herculem Xenophontium illum a voluptate, eam, si me tibi vehementius commendabit, ne aspernere amorique nostro plusculum etiam, quam concedet veritas, largiare.

L'autore arriva a "minacciare" Luceio di scrivere lui stesso di sé, se la sua richiesta non verrà accolta, pur essendo consapevole dei rischi che comporta l'autocelebrazione dal lato della credibilità:

Quod si a te non impetro [...] cogar fortasse facere, quod non nulli saepe reprehendunt, scribam ipse de me, multorum tamen exemplo et clarorum virorum. Sed, quod te non fugit, haec sunt in hoc genere vitia: et verecundius ipsi de sese scribant necesse est, si quid est laudandum, et praetereant, si quid reprehendendum est. Accedit etiam ut minor sit fides, minor auctoritas.

Il problema interpretativo dell'epistola verte sul fatto che l'Arpinate sembra riferirsi, più che alla biografia encomiastica, al genere della monografia storica, distinguendola da un'opera storiografica di più ampio respiro che tratta di vari argomenti:

Quo mihi acciderit optatius, si in hac sententia fueris ut a continentibus tuis scriptis, in quibus perpetuam rerum gestarum historiam complecteris, secernas hanc quasi fabulam rerum eventorumque nostrorum.

Probabilmente però Cicerone reputa simili i due generi, poiché parla specificamente di astrarre da un'opera storica generale un'opera particolare incentrata su di lui, esattamente come Polibio aveva fatto a proposito di Filopemene, e accenna a un elemento che, come si è visto, può caratterizzare la biografia, la deroga all'obiettività che dev'essere invece propria della storia³⁸.

Dopo Polibio troviamo un'altra, sia pure più generica distinzione tra i due generi in Cornelio Nepote, che all'inizio della vita di Pelopida si pone il problema di trovare la misura giusta sul piano dell'ampiezza della narrazione biografica, per evitare da una parte

³⁸ Per l'interpretazione della lettera cfr. F. Delle Donne, *Monografia storica e genus demonstrativum nella concezione retorica di Cicerone*, «Bollettino di Studi Latini» XXXI, I, 2001, pp. 12-24; A. La Penna, *Sallustio e la «rivoluzione» romana*, Milano 1968, pp. 313-316; G. Puccioni: *Il problema della monografia storica latina*, Bologna 1981; R.A. Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig 1906, pp. 84-91; G. Solaro, *Cicerone e le «leges historiae». Osservazioni sull'epistola a Luceio*, in *La Roma di Cornelio Nepote*, Roma 2013, pp. 193-200.

che questa, dilatandosi eccessivamente, sconfini nella storia, dall'altra che risultino poco perspicui, per eccesso di stringatezza, i motivi dell'eccellenza del personaggio:

*Pelopidas Thebanus, magis historicis quam vulgo notus. Cuius de virtutibus dubito quemadmodum exponam, quod vereor, si res explicare incipiam, ne non vitam eius enarrare, sed historiam videar scribere, sin tantum modo summas attigero, ne rudibus Graecarum litterarum minus dilucide appareat, quantus fuerit ille vir*³⁹.

Anche se nel passo appare evidente la differenziazione tra biografia e storiografia, in quanto l'una dovrebbe preoccuparsi delle qualità morali di un individuo, mentre all'altra spetterebbe la ricostruzione fedele dei fatti, sembra che Nepote veda l'alternativa tra i due generi in senso più quantitativo che qualitativo, soprattutto se, come in questo caso, il personaggio in questione è portatore di valori che possono non essere immediatamente comprensibili ad un lettore romano, un aspetto su cui l'autore pone l'accento già nella professione di relativismo culturale fatta nella prefazione al libro superstate del *De viris illustribus*:

*Sed ii erunt fere, qui expertes litterarum Graecarum nihil rectum, nisi quod ipsorum moribus conveniat, putabunt. Hi si didicerint non eadem omnibus esse honesta atque turpia, sed omnia maiorum institutis iudicari, non admirabuntur nos in Graiorum virtutibus exponendis mores eorum secutos*⁴⁰.

La teorizzazione più chiara della distinzione tra biografia e storia è notoriamente quella operata da Plutarco nel prologo della vita di Alessandro, là dove afferma di non aver voluto programmaticamente esporre per filo e per segno le gesta di Alessandro Magno e Cesare, ma di aver riservato piuttosto la sua attenzione ai fatti minuti, poiché proprio da essi è più facile ricavare particolari utili a rappresentare il carattere di un personaggio:

τὸν Ἀλεξάνδρου τοῦ βασιλέως βίον καὶ τοῦ Καίσαρος, ὅφ' οὗ κατελύθη Πομπήιος, ἐν τούτῳ τῷ βιβλίῳ γράφοντες, διὰ τὸ πλῆθος τῶν ὑποκειμένων πράξεων οὐδὲν ἄλλο προερούμεν ἢ παραιτησόμεθα τοὺς ἀναγινώσκοντας, ἐὰν μὴ πάντα μηδὲ καθ' ἕκαστον ἐξειργασμένως τι τῶν περιβοήτων ἀπαγγέλλομεν, ἀλλὰ ἐπιτέμοντες τὰ πλεῖστα, μὴ συκοφαντεῖν. οὔτε γὰρ ἱστορίας γράφομεν, ἀλλὰ βίους, οὔτε ταῖς ἐπιφανεστάταις πράξεσι πάντως ἔνεστι δῆλωσις ἀρετῆς ἢ κακίας, ἀλλὰ πρᾶγμα βραχὺ πολλάκις καὶ ῥῆμα καὶ παιδιὰ τις ἔμφρασις ἡθους ἐποίησε μᾶλλον ἢ μάχαι μυριόνεκροι καὶ παρατάξεις αἱ μέγισται καὶ πολιορκίαι πόλεων. ὥσπερ οὖν οἱ ζῳγράφοι τὰς ὁμοιότητας ἀπὸ τοῦ προσώπου καὶ τῶν περὶ τὴν ὄψιν εἰδῶν, οἷς ἐμφαίνεται τὸ ἦθος, ἀναλαμβάνουσιν, ἐλάχιστα τῶν λοιπῶν μερῶν φροντίζοντες, οὕτως ἡμῖν

³⁹ Cornelio Nepote, *Pelopida* 1,1.

⁴⁰ Cornelio Nepote, *Praefatio* 1. Cfr. J. Geiger, *Cornelius Nepos and Ancient Political Biography*, Stuttgart 1985.

δοτέον εἰς τὰ τῆς ψυχῆς σημεῖα μᾶλλον ἐνδύεσθαι καὶ διὰ τούτων εἰδοποιεῖν τὸν ἐκάστου βίον, ἔασαντας ἑτέροις τὰ μεγέθη καὶ τοὺς ἀγῶνας⁴¹.

La storia quindi, secondo Plutarco, deve occuparsi dei fatti più importanti, che sono soprattutto fatti d'armi, la biografia non necessariamente di questi, ma di tutto ciò che serve a far emergere il carattere del personaggio preso in esame e che potrebbe anche essere un fatto non rilevante. Questo, in definitiva, è forse uno dei maggiori motivi per cui si cerca di tenere separata la biografia dalla storia: essendo la seconda incentrata sui fatti politici e militari, la prima offre l'altra faccia della medaglia, il momento non ufficiale della vita di un personaggio importante. Muovendo da questo presupposto Plutarco riserva i primi dieci capitoli della vita di Alessandro agli anni precedenti la sua ascesa al trono, nella consapevolezza, di ascendenza aristotelica, che la formazione giovanile determina il carattere dell'individuo e lo condiziona anche negli anni futuri, pur riconoscendo, sia pure in maniera non del tutto esplicita, che le qualità positive del sovrano macedone vennero in parte meno negli ultimi anni di vita, quando la frequentazione del potere fece emergere e accentuò gli aspetti negativi della sua personalità, in ossequio a un altro concetto aristotelico, quello di *προαίρεσις*, che percorre sottotraccia tutte le *Vite parallele*⁴².

Plutarco, che rispetto a Cornelio Nepote sembra dare per scontata una raggiunta omogeneità tra mondo greco e romano, ribadisce il concetto nel prologo della vita di Nicia, dove dichiara di non voler competere con Tucidide e Filisto nella narrazione dei fatti, ma di aver raccolto tutto il materiale utile a far apparire il carattere dell'uomo politico ateniese, ricorrendo anche a fonti non strettamente storiche:

ὡς γοῦν Θουκυδίδης ἐξήνεγκε πράξεις καὶ Φίλιστος, ἐπεὶ παρελθεῖν οὐκ ἔστι, μάλιστα γὰρ δὴ τὸν τρόπον καὶ τὴν διάθεσιν τοῦ ἀνδρὸς ὑπὸ πολλῶν καὶ μεγάλων παθῶν καλυπτομένην

⁴¹ Plutarco, *Alessandro* 1. Per il metodo biografico plutarco cfr. A. Barigazzi, *Studi su Plutarco*, Firenze 1994; P. Desideri, *La formazione delle coppie nelle vite plutarchee*, «Aufstieg und Niedergang der römischen Welt» II 33,6, 1992, pp. 4470-4486; P. Desideri, *I documenti di Plutarco*, *ibid.* pp. 4536-4567; P. Desideri, «Non scriviamo storie ma vite»: la formula biografica di Plutarco, in *Testis Temporum. Aspetti e problemi della storiografia antica*, Incontri del Dipartimento di Scienze dell'Antichità dell'Università di Pavia, VIII, Como 1995, pp. 15-25; R. Flacelière, *La pensée de Plutarque dans les Vies*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé» 3, 1979, pp. 264-275; P.A. Stadter, *Plutarch and the Historical Tradition*, London–New York 1992; P.A. Stadter, *The Proems of Plutarch's Lives*, «Illinois Classical Studies» 13,2, 1988, pp. 275-295; E. Valgiglio, *Historia e bios in Plutarco*, «Orpheus» 8, 1987, pp. 50-70; K. Ziegler, *Plutarco*, trad. it. Brescia 1965.

⁴² Cfr. anche *Pericle* 38,2.

περιεχούσας, ἐπιδραμὸν βραχέως καὶ διὰ τῶν ἀναγκαίων, ἵνα μὴ παντάπασιν ἀμελῆς δοκῶ καὶ ἀργὸς εἶναι, τὰ διαφεύγοντα τοὺς πολλοὺς, ὑφ' ἐτέρων δ' εἰρημένα σποράδην ἢ πρὸς ἀναθήμασιν ἢ ψηφίσμασιν εὐρημένα παλαιοῖς πεπείραμαι συναγαγεῖν, οὐ τὴν ἄχρηστον ἀθροίζων ἱστορίαν, ἀλλὰ τὴν πρὸς κατανόησιν ἤθους καὶ τρόπου παραδιδούσας⁴³.

Lo stesso assunto si ritrova nella vita di Galba, dove il biografo sostiene l'idea che rispetto alla *πραγματικὴ ἱστορία*, ossia la storiografia vera e propria, il racconto concernente le azioni e le vicende degli imperatori richiede una selezione dei fatti stessi, secondo la distinzione istituita da Aristotele tra storiografia e poesia e tra storiografia e retorica:

τὰ μὲν οὖν καθ' ἕκαστα τῶν γενομένων ἀπαγγέλλειν ἀκριβῶς τῆς πραγματικῆς ἱστορίας ἐστίν, ὅσα δὲ ἄξια λόγου τοῖς τῶν Καισάρων ἔργοις καὶ πάθεσι συμπέπτωκεν, οὐδὲ ἐμοὶ προσήκει παρελθεῖν⁴⁴.

Senonché, nel passo citato della vita di Nicia, anche se vengono riaffermati i differenti obiettivi specifici dei due generi, non è presente una contrapposizione formale fra storia e biografia, poiché anche quest'ultima si configura come *ἱστορία*, ossia ricerca, richiedente l'utilizzo, pur volto ad altri obiettivi, del materiale già usato da storici precedenti, unitamente a materiali informativi di altra natura; qui il termine *ἱστορία* non è più opposto a *βίος*, ma indica il lavoro di ricerca comune tanto all'indagine storiografica quanto alla ricostruzione biografica, venendo quindi a coincidere con l'opera stessa di Plutarco. Del resto sia il sostantivo sia il verbo corradicale assumono nelle *Vite parallele* varie accezioni, dal momento che possono riferirsi all'indagine dei fatti storici alla maniera di Erodoto, o in concreto a un'opera storiografica unitaria come quella di Polibio, ma anche alla "storia" di un singolo individuo, quindi a una biografia, come risulta chiaramente dal passo della vita di Publicola in cui viene spiegata l'etimologia del suo *cognomen*:

⁴³ Plutarco, *Nicia* 1,5. Cfr. *ibid.* 1,1-2, dove l'autore giustifica la sua selezione dei fatti con l'intento di non voler seguire l'esempio di Timeo, che fallì nel tentativo di superare gli storici sopraddetti.

⁴⁴ Plutarco, *Galba* 2,3. Cfr. Aristotele, *Poetica* 1451a37-b12, *Retorica* 1360a35-37.

σημαίνει δὲ τοῦνομα δημοκηδῆ καὶ τοῦτο μᾶλλον ἴσχυσε τῶν ἀρχαίων ὀνομάτων, ᾧ καὶ ἡμεῖς χρῆσόμεθα τὸν λοιπὸν βίον τοῦ ἀνδρὸς ἱστοροῦντες⁴⁵.

Uguale valenza assume **ἱστορία** nel prologo della vita di Teseo, a proposito della difficoltà di spingere l'indagine nei tempi più remoti per ricavarne dati attendibili:

οὕτως ἐμοὶ περὶ τὴν τῶν βίων παραλλήλων γραφήν, τὸν ἐφικτὸν εἰκότι λόγῳ καὶ βάσιμον ἱστορία πραγμάτων ἐχομένη χρόνον διελθόντι, περὶ τῶν ἀνωτέρω καλῶς εἶχεν εἰπεῖν· τὰ δ' ἐπέκεινα τερατώδη καὶ τραγικὰ ποιηταὶ καὶ μυθογράφοι νέμονται, καὶ οὐκετ' ἔχει πίστιν οὐδὲ σαφήνειαν⁴⁶.

Nella vita di Pompeo troviamo invece un concetto piuttosto differente da quello affermato nel prologo della vita di Alessandro, ossia che proprio le azioni più importanti di un individuo spiegano meglio il suo carattere:

ὡς ἔπραξε τότε πράξεις ὁ Πομπήιος, αὐτὰς καθ' ἑαυτὰς ὑπερφυεῖς οὔσας, πλήθει δὲ καὶ μεγέθει τῶν ὑστέρων ἀγώνων καὶ πολέμων κατακεχωσμένας, ἐδεδίδειν κινεῖν, μὴ περὶ τὰ πρῶτα πολλῆς διατριβῆς γενομένης τῶν μεγίστων καὶ μάλιστα δηλούντων τὸ ἦθος ἔργων καὶ παθημάτων τοῦ ἀνδρὸς ἀπολειφθῶμεν⁴⁷.

Si evince da ciò un altro elemento presente in tutti i filoni della biografia classica, ossia l'intento moralistico, che pur in diversa misura caratterizza quanto di essa ci è pervenuto. Plutarco in particolare dichiara questo intento nella prefazione alla vita di Pericle, dove asserisce che le imprese virtuose promuovono un desiderio di imitazione; e nel contesto il lavoro di ricerca comune ad entrambi i generi è nuovamente espresso dal verbo **ἱστορέω**:

ὡς γὰρ ὀφθαλμῷ χρῶα πρόσφορος ἦς τὸ ἀνθηρὸν ἅμα καὶ τερπνὸν ἀναζωπυρεῖται καὶ τρέφει τὴν ὄψιν, οὕτω τὴν διάνοιαν ἐπάγειν δεῖ θεάμασιν ἃ τῷ χαίρειν πρὸς τὸ οἰκεῖον αὐτὴν ἀγαθὸν ἐκκαλεῖ. ταῦτα δὲ ἔστιν ἐν τοῖς ἀπ' ἀρετῆς ἔργοις, ἃ καὶ ζῆλόν τινα καὶ προθυμίαν ἀγωγὸν εἰς μίμησιν ἐμποιεῖ τοῖς ἱστορήσασιν· ἐπεὶ τῶν γ' ἄλλων οὐκ εὐθὺς ἀκολουθεῖ τῷ θαυμάσαι τὸ πραχθὲν ὁρμὴ πρὸς τὸ πρᾶξαι⁴⁸.

⁴⁵ Plutarco, *Publicola* 10,9; cfr. *Tiberio Gracco* 1,1. Significativo è l'uso del verbo **προσιστορέω** nel senso di “aggiungere un particolare (utile alla ricostruzione dei fatti)” in *Temistocle* 27,8.

⁴⁶ Plutarco, *Teseo* 1,1.

⁴⁷ Plutarco, *Pompeo* 8,6.

⁴⁸ Plutarco, *Pericle* 1,3-4.

Sulla stessa linea, nella prefazione alla vita di Emilio Paolo si afferma che tanto i lettori, quanto l'autore stesso possono trarre ammaestramento dalle qualità morali degli uomini illustri, il che si configura come un'implicita ammissione della parentela tra storiografia e biografia e quindi come un almeno parziale superamento della loro antitesi, poiché i grandi uomini del passato costituiscono una miniera di comportamenti esemplari che grazie all'indagine storica ci possono guidare nel presente, anzi possono essere rievocati nel presente, quasi tornassero a vivere:

ἔμοι τῆς τῶν βίων ἄψασθαι μὲν γραφῆς συνέβη δι' ἑτέρους, ἐπιμένειν δὲ καὶ φιλοχωρεῖν ἤδη καὶ δι' ἑμαυτόν, ὥσπερ ἐν ἐσόπτρῳ τῇ ἱστορίᾳ πειρώμενον ἀμῶς γέ πως κοσμεῖν καὶ ἀφομοιοῦν πρὸς τὰς ἐκείνων ἀρετὰς τὸν βίον. οὐδὲν γὰρ ἀλλ' ἢ συνδιαιτήσει καὶ συμβιώσει τὸ γινόμενον ἔοικεν, ὅταν ὥσπερ ἐπιξενούμενον ἕκαστον αὐτῶν ἐν μέρει διὰ τῆς ἱστορίας ὑποδεχόμενοι καὶ παραλαμβάνοντες ἀναθεωρῶμεν ὅσσοι ἦν οἷός τε, τὰ κυριώτατα καὶ κάλλιστα πρὸς γνῶσιν ἀπὸ τῶν πράξεων λαμβάνοντες⁴⁹.

Nell'introduzione alle vite di Demetrio e Antonio l'intento pedagogico subisce un'ulteriore estensione, poiché vengono giudicate istruttive da un punto di vista morale anche le qualità negative dei due personaggi:

καὶ γὰρ ἰατρικῇ τὸ νοσερὸν καὶ ἀρμονικῇ τὸ ἐκμελές, ὅπως ἔχει, σκοπεῖν συμβέβηκε πρὸς τὴν τῶν ἐναντίων ἀπεργασίαν, αἷ τε πασῶν τελειόταται τεχνῶν, σωφροσύνη καὶ διακαισύνη καὶ φρόνησις, οὐ καλῶν μόνον καὶ δικαίων καὶ ὠφελίμων, ἀλλὰ καὶ βλαβερῶν καὶ αἰσχυρῶν καὶ ἀδίκων κρίσεις οὔσαι, τὴν ἀπειρίᾳ τῶν κακῶν καλλωπιζομένην ἀκακίαν οὐκ ἐπαινοῦσιν, ἀλλ' ἀβελτερίαν ἠγοῦνται καὶ ἄγνοιαν ὧν μάλιστα γινώσκειν προσήκει τοὺς ὀρθῶς βιωσομένους⁵⁰.

Così, in consonanza con Polibio, nella vita di Cimone l'autore concede di sfumare sui difetti e gli errori di un individuo, data l'impossibilità di trovare una vita assolutamente pura, ma non di passarli del tutto sotto silenzio, con una posizione che lo accosta, più che differenziarlo, da quelli che dovrebbero essere gli obiettivi dello storico; e la ricorrenza anche in questo brano del termine *ἱστορία* a indicare specificamente l'opera plutarchea stessa è un'altra conferma della parentela di fondo tra i due generi:

ἐπεὶ χαλεπὸν ἐστὶ, μᾶλλον δ' ἴσως ἀμήχανον, ἀμεμφῆ καὶ καθαρὸν ἀνδρὸς ἐπιδειῖσαι βίον, ἐν τοῖς καλοῖς ἀναπληρωτέον ὥσπερ ὁμοιότητα τὴν ἀλήθειαν. τὰς δ' ἐκ πάθους τινὸς ἢ

⁴⁹ Plutarco, *Emilio Paolo* 1,1. Queste parole ricorrono identiche nella prefazione alla vita di Timoleonte.

⁵⁰ Plutarco, *Demetrio* 1,3.

πολιτικῆς ἀνάγκης ἐπιτρεχούσας ταῖς πράξεις ἀμαρτίας καὶ κῆρας ἐλλείμματα μᾶλλον ἀρετῆς τινος ἢ κακίας πονηρέματα νομίζοντας οὐ δεῖ πάνυ προθύμως ἐναποσημαίνειν τῇ ἱστορίᾳ καὶ περιττῶς, ἀλλ' ὥσπερ αἰδουμένους ὑπὲρ τῆς ἀνθρωπίνης φύσεως, εἰ καλὸν οὐδὲν εἰλικρινὲς οὐδ' ἀναμφίσβητον εἰς ἀρετὴν ἦθος γεγονὸς ἀποδίδωσιν⁵¹.

A riprova di questa affinità tra *ἱστορία* e *βίος*, va ricordato che le principali fonti di Plutarco sono quelle storiografiche, cui si aggiunge l'influenza di Aristotele e del Peripato, soprattutto per l'intento programmatico di mettere in luce l' *ἦθος* dei personaggi tramite le loro scelte comportamentali e la loro caratterizzazione come tipi che richiama Teofrasto, mentre hanno minore rilievo i biografî suoi predecessori. Plutarco utilizza le fonti storiche come filo conduttore della sua narrazione, integrandole con altre fonti o anche rimandando ad esse per evitare il rischio di prolissità, con una posizione non dissimile da quella assunta da Nepote⁵²; e in un passo della vita di Catone il censore l'esigenza della *brevitas* si coniuga con l'intento pedagogico sotteso all'intera sua opera:

ἡμεῖς δὲ τῶν ἀπομνημονευομένων βραχέα γράβομεν, οἳ τῷ λόγῳ μᾶλλον ἢ τῷ προσώπῳ, καθάπερ ἔνιοι νομίζουσι, τῶν ἀνθρώπων φαρμὲν ἐμφαίνεσθαι τὸ ἦθος⁵³.

Plutarco quindi si presenta non come uno storico pragmatico alla maniera di Tucidide, bensì come uno storico in generale della cultura del passato, soprattutto greca, ed è probabilmente in quest'ottica che bisogna in ultima istanza leggere il suo intento di tenere distinte biografia e storiografia. Se mai, l'elemento che anche in lui continua a giustificare questa differenziazione è l'interesse per l'individuo. Già Nepote aveva scritto vite di personaggi lontani nel tempo, ma il suo obiettivo era semplicemente quello di affiancare, nei più vari campi dell'attività umana, l'esperienza storica romana a quelle degli altri grandi popoli del passato. La scelta di Plutarco ha invece motivazioni più complesse, poiché si colloca all'interno di un indirizzo di pensiero e di costume e risente del clima culturale del suo tempo, quando il passato era oggetto di studio e di ripresa. Le *Vite parallele* costituiscono infatti un ripensamento delle vicende politiche e culturali più

⁵¹ Plutarco, *Cimone* 2,4-5.

⁵² Plutarco, *Fabio Massimo* 16,5.

⁵³ Plutarco, *Marco Catone* 7,2.

importanti della Grecia e di Roma, teso a coglierne il senso più autentico attraverso la rievocazione delle personalità di spicco dell'uno e dell'altro mondo, con un intento morale e pedagogico.

Si può dire che la biografia per Plutarco consente di afferrare, attraverso l'analisi delle qualità umane dei protagonisti della storia, ciò che è ancora veramente vivo del passato, anzi l'unico motivo per cui valga la pena di ripercorrerne, in una prospettiva nuova, le vicende, dato che altri le hanno già esaurientemente raccontate. Del resto non è scontato che la narrazione di vicende contemporanee sia necessariamente più attendibile, come si afferma nella vita di Pericle riguardo alle citazioni malevole dello statista ateniese presenti nei comici, in un altro passo in cui *ἱστορία* riassume in sé la cifra accomunante i due generi:

οὕτως ἔοικε πάντα χαλεπὸν εἶναι καὶ δυσθήρατον ἱστορία τᾶληθές, ὅταν οἱ μὲν ὕστερον γεγονότες τὸν χρόνον ἔχωσιν ἐπιπροθοῦντα τῇ γνώσει τῶν πραγμάτων, ἢ δὲ τῶν πράξεων καὶ τῶν βίων ἡλικιωτὶς ἱστορία τὰ μὲν φθόνοις καὶ δυσμενείαις, τὰ δὲ χαριζομένα καὶ κολακεύουσα λυμαίνηται καὶ διαστρέφῃ τὴν ἀλήθειαν⁵⁴.

Le *Vite parallele* si collocano dunque al centro di un complesso sistema di pensiero, dove confluiscono la metafisica, in quanto presupposto di una credenza religiosa, la morale, l'istanza pedagogica, in una struttura narrativa nella quale appaiono rispettati, e anche esplicitamente riconosciuti al di là della teorizzata distinzione di genere, gli standard di metodo che tradizionalmente connotano il racconto storiografico.

⁵⁴ Plutarco, *Pericle* 13,12.

Il corpo e il discorso. Canone e metodi tra decostruzioni e intersezioni: il contributo dell'antropologia storica e degli studi di genere (e delle differenze)

di Anna Chiaiese

Questo contributo non ha ambizioni né di sistematicità né tanto meno di esaustività, ma si pone nondimeno due modesti obiettivi: il primo è quello di fungere da pungolo decostruttivo volto a innescare una riflessione che ripensi il ruolo delle docenti e dei docenti in generale e, segnatamente, di quelle/i di lingue e letterature classiche; il secondo, vista la massiccia presenza di studenti/esse, è quello di fornire delle suggestioni utili al percorso formativo di un/una allievo/a del triennio: è soprattutto pensando a loro, che ho predisposto l'*handout* [\[allegato 1\]](#) e la mappa concettuale [\[allegato 2\]](#).

Le riflessioni a seguire si articoleranno in due sezioni: la prima, più ampia, di carattere storico-metodologico e la seconda, di natura più strettamente tematica e disciplinare. Entrambe, visti i tempi, saranno giocoforza sommarie.

Parte prima

Storia, antropologia storica e studi di genere: insegnamento e ricerca

Se parto con delle considerazioni di carattere metodologico non è solo per consentire a chi mi ascolta di attingere a una grammatica condivisa in questa interlocuzione. Ritengo infatti che uno dei limiti scientifici dell'azione docente si trovi proprio nell'esplicitazione del metodo. Per chi, come me, ritiene che non esista didattica senza ricerca, si dà l'obbligo di situarsi (e mostrarsi situati) all'interno di un percorso di decodifica e orientamento significativo, di esplicitare la propria personale collocazione in una

tradizione che non è solo meramente disciplinare, ma anche epistemologica, di esporsi come soggetto consapevole, agente e agito, condizionato e condizionante (per richiamare la polisemia foucaultiana del termine).

Diversamente, noi docenti non saremmo nulla più di accumulatori disordinati di nozioni e concetti, ripetitori inerziali di un sapere sociolettale acritico e francamente inefficace.

E in effetti l'impressione che deriva dai manuali è spesso quella di un sapere dato, trascendente, "neutro", universale: questa tendenza andrebbe immediatamente arginata.

Non *il* sapere, ma *un* sapere; non *il* libro, ma *un* libro; non *l'*insegnante, ma *un* insegnante.

Lo slittamento non è casuale. La storicizzazione e relativizzazione del proprio approccio, il disvelamento del proprio personale posizionamento nel dibattito scientifico coadiuva il discente nell'operazione di demistificazione non solo del testo, ma del docente stesso: un docente-ricercatore non deve nascondersi dietro il proprio ruolo o rifugiarsi in enunciazioni impersonali e soggetti generalizzanti; deve "metterci la faccia", offrirsi come soggetto storico, nel senso più pieno del termine [figura 1], anche per far sì che il primo mito che venga decostruito in aula sia proprio il suo⁵⁵.

Si definisce quindi *didattica delle differenze* un orientamento concettuale e metodologico che non contempli solo la specificità dei discenti, secondo la lezione di Gardner, ma anche quella dei docenti in quanto soggetti storici, incarnati, sessuati, culturalmente e politicamente orientati all'interno della relazione educativa; ci si riferisce, insomma, a una pedagogia delle differenze che recuperi *l'unicità del sé*⁵⁶.

È in questo senso che oggi vorrei richiamare alcune suggestioni che hanno contribuito alla mia collocazione, che non è naturalmente la migliore né la più performante: è solo, per l'appunto, la mia.

Nulla più di qualche cenno.

⁵⁵ Cfr. A. Chiaiese, *La didattica delle differenze nell'insegnamento del latino e del greco*, in "Ricerche Storiche", XLIX, 2, 2019, pp. 13-22.

⁵⁶ A. Cavareto, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano 1997.

È ben noto il ruolo rifondativo, a tratti rivoluzionario, prodotto dalla *Nouvelle Histoire* degli storici de l'*École des Annales*, tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso.

Grazie a questo nuovo approccio, la Storia usciva dal suo tradizionale isolamento per contaminarsi con altre discipline, entrando così di fatto nel novero delle scienze umane e sociali.

Si trattava con ciò di allargare l'analisi dei documenti e della storia politica, *evenemenziiale*, a quella dei contesti culturali, della storia economica e sociale, di quella religiosa e delle mentalità, di mettere *Erodoto accanto a Tucidide*.

Bloch diceva che «un fenomeno storico non è mai compiutamente spiegato se si prescinde dallo studio del momento in cui avviene»⁵⁷ e quel momento come sarebbe mai possibile intenderlo solo sulla base della storia politica strettamente intesa?

Agli Annalisti appariva quindi già chiaro come la questione non riguardasse solo il *metodo* della ricerca, ma anche il suo *oggetto d'indagine*: rifiutando l'idea di una storia come susseguirsi di battaglie ed epiche gesta di grandi personalità, essi invitavano a estendere l'indagine lungo tutto il confine dell'umano, fino a includere non solo il folklore, gli immaginari, la cultura materiale e immateriale, la storia del costume e delle mentalità, ma anche quei “marginali” fino a quel momento espunti dal discorso storiografico (schiavi, poveri, stranieri, bambini, donne, etc.). Il debito nei confronti di Marx è netto, ma non si tratta solo di questo: fortissima è qui la volizione a lasciarsi ibridare da contributi e metodi di discipline altre (economia, filosofia, sociologia, antropologia, storia delle religioni). Bloch diceva infatti che:

Oggetto della storia è per sua natura l'uomo. O meglio, gli uomini. A una scienza del diverso si addice infatti, meglio del singolare, favorevole all'astrazione, il plurale, che è il modo grammaticale della relatività [...]. Chi non vi riesce non sarà, nel migliore dei casi, che un manovale

⁵⁷ M. Bloch, *Apologia della Storia o Mestiere di storico*, Torino 1946, p. 46.

dell'erudizione. Il buono storico somiglia all'orco della fiaba: là dove fiuta carne umana, là sa che è la sua preda⁵⁸.

La metafora è potentissima e chissà che Bloch non avesse in mente il nostro Marziale mentre la scriveva⁵⁹.

Dopo cento anni, in un mondo che tende sempre più alla specializzazione dei saperi, a un'atomizzazione della conoscenza che ricorda l'alienazione dell'operaio nella catena di montaggio, che sfigura ogni visione d'insieme e fa sovente smarrire il fine stesso della ricerca, l'ammonimento di Bloch a non rinchiudersi nel recinto del proprio, a non cedere alla tentazione dell'autoreferenzialità, è quanto mai attuale.

Ma per essere *buono*, lo storico di Bloch deve fiutare non solo carne *umana*, ma anche carne *viva* e a tal proposito lui raccontava di quella volta che, incontrandosi con Pirenne a Stoccolma, rimase stupito alla richiesta di questi di correre a vedere, prima di tutto il resto, un nuovissimo municipio che era stato da poco costruito.

Se fossi un antiquario – gli disse il maestro Pirenne – non avrei occhi che per le cose vecchie. Ma sono uno storico. Ecco perché amo la vita. Questa facoltà di apprendere ciò che vive: ecco la massima virtù dello storico⁶⁰.

Lo storico di Pirenne sembrerebbe avere qualcosa in comune con l'antropologo⁶¹ e in effetti l'incontro degli Annalisti con l'antropologia fu talvolta casuale, spesso polemico, ma mai infruttuoso. Forse qualcuno ricorderà il confronto tra l'annalista Fernand

⁵⁸ *Ibidem*, p. 79. Il 16 giugno 1944, nei pressi di Lione, Bloch viene torturato e poi fucilato da un plotone di SS. Negli ultimi mesi di vita, mentre milita nella Resistenza antinazista, scrive questo testo, pubblicato postumo a cura dell'amico Lucien Febvre. In Italia, Einaudi l'avrebbe pubblicato in traduzione un anno dopo.

⁵⁹ Marziale, X, 4, 10: *hominem pagina nostra sapit*.

⁶⁰ M. Bloch, *Apologia*, cit., pp. 95-96.

⁶¹ C. Levi Strauss, *Histoire et ethnologie*, in "Annales E.S.C.", XXXVIII, 6, 1983, pp. 1217-1231, distingue la storia dall'etnologia in quanto la prima ha come «suo campo d'azione le società complesse o evolute, il cui passato è attestato negli archivi», mentre la seconda studia «le società impropriamente dette *primitive* o *arcaiche*, in ogni caso senza scrittura» nel tempo presente.

Braudel⁶² e il celebre antropologo strutturalista Levi-Strauss, che gli ingenui ridussero a meccanica contrapposizione di concetti (diacronia *vs* sincronia; avvenimento *vs* struttura; società semplici *vs* società complesse), ma che, in realtà, sollevò anche e soprattutto altre questioni, tra cui quella non secondaria di definire i rapporti tra studi storici e antropologici, tra un approccio sostanzialmente rivolto (allora) alle società complesse del passato e uno per lo più indirizzato a quelle primitive del presente⁶³.

In questo senso, sono interessanti gli scambi dello stesso Braudel con Louis Gernet, il fondatore dell'antropologia storica del mondo antico, che insegnava filologia classica ad Algeri⁶⁴ quando Braudel era un giovane docente di storia. Il garbato esilio cui l'Accademia sottopose Gernet per le sue posizioni transdisciplinari e a tratti eterodosse contribuì probabilmente alla peculiare prospettiva dell'autore: l'interfaccia quotidiana con una cultura *altra*, normalmente descritta secondo i crismi del colonialismo, fu per lui decentrante e problematica e dovette rafforzargli la convinzione della necessità di coniugare storia e antropologia, anche al fine di spogliare i Greci dell'idolo del classicismo, di restituirli allo statuto di cultura nelle culture⁶⁵, di liberarsi dell'approccio neoclassico al classico (pensiamo alla statuaria, che ancora oggi finanche nella nostra immaginazione, spogliamo del colore, poiché la guardiamo con gli occhi di Winckelmann **[figura 2]**⁶⁶ di studiarli con gli occhi di un etnologo che osserva una tribù dai costumi diversi da suoi, eppure non così diversi da risultare incomprensibili: si esigeva, insomma,

⁶² Nel suo *Il mediterraneo ai tempi di Filippo II*, pubblicato nel 1949, Braudel distingue la «una storia quasi immobile», ovvero la storia dell'uomo nel suo rapporto con la realtà fisica, dal tempo dato dalla «storia lentamente ritmata, la storia sociale» e da un terzo tempo – opposto al primo – che è quello della storia tradizionale «caratterizzato da un movimento rapido e incessante, ma di superficie».

⁶³ Cfr. F. Braudel, *Histoire et sciences sociales. La longue durée*, “Annales E.S.C.”, XIII, 4, 1958, pp. 725-753.

⁶⁴ Il Paese è stato colonia francese fino al 1962.

⁶⁵ Cfr. L. Gernet, *Les Grecs sans miracles*, Paris 1983.

⁶⁶ La figura 2 illustra le ricostruzioni cromatiche eseguite dalla Gliptoteca di Monaco (cfr. V. Brinkmann, R. Dreyfus, U. Koch-Brinkmann, *Gods in Color: Polychromy in the Ancient World*, Fine Arts Museums of San Francisco, Legion of Honor, 2017).

di rendersi consapevoli delle sopravvivenze, ma soprattutto delle *discontinuità* che separano noi moderni da quel mondo.

Se Gernet aveva dimostrato che l'incontro tra filologia, storia e antropologia poteva produrre nuove e fertili alchimie, fu il suo allievo Jean-Pierre Vernant che, metabolizzata la lezione de *Les Annales* e dello strutturalismo, riuscì a coniugare, sotto il segno della *decostruzione* post-strutturalista, l'antropologia storica di Gernet e la psicologia storica dello psichiatra Ignace Meyerson.

Secondo quest'ultimo⁶⁷, l'uomo va studiato a partire dalle sue opere, e le funzioni psichiche vanno a loro volta storicizzate, giacché è «impossibile continuare a supporre, dietro le trasformazioni delle condotte e delle opere umane, uno spirito immutabile, funzioni psicologiche permanenti, un soggetto interiore fisso. Si deve riconoscere che l'uomo è, al proprio interno, luogo di una storia. Compito di uno psicologo è ricostruirne il corso»⁶⁸.

Attraverso Vernant e altri studiosi della sua generazione (come Detienne, Hartog, Vidal-Naquet, solo per fare alcuni nomi), si ribadì non solo la convinta apertura metodologica degli studi classici a ermeneutiche diverse e ulteriori rispetto a quelle tradizionalmente basate sulla filologia e la storia evenemenziale, ma si implementò anche un proficuo (e

⁶⁷ Un altro eterodosso, Meyerson. La sua parabola accademica fu tra le più singolari mai viste. Polacco di origine, raggiunse lo zio Emile (il celebre storico delle scienze) per laurearsi in medicina e anche se iniziò da subito a lavorare negli ospedali psichiatrici, mostrò presto gli effetti delle sollecitazioni derivategli da altre curiosità (matematiche, filosofiche, antropologiche). Il solo libro che possediamo di quest'ultimo, che, per il resto, preferiva la forma agile e scarna dell'articolo, forse anche in ragione della sua formazione, è la sua tesi dottorale, scritta a sessant'anni, nel 1948: *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*, dove Meyerson sistematizza la sua "scoperta" della *psicologia storica*.

⁶⁸ La citazione è tratta dalla prefazione curata da Jean-Pierre Vernant all'edizione italiana del testo (I. Meyerson, *Psicologia storica*, Pisa 1989, pp. 9-10). È partendo da simili presupposti che ci spieghiamo un'opera come quella di E. Dodds, *The Greek and the irrational*, Los Angeles 1951, opera ancora affascinante, sebbene in gran parte superata.: egli dedusse il paradigma di civiltà di vergogna dal testo dell'antropologa R. Benedict, *The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture*, Boston 1946, in cui la studiosa riportava gli esiti di una ricerca di due anni condotta sulla cultura giapponese e commissionata dal governo americano.

irreversibile) incontro con le istanze politiche più innovative che muovevano in quegli anni dal post-strutturalismo, non ultime quelle femministe⁶⁹.

Merito precipuo del *Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes*, fondato da Vernant nel 1964 (e dal 1988 rinominato *Centre Louis Gernet*) fu quello di riportare gli studi di antichistica a un nuovo protagonismo in seno agli studi storici, di dimostrare le molteplici, esaltanti e a tratti destabilizzanti possibilità d'indagine che si aprivano a partire dall'acquisizione dei recenti strumenti di cui altre discipline, a loro volta in forte divenire, si erano dotate: penso alla psicanalisi e alla filosofia, ma anche all'arte e all'archeologia, all'antropologia e alle scienze economiche e sociali («i testi sì, ma tutti i testi; i testi sì, ma non soltanto i testi», aveva detto Febvre, già negli anni '30)⁷⁰.

Vernant invitava a decostruire miti storiografici, stereotipi e trappole linguistiche, a rendere oggetto di analisi non solo i documenti *tout court*, ma anche i contesti enunciativi e i rimossi dall'immaginario sociale, le rappresentazioni, le autorappresentazioni, le funzioni psichiche, le mentalità.

A ben vedere, nel momento in cui l'*altro*⁷¹ veniva recuperato al discorso storico, era ovvio che il contributo degli studi prima femministi e poi di genere divenisse cruciale⁷².

Il processo che portò al recupero *materiale* e *memoriale* di una storia delle donne negli anni '70 non fu per certi aspetti diverso da quello di altre minoranze: si pensi ai movimenti di

⁶⁹ Non è certo un caso che Vernant fosse tra gli invitati alla conferenza di Baltimora, "I linguaggi della critica e le scienze dell'uomo", del 1966, che molti indicano come data di inizio della *Decostruzione*, insieme a relatori del calibro Jacques Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan e Gilles Deleuze. È appena il caso di ricordare che molti di questi intellettuali furono impegnati in prima linea negli avvenimenti politici dei propri tempi (Bloch venne fucilato dai nazisti, Braudel fu prigioniero in Germania dal '40 al '45, Meyerson, dopo aver cambiato nome per sfuggire alle persecuzioni antisemite, partecipò alla resistenza francese al nazismo, Vernant fu militante comunista).

⁷⁰ L. Febvre, Lezione inaugurale al *Collège de France*, 1932.

⁷¹ Alterità è non solo quella differenza 'temperata' tra i Greci e noi, ma anche l'alterità dei Greci rispetto a se stessi. In tal modo, essa diviene strumento ermeneutico (cfr. A. Paradiso, *Jean-Pierre Vernant*, in "Belfagor" LVI, 3, 2001, pp. 287-306).

⁷² Del resto, nell'Europa degli anni Sessanta e Settanta e segnatamente in Francia, il problema del *margin* si andava ponendo con tinte fortissime e a tratti drammatiche, anche per la questione coloniale.

rivendicazione degli afroamericani o a quelli legati alle dinamiche postcoloniali; si pensi anche, per altri versi, alle contestazioni giovanili del Sessantotto⁷³.

Dopo secoli, si trattava, ora, non solo di riconoscere ai *marginali* un posto nella storia, ma anche di tracciare essi stessi le coordinate di una storia loro propria.

Ciò imponeva un deciso cambio di rotta anche nel metodo, nelle modalità di interrogazione. «I testi, o i documenti archeologici, sia pure quelli in apparenza più chiari e più compiacenti, parlano soltanto quando li si sappia interrogare»⁷⁴, scriveva Bloch.

Non si trattava perciò solo di studiare testi diversi da quelli tradizionalmente inseriti nel canone, ma anche (e soprattutto) di fare domande differenti a quelli che la tradizione a cui ci riferiamo ci ha reso *irrinunciabili*.

In questo senso, gli intellettuali della *Decostruzione* hanno dato alcuni tra i contributi più sistematici. E se a giusta ragione vengono considerate imprescindibili alcune riflessioni dello stesso Vernant già a partire dagli anni Sessanta⁷⁵, in realtà è negli studi prima femministi e poi di genere che si hanno in questo senso i contributi più interessanti.

Eppure, ancora nel 1893, in una nota del suo studio su Aristotele, Wilamowitz affermava, riferendosi ad Aspasia:

Non sono così stupido da provare astio per una femmina morta, ma uno dovrebbe lasciarla lì com'è – morta e femmina. La gente che non vuole annusare storia senza sentire profumo di donna e che ritiene che i suoi eroi non siano umani se questi ogni tanto non amoreggiano e frignano, può leggere Hamerling al posto di Tucidide. Ma è segnale non piccolo della dignità della storia attica che solo una donna si trovi in essa, sebbene ella la domini tutta – la vergine dell'Acropoli⁷⁶.

⁷³ Da cui non possiamo separare l'ondata di interesse verso il dispositivo antropologico dell'iniziazione.

⁷⁴ M. Bloch, *Apologia*, cit., p. 115.

⁷⁵ J.-P. Vernant, *Hestia - Hèrès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs*, in "L'Homme", III, 1963, pp. 12-50.

⁷⁶ U. Von Wilamowitz-Moellendorff, *Aristoteles und Athen*, Berlin 1893, p. 100, n. 35.

Non deve sorprendere che un uomo altrimenti così acuto abbia detto una sciocchezza simile e questo non solo perché Atena è una dea, non una donna⁷⁷ e le donne nella storia attica ci sono e come, ma anche perché il femminile come categoria concettuale fu un operatore formidabile di costruzione e autorappresentazione dell'identità greca⁷⁸, senza tener presente il quale tanto di quel mondo ci risulterebbe francamente incomprensibile.

La differenza tra i sessi, imposta per millenni come giustificazione “naturale” alla sottomissione delle donne e alla loro esclusione, se non dal politico strettamente inteso, certamente dalla sua ideologia, veniva finalmente smascherata come artefatto culturale; il sedicente naturale veniva de-naturalizzato e fungeva ora da “cavallo di Troia” delle differenze *lato sensu*.

Del resto, era stata Simone de Beauvoir ad affermare, nel 1949, che «donne non si nasce, si diventa»⁷⁹, sintetizzando, in questa breve formula, una presa di coscienza dalla portata epocale.

Esiste uno scarto tra sesso e genere, tra un dato biologico di per sé neutro e le predicazioni culturali che, in un'epoca e contesto determinati, si tendono a presentare come “naturalmente” connesse a quel dato, ma che sono in realtà costruite in funzione di specifici esercizi e pratiche di potere; prenderne coscienza ha significato prima di tutto dotarsi di un dispositivo formidabile per indagare, nelle pieghe della realtà, le distonie tra rappresentazione e autorappresentazione.

Per di più, proprio il mondo antico si poneva come campo di applicazione straordinario del paradigma di genere, dacché l'antichista non studia testi di donne, non può: tranne

⁷⁷ N. Loraux, *Che cos'è una dea?*, in G. Duby - M. Perrot, *Storia delle donne, L'Antichità*, a cura di P. Schmitt-Pantel, Roma-Bari 1990, pp. 13-55.

⁷⁸ «Gli uomini somigliano al loro tempo più che ai loro padri» (ricordava M. Bloch, *Apologia*, cit., p. 79) e l'Europa di Wilamowitz, quella della fine dell'Ottocento, non era certo pervasa dalle istanze di apertura che avrebbero problematizzato il dibattito *tra e dopo* le due guerre.

⁷⁹ S. de Beauvoir, *Il Secondo Sesso*, Milano 1961: «Donne non si nasce, lo si diventa. Nessun destino biologico, psichico, economico definisce l'aspetto che riveste in seno alla società la femmina dell'uomo; è l'insieme della storia e della civiltà a elaborare quel prodotto intermedio tra il maschio e il castrato che chiamiamo donna».

rari casi, non ce ne sono. È quindi costretto/a a slittare nel campo delle rappresentazioni e quelle del femminile sono di certo tra le più performanti in assoluto.

Nel 1986 Joan Scott⁸⁰, in un famoso articolo, rimarcò l'utilità di questo nuovo strumento, il *gender*, in quanto categoria di analisi storica. Da allora, molta strada è stata fatta, ma è d'obbligo rilevare che negli studi di antichistica, purtroppo, ciò riguarda soprattutto l'accademia e quasi mai quella italiana.

Nei nostri manuali, infatti, sopravvivono ancora concetti declassati a miti storiografici da svariati decenni: pensiamo alla Grande madre o al Matriarcato o all'antropomorfismo come modalità esclusiva di rappresentazione del divino nel politeismo antico, solo per citare alcuni esempi. Persiste inoltre una modalità di trattazione del tema di genere (*La donna nella Grecia classica, La donna nel periodo repubblicano*) che, al di là delle intenzioni, non fa altro che reiterare lo stereotipo di una *storia delle donne* separata dalla *Storia* propriamente intesa.

Per questo vorrei chiudere questa di certo discontinua e gravemente lacunosa parentesi storiografica parlandovi di Nicole Loraux⁸¹, la cui figura ci tragherà nella seconda parte di questo intervento.

È impossibile chiudere Loraux in un unico ambito. Filologa, storica, antropologa, conoscitrice profonda di semiologia, filosofia e psicanalisi, freudiana e post freudiana, Nicole Loraux si impose presto all'attenzione internazionale grazie alla sua peculiare metodologia analitica, che mostrava la Storia quale terreno di contraddizioni e conflitti, in un rapporto sempre aperto e problematico col discorso. Loraux sapeva che né un documento né la sua tradizione sono mai neutri e si è posta il fine precipuo di indagare lo scarto *res e verba*, di scandagliare gli angoli più remoti del discorso storico, per

⁸⁰ J. Scott, *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, in "American Historical Review", XCI, 1986, pp. 1053-1075.

All'uscita dell'articolo di Scott, Loraux aveva già pubblicato la versione riveduta della sua tesi dottorale: N. Loraux, *L'Invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la «cité classique»*, Paris 1981. Partendo dall'analisi dell'orazione funebre, la studiosa analizzava "l'ideologia della città" nelle sue dinamiche di auto-rappresentazione, smascherandola come artefatto culturale e politico. Così anche negli studi successivi sulla tragedia (Eadem, *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma-Bari 1988; Eadem, *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino 2001), la *στάσις* (Eadem, *La città divisa. L'oblio nella memoria di Atene*, Vicenza 2006) e il mito dell'autoctonia (Eadem, *Nati dalla terra. Mito e politica ad Atene*, Roma 1998).

⁸¹ Eadem, *Il femminile e l'uomo greco*, Roma-Bari 1991, p. XXII.

recuperare il cassato, il rimosso e l'escluso. Loraux è in grado di guardare il *negativo* della foto, di scorgere in filigrana l'alterità non detta, sottesa, negata, *in teoria* ricacciata nel *non essere* e nell'*antipolitico* dal discorso greco, ma senza la quale, *nei fatti*, risulterebbe impossibile ricostruire la rappresentazione e l'autorappresentazione del 'positivo' di una polis una e concorde: i suoi studi non solo sul *femminile*, ma anche sulla *stasis*, sul *lutto*, sull'*autoctonia*, solo per citare alcuni ambiti, lo dimostrano. Questa *alterità* (poiché è a partire dall'*altro* che il *sé* si definisce) diviene allora fattore strutturante, costruttivo, performativo e, di tutte le alterità, quella di genere è certamente una delle più significative e meno eludibili dal discorso civico greco; non per nulla Nicole Loraux parla di *operatore femminile*, poiché il femminile si pone appunto come polarità grazie alla quale il maschile politico si pensa e si predica. Nel far ciò, Loraux supera il mero paradigma oppositivo caro a un certo strutturalismo, per cogliere tra i soggetti della relazione anche i rapporti di mescolanza, sostituzione e scambio.

Parte seconda

Il corpo e il discorso: la didattica delle differenze

Come esemplificazione di questo tipo di approccio, farò dei brevi cenni a uno dei discorsi greci sul corpo di certo più significanti in letteratura: quello della morte.

Partiamo con due riferimenti omerici:

Il primo lo troviamo in *Iliade* XXII 71-73

νέφ δέ τε πάντ' ἐπέοικεν
ἄρηι καταμένω δεδαϊγμένω ὄξει χαλκῷ
κεῖσθαι· πάντα δὲ καλὰ θανόντι περ ὅττι φανήη·

A un giovane sta sempre bene

morto in battaglia, straziato dal bronzo acuto,
giacere; tutto quel che si vede, anche se morto, è bello.

La “bella morte”, così viene chiamata dagli antropologi, avviene rigorosamente in guerra e rigorosamente di spada: va versato del sangue perché si realizzi questo particolare ideale etico ed estetico.

La morte femminile è viceversa quasi sempre una morte di laccio, per ἀγχόνη, soffocamento-strangolamento: il sangue ristagna, il che la rende una morte senza valore.

Così, alla richiesta del padre Odisseo in *Odissea*, XXII 462-473, di sgozzare le ancelle infedeli, Telemaco oppone il fermo rifiuto di concedere loro questa morte onorevole e le impicca tutte, ordinatamente.

μη μὲν δὴ καθαρῶ θανάτῳ ἀπὸ θυμὸν ἐλοίμην
τάων, αἱ δὴ ἐμῆ κεφαλῇ κατ’ ὀνειδέα χεῦαν
μητέρι θ’ ἡμετέρῃ, παρὰ τε μνηστῆρσιν ἴαυον.
ὡς ἄρ’ ἔφη, καὶ πείσμα νεὸς κυανοπρόροιο
κίονος ἐξάψας μεγάλης περίβαλλε θόλοιο,
ὕψος’ ἐπεντανύσας, μή τις ποσὶν οὔδας ἴκοιτο.
ὡς δ’ ὅτ’ ἂν ἦ κίχλαι τανυσίπτεροι ἢ ἐπέλειαι
ἔρκει ἐνιπλήξωσι, τό θ’ ἐστήκη ἐνὶ θάμνῳ,
αὔλιν ἐσιέμεναι, στυγερὸς δ’ ὑπεδέξατο κοῖτος,
ὡς αἱ γ’ ἐξείης κεφαλὰς ἔχον, ἀμφὶ δὲ πάσαις
δειρῆσι βρόχοι ἦσαν, ὅπως οἴκτιστα θάνοιεν.
ἦσπαιρον δὲ πόδεσσι μίνυνθά περ, οὔ τι μάλα δῆν.

Non certo con morte pulita toglieremo il respiro
a quelle che sul mio capo versavano insulti,
e sulla madre e coi pretendenti giacevano!”.
Così diceva, e un cavo di nave prua azzurra
a una colonna attaccò, lo stese intorno alla grande rotonda,
alto tenendolo, perché nessuna coi piedi toccasse la terra.
Come quando o tordelle dalle larghe ali o colombe
s’impigliano nella rete, che è tesa nella macchia,
tornando al nido, e invece orrido amplesso le accoglie;
così quelle avevano le teste in fila, **al collo**
di tutte vi erano lacci, perché **nel modo più tristo** morissero.
E coi piedi scalciavano; per poco, però, non a lungo.

Andiamo con ordine: il corpo maschile è un corpo da squartare⁸², da fendere come si fa con perizia con quelli degli animali nel rituale del sacrificio⁸³. Sempre che si tratti di un sacrificio greco, ovviamente.

In questo senso, è illuminante il raffronto con gli Sciti⁸⁴, i più barbari tra i barbari, che, si sa, fanno tutto male. Non accendono fuochi, non libano, non offrono primizie. Il loro è un sacrificio violento, perché senza aspersione: non cercano il consenso della vittima. Sono lontani dal mondo, ma non per questo più vicini agli dèi (come, invece, gli

⁸² Questa notazione e quelle a seguire sono tratte da N. Loraux, *Il femminile*, cit., pp. 94 e sgg.

⁸³ L'epopea utilizza reiteratamente il verbo πήγνυμι (conficcare), quasi godendo dell'esplorazione in profondità del corpo virile, così come utilizza sovente il verbo τέμνω per indicare il taglio e διασχίζω, per indicare la fenditura a livello descrittivo, mentre δηϊόω e δαΐζω sono preferiti nell'*Iliade* per descrivere l'aspetto più sanguinoso della guerra; non è perciò probabilmente un caso che δηϊόω sia il verbo utilizzato per indicare lo sgozzamento sacrificale dei dodici giovinetti troiani sulla tomba di Patroclo: cfr. *Iliade* XXIII, 173-177: ἐννέα τῶ γε ἀνακτι τραπεζῆες κύνες ἦσαν, / καὶ μὲν τῶν ἐνέβαλλε πυρῆ δύο δειροτομήσας, / δώδεκα δὲ Τρώων μεγαθύμων υἰέας ἐσθλοὺς / χαλκῶ δηϊόων· κακὰ δὲ φρεσὶ μῆδετο ἔργα· / ἐν δὲ πυρὸς μένος ἦκε σιδήρεον ὄφρα νέμοιτο: «Nove cani domestici aveva il sovrano, / e due ne gettò sul rogo, sgozzati; / e ancora dodici nobili figli dei Teucri magnanimi, / straziati col bronzo: cose atroci pensava». È lo stesso Omero a suggerire l'accostamento tra uccisione dell'eroe e sacrificio, quando paragona la morte in combattimento all'abbattimento di un bue sacrificale: cfr. *Iliade* XVII, 520-524: ὡς δ' ὅτ' ἂν ὄξυν ἔχων πέλεκυν αἰζήτιος ἀνὴρ ὡς δ' ὅτ' ἂν ὄξυν ἔχων πέλεκυν αἰζήτιος ἀνὴρ ἴνα τάμη διὰ πᾶσαν, ὃ δὲ προθορῶν ἐρίπησιν, ὡς ἄρ' ὃ γε προθορῶν πέσεν ὕπτιος· ἐν δὲ οἱ ἔγχος / νηδυίοισι μάλ' ὄξυν κραδαινόμενον λυε γυῖα: «Come un uomo gagliardo con una scure affilata / dà il colpo dietro le corna d'un bove selvaggio, / e tutto il muscolo tronca, e quello sobbalza e stramazza, / così con un sobbalzo cadde Àreto supino; l'asta puntuta / vibrò nelle viscere, gli sciolsi le membra».

⁸⁴ F. Hartog, *Il bue che si cuoce da sé e le bevande di Ares*, in M. Detienne - J.-P. Vernant (a cura di), *La cucina del sacrificio in terra greca*, Torino 1982, pp. 170-182. Vedi Erodoto, 4. 60-61: Θυσίη δὲ ἡ αὐτὴ πᾶσι κατέστηκε περὶ πάντα τὰ ἰρὰ ὁμοίως, ἐρδομένη ᾧδε. Τὸ μὲν ἰρήιον αὐτὸ ἐμπεποδισμένον τοὺς ἐμπροσθίους πόδας ἔστηκε, ὃ δὲ θύων ὀπισθε τοῦ κτήνεος ἐστεῶς σπάσας τὴν ἀρχὴν τοῦ στρόφου καταβάλλει μιν, πίπτοντος δὲ τοῦ ἰρήιου ἐπικαλεῖ τὸν θεὸν τῶ ἂν θύη καὶ ἔπειτα βρόχῳ περὶ ᾧν ἔβαλε τὸν αὐχένα, σκυταλίδα δὲ ἐμβαλὼν περιάγει καὶ ἀποπνίγει, οὔτε πῦρ ἀνακαύσας οὔτε καταρξάμενος οὔτ' ἐπισπείσας. Ἀποπνίζας δὲ καὶ ἀποδείρας τρέπεται πρὸς ἐψησιν. Τῆς δὲ γῆς τῆς Σκυθικῆς αἰνῶς ἀξύλου εὐούσης ᾧδέ σφι ἐς τὴν ἐψησιν τῶν κρεῶν ἐξεύρηται. Ἐπεὰν ἀποδείρωσι τὰ ἰρήια, γυμνοῦσι τὰ ὀστέα τῶν κρεῶν· ἔπειτα δὲ ἐσβάλλουσι, ἢν μὲν τύχῳσι ἔχοντες, «ἐς» λέβητας ἐπιχωροῦσι, μάλιστα Λεσβίοισι κρητῆρσι προσεικέλους, χωρὶς ἢ ὅτι πολλῶ μέρζονας· ἐς τούτους ἐσβαλόντες ἔψουσι ὑποκαίοντες τὰ ὀστέα τῶν ἰρήιων. Ἦν δὲ μὴ σφι παρῆ ἰέβης, οἱ δὲ ἐς τὰς γαστέρας τῶν ἰρήιων ἐσβαλόντες τὰ κρέα πάντα καὶ παραμείξαντες ὕδωρ ὑποκαίουσι τὰ ὀστέα. Τὰ δὲ αἶθεται κάλλιστα, αἱ δὲ γαστέρες χωρεύουσι εὐπετέως τὰ κρέα ἐψιλωμένα τῶν ὀστέων· καὶ οὕτω βοῦς τε ἐωυτὸν ἐξέψει καὶ τᾶλλα ἰρήια ἐωυτὸ ἕκαστον. Ἐπεὰν δὲ ἐψηθῆ τὰ κρέα, ὃ θύσας τῶν κρεῶν καὶ τῶν σπλάγχχνων ἀπαρξάμενος ῥίπτει ἐς τὸ ἔμπροσθε. Θύουσι δὲ καὶ τὰ ἄλλα πρόβατα καὶ ἵππους μάλιστα. «In tutte le loro cerimonie, il loro modo di sacrificare è lo stesso: la vittima legata per le zampe anteriori sta ritta; il sacrificante stando in piedi dietro all'animale tirando il capo della fune lo fa cadere: mentre la vittima cade, invoca il dio cui fa il sacrificio, poi le cinge il collo con un cappio e, dopo avervi posto un bastoncino, lo gira e la strangola, senza aver prima acceso un fuoco né consacrato primizie né fatto libagioni: ma strangolata e scuoiata, si mette a cuocerla. Essendo la terra scitica tremendamente priva di legname, hanno escogitato questo sistema per cuocere la carne. Dopo aver scorticata la vittima, mettono le ossa a nudo togliendone le carni: gettano poi queste, se si trovano ad averle, in caldai che usano nel paese assai simili a crateri lesbi, ma molto più grandi: gettatele in questi le cuociono bruciandovi sotto le ossa delle vittime: se invece non hanno un caldaio, allora ficcano tutti i pezzi di carne nel ventre della vittima, vi mescolano acqua e danno fuoco alle ossa. Queste bruciano benissimo, e d'altro canto il ventre contiene facilmente le carni prive di osso: e così il bue si cuoce da sé come pure le altre vittime. Quando le carni si siano cotte, il sacrificante, prendendo come primizie un po' delle carni e delle interiora, le getta dinanzi a sé. Gli Sciti sacrificano anche tutte le altre specie di bestiame e particolarmente cavalli».

Iperborei). Non hanno primizie perché non coltivano la terra: sono nomadi. Sacrificano il cavallo come il bue, altra cosa che li allontana dai Greci che normalmente non sacrificano il cavallo e comunque mai con risvolti alimentari (ippofagia). Non usano la scure, ma la corda; non lo sgozzano, ma lo soffocano⁸⁵.

E si è detto che quella per ἀγχόνη, strangolamento o impiccagione che sia, è tra le morti peggiori; morte apolitica e barbara, morte aberrante, morte ingloriosa: in una parola, morte femminile.

Difatti, anche se il suicidio è soluzione tragica indubbiamente presente⁸⁶, ciò non significa che la morale comune non stigmatizzi il gesto, ponendolo generalmente al di fuori della sfera dell'ἀνδρεία⁸⁷, tant'è che esso è gesto peculiarmente femminile.

Nella tragedia s'impiccano Giocasta⁸⁸, Fedra, Antigone e, fuori dalla tragedia, dice Loraux, si impiccano fanciulle «per dare origine a un culto o spiegare i misteri della fisiologia femminile». Vediamo allora, con brevi cenni, quali sono i collegamenti tra questi due ambiti (culto e fisiologia).

Sul versante del *culto*, immediato è il richiamo all'Aiòra, un rituale che si celebrava nella terza fase delle Antesterie ateniesi (mese di Antesterione, tra febbraio e marzo)⁸⁹, una festa che ricorda, per alcuni tratti, quella di Halloween [figura 3.1].

Secondo il mito, l'ateniese Icaro ricevette in dono da Dioniso il vino, ma lo condivise coi suoi vicini pastori, e questi, sconvolti dall'effetto della bevanda, lo uccisero. Erigone,

⁸⁵ Cfr. *ibidem*, pp. 176-177.

⁸⁶ Le riflessioni a seguire sulla morte nella tragedia sono tratte da N. Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma-Bari 1988.

⁸⁷ La stessa “bella morte” deve essere accettata, ma non cercata: l'ἀνδρεία non è mai *libido moriendi*.

⁸⁸ L'Epicasta omerica muore impiccata, ma Edipo non si acceca e continua a regnare su Tebe. La Giocasta di Euripide, invece, muore di spada.

⁸⁹ Vedi W. Burkert, *La religione greca*, Milano 2003, pp. 438-439: «La festa dura tre giorni, chiamati ‘apertura delle botti’, ‘boccali’ e ‘pentole’ (*Phitoigia*, *Chòes*, *Chýtroi*), denominazioni prese dalla palpabile realtà di bere vino e del piatto unico» [...] Il secondo giorno, quello dei boccali, dedicato ai bambini, è giorno di gioia, ma anche «di contaminazione, (*miarà hemèra*). Si passa una mano di pece sulle porte, di primo mattino si compra un ramo di biancospino per cacciare i fantasmi. Tutti i santuari, in questo 12 Antesterione, sono chiusi», bloccati con funi, tutte le attività, interrotte [...] «In compenso la città è popolata di ospiti inquietanti sul cui nome e identità già la tradizione antica è in disaccordo: *Kàres* (Cari) per alcuni o *Kéres* (Chere) per altri, stranieri o spiriti distruttivi». Certo è che scompaiono con la fine della festa: Θύραζε Κάρες, οὐκ ἐτ' Ἀνθεστήρια («Andate via, Cari, le Antesterie non ci sono più»).

soprannominata ὄλῆτις («l'errante, la vagabonda»), si mise in cerca del padre insieme al suo cane, Maira, e quando lo trovò morto vicino un albero, si impiccò.

Dioniso inviò allora una μανία alle fanciulle ateniesi, che cominciarono a impiccarsi senza motivo. La città a quel punto punì i pastori, istituì una festa e inventò l'altalena, grazie alla quale le ragazze potevano penzolare da una corda, ma senza morire⁹⁰. La povera Maira rimase sulla tomba della giovane fino alla sua morte, dopo la quale Dioniso operò un tardivo catasterismo di consolazione, mutando Icaro, Erigone e pure il cane in costellazioni. Secondo un'altra versione del mito, Erigone era la figlia di Egisto e Clitemnestra e quando l'Areopago assolse Oreste⁹¹, si impiccò.

L'associazione tra la donna e il laccio sembra ben salda ovunque, nell'immaginario greco: Diogene Laerzio racconta del filosofo Diogene che, vedendo delle donne impiccate a un albero di ulivo, avrebbe esclamato «Magari tutti gli alberi portassero simili frutti!».

Angelo Brelich⁹² non può fare a meno di chiedersi (e noi con lui) se fosse poi così normale vedere donne impiccate agli alberi!

Ma anche guardando sommariamente all'altro ambito della nostra breve analisi, quello della *fisiologia*, vediamo ribadito questo legame tra la donna e il laccio, ad esempio nella diagnosi clinica della ὑστερικὴ πνίξις (soffocazione isterica), descritta dalla medicina

⁹⁰ Cfr. Luciano, *De saltatione* 40; Ovidio, *Metamorfosi* 6 e 10; Igino, *Astronomica* 2, 4; Pseudo-Apollodoro, *Biblioteca* 3, 14, 7; Eliano, *Varia Historia* 7, 28 e soprattutto Igino, *Fabulae* 130: *Ob quod factum Liber pater iratus Atheniensium filias simili poena afflicxit. De ea re ab Apolline responsum petierunt, quibus responsum est, quod Icarii et Erigones mortem neglexissent. Quo responso de pastoribus supplicium sumpserunt et Erigonae diem festum oscillationis pestilentiae causa instituerunt et ut per vindemiam de frugibus Icaro et Erigonae primum delibarent. Qui deorum voluntate in astrorum numerum sunt relati; Erigone signum Virginis, quam nos Iustitiam appellamus, Icarus Arcturus in sideribus est dictus, canis autem Maera Canicula.* «Per questo fatto Libero si adirò e inflisse alle figlie degli Ateniesi una pena analoga. Gli Ateniesi chiesero allora all'oracolo di Apollo ragione di ciò; il responso fu che avevano lasciato impunte le morti di Icaro ed Erigone. Dopo aver ricevuto questa risposta, gli Ateniesi fecero scontare ai pastori il loro delitto e istituirono contro il diffondersi del contagio una "festa dell'altalena" in onore di Erigone; decretarono inoltre che durante la vendemmia le prime libagioni venissero dedicate a Icaro ed Erigone. Padre e figlia, per volere divino, furono assunti tra le stelle; Erigone è il segno della Vergine, che noi chiamiamo Giustizia, Icaro tra le stelle è chiamato Arturo e il cane Mera è la Canicola».

⁹¹ Pseudo-Apollodoro, *Epitome* 6, 25.

⁹² A. Brelich, *Paidēs e Parthenoi*, Roma 1969, p. 444, nota.

ippocratica nel trattato *Sulle vergini*⁹³. Guardiamone, in particolare, questo passaggio (1, 29-37):

φρίκη ξὺν πυρετῷ ἀναίσει· **πλανήτας** τὰς πυρετοὺς καλέουσιν. Ἐχόντων δὲ τουτέων ὧδε, ὑπὸ μὲν τῆς ὀξυφλεγμασίης **μαίνεται**, ὑπὸ δὲ τοῦ ζοφεροῦ φοβέεται καὶ δέδοικεν, ὑπὸ δὲ τῆς περὶ τὴν καρδίην πιέξιος **ἀγχόνας κραίνουσιν**, ὑπὸ δὲ τῆς κακίης τοῦ αἵματος ἀλύων καὶ ἀδήμονέων ὁ θυμὸς κακὸν ἐφέλκεται· ἕτερον δὲ καὶ **φοβερὰ ὀνομάζει**· καὶ **κελεύουσιν ἄλλεσθαι καὶ καταπίπτειν εἰς τὰ φρέατα καὶ ἄγχεσθαι**, ἅτε ἀμείνονά τε ἔόντα καὶ χρεῖην ἔχοντα παντοίην· ὁκότε δὲ ἄνευ **φαντασμάτων**, ἡδονή τις, ἀφ' ἧς ἐρᾷ τοῦ θανάτου ὥσπερ τινοσ ἀγαθοῦ.

Si manifesta all'improvviso un fremito con febbre. Queste febbri sono dette **erratiche**. Stando così le cose (la fanciulla) è in preda a **follia** a causa della infiammazione acuta, la putrefazione le provoca manie omicide, il buio le causa paure e terrori, per la pressione intorno al cuore **desidera impiccarsi**; la mente, inquieta ed agitata per il cattivo stato del sangue, subisce uno sconvolgimento; (la malata) inoltre dice **cose terribili**; e (delle visioni) **le ordinano di saltare, di buttarsi nei pozzi e impiccarsi** come se fosse la cosa migliore e più utile. Quando non ci sono **visioni**, c'è un certo piacere per il quale desidera la morte come se fosse un bene⁹⁴.

L'utero della donna è mobile, 'errante' e quando si sposta da un'apertura all'altra, gli scompensi fisici e psichici si fanno evidenti.

⁹³ Le considerazioni a seguire sono tratte da G. Sissa. *Una ginecologia filosofica*, in S. Campese, P. Manuli, G. Sissa, *Madre Materia. Sociologia e biologia della donna greca*, Torino 1983, pp. 83-145. Nella fisiologia aristotelica, il corpo femminile è descritto secondo tutte le varianti tassonomiche dell'insufficienza ontologica. In particolare, la freddezza e porosità della donna risulta significativa nel processo riproduttivo: incapace di "cuocere" i propri umori, primo tra tutti il sangue, la femmina fa fuoriuscire il latte, altrimenti presente anche negli uomini, proprio per la natura spugnosa e porosa della sua carne. Lo stesso seno non è che un'espansione della carne aerata e molle delle donne. Il latte è sangue cotto e non corrotto; infatti scompare quando ricompare il ciclo. Si potrà così dire che la secrezione uterina acquista consistenza per effetto dello spermatozoo maschile che svolge un'azione simile a quella del caglio sul latte. «Il caglio è latte provvisto di calore vitale: e come questo riunisce le parti simili, così allo sperma capita lo stesso perché la natura del latte e del mestruo è la medesima». Finché non riceve un programma specifico, la macchina femminile non produce nulla, anzi spreca. Esiste pertanto uno scarto rispetto alla medicina ippocratica, con la conseguente sanzione della naturale inferiorità femminile (laddove la medicina ippocratica separava i sessi in termini di differenza funzionale, Aristotele opera invece una risemantizzazione in termini qualitativi e valoriali), ma anche col sostanziale rifiuto aristotelico dell'identificazione tra *uter* e stomaco, poiché la donna è principio passivo, divorata non divorante. Cfr. Eschilo, *Eumenidi* 658-666: οὐκ ἔστι μήτηρ ἢ κεκλημένη τέκνου / τοκεύς, τροφὸς δὲ κύματος νεοσπόρου· / τίκτει δ' ὁ θρόσκων, ἢ δ' ἄπερ ξένω ξένη / ἔσωσεν ἔρνος, οἴσι μὴ βλάβη θεός. / τεκμήριον δὲ τοῦδὲ σοι δεῖξω λόγου· / πατήρ μὲν ἂν γέναιτ' ἄνευ μητρὸς πέλας / μάργυς πάρεστι παῖς Ὀλυμπίου Διὸς, / οὐκ ἔν σκότοισι μηδύος τεθραμμένη, / ἀλλ' οἶον ἔρνος οὔτις ἂν τέκοι θεά.

⁹⁴ Cfr. V. Andò, *La verginità come follia: il Peri Parthenion ippocratico*, in "Quaderni Storici", XXV, 75 (3), 1990, pp. 715-737: «Il testo del *Περὶ Παρθενίων* consta di pochissime pagine che costituiscono forse l'inizio di un trattato più esteso andato perduto: l'autore di *Malattie delle donne* fa menzione infatti per due volte di un suo scritto *Sulle malattie delle vergini*, dichiarando di avere considerato in quest'ultimo aspetti patologici dei quali tuttavia non c'è traccia nel testo superstite. Sicché, se si ritiene che il riferimento sia al nostro opuscolo, ne consegue che allo stesso autore vadano attribuite entrambe le opere, e che dunque le pagine che ci sono pervenute di *De eis quae ad virgines spectant* costituiscano solo un frammento di un'opera più estesa».

Questo accostamento tra laccio, sessualità e psiche femminile non sfuggì del resto al grande Ernesto De Martino, che nel suo celebre saggio, *La terra del rimorso*⁹⁵, dedicò appunto una sezione al simbolismo dell'αἰώρησις (“dondolio”, cfr. αἰώρα, “altalena” e αἶρω, forma ionica di αἴρω, “alzo, sollevo, levo in alto”), mettendola in relazione con lo studio antropologico della taranta salentina.

Tornando alla tragedia, notiamo quindi che gli uomini, fatta qualche eccezione (Aiace ed Emone si suicidano, Meneceo si offre come vittima) muoiono per omicidio. Così le donne (γυναικες), fatta qualche eccezione in cui vengono uccise, come Clitemnestra (che però non è una comune sposa tragica, sbilanciata com'è sul lato della virilità) [

] o Megara, per lo più muoiono di suicidio: Giocasta, Deianira, Antigone, Euridice (moglie di Creonte), Fedra, Evadne (moglie di Capaneo)⁹⁶, Leda (madre di Elena)⁹⁷.

Quanto alle giovinette, invece, le παρθένοι, è il coltello sacrificale lo strumento privilegiato, ma ci arriviamo tra un attimo.

Talvolta le donne tragiche sostituiscono alla corda gli ornamenti che le coprono: veli, cinture, bende, virtualmente oggetti di seduzione, che divengono trappole di morte per coloro che li indossano: «A questa *metis* femminile e perversa, che lega e tesse i fili della

⁹⁵ E. De Martino, *La terra del rimorso*, Milano 1961, pp. 230-240.

⁹⁶ La sposa sospesa alla corda con movimento oscillatorio (altalena) non è solo quella impiccata. La donna può salire per impiccarsi, ma anche darsi la morte per *precipitazione* (come Evadne che si butta nella pira di Capaneo) in analogia col volo dell'uccello. Verso il basso o verso l'alto, la morte femminile è inscritta nel movimento che la allontana dalla terra e, più in generale, nella mobilità opposta alla salda immobilità oplitica maschile.

⁹⁷ N. Loraux, *Come uccidere*, cit., pp. 6-7.

morte o serra i nodi di innumerevoli cappi, la tragedia oppone tutto ciò che taglia e lacera: in una parola, il maschile che fa versare sangue»⁹⁸.

E poiché il silenzio è la virtù delle donne, conviene che il loro suicidio avvenga nel segreto della parte più remota della casa, nel talamo, nel *λέχος*⁹⁹.

Se alle spose si addice la corda, alle fanciulle, dicevamo, si addice versare del sangue: «le vergini non si uccidono, ma vengono uccise»¹⁰⁰. Eppure almeno una vergine smentisce tale enunciato: Antigone, che si uccide come una sposa, per quanto si potrebbe obiettare che Antigone è una sposa, ma di Ade, come la tragedia a più riprese ci dice.

«Nella realtà storica, la città non sacrifica le sue giovani donne, ma per la durata della rappresentazione essa offre ai cittadini il duplice piacere di trasgredire con l'immaginazione il divieto del *φόνος* e di sognare sul sangue delle vergini»¹⁰¹.

Nell'immaginario greco, la fanciulla non sposata è sbilanciata dalla parte di Artemide e della violenza. È forse per questa tensione tra reale e immaginario che le vergini sacrificate vengono spesso *animalizzate* nelle immagini della giovenca o della puledra [figura 3.4]. Gli animali rappresentano nel discorso greco un'altra polarità significativa della *differenza*, come i barbari, come gli efebi¹⁰².

⁹⁸ *Ibidem*, p. 13; e cfr., pp. 13-16: «Un uomo degno di questo nome non può che morire sul campo di battaglia, sotto la lancia o la spada di un altro uomo [...] Nella tragedia, neppure il suicidio sfugge a questa regola, che esige che un uomo muoia per mano di un uomo, mediante la spada e con versamento di sangue (cfr. Aiace); [...] ma «non appena abbiamo ricordato questa opposizione tra due modi di morire, quello maschile e quello femminile, bisogna risolversi a constatare che di fatto l'abbiamo già infranta evocando la morte "virile" di Deianira o Euridice, che si affondano la spada nel corpo». E in Euripide non mancano eroine che, pensando alla morte, ne vagheggiano una di spada, come Elettra. Peculiare è perciò il caso di Ippolito [figura 3.3], preso dai lacci del suo stesso carro, che non è però un *άνήρ*, ma un *ἔφηβος*, altra categoria della marginalità e dell'esclusione, campione di quella gioventù artemidea separatista e irriducibilmente casta che, ripudiando le normali tappe di crescita proprie dell'essere umano (ma il rifiuto della sessualità, del matrimonio è privilegio concesso alle sole divinità) finisce per fare sempre una pessima fine. Si pensi a Dafne, Leucippo, Narciso, solo per fare alcuni nomi e che la morte sia descritta come tale o come metamorfosi, poco importa, dacché esse si pongono, in questi contesti, come semplici varianti simboliche dello stesso nefasto esito.

⁹⁹ Come nota ancora Loraux, il legame con l'uomo può spingere la donna tragica a desiderare di morire con lui, come avviene a Deianira, a Evadne e a Giocasta, con un significativo spostamento, in questo ultimo caso, dal legame col marito a quello con i figli.

¹⁰⁰ N. Loraux, *Come uccidere*, cit., pp. 33 sgg.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 35.

¹⁰² Si ricordi al riguardo l'adagio di Talete, che ringrazia di essere nato essere umano e non bestia, uomo e non donna, greco e non barbaro. (Diogene Laerzio 1 33 e 24 = 11A1 DK).

Se il sacrificio della vergine la sottrae alla possibilità del matrimonio, esso costituisce però, in un certo senso, un surrogato delle nozze; nozze di morte, nozze di Ade.

È come se la vergine fosse comunque *costretta* a sposarsi e in effetti il lessico tragico sembra definire la vergine che è colpita dal coltello sacrificale come una vergine non più vergine: una vergine sacrificata perde la sua *παρθένεια*, sebbene non abbia uno sposo in carne ed ossa.

In questo senso, lo sgozzamento equivale alla deflorazione¹⁰³.

Qualunque sacrificio animale regolare, come abbiamo visto, deve mettere in scena l'acquiescenza della vittima. La vergine non fa eccezione, a meno che il sacrificio non sia in buona sostanza un omicidio: è la scelta di Eschilo nell'Agamennone e di Euripide nell'*Ifigenia in Tauride*, ma, nell'*Ifigenia in Aulide*, la fanciulla, salvata poi *in extremis*, sceglie di morire volontariamente; ricca di libertà eroica è anche la scelta di Polissena e di Macaria. Queste vergini euripidee si appropriano del sacrificio che viene loro imposto tramutandolo in morte eroica, prossima all' *εὐκλεία* del guerriero (come per la "bella morte", del resto, qui viene versato del sangue)¹⁰⁴.

E tuttavia si noterà che il corpo *guadagnato* dalla donna nell'immaginario tragico non ha la complessità anatomica di quello maschile. Sebbene la precisione tragica nell'indicare le ferite sia clinica¹⁰⁵, la donna viene sempre descritta come colpita in una zona specifica (gola, collo, nuca), mentre l'uomo ha un corpo eroico più diversificato. E quando

¹⁰³ N. Loraux, *Come uccidere*, cit., p. 44.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 45 sgg.

¹⁰⁵ Come sottolinea Loraux, mentre *αὐχὴν* è il collo visto dalla parte della nuca, *δέσση* è il collo visto da davanti, la gola; *δέσση* è il punto debole della donna e anche luogo di seduzione. È sul *δέσση* che gli officianti che celebrano il sacrificio della vergine dirigono il coltello. In *δέσση* c'è ancora soffio e vita: quando la lama è passata, si parla di *λαιμός*. Certo, anche il guerriero muore trafitto alla gola, ma muore anche in tanti altri modi. Il suo corpo tragico mostra maggiori possibilità, quindi le ferite può riceverle al basso ventre, in fronte, nella tempia, nel fianco, nel seno destro, nell'inguine, petto, polmone, ombelico, tallone, *etc.*

Euridice, Deianira o Elettra parlano di ferite al fegato e al fianco, è perché “aspirano” a una morte più alta, una morte maschile¹⁰⁶.

Insomma, che sia sposa o vergine, che sia di laccio o di spada, il collo e la gola restano i luoghi privilegiati della morte femminile, né questo non ci sorprende alla luce della riflessione ginecologica vista sopra, da cui emerge l'equivalenza semantica tra le due bocche tra cui la donna è compressa, donde desidera impiccarsi proprio per sfuggire al senso di soffocamento che dalla prima bocca risale alla seconda, facendola impazzire.

Non siamo in un campo semantico poi molto lontano da quello evocato da Freud nel suo *Frammento di un'analisi d'isteria*, nel 1905: anche lì si spiegava l'afonia e la tosse di Dora come uno spostamento dal basso all'alto.

I tempi impongono di fermarsi qui, ma non senza prima aver osservato che difficilmente a un discorso sul tragico potrebbe applicarsi un paradigma ermeneutico univoco. Questo mio neanche lo è, né aspira in alcun modo a esserlo. La tragedia è una ferita aperta, come aperta è l'interrogazione che la innerva: quando si tenta di definire con nettezza dogmatica il torto e la ragione, il giusto e lo sbagliato, il personale e il politico, ci si sta ponendo fuori dall'universo tragico così come i Greci l'hanno concepito.

Del resto, «la tragedia allontana costantemente la norma a profitto della devianza, senza che mai si possa avere la certezza che sotto la devianza la norma non sia silenziosamente presente»¹⁰⁷.

Fuori da quest'ambiguità, il tragico non esiste.

Spero che queste suggestioni derivanti dall'analisi comparativa tra morte femminile e maschile e gli accenni ad accostamenti tra categorie della marginalità (efebo *vs* oplita,

¹⁰⁶ Nelle pagine seguenti, sottolinea ancora Loraux, Polissena, donatasi in sacrificio, offre la gola, ma anche il petto, al giovane Neottolema: *στέρνον* o *λαιμός*? Neottolema colpisce alla gola: la femminilità di questa vergine virile (Seneca la chiamerà *virago*) viene recuperata *in extremis*. Ovidio, invece, nelle sue *Metamorfosi*, sceglierà di farla morire con un colpo al petto: non alla gola, come una vittima, ma al petto, come un guerriero. Neottolema colpisce alla gola Polissena, suo padre Achille aveva colpito alla gola l'Amazzone Penthesilea, e su questa scelta ambigua di Achille che sembra volere a tutti i costi *femminilizzare* la virile Amazzone [figura 3.5], si dovrebbe indagare più di quanto si sia fatto finora.

¹⁰⁷ N. Loraux, *Come uccidere*, cit., p. 32.

barbaro *vs* greco, animale *vs* uomo), così come gli accostamenti delle marginalità tra loro (*donna-animale-efebo-barbaro*), possano non solo suggerirvi le potenzialità che un approccio *transdisciplinare* può apportare agli studi di antichistica, ma spingano tutti noi a riflettere, come docenti, ma anche come studentesse e studenti, cittadine e cittadini, sulla povertà scientifica ed epistemologica e la pericolosità etica di una narrazione che tenti costantemente di rigettare l'*altro* nel non-essere.

Donne, stranieri, schiavi, migranti, efebi, barbari, poveri, bambini: chi penserebbe oggi che possa scriversi di *Storia* (o possa darsi un discorso politico) senza tenere in debita considerazione queste categorie dell'umano e come esse vengano predicate nell'immaginario di ieri e di oggi?

Per secoli la filosofia ci ha presentato un *particolare* (maschio-bianco-occidentale-eterosessuale) che ha erto se stesso a *universale* e ha ricacciato al di fuori del discorso, nell'assenza o nella devianza, tutto ciò che ha ritenuto gli fosse estraneo, spersonalizzando, nel contempo, ogni questione.

Lo ha ben espresso Cavarero: «La filosofia chiede infatti sempre *cos'è* una supposta realtà universale (l'Uomo, l'essere, il soggetto, ecc.) e ignora invece la domanda fondamentale che gli esseri umani si rivolgono l'un l'altro: “*chi sei?*”»¹⁰⁸.

È il dramma di Edipo, in fondo, che sa chi è l'Uomo, ma non sa chi è lui.

Chi sei? Chi sono? Possono aiutarci i Greci a rispondere a queste domande?

Nell'*Elogio dell'anacronismo in Storia*, Nicole Loraux¹⁰⁹ invita gli/le storici/che a una pratica di *anacronismo controllato*, ad «andare verso il passato con delle domande del presente per tornare poi verso il presente».

Nello studio del passato, allora, sarà bene diffidare di ogni approccio che suggerisca una qualche *archeologia delle idee*, rifiutare ogni omologazione, rigettare qualsivoglia appiattimento di un'esperienza storica sull'altra; viceversa, sarà necessario renderci consapevoli della distanza, della discontinuità tra noi e gli Antichi, dello scarto, sempre

¹⁰⁸A. Cavarero - F. Restaino, *Le filosofie femministe*, Milano 2002, p. 113.

¹⁰⁹ N. Loraux, *Éloge de l'anachronisme en histoire*, in “Espaces Temps”, 87-88, 2005, pp. 127-139.

orientato, tra il modo stesso in cui utilizziamo l'Antichità e la realtà storica dei suoi effettivi funzionamenti.

Potremo allora porre ai Greci le domande che essi non si sarebbero mai posti, ma anche esporci al punto di lasciare che loro stessi lo facciano con noi, che diventino davvero *il coltello col quale frughiamo dentro noi stessi*¹¹⁰.

¹¹⁰ È una citazione da F. Kafka, *Lettere a Milena*, Milano 1954: «E forse non è vero amore se dico che tu mi sei la cosa più cara. Amore è il fatto che tu sei per me il coltello col quale frugo dentro me stesso».

Figure

Fig. 1. I PROTAGONISTI



Fig. 1. I/Le protagonisti/e del dibattito.

Fig. 2. BUNTE GÖTTER

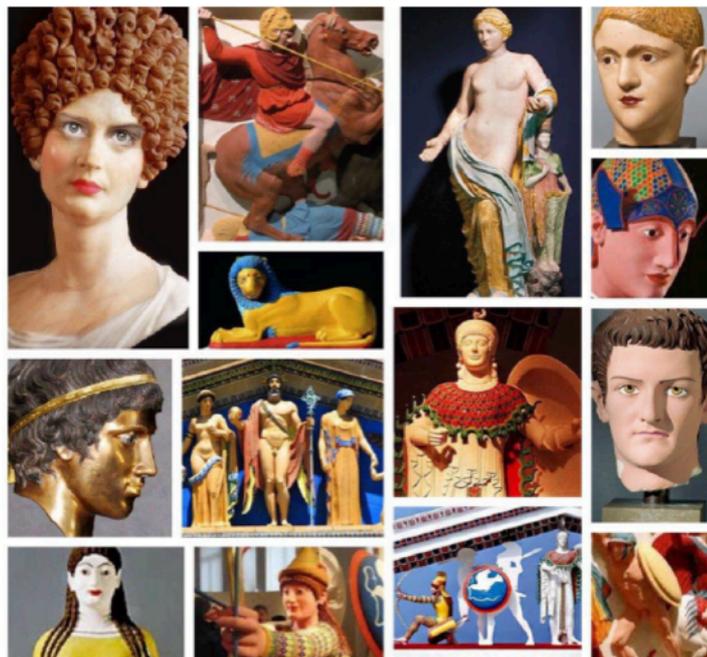


Fig. 2: Bunte Götter, Gliptoteca di Monaco di Baviera, 2003.

Fig. 3.1 L'ALTALENA



Fig. 3.1: (sinistra) Donna spinge una giovane sull'altalena, [Hydria 454 (454-400 a.C.)]; (centro) Scena di culto delle Antesterie: un uomo spinge un bambino sull'altalena [ARV2124914; 450-400 a.C.]; (destra) Satiro spinge una donna sull'altalena ARV21301.7 [Skyphos, 450-400 a.C.]

Fig. 3.2 ORESTE UCCIDE CLITEMNESTRA

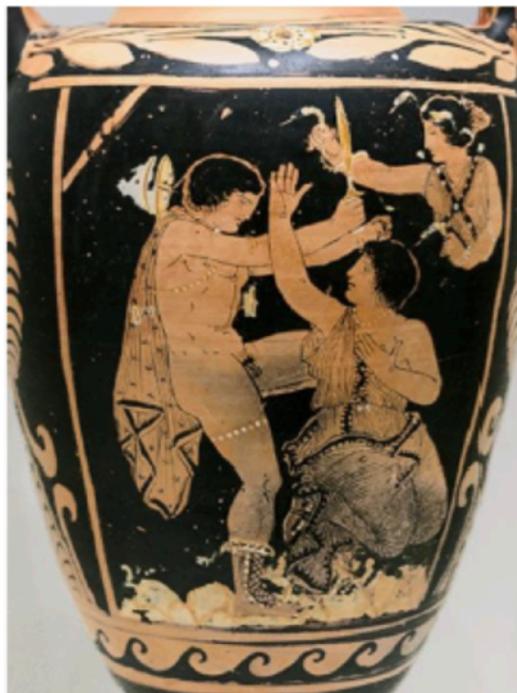


Fig. 3.2: Oreste uccide la madre. Anfora pestana a figure rosse attribuita al Pittore Würzburg H5739, settimo decennio del IV sec a.C., Malibu, C.A., Paul Getty Museum, 80 AE.155.1

Fig. 3.3 LA MORTE DI IPPOLITO



Fig. 3.3: L'apparizione del mostro a Ippolito. Cratere a campana apulo a figure rosse, prima metà del IV sec a.C., Bari, Museo Archeologico Provinciale, 5597; (a destra) Incidente fatale di Ippolito. Cratere a volute adulo attribuito al Pittore di Dario, sesto decennio del IV sec. a.C., Londra, British Museum F279.

Fig. 3.4 IL SACRIFICIO DI IFIGENIA

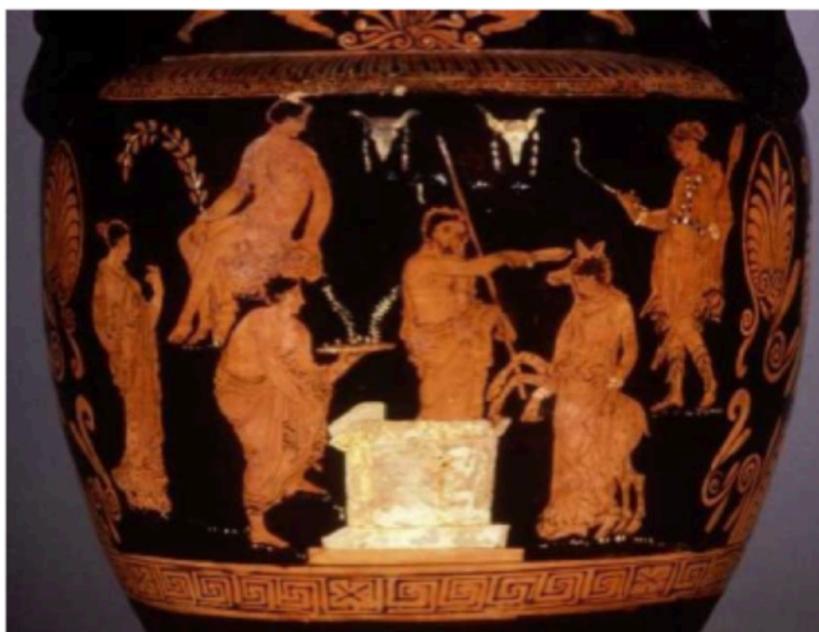


Fig. 3.4: Sacrificio di Ifigenia, 375-350 a.C. figure rosse, rinvenuto in Basilicata, British Museum, Londra.

Fig. 3.5 ACHILLE E PENTESILEA



Fig. 3.5: Achille e Penteseilea, tondo interno della kylix eponima del Pittore di Penteseilea. Staatliche Antikensammlungen 2688, 460-440 a.C.

ALLEGATO 1

*Il corpo e il discorso. Canone e metodi tra decostruzioni e intersezioni:
il contributo dell'antropologia storica e degli studi di genere (e delle differenze)*

di Anna Chiaiese

Parte prima

*Un fenomeno storico non è mai compiutamente spiegato se si prescinde dallo studio del momento in cui avviene.

*Oggetto della storia è per sua natura l'uomo. O meglio, gli uomini. A una scienza del diverso si addice infatti, meglio del singolare, favorevole all'astrazione, il plurale, che è il modo grammaticale della relatività [...] Chi non vi riesce non sarà, nel migliore dei casi, che un manovale dell'erudizione. Il buono storico somiglia all'orco della fiaba: là dove fiuta carne umana, là sa che è la sua preda.

***Se fossi un antiquario non avrei occhi che per le cose vecchie. Ma sono uno storico. Ecco perché amo la vita. Questa facoltà di apprendere ciò che vive: ecco la massima virtù dello storico.**

[M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris 1949, trad. it. *Apologia della Storia o Mestiere di storico*, Torino 1950]

* Non sono così stupido da provare astio per una femmina morta, ma uno dovrebbe lasciarla lì com'è – morta e femmina. La gente che non vuole annusare storia senza sentire profumo di donna e che ritiene che i suoi eroi non siano umani se questi ogni tanto non amoreggiano e frignano, può leggere Hamerling al posto di Tucidide. Ma è segnale non piccolo della dignità della storia attica che solo una donna si trovi in essa, sebbene ella la domini tutta – la vergine dell'Acropoli.

[U. Von Wilamowitz-Moellendorff, *Aristoteles und Athen*, Berlin 1893, p. 100, n. 35]

* Donne non si nasce, lo si diventa. Nessun destino biologico, psichico, economico definisce l'aspetto che riveste in seno alla società la femmina dell'uomo; è l'insieme della storia e della civiltà a elaborare quel prodotto intermedio tra il maschio e il castrato che chiamiamo donna.

[S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris 1949, ed. it. *Il Secondo Sesso*, Milano 1961]

Parte seconda

Iliade, XXII 71-73

νέω δέ τε πάντ' ἐπέοικεν
ἄρῃ κταμένω δεδαϊγμένω δ' ἔξει χαλκῷ
κεῖσθαι· πάντα δὲ καλὰ θανόντι περ ὅττι φανήη·

A un giovane sta sempre bene
morto in battaglia, straziato dal bronzo acuto,
giacere; tutto quel che si vede, anche se morto, è bello.
[Traduzione Rosa Calzecchi Onesti]

Odissea, XII 461-465

μὴ μὲν δὴ καθαρῷ θανάτῳ ἀπὸ θυμὸν ἐλοίμην
τάων, αἶ δὴ ἐμῇ κεφαλῇ κατ' ὄνειδεα χεῦαν
μητέρι θ' ἡμετέρῃ, παρὰ τε μνηστῆρσιν ἴανον.
ὣς ἄρ' ἔφη, καὶ πείσμα νεὸς κυανοπρόροιο
κίονος ἐξάψας μεγάλης περίβαλλε θόλοιο,
ὕψος' ἐπεντανύσας, μή τις ποσὶν οὐδας ἴκοιτο.
ὣς δ' ὅτ' ἂν ἦ κίχλαι τανυσίπτεροι ἢ ἐλείαι
ἔρκει ἐνιπλήξωσι, τό θ' ἐστήκη ἐνὶ θάμνω,
αὐλὴν ἐσιέμεναι, στυγερὸς δ' ὑπεδέξατο κοῖτος,
ὣς αἶ γ' ἐξείης κεφαλὰς ἔχον, ἀμφὶ δὲ πάσαις
δειρῆσι βρόχοι ἦσαν, ὅπως οἴκτιστα θάνοιεν.
ἦσπαιρον δὲ πόδεσσι μίνυνθά περ, οὐ τι μάλα δῆν.

Non certo con morte pulita toglieremo il respiro
a quelle che sul mio capo versavano insulti,
e sulla madre e coi pretendenti giacevano!".
Così diceva, e un cavo di nave prua azzurra
a una colonna attaccò, lo stese intorno alla grande rotonda,
alto tenendolo, perché nessuna coi piedi toccasse la terra.
Come quando o tordelle dalle larghe ali o colombe
s'impigliano nella rete, che è tesa nella macchia,
tornando al nido, e invece orrido amplesso le accoglie;
così quelle avevano le teste in fila, al collo
di tutte vi erano lacci, perché nel modo più tristo morissero.
E coi piedi scalciavano; per poco, però, non a lungo.
[Traduzione Rosa Calzecchi Onesti]

Erodoto, Storie, 4. 60-61: Θυσίη δὲ ἡ αὐτὴ πᾶσι κατέστηκε περὶ πάντα τὰ ἰρᾶ ὁμοίως, ἐρδομένη ὄδε. Τὸ μὲν ἰρῆιον αὐτὸ ἐμπεποδισμένον τοὺς ἐμπροσθίους πόδας ἔστηκε, ὁ δὲ θύων ὀπισθε τοῦ κτήνεος ἔστεως σπάσας τὴν ἀρχὴν τοῦ στρόφου καταβάλλει μιν, πίπτοντος δὲ τοῦ ἰρῆιου ἐπικαλεῖ τὸν θεὸν τῷ ἄν θύη καὶ ἔπειτα βρόχῳ περὶ ὧν ἔβαλε τὸν αὐχένα, σκυταλίδα δὲ ἐμβαλὼν περιάγει καὶ ἀποπνίγει, οὔτε πῦρ ἀνακαύσας οὔτε καταρξάμενος οὔτ' ἐπισπείσας. Ἄποπνίξας δὲ καὶ ἀποδείρας τρέπεται πρὸς ἔψησιν. Τῆς δὲ γῆς τῆς Σκυθικῆς αἰνῶς ἀξύλου ἐούσης ὧδέ σφι ἐς τὴν ἔψησιν τῶν κρεῶν ἐξέυρηται. Ἐπεὰν ἀποδείρωσι τὰ ἰρῆια, γυμνοῦσι τὰ ὀστέα τῶν κρεῶν· ἔπειτα δὲ ἐσβάλλουσι, ἦν μὲν τύχῳσι ἔχοντες, «ἐς» λέβητας ἐπιχωρίους, μάλιστα Λεσβίοισι κρητῆρσι προσεικέλους, χωρὶς ἢ ὅτι πολλῶ μέζονας· ἐς τούτους ἐσβαλόντες ἔψουσι ὑποκαίοντες τὰ ὀστέα τῶν ἰρῆιων. Ἦν δὲ μή σφι παρῆ λέβης, οἱ δὲ ἐς τὰς γαστέρας τῶν ἰρῆιων ἐσβαλόντες τὰ κρέα πάντα καὶ παραμείζαντες ὕδωρ ὑποκαίουσι τὰ ὀστέα. Τὰ δὲ αἶθεται κάλλιστα, αἱ δὲ γαστέρες χωρέουσι εὐπετέως τὰ κρέα ἐψιλωμένα τῶν ὀστέων· καὶ οὔτω βοῦς τε ἑωυτὸν ἐξέψει καὶ τᾶλλα ἰρῆια ἑωυτὸ ἕκαστον. Ἐπεὰν δὲ ἐψηθῆ τὰ κρέα, ὁ θύσας τῶν κρεῶν καὶ τῶν σπλάγχων ἀπαρξάμενος ρίπτει ἐς τὸ ἐμπροσθε. Θύουσι δὲ καὶ τὰ ἄλλα πρόβατα καὶ ἵππους μάλιστα.

In tutte le loro cerimonie, il loro modo di sacrificare è lo stesso: la vittima legata per le zampe anteriori sta ritta; il sacrificante stando in piedi dietro all'animale e tirando il capo della fune lo fa cadere: mentre la vittima si accascia, invoca il dio cui fa il sacrificio, poi le cinge il collo con un cappio e, dopo avervi posto un bastoncello, lo gira e la strangola, senza aver prima acceso un fuoco né consacrato primizie né fatto libagioni: ma strangolata e scuoiata, si mette a cuocerla. 61. Essendo la terra scitica tremendamente priva di legname, hanno escogitato questo sistema per cuocere la carne. Dopo aver scorticata la vittima, mettono le ossa a nudo togliendone le carni: gettano poi queste, se si trovano ad averle, in caldai che usano nel paese assai simili a crateri lesbi, ma molto più grandi: gettatele in questi le cuociono bruciandovi sotto le ossa delle vittime: se invece non hanno un caldaio, allora ficcano tutti i pezzi di carne nel ventre della vittima, vi mescolano acqua e danno fuoco alle ossa. Queste bruciano benissimo, e d'altro canto il ventre contiene facilmente le carni prive di osso: e così il bue si cuoce da sé come pure le altre vittime. Quando le carni si siano cotte, il sacrificante, prendendo come primizie un po' delle carni e delle interiora, le getta dinanzi a sé. Gli Sciti sacrificano anche tutte le altre specie di bestiame e particolarmente cavalli.

[Traduzione Augusta Izzo D'Accinni]

Περὶ Παρθενίων, 1.29-37 : φοίρηξ ξὺν πυρετῷ

ἀναΐσσει· **πλανήτας** τοὺς πυρετοὺς καλέουσιν.

Ἐχόντων δὲ τουτέων ὧδε, ὑπὸ μὲν τῆς

ὀξυφλεγμοσῆς **μαίνεται**, ὑπὸ δὲ τῆς σηπεδόνοσ

φονῆ, ὑπὸ δὲ τοῦ ζοφεροῦ φοβέεται καὶ δέδοικεν,

ὑπὸ δὲ τῆς περὶ τὴν καρδίην πιέξιος **ἀγχόνας**

κραίνουσιν, ὑπὸ δὲ τῆς κακίης τοῦ αἵματος ἀλύων

καὶ ἀδημονέων ὁ θυμὸς κακὸν ἐφέλκεται· ἕτερον δὲ

καὶ **φοβερὰ ὀνομάζει**· καὶ **κελεύουσιν**

ἄλλεσθαι καὶ καταπίπτειν ἐς τὰ φρέατα καὶ

ἄγγεσθαι, ἅτε ἀμεινονά τε ἐόντα καὶ χρεῖην ἔχοντα

παντοίην· ὅκοτε δὲ ἄνευ **φαντασμάτων**, ἠδονὴ τις,

ἀφ' ἧς ἐρᾷ τοῦ θανάτου ὡσπέρ τινοσ ἀγαθοῦ.

Si manifesta all'improvviso un fremito con febbre.

Queste febbri sono dette erratiche. Stando così le cose (la fanciulla) è in preda a folia a causa della infiammazione acuta, la putrefazione le provoca manie omicide, il buio le causa paure e terrori, per la pressione intorno al cuore desidera impiccarsi; la mente, inquieta ed agitata per il cattivo stato del sangue, subisce uno sconvolgimento; (la malata) inoltre dice cose terribili ; e (delle visioni) le ordinano di saltare, di buttarsi nei pozzi e impiccarsi come se fosse la cosa migliore e più utile. Quando non ci sono visioni, c'è un certo piacere per il quale desidera la morte come se fosse un bene. [Traduzione Valeria Andò]

Igino, *Fabulae*, 130: Ob quod factum Liber pater iratus Atheniensium filias simili poena afflixit. De ea re ab Apolline responsum petierunt, quibus responsum est, quod Icarii et Erigones mortem neglexissent. Quo responso de pastoribus supplicium sumpserunt et Erigone diem festum oscillationis pestilentiae causa instituerunt et ut per vindemiam de frugibus Icario et Erigone primum delibarent. Qui deorum voluntate in astrorum numerum sunt relati; Erigone signum Virginis, quam nos Iustitiam appellamus, Icarius Arcturus in sideribus est dictus, canis autem Maera Canicula.

Per questo fatto, Libero padre, adiratosi, inflisse alle figlie degli Ateniesi una pena simile. Gli Ateniesi chiesero da Apollo un responso su questa cosa e a questi il responso fu che avevano lasciato impunito le morti di Icario ed Erigone. Ricevuta questa risposta, gli Ateniesi diedero seguito a una condanna dei pastori e istituirono contro la pestilenza di Erigone un giorno festivo dell'altalena in onore di Erigone e decretarono che le prime libagioni venissero dedicate a Icario ed Erigone. Questi, per volontà degli dei, furono assunti nel novero degli astri; Erigone è il segno della Vergine, che noi chiamiamo Giustizia, Icario tra le stelle è detto Arturo e il cane Mera è la Canicola. [Progetto Ovidio – sito online]

ALLEGATO 2

Mappa

