

Da vari anni Senecio costituisce un importante punto di riferimento per gli studi di antichità classica online; sul suo sito vengono ospitati contributi critici, traduzioni, rivisitazioni e testi creativi in prosa e in poesia aventi attinenza con l'antico. Senecio deve la sua esistenza soprattutto ad **Emilio Piccolo**, notevole figura di docente, studioso, poeta, critico militante, prematuramente scomparso nel 2012. Per ricordarlo i direttori e i redattori della rivista hanno deciso di dedicargli una giornata di studio; sarà altresì l'occasione per comunicare e condividere ciò che Senecio sta portando avanti con inesausta passione: l'esperienza di vivere e rivivere l'antico, di trovarvi sempre qualcosa di nuovo e di attuale.

L'evento sarà organizzato dal Liceo Classico *Adolfo Pansini* di Napoli.



SENECIO

XI Convegno di antichistica

In memoria di Emilio Piccolo

Le Moire: il caso, la fortuna, il fato... e altro ancora

10 Ottobre 2025

Liceo Classico *Adolfo Pansini* di Napoli - sede di via San Domenico

I SESSIONE
ore 9.00

presiede Andrea Piccolo

DS prof.ssa Albina Arpaia

Saluti

Lorenzo Fort

Presentazione della rivista

Giorgio Bolla

Il ciclo dell'umana vita, tra reincarnazione e filosofia contemporanea

Vincenzo Ruggiero Perrino

I papiri dello spettacolo. Sesta serie

Antonio Spagnuolo

Le Moire: acrobatico intervento della poesia

Amalia Margherita Cirio

Le Sirene, figure mostruose femminili tra fascino e terrore e la loro iconografia: dall'antichità a simbolo di Starbucks

II SESSIONE
ore 14.30

presiede Lorenzo Fort

Luciana Vasile

Il Caso non esiste

Enrico Renna

Il trattato *De morte* di Filodemo di Gadara (PHerc 1050): nuove prospettive ecdotiche ed esegetiche

Alessandro Cibanca

I fili che reggono la vita: il caso, la fortuna, il fato

Eduardo Simeone

Psychostasia: considerazioni su parole, concetti, immagini della vita, della morte e del destino nel mondo greco

Maria Grazia Caenaro

Figure del caso e del destino, fra poesia e filosofia



Liceo Classico Statale

Adolfo Pansini



MIM

Ministero dell'Istruzione
e del Merito

www.senecio.it

Senecio

www.senecio.it
direzione@senecio.it

Napoli, 2026

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

Presentazione della rivista <i>di Lorenzo Fort</i>	3
Il ciclo dell'umana vita, tra reincarnazione e filosofia contemporanea <i>di Giorgio Bolla</i>	7
I papiri dello spettacolo. Sesta serie <i>di Vincenzo Ruggiero Perrino</i>	13
Le Moire: acrobatico intervento della poesia <i>di Antonio Spagnuolo</i>	40
Le Sirene, figure mostruose femminili tra fascino e terrore e la loro iconografia: dall'antichità a simbolo di Starbucks <i>di Amalia Margherita Cirio</i>	45
Il Caso non esiste <i>di Luciana Vasile</i>	56
Il trattato De morte di Filodemo di Gadara (PHerc. 1050): nuove prospettive ecdotiche ed esegetiche <i>di Enrico Renna</i>	62
I fili che reggono la vita: il Caso, la Fortuna, il Fato <i>di Alessandro Cabianca</i>	65
KEROSTASIA/PSYCHOSTASIA L'immaginario delle bilance dei destini presso gli antichi greci <i>di Eduardo Simeone</i>	75
Figure del caso e del destino, tra poesia e filosofia <i>di Maria Grazia Caenaro</i>	91
Poesie <i>di Emilio Piccolo</i>	113

LINK AL VIDEO DEL CONVEGNO

SENECIO

Le Moire: il caso, la fortuna, il fato...e altro ancora

10/10/2025 || Liceo Pansini di Napoli

<https://www.youtube.com/live/OBsEm73htGM?si=V2VTOjtekfiRSO4u>

Presentazione della rivista

di Lorenzo Fort

In primo luogo, buongiorno e benvenuti a tutti e a tutte, grazie di essere presenti. Prima ancora però desidero ringraziare il Liceo “Pansini”, che ci ospita una seconda volta, nella persona della Dirigente Scolastica Albina Arpaia e, in maniera particolare, l’amico e co-direttore Andrea Piccolo che ha organizzato questo incontro.

Il mio ringraziamento va, naturalmente, anche a tutti i relatori e le relatrici che nomino secondo l’ordine degli interventi: stamattina Giorgio Bolla, Vincenzo Ruggiero Perrino, Antonio Spagnuolo, Amalia Margherita Cirio, oggi pomeriggio Luciana Vasile, Enrico Renna, Alessandro Cabianca, Eduardo Simeone, Maria Grazia Caenaro. Mi permetto di chiedere loro, vista l’intensità del programma, di limitare gli interventi entro un massimo di 30 minuti.

Consentitemi adesso, in via preliminare, di leggere il testo di un comunicato, che mi sento di condividere in pieno pur nella sua generosa utopia, trasmesso in data 11 settembre 2025 dal Centro di ricerca per la pace, i diritti umani e la difesa della biosfera di Viterbo: legittimato in questo dal fatto che, già a partire dalla barbara guerra in Ucraina fino all’inarrestabile, mostruoso genocidio di Gaza, la nostra rivista, benché le sue direttrici siano notoriamente altre, ha sentito il dovere etico-politico di far risuonare la propria voce pubblicando appelli alla pace nelle più svariate forme.

Ecco il comunicato:

Diciamolo semplicemente.

Siamo sull’orlo del baratro della guerra mondiale che può annientare l’umanità.

Nessun fine è più importante della salvezza dell’umanità dalla distruzione.

C’è una sola cosa da fare per impedire la catastrofe: iniziare subito il disarmo e la smilitarizzazione dei conflitti; iniziare subito a fare della nonviolenza la politica comune dell’umanità e di tutte le sue legittime istituzioni, la politica necessaria alla salvezza dell’umanità.

Fermare immediatamente tutte le guerre ed aprire negoziati in ogni conflitto in corso.

Sostituire alla cosiddetta “difesa” armata la Difesa Popolare Nonviolenta.

Sostituire subito agli interventi militari i Corpi Civili di Pace.

Iniziare subito lo smantellamento di tutti gli arsenali, a cominciare da quelli nucleari.

Fermare subito la produzione e il commercio di armi.

Restituire all’Onu la funzione di istituzione sovranazionale per risolvere pacificamente i conflitti internazionali.

Chiedere a tutti gli esseri umani di rifiutarsi di uccidere altri esseri umani.
Salvare le vite è il primo dovere.
Solo la nonviolenza può salvare l'umanità.

E arriviamo ora alla presentazione della nostra rivista, "Senecio", e a questo Convegno, l'XI, al quale partecipo con enorme piacere ma, lo confesso, anche con altrettanta commozione in quanto per me sarà l'ultimo del quale poter curare l'organizzazione assieme ad Andrea: per motivi personali, infatti, motivi di salute, devo progressivamente ridurre tutti gli impegni di lavoro, per quanto importanti e graditi. Ma torniamo alla rivista e al Convegno, il cui titolo è *Le Moire: il caso, la fortuna, il fato... e altro ancora*.

Era il 23 luglio 2012 quando morì prematuramente Emilio Piccolo, padre di Andrea, fondatore e per lunghi, fortunati anni direttore di "Senecio". Dopo i primi contatti con Letizia Lanza e con me, Emilio, affascinato dall'intreccio tra antico e moderno, concepì l'idea di dare inizio assieme a noi due a 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), accrescendo via via il numero delle sezioni. Con il tempo "Senecio" 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 specialmente all'antichità (soprattutto 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 vi invito a leggere nella homepage.

Purtroppo la morte di Emilio Piccolo ha rappresentato una perdita incolmabile per il mondo della cultura e della società civile, per gli affetti e in particolare per il figlio Andrea (colgo l'occasione per rivolgergli un ringraziamento 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. A un certo punto, per ulteriore testimonianza del debito di riconoscenza nei suoi confronti, Vincenzo Ruggiero Perrino ebbe l'idea di dedicare a lui una

Giornata di Studio, che – in virtù dell’organizzazione di due nostri redattori, Gianni Caccia e Andrea Scotto – si tenne con successo nel pomeriggio di sabato 4 ottobre 2014 al Forte di Gavi (AL), con il titolo *Non solo carta, non solo antico*, e il sottotitolo “I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo”. Fin da allora Andrea Piccolo raccolse tutte le relazioni dei Convegni nei rispettivi e-book con il sottotitolo immutato. Visto il felice esito dell’iniziativa, si consolidò infatti 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, antimeridiana e pomeridiana, e intitolata *Nulla dies sine linea*, a indicare che noi tutti abbiamo continuato a lavorare con impegno, coerenza 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 furono 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 già allora ci concesse questa 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)*.

Nel 2018, 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.

Nel 2019 fu lo stesso Andrea Piccolo a organizzare il sesto Convegno, intitolato *L’Antico nel presente*, presso il suo Liceo Classico “A. Pansini” di Napoli.

Saltato il 2020 a causa dell’epidemia di COVID, nell’anno 2021 organizzammo, grazie ad Andrea Piccolo, il settimo Convegno *a remoto*, che ebbe per titolo *De reditu nostro*.

Nel 2022, per merito del nostro redattore e collaboratore Alessandro Cabianca, l’ottavo Convegno, dal titolo *Pax arva colat*, si svolse a Padova presso l’Istituto Barbarigo.

Nel 2023, in virtù dell’organizzazione curata dal nostro collaboratore Marco Scalabrino e dell’ospitalità offerta dalla “Associazione per la Tutela delle Tradizioni Popolari del Trapanese”, ebbe luogo il nono Convegno dal titolo *TRINACRIA. Suggestioni dall’antico fra teatro, poesia e storia*.

Nel 2024, ancora in virtù dell'organizzazione di Gianni Caccia e Andrea Scotto, il decimo Convegno dal titolo *Tradizioni, voci e immagini dall'antico, echi nel presente* si tenne di nuovo a Novi Ligure.

Di tutti questi Convegni, come ho già ricordato, le relazioni sono state raccolte in e-book da Andrea Piccolo e pubblicate nel sito, scaricabili gratuitamente dalla homepage alla voce "Atti dei Convegni di Senecio".

Da ultimo, permettetemi ancora una considerazione, così da porre l'accento sull'importanza che tutti noi dello staff attribuiamo alla nostra rivista, non solo perché convinti che contribuisca alla vitalità e alla diffusione della cultura, anche se qualcuno disse 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... Per concludere, oso dire che "Senecio" ha consentito di interloquire a un numero importante di voci, le più varie; ha sempre portato avanti valori di massimo rilievo su tutti i piani, etico, sociale, culturale; ha messo in bella evidenza quanto sia forte, diffusa e, lo dico io per primo, sorprendente la "voglia di antico" che riesce a manifestarsi non solo in ambito scientifico, come scontato, ma in tante imprevedibili forme e modalità.

Insomma: si può davvero affermare che quel lontano, ardito ma lungimirante progetto di Emilio Piccolo si è fortunatamente e pienamente realizzato!

Grazie e... buon Convegno a tutti.

Il ciclo dell'umana vita, tra reincarnazione e filosofia contemporanea

di Giorgio Bolla

Cloto, Lachesi, Atropo. Le Moire, espressione di un Mito che interpreta il simbolo della umana vita. La nascita, il percorso esistenziale e la fine. Mito per l'Inconscio individuale e per quello della collettività. Nemmeno gli Dei possono variare l'eterno "lavoro" delle Moire.

Esiodo nella *Teogonia* (trad. G. Arrighetti) le riporta essere figlie della *dea Notte oscura* ma anche generate (in un altro passaggio) dall'amplesso di Zeus e Temi:

*Cloto Lachesi Atropo, che ai mortali
appena son nati danno da avere il bene ed il male,
che di uomini e dèi i delitti perseguono;*

vv. 218-220

*E le Moire, a cui grandissimo onore diede Zeus prudente,
Cloto, Lachesi e Atropo, le quali concedono
agli uomini mortali di avere il bene e il male.*

vv. 904-906

Nel regno di Zeus necessità e obbligo per gli umani è di sottostare ineluttabilmente al proprio destino: Ananke, per Platone (*La Repubblica*, Libro X. Trad. F. Sartori) sorella delle Moire. Così varia è la genealogia nel Mito:

Altre tre donne sedevano in cerchio a eguali distanze, ciascuna su un trono: erano le sorelle di Ananke, le Moire, in abiti bianchi e con serti sul capo, Lachesi Cloto Atropo. E cantavano in armonia con le Sirene: Lachesi il passato, Cloto il presente, Atropo il futuro.

Dopoché anche gli altri erano passati, tutti si dirigevano verso la pianura del Lete... Al calare della sera, essi si accampavano sulla sponda del fiume Amelete... Via via che uno beveva si scordava di tutto. Poi s'erano addormentati, quando, a mezzanotte, era scoppiato un tuono e s'era prodotto un terremoto e d'improvviso, chi di qua, chi di là, eccoli portati in su a nascere, ratti filando come stelle cadenti.

Il Mito crea l'Immagine. Già Platone accosta l'ineluttabilità del Fato (e quindi della morte decisa da

Atropo, colei che taglia il filo della vita di ognuno) al ritorno verso l'alto, ad una nuova successiva vita, esito di una umana personale scelta tra bene e male. Ed una possibile metempsicosi si rappresenta nel ritorno alla vita del guerriero Er, entrato nella dimensione che segue alla morte e poi tornato tra i mortali.

Così Goethe afferma che la Luce primigenia non ha colori: essi si creano solo nel momento in cui la Luce si corrompe passando attraverso un mezzo torbido, cristallo acqua cielo. Tutto si degrada, tutto rinasce e si riforma.

Nella Poesia medievale rimane fortemente presente, in chiave filosofica, il retaggio del Mito classico. Infatti il sommo Poeta non può fare a meno di interpretare eticamente il Mito delle Moire nella *Commedia*, sia nell'*Inferno* che nel *Purgatorio*:

*Cotal vantaggio ha questa Tolomea,
che spesse volte l'anima ci cade
innanzi ch'Atropos mosse le dea.*

Inf. XXXIII vv. 124-126

*Ma perché lei che dì e notte fila
non li avea tratta ancora la conocchia
che Cloto impone a ciascuno e compila.*

Purg. XXI vv. 25-27

Certamente la Poesia romantica e post-romantica non esita a trasportare al suo interno il Mito, adattandolo a considerazioni esistenziali legate al destino ingrato agli umani. Così Ugo Foscolo in *A Zacinto*:

*Tu non altro che il canto avrai del figlio,
o materna mia terra; a noi prescrisse
il fato illacrimata sepoltura.*

vv. 12-14

Più volte Giacomo Leopardi (in particolare nelle *Operette Morali*) dichiara il dolore dell'esistenza e l'impossibilità per gli umani di condizionare il dettato cosmico. Così in *Ultimo Canto di Saffo*:

*In che peccai bambina, allor che ignara
di misfatto è la vita, onde poi scemo
di giovinezza, e disfiurato, al fuso
dell'indomita Parca si volvesse
il ferrigno mio stame?...*

vv. 40-44

I contemporanei non sono da meno. La tragicità del vivere e del considerare appare in primo piano ne *Il mestiere di vivere* di Cesare Pavese, nel suo ritorno al Mito:

La poesia è ripetizione...Per me è ripetizione in quanto celebrazione di uno schema mitico...E allora si vince la natura (meccanicismo) imitandola in modo mitico (ritmi, ritorni, destini).

Non poteva qui mancare il pretepoeta eretico David Maria Turollo, che nel suo ultimo testo *Il dramma è Dio* scrive:

“In principio”: cioè da sempre, in ordine al tempo almeno, non in ordine alla natura. Proprio di ogni natura è di nascere e di morire.

Un moto puramente umano di ribellione, nella ricerca di una rinascita?

Poesia è Filosofia, Filosofia è Poesia. Se questo è vero – e ci credo – ritroveremo sempre nel percorso dell’interpretazione delle cose questo sposalizio. Nella Poesia grazie alla sintesi, nella Filosofia attraverso lo studio e l’analisi.

Sigieri di Brabante, Maestro dello Studio parigino e filosofo imprescindibile per Dante, così scrive nelle *Quaestiones in Metaphysicam*:

Le cose che furono ritornano nella stessa specie secondo un processo circolare, e anche le dottrine, le leggi, le religioni e tutte le altre cose, in modo che le cose inferiori si svolgano circolarmente in dipendenza della circolazione delle cose superiori, benché di alcuni cicli si sia perduto il ricordo per la lontananza nel tempo. Tutto avviene di necessità.

Il ritorno, circolarmente. L’idea neoplatonica del ritorno ineluttabile (e quindi eterno) nella dimensione dell’origine. E infatti così J.W. Goethe afferma:

*L’essere è eterno; poiché le leggi
conservano i tesori della vita
dei quali l’universo si abbellisce.*

Arthur Schopenhauer, nella sua fondamentale opera *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*, si inoltra nel tentativo sapienziale di sconfiggere i vincoli culturali e psicologici di una dimensione determinata dal Tempo. E si avvicina ad una comprensione delle antiche filosofie orientali al di là del puro condizionamento religioso. In lui vive l’idea della palingenesi come ri-nascita:

Se noi potessimo mai non essere, già adesso non saremmo. La prova più certa della nostra immortalità è il fatto che noi ora siamo. Perché ciò dimostra che su di noi il tempo non può nulla: in quanto è già trascorso un tempo infinito. È del tutto impensabile che qualcosa che è esistito una volta, per un momento, con tutta la forza della realtà, dopo un tempo infinito possa non esistere: la contraddizione è troppo grossa. Su questo si fondano la dottrina cristiana del ritorno di tutte le cose, quella induista della creazione del mondo che si ripete continuamente a opera di Brahma, e dogmi analoghi di Platone e altri filosofi.

Schopenhauer torna più volte sul concetto, anche in rapporto alla creazione dell'opera d'arte e della poesia. Dai *Supplementi*:

...nella catastrofe tragica ci rivolgiamo via dalla stessa volontà alla vita. Nella tragedia dunque ci viene presentato il lato terribile della vita, lo strazio dell'umanità, il dominio del caso e dell'errore, la caduta del giusto, il trionfo del malvagio: ossia ci viene messa sotto gli occhi la costituzione del mondo proprio renitente alla nostra volontà. A tale vista noi ci sentiamo spinti, a distogliere la nostra volontà dalla vita, a non volerla ed a non amarla più.

...è il sorgere della conoscenza...

Così anche l'Ippolito di Euripide, in cui ci colpisce, come Artemide, che gli appare per consolarlo, gli predichi tempio e gloria postuma, ma non accenni ad un'esistenza oltre la vita, e nel morire lo abbandoni, come tutti gli dei si allontanano dal morente: mentre nel cristianesimo gli si avvicinano; e così anche nel brahmanismo e nel buddhismo, se anche in questo ultimo gli dei siano propriamente esotici. Ippolito dunque, come quasi tutti gli eroi tragici degli antichi, mostra dedizione al fato inevitabile ed alla volontà inflessibile degli dei, ma nessuna rinuncia alla volontà di vivere.

Prepotente arriva con Friedrich Nietzsche il Mito dell'Eterno Ritorno, rappresentato nelle filosofie dell'Oriente attraverso la raffigurazione dell'animale mitico – il Drago – che con moto circolare divora la propria coda. Soprattutto negli ultimi tempi della vita e nel pieno della malattia Nietzsche esprime quasi un passaggio dall'Etica alla Metafisica, la fusione di campi filosofici storicamente mantenuti distinti. In *La Volontà di Potenza* (testo raccolto postumo) scrive:

La vita stessa e la sua eterna fecondità e il suo eterno ritorno necessitano l'angoscia, la distruzione, la volontà di annientamento.

...il mondo quale movimento circolare, che si è già ripetuto un'infinità di volte e che il suo giuoco ritorna IN INFINITUM.

Il principio della conservazione dell'energia esige il ricorso eterno.

Tutto diviene e ritorna eternamente, - non è possibile sfuggire!

È la profezia dei poeti: la Scienza, col suo metodo sperimentale, va alla conferma di tutto ciò che l'artista e il filosofo intuiscono.

Nella filosofia di Martin Heidegger l'ingresso dello strumento e della tecnica nel mondo degli uomini deve essere analizzato, catalogato. Proprio la *pro-duzione* permette all'uomo di raggiungere il *disvelamento*, che significa verità. Ma l'unica possibilità è data dal rimanere nell'ambito del destino. Egli scrive ne *La Questione della Tecnica*:

Sempre l'uomo è governato dal destino del disvelamento. Ma non si tratta mai della fatalità di una costrizione. Infatti, l'uomo diventa libero solo nella misura in cui, appunto, appartiene all'ambito del destino e così diventa un ascoltante, non però un servo.

Quel riunente mandare che solo porta l'uomo su una via del disvelamento lo chiamiamo il Geschick, il destino... Destino in questo senso è anche la pro-duzione, la ποίησις... La libertà è l'ambito del destino il quale di volta in volta traccia la via a un modo del disvelamento.

La pro-duzione conduce fuori del nascondimento nella disvelatezza. Pro-duzione si dà solo in quanto un nascosto viene nella disvelatezza. Questo venire si fonda e prende avvio in ciò che chiamiamo il disvelamento. I Greci usano per questo la parola ἀλήθεια... Noi tedeschi... la intendiamo comunemente come esattezza della rappresentazione.

Il ciclo infinito delle vite – nascita, giovinezza, vecchiaia, morte – e dopo la morte il transito ad altra materia: il testo più sacro degli Indù, *Bhagavadgita*, narra di un colloquio tra il Dio e l'Uomo:

A quel modo che in questo corpo il sé che abita nel corpo passa attraverso l'infanzia, la giovinezza e la vecchiaia, così, alla morte, egli assume un altro corpo. Il savio non è mai perplesso su questo.

Da sempre senza inizio. Il dettato, che rifiuta il concetto di creazione del mondo e del tempo, è alla base del percorso filosofico buddhista. Il processo di illuminazione permette l'uscita dal *samsara*, ciclo eterno di morte e rinascita. Così scrive il XIV Dalai Lama:

Il disincanto è un fattore mentale identificato come l'essere stanchi del samsara una volta che si sono visti i suoi difetti, come la sofferenza della nascita, dell'invecchiamento e della morte. La sua funzione è quella di indurre ad abbandonare le affezioni mentali. Il testo di Candrakirti dice: "Il disincanto è così chiamato perché è un fattore mentale che è concomitante con una mente di disincanto con il samsara dopo aver visto i difetti del samsara, portando a un graduale abbandono delle affezioni mentali".

Ma anche la poesia Sufi afferma l'esistenza di una risorgenza dalle ceneri della morte. Scrive il poeta mistico persiano Farid al-din Attar ne *Il Verbo degli Uccelli*:

Quando si è spenta anche l'ultima brace, una nuova fenice esce dalle ceneri. Dalla legna ridotta in cenere, ecco che sorge una piccola fenice!

La cosmologia contemporanea, nel suo impegno a definire i parametri di comprensione dell'universo attraverso la matematica e la fisica quantistica, è arrivata a esprimere in realtà i medesimi concetti che già secoli fa i poeti e i filosofi avevano ipotizzato. La filosofia buddhista, ad esempio, spiega il tempo (che è impermanente, cioè di fatto non esiste) come la successione infinita di enormi fette temporali chiamate Eoni. Per la scienza una successione di universi che nascono con un proprio *Big Bang* per poi morire prima di un nuovo *Big Bang* e quindi di un nuovo universo. Roger Penrose, fisico britannico, nella sua Teoria chiamata *Cosmologia Ciclica Conforme* (CCC) raccoglie le precedenti ricerche per giungere a questa ipotesi affascinante, espressa in *Cycles of Time*:

...il nostro universo, nel suo complesso, va visto come una varietà conforme estesa composta da una successione (forse infinita) di eoni, ognuno dei quali si mostra come la storia di un intero universo in espansione.

In ogni eone l'universo si espande da zero a infinito, ma l'infinito futuro di ogni eone coincide esattamente con il Big Bang dell'eone successivo.

Voglio qui concludere con il poeta che più in profondità cercò di comprendere il senso dell'umana vita (e quindi della morte): William Shakespeare. *Macbeth*, Atto V Scena V:

La vita non è che un'ombra che cammina, un povero commediante che si pavoneggia e si agita sulla scena del mondo, per la sua ora, e poi non se ne parla più; una favola raccontata da un idiota, piena di rumore e furore, che non significa nulla.

I papiri dello spettacolo. Sesta serie

di Vincenzo Ruggiero Perrino

1. Premessa

Prosegue, con la sesta serie di papiri dello spettacolo, l'indagine sui reperti antiquari, legati al mondo della *performance* teatrale globalmente considerata. Come nei precedenti¹, vengono presi in considerazione frammenti papiracei (più una coppa d'argento) ascrivibili ai principali generi teatrali (tragedia, commedia, dramma satiresco, mimo), tanto nel senso di una loro scansione drammaturgica (modi di composizione, prevalenze e persistenze tematiche, stilemi), quanto sotto un profilo squisitamente scenico e performativo (con note di regia, partiture musicali, calendari di feste).

2. Selezione di papiri dello spettacolo (e una coppa)

a. *P.Oxy. XXVII 2454*

Che fin dal periodo tolemaico gli spettatori dell'Egitto greco-romano potessero fruire di una produzione drammaturgica tragica è attestato variamente. A parte i testi dei poeti della Pleiade e le attestazioni di iscrizioni (anche molto più antiche) che riportano liste di *Dionysotechitae* (comprendenti anche poeti tragici e comici oltre a musicisti, cantanti e attori)², c'è, e.g., il *P.Oxy. XXIII 2382* che reca i frammenti della cosiddetta "tragedia di Gige"³. Altro frammento di una certa importanza è quello recato da questo *P.Oxy. XXVII 2454* – che era stato chiaramente approntato a

¹ Cfr. V. Ruggiero Perrino, *La cultura materiale del teatro. I papiri dello spettacolo*, in AA.VV., *L'antico nel presente*, Atti del VI Convegno di antichistica di "Senecio", Napoli 18-19 ottobre 2019, Napoli 2020; Id., *I papiri dello spettacolo. Seconda serie*, in AA.VV., *De Reditu nostro*, Atti del VII Convegno di antichistica di "Senecio", svoltosi online il 15 ottobre 2021, Napoli 2022; Id., *I papiri dello spettacolo. Terza serie*, in AA.VV., *Pax Arva Colat*, Atti dell'VIII Convegno di antichistica di "Senecio", Padova 14 ottobre 2022, Napoli 2023; Id., *I papiri dello spettacolo. Quarta serie*, in AA.VV., *Trinacria. Suggestioni dall'antico fra teatro, poesia e storia*, Atti del IX Convegno di antichistica di "Senecio", Trapani 13-14 ottobre 2023, Napoli 2024; Id., *I papiri dello spettacolo. Quinta serie*, in AA.VV., *Tradizioni, voci e immagini dall'antico, echi nel presente*, Atti del X Convegno di antichistica di "Senecio", Novi Ligure (AL) 11 ottobre 2024, Napoli 2025.

² Come quelle trascritte ai nn. 50 e 51 da W. Dittenberger, *Orientalis Graeci Inscriptiones Selectae*, vol. I, Lipsia 1903, pp. 77-78.

³ Cfr. la terza serie di questi papiri dello spettacolo.



Figura 1. P.Oxy. XXVII 2454

guisa di copia di lettura, non recando alcun segno “scenico” – oggetto di diversi studi per almeno un sessantennio⁴ [Figura 1].

Esso tramanda un testo in sessanta trimetri giambici distribuiti su due colonne, verosimilmente ascrivibile alla seconda metà del II secolo, incentrato sulle fatiche di Ercole (*rectius*, sugli ultimi momenti dell’eroe sul monte Eta). Ipotizzabile è la dipendenza dalle *Trachinie* di Sofocle. Recentemente, come vedremo tra poco, questo frammento è stato riconosciuto appartenente all’*Eracle* del filosofo cinico Diogene di Sinope⁵.

Il brano superstite si compone di un monologo dell’eroe, interrotto brevemente (vv. 33 e ss.) da un altro personaggio (o forse dal Coro). Dopo aver enumerato i suoi più grandi avversari (come avviene appunto nelle *Trachinie* di

Sofocle), Eracle dispera di raggiungere il cielo e lamenta la sconfitta per mano di una donna, strumento delle macchinazioni di Era. Alcuni motivi, oltre ad echi verbali (i vv. 56 e ss. del papiro ricalcano i vv. 1062 e ss. della tragedia sofoclea), sembrano rafforzare l’idea di un’imitazione del grande tragico: in entrambe le opere, l’eroe invoca Ade e desidera essere distrutto dai fulmini di Zeus; la preghiera che Eracle pronuncia nel suo discorso (v. 1066 *Trachinie*) è similmente indirizzata al padre alla fine del *P.Oxy. 2454* (peraltro con la stessa scansione metrica).

Altri esegeti – la Colombi e il Cataudella su tutti – insistettero invece per una discendenza eschilea. La Colombi proponeva di individuare un episodio diverso della storia dell’eroe. A suo parere, il fatto che egli chieda al v. 42 dove possa fuggire, implicherebbe che sia ancora perseguitato dalla dea. Per questa ragione, secondo la studiosa, il lacerto papiraceo tramanderebbe non il momento

⁴ Bisogna almeno ricordare: E.G. Turner, *Anonymous*, Heracles on Oeta, in (a cura di) Id., *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. 27, Londra 1962, pp. 27-32; L. Colombi, *P.Ox. XXVII [1962] Nr. 2454*, in “Dioniso”, 38 (1964), pp. 12-22; L. Alfonsi, *Sul fr. tragico di POxy 2454 (POxy vol. XXVII) e su possibili suoi echi in autori latini*, in “Aegyptus”, 46, 1-2 (1966), pp. 3-12; Q. Cataudella, *Il Papiro ossirinchiota 2454 e gli Eraclidi di Eschilo*, in “Revue des Etudes Grecques”, 79 (1966), pp. 38-63. Più di recente è tornato sul papiro con nuove riflessioni J.L. López Cruces, *P.Oxy.2454 (TrGF adesp. 653): Cuestiones de datación, género y autoría*, in “Myrtia”, 19 (2004), pp. 5-22.

⁵ Cfr. M. Noussia, *Fragments of Cynic Tragedy*, in M.A. Harder - E.R. Regtuit - G.C. Wakker, *Beyond the Canon*, Leuven 2006, pp. 237-242.

della morte, quanto piuttosto quello – connotato da stanchezza e angoscia – della liberazione del titano Prometeo, e di conseguenza ella assegnava il brano al *Prometeo liberato* di Eschilo⁶.

Il Cataudella, confrontando i resti del papiro con l'*Ercole Oeteo* di Seneca (*rectius*, Pseudo-Seneca), stabilì una serie di parallelismi che gli permisero di attribuire il frammento papiraceo agli *Eraclidi* di Eschilo, un'opera che, come le *Trachinie*, raccontava l'episodio della morte di Eracle, e che, secondo Paratore, fu la seconda fonte utilizzata da Seneca nella scrittura della sua tragedia⁷.

Tuttavia, come ha fatto notare il Lesky, i parallelismi con la tragedia pseudo-senecana non portano nessuna prova concreta in favore della paternità di Eschilo (e men che meno sul contenuto dei suoi *Eraclidi*)⁸. Conseguentemente altri studiosi, a partire dal primo editore Turner (e dall'italiano Luigi Alfonsi) preferirono evitare un'assegnazione precisa a questo o a quell'autore, finendo per ascrivere la tragedia tramandata dal *P.Oxy. XXVII 2454* all'epoca ellenistica.

Questa cronologia “bassa” sarebbe giustificata tanto da argomenti di natura lessicale (alcuni termini che ricorrono nel papiro, benché presenti in composizioni epiche, sono assenti dalle tragedie del V secolo a.C.); di natura metrica (vi sono sillabe brevi che hanno paralleli solo in epoca tarda); e di natura mitica e religiosa (il papiro adombra una concezione coerente con quella ellenistica dell'apoteosi di Eracle, che aspira all'immortalità come compensazione per le sue fatiche, piuttosto che per la sua ascendenza divina).

Il tenore dei versi e le connessioni con altre opere tragiche sembrano circoscrivere il soggetto del papiro nel genere appunto tragico. Tuttavia, come ricordava il López Cruces, in ambito figurativo l'episodio della morte e dell'apoteosi di Eracle è stato ritratto su scene satiresche (o comiche) a partire dalla seconda metà del V secolo a.C. Per esempio: una coppa attica conservata a Berlino (n. 2360) e dipinta tra il 430 e il 420 a.C., mostra l'eroe che ascende all'Olimpo su un carro guidato da Atena, mentre due Satiri, lanciandosi sulla sua pira funeraria, cercano di prenderne le armi. Su un altro vaso, proveniente dalla Cirenaica e databile tra il 410 e il 400 a.C. (oggi al Museo del Louvre, n. 3408), Eracle è al centro di una scena comica⁹.

⁶ Cfr. L. Colombi, *op. cit.*, p. 21. L'attribuzione, ad onor del vero, non poggia su basi particolarmente robuste: la citazione di Prometeo al v. 29; l'uso di δεθεῖς (“legato”) al v. 21 (che non è detto si riferisca a Prometeo); l'ipotesi (inverificabile) che alla narrazione che Io fa a Prometeo delle sue avventure e sofferenze nel *Prometeo incatenato* (vv. 640 ss.), corrispondesse, nel *Prometeo liberato*, un analogo dialogo tra Eracle e Prometeo.

⁷ Cfr. Q. Cataudella, *op. cit.*; E. Paratore, *Ut pictura poesis. Note critiche ed esegetiche al testo dello Hercules Oetaeus*, in AA.VV., *Studia Enk oblata*, Leiden 1955, pp. 129-166.

⁸ Cfr. A. Lesky, in “Anzeiger für die Altertumswissenschaft, hrsg. von der Österreichischen Humanistischen Gesellschaft”, 20 (1967), p. 106.

⁹ Cfr. J.L. López Cruces, *op. cit.*, pp. 11 e ss.

Insomma, le avventure di Eracle non appartengono esclusivamente alla tragedia, ben potendo essere al centro di una trama parodistica. Tanto più che anche alcune sfumature lessicali di questo papiro non sono esclusivamente tragiche. Infatti, sebbene i resti di *P.Oxy. XXVII 2454* siano scarsi, è possibile citare due termini che “stonano” rispetto ad un’impostazione seria: ἀθλητής al v. 19, e γηγενέστερον al v. 13¹⁰.

Col primo Eracle definisce “grande atleta” un suo rivale, probabilmente Busiride, che Dione Crisostomo (VI, 32), citato da Diogene il Cinico, definiva come colui che «si allenava con grande diligenza, mangiava tutto il giorno e si vantava grandemente della sua abilità in combattimento». Significativamente al v. 11 il papiro cita un altro atleta, Anteo, il figlio della Terra, il cui confronto con Eracle fu sempre inteso come una gara di lotta. Infatti, tanto la letteratura drammatica¹¹ quanto l’arte pittorica¹² lo presentano come lottatore [Figura 2].



Figura 2. Cratere con la lotta tra Eracle e Anteo.

Il fatto che Anteo, e probabilmente Busiride, siano trattati in maniera comica o satirica non deve meravigliare: l’atleta greco, inteso come concorrente in eventi sportivi “duri” e fisicamente somigliante all’odierno lottatore di sumo, era, fino ad Euripide, caratteristico di generi non seri, poiché la tragedia di solito evitava la presentazione di certe realtà sportive¹³. Con Euripide, poi, la tragedia inizia ad assorbire elementi di commedia e dramma satirico, superando l’antica codificazione eschilea e sofoclea. Basti pensare che nella tragedia dedicata a *Eracle*, nel delirio che

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 12.

¹¹ Frinico (VI-V secolo) scrisse un dramma satirico intitolato *Anteo o i Libici* sulle battaglie di Eracle con il re libico (TrGF I, p. 37); Aristia, figlio di Pratina di Fliunte, fece lo stesso nella prima metà del V secolo (TrGF I, p. 85); più tardi, nel IV secolo, Antifane dedicò una commedia al personaggio (PCG II, p. 328); in chiave sportiva lo troviamo descritto anche nell’unica tragedia di cui abbiamo notizia, opera di un certo Arcestrato vissuto nel IV secolo (TrGF I, p. 239). Comunque sia il tema della rivalità ‘ginnica’ tra Eracle e Anteo ebbe straordinaria fortuna anche nella letteratura latina. Al riguardo cfr. gli esempi rassegnati in L. Alfonsi, *op. cit.*

¹² Per esempio, la lotta con il leone di Nemea fu interpretata in questo modo a partire dal 520 a.C. circa, quando nei dipinti tutte le ‘mosse’ che Eracle fa sul leone sono posizioni ginniche, cfr. S. Woodford, *Images of Myth in Classical Antiquity*, Cambridge 2003, pp. 30 e ss., con l’illustrazione di una moneta d’argento dell’Italia meridionale (ca 330 a.C.), che mostra l’incontro di Eracle con il leone «in what looks very much like a wrestling match».

¹³ Cfr. J.L. López Cruces, *op. cit.*, p. 13. Per quanto ne sappiamo, Euripide fu il primo drammaturgo a utilizzare il termine ἀθλητής, e lo fece due volte: una volta nell’*Autolico*, un dramma satirico in cui un personaggio insulta il γένος ἀθλητῶν; un’altra nell’*Alceste*, una tragedia rappresentata nel 438 a.C. che mostra una marcata presenza di motivi satirici, nel passo in cui Eracle considera il confronto con la Morte «un’impresa degna di atleti» (v. 1027). Dopo Euripide, lo troviamo solo, già nel IV secolo, nella commedia di Timocleo intitolata *Il Pugilatore* (PCG VII, p. 776).

precede l'assassinio della moglie e dei figli, l'eroe immagina di partecipare ai Giochi Istmici (vv. 959-962). È ipotizzabile, allora, che nella tragedia tradata dal *P.Oxy. 2454*, definendo "atleta" un rivale, Eracle voglia autodefinirsi non tanto un benefattore dell'umanità, quanto un lottatore di successo¹⁴.

Anche il López Cruces è persuaso che dalla fine del V e per tutto il IV secolo a.C. si assista a una progressiva divaricazione tra due rappresentazioni di Eracle: la prima lo vede come un atleta vincitore nelle gare (il che spiegherebbe perché poeti comici e satirici ne enfatizzino, con tono derisorio, l'appetito insaziabile, la ricca dieta a base di carne, e la sua incontinenza sessuale); la seconda, sviluppata soprattutto nell'ambito socratico da Senofonte e da Antistene (autore di opere sul carattere esemplare delle fatiche di Eracle), lo considera alla stregua di un filosofo. Il semidio di *P.Oxy. 2454* potrebbe quindi essere l'atleta che basa tutto sui suoi muscoli, piuttosto che il filosofo.

A chi, dunque, intestare i versi del papiro? Eracle appare in numerose opere, sebbene per la maggior parte di esse non si sappia se fossero tragedie o drammi satireschi: l'*Eracle* di Timesiteo (TrGF I, p. 324), quello di Licofrone (TrGp I, p. 274) e l'*Eracle ardente* di Spintaro di Eraclea (TrGF I, p. 165), senza contare la già citata opera anonima sulla morte dell'eroe, menzionata da Dione Crisostomo. Sul punto sia il López Cruces che la Noussia sottolineano la coerenza tematica e stilistica del brano papiraceo con i magrissimi resti di una perduta tragedia del IV secolo a.C. dedicata all'eroe: l'*Eracle* di Diogene il Cinico, nome che già il Turner (nell'*editio princeps*) aveva proposto tra i candidati per la paternità del frammento. Paternità diogenea che fu avversata dal Cataudella, sulla scorta del fatto che l'*Eracle* diogeneo non fosse «degno dell'altezza e della gravità di una tragedia»¹⁵. Però, laddove si ammette che non di tragedia si tratta bensì di dramma satiresco, Diogene torna ad essere un ottimo candidato. Tanto più che, nel IV secolo, l'imperatore Giuliano giustificò Diogene per quei brani tragici in cui il Cinico παίξει ("scherza"), essendo caratteristica del suo stile l'ibridazione di serio e giocoso.

Del resto, Ulrich von Wilamowitz pensava che l'*Eracle* di Diogene non prefigurasse il filosofo (da vero cinico avrebbe dovuto disprezzare la fortuna), ma l'atleta¹⁶. E Aldo Bartalucci, proponendo una ricostruzione del dramma di Diogene, evidenziava il tema del contrasto tra Eracle (modello di

¹⁴ A questo proposito, Lloyd-Jones attirò l'attenzione anni fa sul fatto che il catalogo pronunciato da Eracle non è composto dalle sue imprese, ma da quelle dei suoi rivali, senza alcun accenno al beneficio che l'umanità ha tratto da queste battaglie civilizzatrici, cfr. H. Lloyd-Jones, rec. *P.Oxy. 2454*, in "Gnomon", 35 (1963), p. 439.

¹⁵ Cfr. Q. Cataudella, *op.cit.*, pp. 47-48.

¹⁶ Cfr. U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Euripides. Herakles*, Gottinga 1895.

un'educazione esclusivamente fisica), e Diogene stesso (rappresentante la formazione spirituale ed intellettuale)¹⁷.

b. *P.Didot (Mulieris oratio)*

Il *P.Didot* [Figura 3] è un rotolo databile intorno al 160 a.C.; venne rinvenuto a Memphis – precisamente nel Serapeo – insieme con un gruppo di altri papiri facenti parte del cosiddetto “Archivio dei figli di Glaucia”¹⁸.

Glaucia era un soldato macedone divenuto proprietario terriero nell'Egitto tolemaico; i suoi figli erano Tolomeo – sacerdote di Serapide – e Apollonio, che viveva insieme al fratello. Furono loro, insieme con amici e impiegati dell'amministrazione tolemaica, a vergare i documenti dell'“Archivio”:



Figura 3. *P.Didot (Mulieris Oratio)*

lettere, petizioni, documenti, esercizi di scuola, descrizioni di sogni, testi letterari (tra i quali la traduzione greca di una novella egiziana), e perfino testi in demotico¹⁹.

Sul *recto* il papiro ci tramanda sette colonne di scrittura, opera di tre mani diverse, contenenti brani poetici, seguiti da un rendiconto di spese. Proprio quest'ultimo ha permesso di datare e di localizzare il luogo di origine del lacerto. Come ci informa lo Stama, una prima mano ha redatto le colonne I-III (ossia la *Mulieris oratio*); un secondo scriba le colonne IV-VI (comprendenti: i vv. 5-12 della *Medea* di Euripide; poco più di una ventina di versi di *Kares ē Eurōpē* di Eschilo; i quindici trimetri giambici che formano il Com. Adesp. Fr. 1001)²⁰. La settima colonna è la lista di spese a cui accennavamo.

¹⁷ Cfr. A. Bartalucci, *Una probabile ricostruzione dell'Eracle di Diogene di Sinope*, in “Studi Classici Orientali”, 19-20 (1970/71), pp. 109-122.

¹⁸ Inizialmente il papiro entrò in possesso di Jean-François Champollion; poi venne acquistato dal collezionista ed editore Ambroise Firmin-Didot (da cui la denominazione). Il primo editore del papiro fu Henri Weil che lo pubblicò (con ampio studio) nell'articolo *Un papyrus inédit de la bibliothèque de m. Ambroise Firmin-Didot. Nouveaux fragments d'Euripide et d'autres poètes grecs*, Paris 1879, pp. 1-15 e 25-28. Oggi è conservato al Museo del Louvre (numero di inventario 7171+7172). Rinvio a F. Stama, *Per una riedizione della cosiddetta Mulieris oratio (= P.Didot, coll I-III r-v = Com. Adesp. fr. 1000 K.-A-)*, in “Aegyptus”, 97 (2017), pp. 3-39, non soltanto per una nuova edizione del testo, ma anche per la sua analisi e per un'esaustiva bibliografia in merito.

¹⁹ Cfr. E. Bonollo, *La mulieris oratio del papiro Didot (= adesp. com. fr. 1000 K.-A.) come esercizio di scuola. A proposito di un'attribuzione dibattuta*, in “Incontri di filologia classica”, 17 (2017-2018), pp. 245-266: 245.

²⁰ Queste tre colonne si chiudono con una *subscriptio* di controversa interpretazione Ἀρίστων φιλόσοφος μαθήματα.

Sul *verso* ci sono quattro colonne disposte perpendicolarmente al senso della larghezza all'interno di uno specchio di scrittura coincidente con le linee II-V dell'altro lato: esse recano una ricopiatura – imperfetta, imprecisa e lacunosa – della *Mulieris oratio*, oltre a due epigrammi di Posidippo di Pella, preceduti appunto dalla specificazione Ποσειδίππου ἐπιγράμματα²¹.

Confrontando le grafie presenti in questo papiro con quelle di altri papiri dell'“Archivio” siamo in grado di identificare nel secondo scriba Apollonio, e nel terzo suo fratello maggiore Tolomeo. Per il primo scriba, non essendoci termini di paragone, è impossibile stabilirne l'identità²².

Dunque, la *Mulieris oratio* compare in una doppia redazione, sul *recto* e sul *verso*; entrambe le

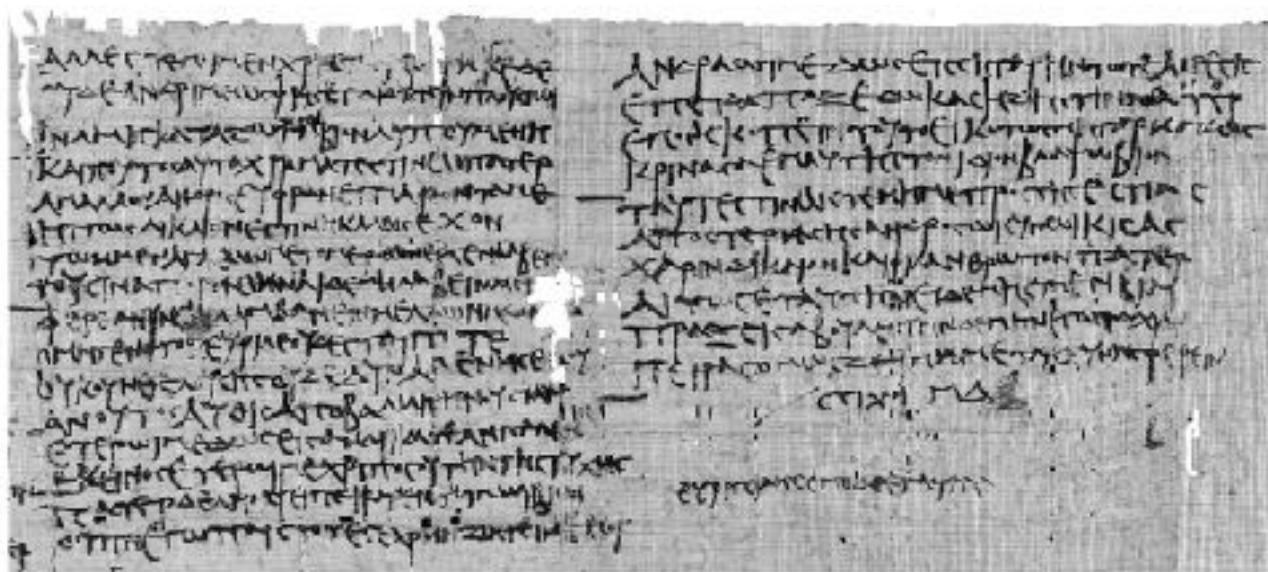


Figura 4. Didot (*Mulieris oratio*)

versioni sono precedute dall'avvertenza Εὐριπίδου; nella versione sul *recto* compaiono delle *paragraphoi*, che tuttavia non indicano un cambio di personaggio²³ (l'ultima segnalando la fine del

²¹ Cfr. F. Stama, *op. cit.*, pp. 4-5.

²² Scrive lo Stama al riguardo: «Per quanto concerne la successione delle mani, un importante indizio è dato dalla strana conformazione della col. VI, più stretta delle altre del *recto* e, a detta di Pordomingo, scritta dopo che la col. VII fu occupata dalla lista di conti. Ciò posto, si potrebbe ipotizzare, con buona verosimiglianza, che il *volumen* sia stato inizialmente impiegato per accogliere l'estratto poetico vergato da[ll'anonimo scriba] nelle coll. I-III del lato perfibrile e poi, in un secondo momento, passò nelle mani dei due figli di Glaukia, che redassero, l'uno, Apollonio, la *subscriptio* alla fine della col. III, le col. IV-VI e la sottoscrittura dopo la colonna VI nel *recto*; l'altro, Tolomeo, la col. VIII nel *recto* e le coll. I-IV nella facciata transfibrile», *ivi*, p. 5.

²³ Il Körte era persuaso che esse avessero una funzione strutturale, per distinguere le sezioni della *rhesis*. Tuttavia, questa struttura non sempre si rivela corretta, perché almeno tra i vv. 11-12 e 32-33 le relative *paragraphoi* sono inserite in maniera arbitraria, cfr. A. Körte, *Menandri quae supersunt, I. Reliquiae in papyris et membranis vetustissimis servatae*, Lipsia 1938, p. 143. Il Delattre, invece, evidenziando la regolarità con la quale compaiono (cioè ogni cinque o sei versi), li riteneva dei segni guida, il che gli fece supporre che si trattasse di un'esercitazione di ricopiatura da un modello letto (o memorizzato) ogni cinque o sei linee, cfr. A. Delattre, citato in F. Pordomingo, *Antologías de época helenística en papiro*, Firenze 2013, p. 260.

primo estratto poetico aggiunge una nota sticometrica relativa al totale di 44 versi), alla quale fa seguito una *subscriptio* ΣΠ(Μ)ΟΔΡΕΓΑΤΗΣ²⁴) [Figura 4].

Nel frammento si legge la accorata supplica di una donna – una νόμφη – felicemente sposata ad un uomo, il quale, per ragioni non esplicitate nel papiro, è diventato povero. Ella cerca di dissuadere suo padre dal proposito di annullare il matrimonio per poterla concedere in moglie ad un altro pretendente benestante. Insomma: sono le parole di una figlia che, appellandosi ai suoi doveri di moglie, respinge il consiglio paterno di abbandonare il marito che le ha fatto un torto.

L'ipotesi che il *P.Didot* sia stato un libro scolastico, pur patrocinata da molti studiosi²⁵, è invero poco plausibile²⁶. Se, come sembra, il testo fu scritto intorno al 160 a.C., in quell'anno i due fratelli avevano, rispettivamente, Tolomeo più di quarant'anni e Apollonio, ormai quindicenne, aveva concluso il suo percorso di formazione scolastica. E anche la mano dello scriba ignoto è evidentemente estranea ad un ambiente scolastico, presentando una grafia tipica di chi è abituato a scrivere con disinvoltura e non necessitante di esercitazioni.

Lucio Del Corso, confrontando il *P.Didot* con i *P.Tebt. I 1* e *P.Tebt. I 2* (che sono due antologie redatte da più mani e destinate ad occasioni simposiali) ha ipotizzato che anche il *P.Didot* fosse stato concepito per una lettura in contesti conviviali²⁷. Del resto altri papiri dell'“Archivio” confermano l'esistenza di κατάλυματa, cioè stanze per ospiti (estranei all'ambiente e al personale templare), che erano idonee a riunioni conviviali, dove si potevano svolgere letture collettive di testi letterari e/o drammaturgici.

Anche il Fioretti è persuaso che questi volumi, opera di più mani, sembrino più frequenti in contesti nei quali si provvede alla redazione di libri “informali”, il che però non scioglie il dubbio se il rotolo in questione sia legato solo alla lettura in un ambiente comunitario in cui prevalevano gli

²⁴ Secondo la Bonollo andrebbe emendata in Εὐριπίδης σπουδερῆς, cfr. E. Bonollo, *op. cit.*, p. 246. Il Thompson sottolineava la circostanza che essa potesse essere una specie di nota di commento, come appaiono non infrequentemente nelle antologie di carattere scolastico (come il *P.Bour. I*), cfr. D.J. Thompson, *Ptolemaios and the “Lighthouse”*: *Greek Culture in the Memphite Serapeum*, in “The Cambridge Classical Journal”, 33 (1987), p. 111.

²⁵ Oltre al Thompson, tra gli altri hanno sostenuto la tesi: M.L. Nardelli, *Testi dell'Archivio del Serapeo di Menfi: ipotesi di una biblioteca*, in “Proceedings of the XVIII International Congress of Papyrology (Athens 25-31 May 1986)”, vol. II, Athens 1988; R. Criatore, *Writings, Teachers, and Students in Graeco-Roman Egypt*, Atlanta 1996; G. Bastianini, *Testi gnomici di ambiente scolastico*, in M.S. Funghi (a cura di), *Aspetti di letteratura gnomica nel mondo antico*, vol. 1, Firenze 2003; S. Visentini, *Problemi di trasmissione e ricezione della lettura greca nei “papiri scolastici” di età ellenistica e romana*, dissertazione universitaria, Trieste 2014.

²⁶ Concordiamo con la Bonollo che scrive: «La *mise en page* del testo, corredato da genitivo del nome dell'autore e computo sticometrico, il fatto che esso sia antologizzato assieme a brani di Euripide ed Eschilo [...], la falsa paternità euripidea di cui viene ritenuto degno, sono chiari indizi di come questi versi non fossero letti come semplice esercizio nel II secolo a.C., ma godessero dell'*auctoritas* di un passo letterario», E. Bonollo, *op. cit.*, pp. 254-255.

²⁷ Cfr. L. Del Corso, *I figli di Glaucia e i papiri del Serapeo. Tra produzione scritta e identità etnica*, in D. Bianconi (a cura di), *Storia della scrittura e altre storie*, Roma 2014, pp. 285-336; 310.

interessi verso la letteratura drammatica, o sia una trascrizione finalizzata a una migliore comprensione dei testi²⁸.

Il testo della *Mulieris oratio* si presenta come “di Euripide”, il che ha dato inizialmente origine a vari tentativi di individuare il dramma da cui sarebbe tratto il lacerto ricopiato: *Cresfonte*?²⁹, *Archelaos*?³⁰, *Diktys*?³¹, un non meglio specificabile σατυρικὸν δράμα?³². Tuttavia, due autorevolissimi studiosi – Wilamowitz³³ e Tyrell³⁴ – respinsero l’asserita attribuzione euripidea, sulla scorta di aspetti fraselogico-lessicali e metrico-ritmici del testo.

I prospettati dubbi sulla paternità di Euripide spinsero il Robertson a ipotizzare che l’autore del monologo fosse Menandro e, più precisamente, che il frammento conservasse la replica di Panfile al padre Smicrine ai vv. 801-823 degli *Epitrepontes*³⁵. Dal canto suo, il Webster pose in evidenza che la *Mulieris oratio* è affine a due scene dello *Stichus* di Plauto, e conseguentemente assegnava il brano del *P.Didot* alla prima versione degli *Adelphoi* menandrei, che sono il modello della palliata plautina. Ad un più attento esame, però, anche l’ipotesi della *Mulieris oratio* come rielaborazione scolastica degli *Epitrepontes* o dello *Stichus* si rivela poco persuasiva³⁶.

Ancora tra i negazionisti della paternità euripidea figurano: il Page, che la riteneva parte di una tragedia ellenistica, opera di un poetastro del IV secolo a.C. imitatore di Euripide³⁷; il Bühler, che la diceva di mano di un commediografo poco originale e con ambizioni tragiche³⁸; il Casanova, che la giudicò un esercizio scolastico di versificazione ad imitazione di Menandro³⁹; il Furley, per il quale

²⁸ Cfr. P. Fioretti, *Prima dello scriptorium. Esperienze di produzione libraria “collettiva” in età tardoantica*, in AA.VV., *Scriptorium: Wesen - Funktion - Eigenheiten. XVIII Kolloquium du CIPL (St. Gallen, 11-14 september 2013)*, Monaco 2014, pp. 75-89.

²⁹ Cfr. A. Harder, *Euripides’ Kresphontes and Archelaos*, Leiden 1985.

³⁰ Cfr. T. Kock, *Zu den neuen Bruchstücken griechischer Dichter*, in “Rheinisches Museum”, 35 (1880), pp. 267-278.

³¹ Cfr. N. Wecklein, *Ueber fragmentarisch erhaltene Tragödien des Euripides*, in “Sitzungsb. philos.-philolog. hist. Classe k.b Akad. Wiss. München”, 1 (1888), pp. 87-139.

³² Cfr. C.G. Cobet, *Fragmenta inedita poetarum Graecorum*, in “Mnemosyne”, 8 (1880), pp. 56-67.

³³ Cfr. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Excursus zu Euripides Medea*, in “Hermes”, 15 (1880), pp. 481-523.

³⁴ Cfr. R.Y. Tyrell, *A Fragment of Euripides*, in “Hermathena”, 4 (1883), pp. 96-104.

³⁵ Cfr. D.S. Robertson, *An Unrecognised Extract from Menander’s Epitrepontes?*, in “Classical Review”, 36 (1922), pp. 106-109.

³⁶ Come bene spiega, con numerosi esempi, la Bonollo, per la quale la donna della *mulieris oratio* è un personaggio standard della *Nea*, qui impegnata in una scena tipica dell’intreccio comico del IV secolo a.C., cfr. E. Bonollo, *op. cit.*, pp. 250-253.

³⁷ Cfr. D.L. Page, *Greek Literary Papyri in two volumes*, vol. I, Londra-Cambridge 1941.

³⁸ Cfr. W. Bühler, *Noch einmal zur Verfälschung der PHΣΙΣ des Pap. Didot*, in “Hermes”, 91 (1963), pp. 345-351.

³⁹ Cfr. A. Casanova, *Quarant’anni di papiri euripidei*, in (a cura di) G. Bastianini - A. Casanova, *Euripide e i papiri. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 10-11 giugno 2004)*, Firenze 2005, pp. 1-9.

si tratta di un esercizio poetico di un ignoto autore che si lasciò influenzare dai citati versi degli *Epitrepontes* menandrei⁴⁰. Nell'impossibilità di una sicura attribuzione – sia per ragioni tecniche che stilistiche – a Menandro, è preferibile ascriverlo all'opera di un commediografo della *véa*.

È interessante notare che il frammento ha suscitato interesse anche nel campo degli studi giuridici, dal momento che vi si allude al problema del ruolo svolto dopo le nozze dal *κόπιος* di una donna (cioè il padre, o in caso di sua morte, il parente maschio più prossimo del ramo paterno). La *Mulieris oratio* autorizza a ritenere che il tutore di una donna sposata potesse esercitare tutte le potestà legali (tranne quelle proprie del marito), e quindi conservasse la facoltà di sciogliere il vincolo matrimoniale anche per ragioni morali.

Infatti, come spiega la Bonollo, la *persona loquens* si pone come “voce della giustizia”, usando un lessico e tecniche tipiche dell'oratoria giudiziaria: la falsa modestia, il *topos* della concessione all'avversario, poi subito rettificata dalla rivendicazione della propria competenza nelle questioni che la riguardano; la tecnica dell'assunzione del punto di vista dell'avversario; domande retoriche; l'ipotetica adesione al volere dell'interlocutore; la conclusiva *captatio benevolentiae*⁴¹.

c. *P.Bodmer XXVIII*

Il papiro bodmeriano in esame è ascrivibile al II secolo; è costituito da alcuni frustuli, contenenti, nella loro interezza, i resti di 3 o 4 colonne di scrittura (ciascuna di 30 linee), con 25 trimetri giambici leggibili; probabilmente reca le tracce superstiti di un *Atlante*, incentrato sulla nota impresa di Eracle nel paese degli Iperborei per recuperare i pomi delle Esperidi. Più precisamente il *P.Bodmer XXVIII* tramanda una scena inerente l'episodio in cui Eracle sostiene la volta celeste alla presenza di Atlante [Figura 5 e 6].

Questo lacerto era parte di un'edizione particolarmente curata. Infatti, vi si scorgono accenti, segni di punteggiatura, correzioni sopralineari, *variae lectiones* e annotazioni in margine,



Figura 5. *P. Bodmer XXVIII*

⁴⁰ Cfr. W.D. Furley, *Menander, Epitrepontes*, Londra 2009.

⁴¹ Cfr. E. Bonollo, *op. cit.*, p. 248. Donne in qualche modo versate nell'oratoria giudiziaria, o che usano un lessico apparentabile a quello legale, appaiono anche nel *P.Hamb. II 167* (cfr. la quinta serie di questi papiri) e nel *Fragmentum Grenfellianum* (cfr. la prima serie).

παράγραφοι che segnalano la distribuzione di battute tra personaggi, *personarum notae*⁴². Tutti questi segni sembrano apparentemente essere stati vergati dallo scriba originario⁴³.

Le vicende di Eracle – e in particolare quella relativa al rapporto con Atlante – erano molto popolari nel periodo classico: una famosa metopa del tempio di Zeus a Olimpia⁴⁴, una *lekythos* ateniese, datato al 480 a.C. ca, proveniente da Eretria (e oggi al Museo Archeologico Nazionale di Atene), e un’anfora campana dell’ultima parte del V secolo a.C. (oggi al British Museum) rappresentano plasticamente e pittoricamente la medesima vicenda [Figura 7].



Figura 6. P. Bodmer XXVIII

Anche Ferecide⁴⁵ e Apollodoro⁴⁶ avevano variamente declinato la storia del confronto tra i due personaggi mitologici, all’interno del più ampio episodio delle vicissitudini del forzuto semidio presso il popolo degli Iperborei. Questi i fatti: per cogliere i pomi delle Esperidi l’eroe aveva chiesto aiuto ad Atlante e in cambio si era offerto di prenderne temporaneamente il posto; però, si vede beffato nel momento in cui il Gigante, tornato con i frutti, si rende conto che Eracle è reso impotente dal gravoso fardello sulle spalle. Per nulla persuaso dalle minacce, Atlante si rifiuta di tornare a puntellare con le proprie spalle il cielo, ma l’eroe alla fine si svincola dall’incomoda situazione inducendolo con l’astuzia a scontare la punizione divina, alla quale era stato condannato per essersi alleato con i Titani contro Zeus⁴⁷.



Figura 7. Lekythos attica a figure nere, Eracle e Atlante 1

⁴² Come avverte il Tedeschi, nel *P. Bodmer XXVIII* le *personarum notae* sono indicate ai vv. 44 e 46, cfr. G. Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV sec. a.C. all’età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste 2017, pp. 64-65. Altri studi fondamentali e variamente interessanti sul papiro sono: E.G. Turner, *Papyrus Bodmer XXVIII: a Satyr-Play on the Confrontation of Heracles and Atlas*, in “Museum Helveticum”, 33 (1976), pp. 1-26; D.F. Sutton, *P. Bodmer XXVIII: Some First Impressions*, in “The Bulletin of the American Society of Papyrologists”, 14 (1977), pp. 25-29; M.L. West, *The Asigmatic Atlas*, in “Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik”, 22 (1976), pp. 41-42.

⁴³ Cfr. E.G. Turner, *op. cit.*, p. 4.

⁴⁴ Cfr. B. Ashmole - N. Yalouris - A. Franz, *Olympia: the Sculptures of the Temple of Zeus*, London 1967, p. 28 e *passim*.

⁴⁵ Pherecyd. 3 *FGrHist* fr. 17.

⁴⁶ Apollod. II 5, 11.

⁴⁷ Cfr. G. Tedeschi, *op. cit.*, p. 64.

Sulla scena, quindi, Eracle sta reggendo il cielo; Atlante si rifiuta di riprenderlo e non si lascia intimidire dalle spavalderie di Eracle. Questi, dopo tutto, è impotente mentre porta il suo fardello. Il papiro presuppone che fosse compito normale di Atlante sostenere il cielo: e il riferimento (colonna I, linee 17-18) al regno perduto condiviso con Crono (e *a fortiori* alla Gigantomachia) mostra che questo compito gli è stato imposto come punizione per aver condotto i Titani contro Zeus (i versi frammentari 1-13 della seconda colonna suggeriscono che Atlante covi ancora pensieri di ribellione)⁴⁸.

Benché qua e là il linguaggio appaia essenzialmente tragico e di un'ampollosità artificialmente seria (si immagini Eracle sulle ginocchia mentre regge la volta celeste, intanto che sbraita contro Atlante, il quale tutto sommato non può esserne impensierito più di tanto), plausibilmente il lacerto bodmeriano in questione reca i resti di un dramma satiresco, la cui rappresentazione in Atene potrebbe essere avvenuta sotto l'arcontato di Alcibiade (255-254 a.C.), secondo quanto si legge in S.E.G. XXVI 208,14 in relazione ad un *Atlante* satiresco. Inoltre, lo stesso episodio di Eracle derubato dai Satiri, mentre è occupato a reggere la volta celeste, è raffigurato su un lato di un



Figura 8. Vaso Moretti

cratere a campana apulo, proveniente da Ruvo e risalente al 380 a.C. ca⁴⁹. Sull'altro lato un'indeterminata scena fliacica desunta da una contemporanea ripresa teatrale in Magna Grecia⁵⁰ [Figura 8]. Al riguardo, le testimonianze tardo antiche (IV secolo) di Diomede⁵¹ e Mario Vittorino⁵² concorderebbero nell'ipotesi che la produzione comica italica deriverebbe appunto dal dramma satiresco della madrepatria. Tuttavia, questo cratere è una traccia troppo scarna per avvalorare una teoria del genere⁵³.

Circa l'epoca alla quale ascrivere questo dramma satiresco, i commentatori, facendo leva su indizi di ordine lessicale (il

⁴⁸ Cfr. E.G. Turner, *op. cit.*, p. 16.

⁴⁹ Cfr. A.D. Trendall - T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971, p. 38, fig. II, 13; A.C. Montanaro, *Ruvo di Puglia e il suo territorio. Le necropoli, corredi funebri tra la documentazione del XIX secolo e gli scavi moderni*, Roma 2007, pp. 928-929.

⁵⁰ Si tratta del cosiddetto "cratere Moretti", che si trova nell'omonima collezione presso il Museo Civico Archeologico di Milano, con la segnatura AO.9.285.

⁵¹ Cfr. Diom. gramm. I 490, 1 s. Keil, nel punto in cui si legge che le *Atellanae... argumentis dictisque iocularibus similes satyricis fabulis Graecis*.

⁵² Cfr. Mar. Vict. VI 82 Keil.

⁵³ Cfr. G. Tedeschi, *op. cit.*, p. 65.

prosaico διηπάτημαι del v. 8 e anche la locuzione πάρεδρον θεῶν δρόμον κεκτημένη | Δίκη ai vv. 19-20), irrintracciabili in epoca classica e anzi attestati da Platone nel *Cratilo* (397c-d), lo hanno datato all'età ellenistica.

Declinerebbero in tal senso anche l'assenza di soluzioni metriche, in maniera analoga al fr. 2 TrGF del *Dafni* di Sositeo, al quale i resti di questo *Atlante* sarebbero accomunati anche dal tema dell'astuzia, tra l'altro preponderante pure in tragedie come il *Filottete* di Sofocle e l'*Elena* e l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide.

Ma vi è anche un altro curioso dettaglio: questo *Atlante* è stato composto assecondando un capriccio letterario dell'autore, ossia la sistematica assenza della lettera "sigma". Al riguardo scrive il Tedeschi: «Tale peculiarità stilistica non sembra riconnettersi direttamente né agli esperimenti di Laso di Ermione, che compose pezzi lirici asigmatici, né all'esistenza di una presunta tragedia classica, di cui questo dramma sarebbe la riscrittura comico-parodica»⁵⁴.

Tuttavia, come dice il Turner: «It is the letter sigma that is avoided, not its sound, since "double letters" ks = ξ are admitted [...]. A decision to write lipogrammatically and avoid sigma means that the writer voluntarily accepts limitations in the choice of phrase, not to speak of distortions by the need to convey certain meanings»⁵⁵.

Questa bizzarra trovata stilistica fa tutt'uno con due altre questioni. Sappiamo infatti che sia Eubulos⁵⁶ che Platone comico⁵⁷ avevano fortemente criticato Euripide per i suoi "sgradevoli" versi sigmatici. Inoltre, in età imperiale, per assecondare tanto le velleità poetiche degli autori, quanto le pretese dei partecipanti alle occasioni simposiali, venivano declamate opere e versi frutto di artifici retorici e fonetici, che non di rado si sostanziavano in testi mancanti di determinate lettere dell'alfabeto. Non a caso anche Suida riferisce di un tal Nestore di Laranda, che durante l'epoca di Settimio Severo aveva composto una *Iliade* lipogrammatica⁵⁸, nella quale nel primo canto non c'erano "alfa", nel secondo mancavano le "beta", e via dicendo. Grosso modo in quello stesso lasso

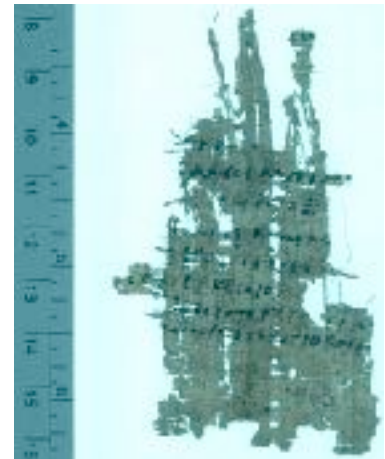


Figura 9. P.Oxy. XLI 2946

⁵⁴ G. Tedeschi, *op. cit.*, p. 65

⁵⁵ E.G. Turner, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁶ Eubul. fr. 26 *PCG* (*Dionisio*).

⁵⁷ Plat. Com. fr. 29 *PCG* (*Le feste*), che prese di mira in particolare i versi 476-477 della *Medea*, per la loro resa fastidiosamente sibilante.

⁵⁸ Cfr. *Suida* v 261 Adler. Il lipogramma è il nome di una specie di versi in cui una determinata lettera, tanto vocale quanto consonante, è deliberatamente omessa.

di tempo anche Trifodoro approntò un'analogo operazione sull'*Odissea*, come attestato dal *P.Oxy. XLI 2946* [Figura 9].

A questo punto sorge spontanea una domanda: l'*Atlante* satiresco trasmesso da questo papiro è stato composto privo di "sigma" dal suo autore, oppure lo scriba del papiro ha compiuto un'esercitazione riscrivendo il copione secondo questa tecnica lipogrammatica? Testi lipogrammatici non erano sconosciuti all'antichità: nel VI secolo a.C., come accennato poc'anzi, Laso di Ermione aveva scritto un *Inno a Demetra* asigmatico. Se ne potrebbe ricavare che, specie in un genere di per sé connotato da intenti parodici come il dramma satiresco, gli autori si dilettaessero con simili soluzioni stilistiche. Tuttavia, probabilmente, non è da scartare nemmeno l'ipotesi di una brillante riscrittura di un testo satiresco esistente (*Eracle* di Sofocle?, *Tersite* di Euripide?), compiuto al fine di un'esercitazione o di un divertito capriccio letterario, quale oggi esso appare anche a noi lettori duemila e passa anni più tardi.

d. *P.Col. inv. 546A*

Che il mimo sia stato il genere di maggior successo sulle scene di epoca ellenistico-imperiale è dato storicamente ormai acclarato⁵⁹. E altrettanto certo è, come ricorda il Tedeschi citando Dione Crisostomo (*Or.* II 56), che, malgrado la natura orale degli spettacoli mimici, originariamente affidati all'estro improvvisativo degli interpreti e destinati ad una fruizione immediata, si creò una proficua osmosi tra le forme popolari e le esperienze poetico-letterarie, tanto che, a partire dal III secolo a.C., cominciarono ad approntarsi testi scritti⁶⁰.

Diversi sono gli esempi che si possono citare per quel che concerne le monodie mimiche: *P.Dryton 50* (II a.C.) – il cosiddetto *Fragmentum Grenfellianum* – che ci restituisce parte di un monologo, destinato all'esecuzione cantata da una mima, interprete di una ragazza abbandonata dopo un litigio⁶¹; il cosiddetto *Mimo del gallo perduto* (*P.Oxy. II 219*, risalente al I d.C.), con l'ambiguo lamento di un efebo, abbandonato dal suo gallo da combattimento, innamorato di una gallina; *P.Ryl. I 15v* (II d.C.), ancora una monodia di una ragazza desiderosa di incontrare il gladiatore di cui è innamorata; *P.Lond.Lit. 51v* (II d.C.), che reca il lamento di una madre per il figlio morto; e il *P.Lond.Lit. 52* (II d.C.) con il lamento della cosiddetta "fanciulla tosata".

⁵⁹ Cfr. L. Cicu, *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma 2012.

⁶⁰ Cfr. G. Tedeschi, *op. cit.*, p. 269.

⁶¹ Molto simile al *Fragmentum* è il contenuto del *P.Oxy. LXXIX 5187* (I-II d.C.), che tramanda la monodia di una donna che giura fedeltà al marito, rifiutando una relazione extraconiugale, nonché la breve lirica simposiale detta *Helenaë querimonia* trascritta sul *P.Tebt. I 1* (II-I a.C.), già citato sopra in relazione al *P.Didot*, cfr. la prima serie di questi papiri dello spettacolo.

Sul fronte dei dialoghi mimici possiamo citare: *P.Berol. 13421* (III a.C.), contenente un dialogo tra due personaggi sul tema della fornitura e la mescita di vino; il *P.Reinach Gr. I* (II-I a.C.), con un breve dialogo tra un'etera e un ubriaco che ha voglia di fare l'amore e un terzo personaggio che cerca di dissuaderlo dal fare chiasso; il *P.Tebt. I 2* (II-I a.C.), che tramanda il dialogo tra due amanti, in cui un uomo supplica una donna di farlo entrare in casa; il *P.Oxy. LIII 3700* (I sec. d.C.), con un'articolata scena ambientata in un postribolo; il celeberrimo *P.Oxy. 413* (I-II d.C.), contenente un copione per lato – l'*hypothesis Charition* e il *paignion Moicheutria*; il *P.Berol. 13876r* (II d.C.), che nella vivacità parodica delle battute di una specie di intermezzo reca la citazione di un verso omerico; l'*O.Florida inv. 21* (II-III d.C.), con una scena di triangolo amoroso; e infine il *P.Oxy. LXX 4762* (III d.C.), che probabilmente reca la parte narrante di un personaggio che accompagna una pantomima di carattere osceno; il *P.Oxy. LXXIX 5189* (VI d.C.), vero e proprio canovaccio mimico (con cenni di metateatralità)⁶².

Il *P.Col. inv. 546 A* [Figura 10] tramanda un altro mimo, probabilmente dell'ultimo terzo del IV secolo, che conferma alcune particolarità comuni agli altri papiri sopra elencati. Il frammento venne inizialmente ascritto ad un *corpus* epistolare, ma la mancanza di formule epistolari da un lato e la presenza di *παράγραφοι* dall'altro (precisamente alle righe 29 e 34), nonché il generale tenore dialogico del testo (suffragato da alcune voci verbali alla prima e alla seconda persona singolare), indussero a riconsiderare il genere letterario di appartenenza.

Come nota la Elliott, il testo (redatto con una grafia poco scrupolosa e sistemato in un'impaginazione informale), dall'inizio alla fine sembra apparentemente una prosa, il che,

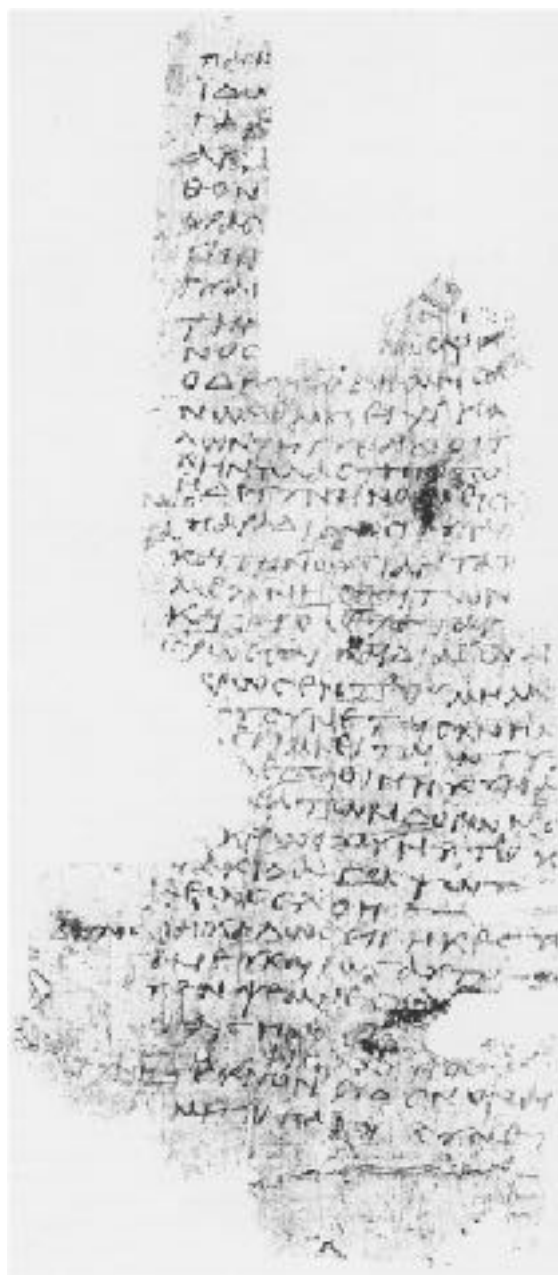


Figura 10. P.Col. inv. 546 A

⁶² Per l'analisi di alcuni di questi papiri si possono consultare le precedenti serie; un'analisi più generale dei frammenti citati si legge in G. Tedeschi, *op. cit.*, pp. 269 e ss.

unitamente all'uso di personaggi tutto sommato molto convenzionali (che permettevano al pubblico di riconoscere situazioni tipiche e standardizzate), e ad un rapido sviluppo della vicenda, fece propendere per l'appartenenza al genere mimico⁶³.

È possibile soltanto accennare ad alcuni dettagli della trama, il che dipende non tanto dallo stato di conservazione del papiro, quanto dal fatto che, come si accennava sopra, spesso i testi mimici erano schizzi frettolosi e informali, soggetti a improvvisazione costante da parte degli attori.

In buona sostanza al rigo 11 si accenna ad un uomo lontano da casa. Questi invia denaro e (forse) delle disposizioni a sua moglie, la quale è già ritornata a casa. Al rigo 14, sorprendentemente, viene scoperto un documento falso, benché la parte superstite di testo non chiarisca se lo abbia redatto l'uomo o un'altra persona. Sta di fatto però che le righe successive avvalorano l'ipotesi che il falso documento abbia danneggiato la γυνή. Non a caso il rigo 15 accenna ad una descrizione della sua reazione alla scoperta dell'atto.

Nelle linee seguenti, sembra esserci un riferimento a una transazione, ma non è chiaro se in conformità o contro il documento falsificato che è stato scoperto. I successivi versi 18 e 19 paiono contenere una specie di richiesta: ed in effetti il tono dei versi successivi sembrano quelli di una preghiera per la salvezza di qualcuno.

Al rigo 23, invocata la Τύχη, si decide di scrivere un messaggio per convocare qualcuno (l'uomo lontano da casa?); poco più avanti (righe 26-27) c'è un cenno autoritativo (da parte di chi?) nei confronti di un δοῦλος, identificato come "oratore", a recapitare con una certa urgenza il messaggio appena menzionato. Nelle righe finali la γυνή si rivolge ad un τέκτον e sembra preoccupata per il suo destino.

Il cambio di personaggio parlante avviene sicuramente ai righe 29 e 34, e probabilmente al rigo 21. Le due παράγραφοι menzionate prima sono infatti seguite da notazioni per indicare i personaggi del δοῦλος e della γυνή, i quali, qua e là, sembrano coloro che pronunciano i discorsi diretti. Anzi proprio la moglie, che è il personaggio che appare più frequentemente degli altri in questo frammento, forse è la titolare del ruolo principale.

È interessante notare che la sezione iniziale del testo, secondo alcuni una sorta di prologo⁶⁴ – del resto anche Isidoro (*Etym.* XVIII, ch. 49, *De mimis*) dice chiaramente *qui antequam mimum agerent fabulam pronuntiarent* – è costituita da una sorta di monologo nel quale un personaggio ignoto informa (in terza persona) gli spettatori sugli antefatti della vicenda rappresentata. Successivamente,

⁶³ Cfr. J.M. Elliott, *A new mime-fragment (P.Col.Inv. 546A)*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", 145 (2003), pp. 60-66.

⁶⁴ Cfr. G. Tedeschi, *op. cit.*, p. 273.

forme nominali al vocativo (r. 29 παῖ, r. 34 τέκνον), presumibilmente contrassegnano l'inizio di discorsi diretti. Che i mimi potessero essere preceduti da un prologo informativo è persuasa anche la Santelia, la quale ne riconosceva uno pure nelle righe iniziali del mimo di *Charition*⁶⁵. Tuttavia, nel canovaccio trasmesso da papiro di Colonia, la lunghezza della sezione introduttiva appare eccessiva rispetto alla verosimile dimensione del testo totale (probabilmente un centinaio di righe).

Il Wiemken, dal canto suo, argomentava che le linee 1-20 non costituissero il prologo, bensì un mero espediente drammaturgico, attraverso il quale uno dei personaggi forniva agli altri (e al pubblico) le informazioni necessarie per lo sviluppo successivo della trama⁶⁶.

Quale che sia la soluzione della questione, resta fermo che quanto ci tramanda questo papiro è un mero canovaccio, sul quale qualcuno appuntò la traccia di una storia, destinata ad essere sviluppata sulla scena tramite l'improvvisazione degli interpreti, che dovettero puntare molto sulla *vis comica* degli atteggiamenti bizzarri e di una gesticolazione enfatica.

Come sostiene il Tedeschi, sia per la generica indicazione dei personaggi (non ignoti anche alla Commedia Nuova), sia per la trama rapida e succinta possiamo considerare questo testo alla stregua di uno schema, in conformità con le indicazioni offerte da un brano in versi del romanzo petroniano (*Satyricon* 80,9): *Grex agit in scaena mimum: pater ille vocatur, | filius hic, nomen divitis ille tenet. | Mox ubi ridendas inclusit pagina partes, | vera redit facies, adsimulata perit*⁶⁷.

e. *P.Oslo III 189*

Il *P.Oslo III 189* è un frustolo di papiro contenente un calendario di appuntamenti festivi (relativi, almeno per la parte superstite del documento, al periodo che va dal 14 aprile al 27 giugno di un imprecisabile anno del III secolo) con le relative esibizioni per ciascuna di esse. Malgrado lo stato decisamente lacunoso del reperto – non a caso i primi editori, Eitrem e Amundsen, lo collocarono nella sezione riguardante “Short Texts and Fragments” del terzo fascicolo di *Papyri Osloenses*⁶⁸ –, esso ci offre la possibilità di dire qualcosa sull'esistenza della categoria di *performer* dell'epoca ellenistica e (soprattutto) imperiale, costituita dagli omeristi. Essi vengono esplicitamente citati

⁶⁵ Cfr. S. Santelia, *Charition liberata (P.Oxy. 413)*, Bari 1991, pp. 19-21.

⁶⁶ Cfr. H. Wiemken, *Der Mimus*, in G.A. Sceck, *Das Griechische Drama*, Darmstadt 1979, pp. 401-433.

⁶⁷ Cfr. G. Tedeschi, *op. cit.*, p. 273.

⁶⁸ Cfr. (a cura di) S. Eitrem - L. Amundsen, *Papyri Osloenses*, fasc. III, Oslo 1936, pp. 268-269.

come coloro che si esibivano l'11 maggio (nello stesso papiro si accenna ad un ἀγὼν ποιητῶν⁶⁹ per il 14 maggio, nonché a ulteriori esibizioni non meglio identificabili).

Oltre al contratto contenuto in *P.Oxy. VII 1025*⁷⁰, abbiamo tracce di omeristi in altri papiri che recano liste di spese: *P.Oxy. III 519* (che in particolare testimonia il *cachet* particolarmente oneroso che competeva loro), e *P.Oxy. VII 1050*, spesa per i giochi pubblici organizzati nel teatro di Ossirinco nel II e III secolo; *SB IV 7336*, del tardo III secolo per le *Amesysie* (festa con spettacoli di arte varia correlata al genetliaco di Iside), e *P.Bodl. I 143*, che risale ad un festeggiamento svoltosi nel Fayyum nel IV secolo.

Sono inoltre conservati alcuni papiri (*P.Lit.Lond. 6* = London, British Library inv. 1873 + *P.Ryl. III 540* + *P.Wash. Libr. Congr. inv. 4082 B* + *P.Morgan Libr. inv. M 662B* + *P.Giss. Bibl. Univ. inv. 213*), probabilmente usati da rapsodi, con l'indicazione dei dialoghi assegnati ai vari personaggi e delle sezioni narrative al poeta, come quello datato al I secolo e proveniente dal villaggio Euhemeria nell'Arsinoite (Fayyum) con il testo preceduto da un'introduzione in prosa, e il *P.Lit.Lond. 16* (II secolo) trovato a Elefantina.

Affini agli omeristi per le tematiche delle loro esibizioni furono i parodi, nel cui repertorio rientravano le opere epicheggianti di cui Ateneo (I 19f-20a) ci ha lasciato ampi stralci, tra le quali potremmo annoverare una *Galeomyomachia*, conservata in parte dal *P.Mich. inv. 6946* (II secolo a.C.) e proveniente dal Fayyum, e un divertente componimento epico-gastronomico, la cosiddetta *Iliade Egizia* di un certo Ipparco⁷¹.

Il Tsagalis precisava che nel periodo ellenistico le *performance* rapsodiche si svolgevano tanto in contesti agonistici – come festival e teatri – quanto in contesti non agonistici – come i simposi o le festività nuziali. Tuttavia, a quell'altezza cronologica «Homeric poetry may have by this time become more the object of reading than recitation»⁷². In ogni caso, evidenze epigrafiche e testimonianze letterarie confermano che venivano recitati anche ἐγκώμια ἐπικά (elegie che combinavano antichi encomi lirici con elementi prosastici) e nuove composizioni epiche. E tra i *performer* non solo c'erano i tradizionali rapsodi, ma anche i poeti stessi, che componevano e

⁶⁹ Scrivono Eitrem e Amundsen: «apparently belonging to the same festival as the recital from Homer of the previous day, probably marked the climax of this more aesthetic part of the festival. The competing poets had to recite poems of their own», ivi, p. 269.

⁷⁰ Al quale avevo già dedicato alcune riflessioni nella seconda serie di questi papiri dello spettacolo, alla quale rimando.

⁷¹ Quest'ultima è trådita da SH 496 e 497. Non si può escludere che anche una redazione rapsodica del *Margite* fosse inclusa nel repertorio dei parodisti, cfr. *P.Oxy. XXII 2309* (I a.C.- I sec. d.C.); *P.Oxy. LIX 3963* e *P.Oxy. LIX 3964* (II sec.); cfr. G. Tedeschi, *Spettacoli di varietà nell'antico Egitto*, in "Dionysus ex machina", 13 (2022), pp. 192-195.

⁷² Cfr. C.C. Tsagalis, *Performance Contexts for Rhapsodic Recitals in the Hellenistic Period*, in (a cura di) J.L. Ready - C.C. Tsagalis, *Homer in performance. Rhapsodes, Narrators, and Characters*, Austin 2018, p. 98.

recitavano i loro stessi versi, e c'erano appunto gli Ὀμηρισταί, fautori di una fase di vere e proprie rappresentazioni di poesia epica nei teatri.

Benché massimamente diffuse in periodo ellenistico (e imperiale) le recite degli omeristi erano cominciate sul finire del IV secolo a.C., sotto Demetrio Falereo (che governò Atene dal 317 al 307). Da lì in avanti, abbiamo testimoni di quarantasei esibizioni, sparse per tutto il territorio greco – Boeotia (Akraiphia, Orchomenos, Oropos, Tanagra, Thebes, Thespias), Delos, Delphi, Euboia, Keos, and Rhodes – molte delle quali ci fanno conoscere anche il nome dell'artista protagonista (che in ogni caso agiva sempre come membro di una delle tre associazioni professionali di *technitai Dionysou* attive nel periodo ellenistico: quella di Atene, quella dell'Istmo e di Nemea, e quella ionica e dell'Ellesponto)⁷³.

Sostanzialmente la differenza tra un rapsodo e un omerista risiede nel fatto che i primi recitavano *anche* Omero, oltre ad una varietà di altra poesia epica (Esiodo, Archiloco, Mimnerno, Focilide, nonché i giambi di Simonide, Empedocle e brani originariamente tragici e comici); i secondi *rappresentavano* Omero, attraverso una rudimentale messinscena teatrale, che non di rado prevedeva anche l'uso di oggetti scenici e un'impostazione generalmente attoriale. In altre parole, gli omeristi potrebbero rappresentare una successiva fase nell'evoluzione spettacolare delle *performance* rapsodiche dei poemi di Omero, puntando costoro ad una «more developed theatricalization of rhapsodic performance»⁷⁴.

Significativamente, alcune scritture contrattuali di ingaggio di omeristi includevano anche l'opera professionale di veri e propri attori: magari mentre l'omerista declamava il testo, l'attore enfatizzava l'azione in esso descritta con gesti e movimenti. Non è un caso se il *P.Oslo III 189* riferisce che nel calendario festivo sia previsto anche un concorso poetico (linea 19). E in generale anche altre evidenze dimostrano che «the standard venue for rhapsodic recitals during the Hellenistic period was a festival that hosted musical contests»⁷⁵.

Nella prima epoca imperiale l'arte dei rapsodi sembra diventare una tendenza arcaizzante, e il termine rapsodo scomparve completamente nella tarda antichità, ad eccezione del suo utilizzo da parte di Diomede Grammatico. Tant'è che l'attività agonistica dei rapsodi si limitò a due gare penteteriche in Beozia – la *Mouseia* e la *Ptoia* – e la loro tradizione professionale si preservò esclusivamente nelle città della Grecia continentale, che erano strettamente associate a Omero e ai

⁷³ Cfr. *ivi*, pp. 122-125 e *passim*.

⁷⁴ *Ivi*, p. 101.

⁷⁵ *Ivi*, p. 102.

poemi omerici, come Argo e Corinto, o a Esiodo, come Tespie. Non è un caso che manchino completamente fonti documentarie relative a rapsodi ateniesi in epoca imperiale.

Probabilmente l'invalso uso del termine omerista finì per inglobare anche quello più generale di rapsodo, quale categoria "minore" di professionisti dello spettacolo specializzati nell'interpretazione di brani omerici. Parallelamente gli stessi poemi – *Iliade* e *Odissea* – divennero libri di testo scolastici; mentre le rappresentazioni omeriche erano diventate essenzialmente prerogativa di altri omeristi – attori, mimi e pantomimi, che nel II secolo iniziarono a essere inclusi nelle rappresentazioni e nelle gare ufficiali, tanto erano diventati popolari – e naturalmente dei sofisti, che sfruttavano energicamente i miti e i poemi omerici⁷⁶.

f. P.Oslo 1413 A-B

Il *P.Oslo 1413* si compone di tredici frammenti scritti sul lato perfibrile [Figura 11]. Il lacerto maggiore (fr. a) conserva 19 righe incomplete di una colonna di cui rimangono il margine destro e



Figura 11. P.Oslo 1413

quello inferiore. Gli altri pezzi sono piccoli frustuli, di cui non è agevole determinare la posizione rispetto al frammento maggiore.

È presumibile che il testo venisse vergato intorno all'80-120 d.C. da una mano non professionale. La notazione musicale venne aggiunta dopo la stesura del testo con un inchiostro molto chiaro e con una scrittura poco curata⁷⁷. La mano che ha annotato la musica è responsabile anche di numerose correzioni sia al testo sia alla notazione. È peculiare che alle linee 2 e 3, nello spazio sopralineare, si leggono due righe di notazione posti l'uno sopra l'altro, forse indicanti due possibili alternative⁷⁸.

Il fr. a propone due brani tragici, che sono stati trascritti

⁷⁶ Cfr. A. Gangloff, *Rhapsodes and Rhapsodic Contests in the Imperial Period*, in (a cura di) J.L. Ready - C.C. Tsagalis, *op. cit.*, pp. 146-147.

⁷⁷ Cfr. P. Degni, *La scrittura corsiva greca nei papiri e negli ostraca greco-egizi (IV secolo a.C.-III d.C.)*, in "Scrittura e civiltà", 20 (1996), pp. 21-88, 46-48. Sul *P.Oslo 1413 A-B*, oltre a quelli citati nelle note a seguire, sono contributi interessantissimi pure quelli di W.J. Johnson, *Musical evenings in the early Empire: new evidence from a Greek Papyrus with musical notation*, in "Journal of Hellenistic Studies", 120 (2000), pp. 67-68, e di E.G. Turner, *Greek Manuscripts in the Ancient World*, in "Bulletin of Institute of Classical Studies", suppl. 46 (1987).

⁷⁸ Cfr. T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, Alessandria 2006, p. 178.

l'uno di seguito all'altro senza soluzione di continuità: il secondo "episodio" inizia sullo stesso rigo in cui termina il primo (linea 15); a dividerli c'è un semplice *vacuum*. West e Pöhlmann hanno ipotizzato che sul perduto margine sinistro potesse esserci una *paragraphos* come nel *P.Leid.* 510⁷⁹. Nonostante questa particolare *mise en page* i due brani sono completamente diversi sia sotto il profilo narrativo che per l'aspetto squisitamente musicale. Non a caso, West e Pöhlmann hanno scelto di presentarli nella loro rassegna come se fossero due documenti separati⁸⁰.

Il brano A (linee 1-15a) è in anapesti recitativi, che accennano ad una ἄνοδος di Achille, narrata da un personaggio che ne è stato testimone. Costui si rivolge a Deidamia, raccontando di alcuni fenomeni naturali, verificatisi come preludio dell'apparizione di alcuni φθιμένων φαντάσματα: il personaggio narrante cita Issione e Tantalo, di cui rievoca i rispettivi supplizi. Subito dopo il narratore cita l'apparizione dell'ombra di Achille, che seminava terrore tra le fila di un gruppo di Troiane armate, le quali erano fuggite disordinatamente, abbandonando i loro φάσγανα. Nell'ultima parte del racconto Achille "scompare" e una voce soave menziona il figlio dell'eroe, Neottolemo. Quest'ultimo sembra venire citato anche in conclusione dei trimetri giambici del brano B (linee 15b-19). Il quale inizia con un'invocazione a Lemno, dove è verosimilmente ambientata la scena; segue una descrizione della τέχνη con la quale Efesto forgia le armi mescolando insieme πάντα τὰ στοιχεῖα; termina con la presentazione di un personaggio, legato ad Achille, appunto quasi certamente il figlio⁸¹.

Qual è il rapporto tra questi due brani, certamente non contigui, e quali sono le vicende mitiche ivi narrate? Alcuni commentatori⁸² sono persuasi che le due scene tragiche non siano riconducibili al medesimo dramma. L'ἄνοδος di Achille, opportunamente resa più patetica con accorgimenti drammaturgici dall'anonimo autore, sarebbe quella che si verifica dopo la caduta di Troia, allorché i Greci si preparano a salpare sulla via del ritorno. In quel momento, l'ombra di Achille compare sulla propria tomba chiedendo il sacrificio di Polissena. Come detto, il fantasma di Achille terrorizza il gruppo di donne troiane armate, sventandone il piano di uccidere Neottolemo. Di questa scena il precedente letterario sembra l'*Ecuba* di Euripide⁸³. Non è da escludere che, anche nella

⁷⁹ Cfr. E. Pöhlmann - M.L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, New York 2001, p. 129.

⁸⁰ Cfr. *ivi*, pp. 124-133, dove i due brani sono rispettivamente indicati con i numeri 39 e 40.

⁸¹ Cfr. T. Gammacurta, *op. cit.*, p. 180.

⁸² Cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977, pp. 19-22; E. Pöhlmann, M.L. West, *op. cit.*, pp. 124-133.

⁸³ Nella tragedia euripidea, ai versi 1161 e ss., la regina troiana ordisce un piano ai danni di Polimestore per vendicare l'assassinio di Polidoro: attira l'uomo con i figli nella tenda, dove li attendono alcune donne troiane, che uccidono i bambini e accecano Polimestore.

storia raccontata dal papiro di Oslo, a spingere le Troiane a prendere le armi potrebbe essere stata la stessa Ecuba, istigata da un duplice rancore: nei confronti di Achille, per l'assassinio di Ettore, e nei confronti di Neottolemo, che ha ucciso Priamo sull'altare di Apollo⁸⁴.

Il secondo testo sarebbe, invece, tratto da una tragedia avente per oggetto l'ambasceria achea a Filottete sull'isola di Lemno, chiaramente debitrice della versione sofoclea del mito. Se così fosse, è da credere che il brano tradito sia desunto dalla scena iniziale, nella quale, dopo l'invocazione all'isola, viene presentato il giovane Neottolemo, componente della spedizione⁸⁵. Per questi commentatori, data la reciproca estraneità dei due brani, ne deriva l'ipotesi che il papiro di Oslo conserverebbe un'antologia di brani tragici riguardanti la figura di Pirro/Neottolemo⁸⁶.

Altri studiosi – la Dale e soprattutto il Kakridis⁸⁷ – sono del parere che i due brani appartengano ad un unico dramma: *P. Oslo 1413* recherebbe, in buona sostanza, il copione con la parte “scannata” di un unico τραγῳδός. Questo spiegherebbe i vuoti e i salti logici nella *fabula*. Accedendo a questa tesi, il contenuto dei due “episodi” va adeguatamente “riscritto”. Achille ritorna dall'Ade per vendicare la sua stessa morte per mano di Pentesilea, personaggio che spiegherebbe la presenza delle donne troiane armate. L'ἄνοδος avverrebbe durante l'ambasceria achea a Sciro, organizzata per convincere Deidamia a far partecipare Neottolemo alla guerra: la “voce soave” che appunto cita il nome del ragazzo sarebbe quella del fantasma di Achille, apparso per ordinarli di prendere parte al conflitto troiano, predicendo la vittoria finale. A narrare tutto ciò – materia chiaramente frutto dell'estro creativo dell'anonimo autore – sarebbe Ulisse, che furbescamente cerca di spingere il figlio di Achille a recarsi a Troia. In tal modo anche il secondo brano si spiegherebbe come l'accenno ad un'altra ragione per la quale Neottolemo debba guerreggiare: la promessa fatta da Ulisse di restituirgli le armi del padre.

In realtà, se consideriamo la differenza metrico-contenutistica, alla quale peraltro fa seguito anche una distinta modulazione musicale⁸⁸, è più opportuno ritenere che il papiro di Oslo sia ciò che ci resta di una selezione antologica. Le due sezioni vennero, evidentemente, estrapolate e antologizzate a partire da altri testi teatrali: nel caso del brano A la matrice era forse un monologo

⁸⁴ Cfr. S. Eitrem - L. Amundsen - R.P. Winnington-Ingram, *Fragments of Unknown Tragic Texts with Musical Notation* (*P. Osl. inv. No. 1413*), in “*Symbolae Osloenses*”, 31 (1955), pp. 1-87, 19-20.

⁸⁵ Cfr. *ivi*, p. 26.

⁸⁶ Cfr. V. Ruggiero Perrino, *Il “teatro-antologia” di età ellenistico-imperiale*, in www.senecio.it, maggio 2024.

⁸⁷ Cfr. A.M. Dale, Review del volume di Eitrem, Amundsen e Winnington-Ingram, in “*Journal of Hellenistic Studies*”, 77 (1957), p. 325; cfr. Ph.J. Kakridis, *Frauen im Kampf*, in “*Wiener Studien*”, 77 (1964), pp. 5-14.

⁸⁸ Le differenze musicali – il brano A è fiorito con modi dell'ambito ionico-eolico e basato sulla tonalità iperionica e ipoionica, il brano B è musicato con il modo lidio – sono opportunamente evidenziate in E. Pöhlmann - M.L. West, *op. cit.*, pp. 124-133, ed in S. Eitrem - L. Amundsen - R.P. Winnington-Ingram, *op. cit.*, pp. 42-54.

drammatico; per il brano B una tragedia. Compiuta la scelta dei pezzi, essi poi vennero musicati. Non è un caso che entrambe le selezioni siano composte di versi (anapesti e trimetri giambici), che nel teatro classico erano destinati alla recitazione, o comunque non al canto⁸⁹.

Sono ancora West e Pöhlmann a far notare che ai nomi di persona è stato riservato un singolare trattamento melodico, attestato anche in altri papiri coevi (e.g. *P.Oxy. XLIV 3161*⁹⁰). Per esempio, la sillaba iniziale di nomi mitologici (Tantalo, Deidamia e Issione) viene prolungata fino a quattro tempi primi – vale a dire il doppio della lunghezza originaria – e su di essa vengono intonate molte note⁹¹.

Nel brano A vengono usati i segni della notazione ritmica (*hyphen* per le legature tra due note, e *leimma* per le pause), con la funzione ad essi attribuita dalla trattatistica antica. Nel brano B i segni ritmici sono meno frequenti e compaiono solo quando è necessario: il segno di lunga, per esempio, è annotato solo su sillabe sulle quali troviamo due o più note, ed in genere è accompagnato dalla *hyphen*, ed a volte dal *colon*.

Come nota la Gammacurta, in entrambi i brani gli episodi mitologici narrati non sono presentati come *res acta* ma come *res relata*, raccontati dalla voce narrante di una *dramatis persona*. Il τραγῳδός che doveva intonare i due brani poteva essere affiancato sulla scena almeno da un ὑποκριτής che gli facesse da spalla: nel brano A avrebbe potuto interpretare le espressioni di dolore di Deidamia, cui è indirizzato il racconto, nel brano B avrebbe indossato i panni di Pirro, che viene presentato dalla voce narrante⁹².

g. La Coppa di Boscoreale

Un rilievo particolare, per la comprensione di un più generale afflato filosofico nei confronti della teatralità nel mondo antico, assume la terza scena della prima coppa di Boscoreale⁹³. In essa compare un tragico di età ellenistica, Moschione (del quale non possediamo che pochi brandelli), che guarda attentamente una maschera femminile nella sua mano destra, mentre nella sinistra regge una fiaccola su cui è scritta la parola ζῳή. Su uno sgabello c'è una maschera di vecchio con

⁸⁹ Cfr. A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, Firenze 1996, p. 216.

⁹⁰ Cfr. T. Gammacurta, *op. cit.*, pp. 219-232.

⁹¹ Cfr. E. Pöhlmann - M.L. West, *op. cit.*, p. 130.

⁹² Cfr. T. Gammacurta, *op. cit.*, p. 185.

⁹³ Cfr. M. Gigante, *La vita teatrale nell'antica Pompei*, in (a cura di) I. Gallo, *Studi salernitani in memoria di Raffaele Cantarella*, Salerno 1981, pp. 11 e ss.

l'iscrizione σκηνὸ ἢ βίος (“la vita è teatro”)⁹⁴ [Figura 12 e 13]. Oltre a un piccolo scheletro, c'è un secondo scheletro con la lira a sette corde, piegato in avanti dalla parte di Moschione. Sulla lira è scritto: τέρπε ζῶν σεαυτόν (“finché sei vivo goditi la vita”).



Figura 12. Prima coppa di Boscoreale



Figura 13. Dettaglio della coppa

I ‘fumetti ante litteram’ (perché in buona sostanza di questo si tratta) di Boscoreale non discordano dal mondo ideologico di Moschione, frammentariamente sopravvissuto nella tradizione letteraria. La connessione fra la Coppa di Boscoreale e i superstiti versi del poeta si coglie per esempio nel fr. 7 dove è svolto l’argomento epicureo – non si dimentichi l’importante biblioteca epicurea e la presenza delle opere di Filodemo ad Ercolano – che con la fine delle sensazioni non si discernono più dolcezze e afflizioni, ma il corpo diventa muto e sordo come una pietra.

È utile rilevare l’importanza del motivo teatrale nella Coppa di Boscoreale, sottolineando il nesso che unisce la rappresentazione della vita come un *mimus* e il simbolo delle maschere, e cercando di interpretare la vasta produzione di maschere nelle pitture parietali pompeiane (e vesuviane) quale allusione al motivo della vita come teatro: il gran

⁹⁴ Ζωή è la vita che è in noi e per mezzo della quale viviamo (*qua vivimus*); βίος allude al modo in cui viviamo (*quam vivimus*), cioè le modalità che caratterizzano la vita.

numero di maschere rappresentate sulle pareti di Pompei, Stabiae, Oplontis, Ercolano si spiegherebbe come espressione figurata (e quasi ostentatamente esibita dai patrizi, padroni di quelle *domus* affrescate) del motivo della vita come teatro.



Figura 13b. altro dettaglio della coppa

L'incisività della raffigurazione (e dei testi) della Coppa di Boscoreale riassumono da un lato una massima di saggezza popolare, ma dall'altro paiono quasi corrispondere ad un avvertimento per l'uomo a recitare in vita la sua parte con l'impegno che essa esige. Del resto la coppa venne probabilmente realizzata (con mirabile tecnica a sbalzo) in epoca augustea: non si dimentichi che proprio l'imperatore sarebbe morto come un attore che, quasi irridendo a tutta la vita degli uomini, chiedeva ai presenti di applaudirlo in punto di morte, come se stesse calando il sipario su una rappresentazione⁹⁵.

Ricordava Marcello Gigante che il motivo della "vita come teatro" è di matrice cinica. Telete, sulla falsariga di Bione di Boristene, scrive: «Come il buon attore deve bene interpretare il personaggio che gli assegna il poeta, così anche il buon uomo quello che gli assegna la sorte»⁹⁶. La filosofia stoica sancì che un ἀγαθὸς ὑποκριτής era un σοφός; attraverso Aristone di Chio (fr. 351) il motivo arriva a Cicerone, che spesso ricorre alla similitudine fra l'*histrion* e il *sapiens vir* nei *Paradossi degli Storici* e in *Dei doveri*. Anche Seneca, nella corrispondenza con Lucilio, stabilisce un chiaro collegamento *quo modo fabula, sic vita* (*Epist.* 77, 20), che altrove spiega come *humanae vitae mimus* (*Epist.* 80, 7). La vita è teatro: non conta la lunghezza della vita (come non conta la lunghezza di un dramma), bensì la qualità della interpretazione, e che la *clausula* sia *bona*⁹⁷.

Secoli più tardi il motivo sarebbe stato poi declinato in chiave cristiana con una sorta di trattamento metaforico dello spettacolo⁹⁸: da un lato abbiamo la metafora del *theatrum mundi*, che postula l'uomo e il mondo quale spettacolo goduto dalle divinità, e pertanto l'attore ricoprirebbe un ruolo ironico (Apostolio VII 59b ammoniva che si esce dalla vita come da un palcoscenico dopo aver

⁹⁵ Questa è la versione di Dio Cass. LVI 4. Il racconto di Svetonio (*Aug.* 99) si discosta di poco: *ecquid iis videretur mimum vitae commode transegisse*.

⁹⁶ Teletis, *Reliquiae*, (a cura di) O. Hense, Tubinga 1909, p. 5.

⁹⁷ Cfr. M. Gigante, *op. cit.*, p. 11 e *passim*.

⁹⁸ Cfr. L.G. Christian, *Theatrum mundi. The history of an idea*, New York-Londra 1987, pp. 9-11.

interpretato la propria parte)⁹⁹; dall'altro abbiamo il *topos* della scena interiore¹⁰⁰. Ma bisogna anche ricordare il distico di un poeta bizantino cristiano, Pallada, contenuto nell'*Anthologia Palatina* (X 72), per il quale la vita non solo è scena, ma addirittura scherzo, ragion per la quale è necessario imparare a sopportare i mali che si patiscono, come fossero appunto uno scherzo.

D'altronde una derivazione di questo *topos* si ha nelle continue istanze e richiami alla dimensione metateatrale che puntellano molte opere teatrali – sia tragiche che comiche – a partire dal Rinascimento (età per eccellenza di riscoperta dell'antico).

Con il discorso della “vita come teatro” fa *pendant* anche la circostanza che spesso e volentieri la sopravvivenza plastica dello spettacolo teatrale, affidata alle raffigurazioni di scene teatrali (o di altri tipi di spettacoli, e.g. quelli gladiatorii) in affreschi, in pitture, o su ceramiche, generalmente è associata all'evento morte. Infatti, prima ancora di essere *munera*, le lotte gladiatorie venivano offerte in occasione di celebrazioni luttuose. E spesso le pareti di tombe sono affrescate con motivi ‘spettacolari’, come avviene sovente nelle sepolture etrusche (piene di scorci simposiali nei quali appare gente che danza, o che suona, o che indossa maschere teatrali), o, per andare più indietro, nelle tombe egizie (anche queste piene di danzatrici o musiciste).

Senza contare che spesso i vasi dipinti con illustrazioni di un tema teatrale avevano, prevalentemente se non esclusivamente, una destinazione funeraria. Infatti, anche la discarica funeraria di Lipari contiene frammenti di pittura vascolare, statuette e mascherine ispirate ai personaggi della Commedia Nuova o, in qualche caso, della tragedia. Indirettamente questa circostanza instaura un ambiguo rapporto fra la morte, gli inferi e il rito funebre da una parte, e il teatro – in particolare comico – dall'altra. Anche il celeberrimo Vaso di Pronomos (realizzato in Grecia e poi ritrovato in una sepoltura a Ruvo di Puglia) venne presumibilmente acquistato per un uso pratico; poi, alla morte del suo possessore, ne avrebbe accompagnato il corredo funerario¹⁰¹.

In linea con quanto detto poc'anzi, dipinti raffiguranti scene gladiatorie vennero rinvenuti nell'antica Pompei anche sugli intonaci delle Terme Suburbane. I frammenti decoravano la zona

⁹⁹ Si ricordi che Plotino usava la metafora del *theatrum mundi* al servizio della teodicea e come strumento per pensare il rapporto tra il Logos del mondo e la singola anima, cfr. M. Vegetti, *La saggezza dell'attore. Problemi dell'etica stoica*, in “Aut Aut”, n. 195/196, 1983, pp. 19-41.

¹⁰⁰ La scena interiore, o il teatro della mente, è una metafora che ha avuto una presenza di gran lunga meno significativa nella letteratura antica. Invece, nella riflessione cristiana tardoantica e medievale incontrò grande fortuna. La scena interiore prevede la possibilità di aprire un campo metaforico *in interiore homine*, in cui all'immaginazione sia consentito visualizzare vicende, ambienti e personaggi inventati, o mutuati da letture fatte. A tal proposito si vedano Orazio (*Epistulae*, 2, 2), Cicerone (*Tusculanae Disputationes*, 2, 26, 64) o Seneca (*Epistulae*, 25, 5-6). Anche l'imperatore Giuliano (*Misopogon*, 21, 351 C-D) evoca il teatro interiore, propiziato dalla lettura di un testo autorevole, cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia 2008, pp. 256-260.

¹⁰¹ Cfr. C. Molinari, *Il nodo di Pronomos*, in “Dionysus ex machina”, 4 (2013), pp. 202-232.

superiore del muro sud del corridoio di accesso alle terme (B), che si slarga, senza soluzione di continuità nel vestibolo. L'impianto termale è databile al I secolo, ma corridoio e vestibolo furono aggiunti in una fase di ristrutturazione.

Le pitture gladiatorie si svolgevano su due registri sovrapposti: oggi se ne conserva solo parte della zona inferiore e superiore del lato est, benché è evidente che le scene continuassero sul muro ovest dell'ingresso del vano D (dove infatti vennero trovati frammenti staccatisi).



Figura 14. Apodyterium.

Non è possibile determinare per quanto si svolgesse la decorazione, anche se è probabile – a giudicare dai frammenti ritrovati durante lo scavo – che essa percorresse l'intera lunghezza del corridoio corrispondente al vestibolo 8. In ogni caso il lungo spazio, su cui la raffigurazione si estendeva, offriva la possibilità di disporre le immagini per fregi sovrapposti come nei rilievi funerari, che avevano fissato da tempo il modo narrativo del *munus*. Inoltre, il fregio con i gladiatori termina dove si apre il vano di accesso all'*apodyterium*, sulle cui pareti sono raffigurate otto scene erotiche [Figura 14].

È interessante notare che l'accostamento scena erotica / scena gladiatoria non è infrequente nell'arte romana, specie nei vasi, dove si trovano raffigurati da un lato una scena erotica e dall'altro un combattimento [Figura 15]. Senza contare che anche in letteratura (*Satyricon* IX, 8 e *Metamorfosi* II, 17) il combattimento a coppie dei gladiatori diventa una metafora per i “combattimenti erotici”, ed altrettanto diffusa era la fama di sex symbol goduta dai gladiatori presso il pubblico femminile (Giovenale, *Satire* VI, 82-113)¹⁰².

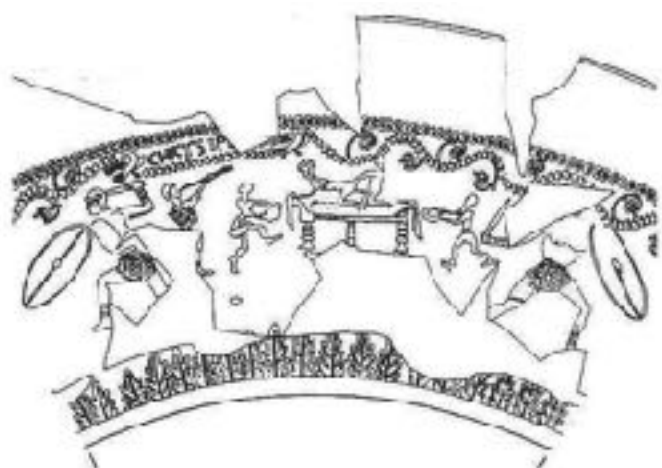


Figura 15. Vaso di Chrisippus

¹⁰² Cfr. L. Jacobelli, *Pitture con scene gladiatorie dalle Terme Suburbane di Pompei*, in “Otium. Festschrift für Volker Michael Stročka”, 1 (2005), pp. 163-170.

Le Moire: acrobatico intervento della poesia

di Antonio Spagnuolo

Nel tessuto misterioso dell'esistenza, le tre figure antiche che intrecciano, misurano e recidono il filo della vita sono le Moire. Figlie della Notte o di Zeus per l'immaginazione fertile e infocata degli antichi cantori esse sfuggono a ogni tentativo di controllo. Cloto fila il filo della nascita, Lachesi ne stabilisce la lunghezza, e Atropo, impassibile, lo recide. Una trottola che non si ferma mai e che dovrebbe incidere senza pietà su ciascuno di noi. Ma sono davvero soltanto artefici del destino, oppure incarnano il gioco eterno tra caso e necessità, libertà e destino, fortuna e responsabilità?

In questo viaggio esplorativo, *"Le Moire: il caso, la fortuna, il fato... e altro ancora"*, io immergo le mie illusioni tra i simboli e le sfumature che queste figure evocano. Non solo mitologia, ma filosofia, psicologia, letteratura e arte: le Moire abitano ogni narrazione umana in cui il senso della vita si misura con l'imprevisto e l'inevitabile. Non è un gioco e nemmeno una scommessa ma quella strana realtà che tra illuminazioni liriche e idilli risolti nella malinconia corrode l'ultimo cimento degli umani. Così è policromatica l'essenza delle suggestioni che potrebbero indicare il Caso: come motore cieco dell'universo o scintilla di cambiamento? la Fortuna: come dea bendata o specchio dei nostri desideri? il Fato: come catena o sentiero? Perché tra le trame del destino si nascondono sempre sorprese, deviazioni, e forse... una libertà inattesa.

Caso, motore cieco dell'universo o scintilla di cambiamento?

Un accento dal significato abissale, che nella storia dell'umanità, filosofi, scienziati e poeti hanno interrogato per accertare quale sia il ruolo del Caso nell'ordine dell'universo. È davvero solo un motore cieco, privo di direzione e significato, o potrebbe essere invece una scintilla di trasformazione, il seme dell'imprevisto che dà forma alla realtà?

Nella scienza, il Caso è spesso visto come un elemento disturbante, una variabile non controllabile. Eppure, nella fisica quantistica, è proprio l'indeterminazione a essere fondamentale per comprendere la natura del mondo subatomico. Niente è predeterminato, tutto è probabilità: in questo senso, il Caso non è più un errore da correggere, ma una legge della natura. Può sembrare uno scherzo, ma è plasmabile concretezza del divenire.

Anche nella biologia, il Caso ha un ruolo centrale. Le mutazioni genetiche, alla base dell'evoluzione, avvengono casualmente. Senza errore, senza imprevisto, la vita non sarebbe mai uscita dall'oceano, non avrebbe mai conquistato la terra. Il Caso, dunque, è motore di cambiamento, di innovazione. È caos fertile, in grado di produrre nuove forme.

Sul piano esistenziale, il Caso è spesso vissuto come ingiustizia. Una malattia improvvisa, un incontro fortuito, una tragedia o un colpo di fortuna: tutto ciò sfugge al nostro controllo e ci mette di fronte ai limiti del libero arbitrio. Ma proprio per questo, il Caso dovrebbe educare all'umiltà, chiaramente artefice dell'intoppo sempre variabile e al di fuori di ogni schema.

Nel mondo dell'arte e della creatività, il Caso è spesso celebrato come alleato prezioso. Il surrealismo, per esempio, ha fatto dell'automatismo e dell'inconscio – cioè del non programmato – la sua forza espressiva. Molte scoperte scientifiche e invenzioni tecnologiche sono nate da errori casuali. La serendipità è una forza reale, a volte più potente della logica. L'inciampo ai bordi di un marciapiede una semplice frecciata dell'occasione.

Come aggirare il “caso” con la poesia?

La poesia nasce spesso dall'incontro fortuito tra emozioni, immagini e parole. Tuttavia, il vero poeta non si affida ciecamente al Caso: lo sfida, lo piega, lo trasforma. Attraverso l'arte della scelta e della forma, la poesia riesce ad aggirare l'imprevedibile, creando ordine dal caos. Ogni verso, pur nato magari da un'intuizione casuale, viene cesellato con cura, guidato da un'intelligenza emotiva che sa cogliere il senso nascosto dietro l'apparente disordine. In questo modo, la poesia si fa alchimia: trasforma l'accidentale in necessario, l'effimero in eterno. È possibile con la poesia offrire quel mistero incontrollabile che si propone quotidianamente come un abbraccio universale che traccia sospensione cromata dei sentimenti e tenerezze di una melodia. La casualità diventa così materia prima, non ostacolo, e il poeta, come un artigiano paziente, sa ascoltare il Caso senza esserne schiavo, piegandolo a una visione più alta e consapevole.

La Fortuna: dea bendata o specchio dei nostri desideri?

La fortuna è da sempre una delle forze più enigmatiche e affascinanti dell'esistenza umana. E come me, povero disilluso, l'aspettano ansiosi milioni di persone al varco dell'imprevisto. Nella mitologia romana, essa è personificata dalla dea Fortuna, spesso raffigurata con una benda sugli occhi, simbolo dell'imparzialità e del carattere casuale del destino. Questa rappresentazione sottolinea come la Fortuna possa colpire chiunque, indipendentemente dai meriti o dalle azioni compiute, ma troppo a lungo si agogna ad un suo tocco.

Tuttavia, la Fortuna non è solo una questione di sorte cieca. Spesso, ciò che consideriamo “fortuna” riflette i nostri desideri più profondi e le nostre aspirazioni. Quando otteniamo qualcosa che ardentemente desideravamo, tendiamo ad attribuirlo alla Fortuna, mentre in realtà scivolando nel quotidiano potrebbe essere il risultato di impegno, determinazione e scelte consapevoli, come forza imprevedibile e incontrollabile; o come manifestazione dei nostri sforzi e desideri. Può essere vista sia come una dea bendata che distribuisce il destino a caso, sia come uno specchio che riflette i nostri desideri e le nostre azioni, tutto egregiamente sospeso nell’inatteso. Forse, la vera Fortuna risiede nella nostra capacità di riconoscere e cogliere le opportunità che la vita ci offre, trasformando i nostri sogni in realtà, o con maggiore encomio per gli impegni che l’inconscio riesce a concretizzare nel vissuto.

Come inseguire la Fortuna con la poesia?

La Fortuna è sfuggente, come un soffio di vento che si può solo intuire e mai afferrare del tutto. Eppure, la poesia sa inseguirla, con la pazienza e l’ardore di chi conosce i sentieri invisibili dell’anima. Con la consapevolezza veramente genuina che ogni manifestazione vitale si trasformi miracolosamente nella necessità di amare, si impegni nella ricerca del vero improvvisamente tangibile ed evidente. Scrivere versi significa tendere l’orecchio ai segni minimi, ai dettagli che per altri passano inosservati, e trasformarli in scintille di senso. La poesia è un atto di fiducia: fiducia che la parola giusta esista, che l’immagine inattesa arrivi, che il mistero si lasci sfiorare. Allora inseguire la Fortuna con la poesia è un gesto di coraggio, come chi rincorre una stella cadente, sapendo che il vero premio non è prenderla, ma aver corso sotto il cielo aperto, con il cuore acceso di desiderio e stupore. Incidendo il verso nella pagina bianca il poeta succhia il midollo della vita per immergersi in un’atmosfera enigmatica entro la quale scegliere quelle figurazioni che prevedono e anticipano il gesto della dea bendata.

Fato, catena o sentiero?

A volte mi chiedo se la vita sia già scritta in qualche luogo misterioso, incisa su pietra da un destino che non conosce deviazioni. Ed è comodo pensare che esista un Fato: ci libera dal peso delle scelte, ci solleva dall’ansia dell’incertezza. Se tutto è deciso, ogni errore è inevitabile e ogni vittoria era dovuta. Ma per davvero non è assolutamente possibile essere spettatori della propria realizzazione adagiandosi fiduciosi al detto latino *faber est suae quisque fortunae*.

E volte, invece, la vita mi sembra una catena. Non tanto imposta dal destino, quanto forgiata dalle abitudini, dalle paure, dalle responsabilità. Ogni anello è una decisione presa tempo fa, una

rinuncia, un sì detto per quieto vivere, un no sussurrato troppo piano. E così mi ritrovo legato a percorsi che non ho scelto davvero, ma che sembrano inevitabili. Ma ci sono anche i giorni in cui mi sento su un sentiero. Uno vero, magari in salita, pieno di curve e inciampi, ma mio. In quei momenti, sento il vento addosso e il rumore dei passi. Ogni bivio è una possibilità. Ogni svolta, una scelta autentica. E anche se non so dove porterà, c'è libertà nel decidere la direzione.

Come aggirare il Fato con la poesia

Il Fato purtroppo a molti sembra una trama già scritta, un disegno ineluttabile contro cui ogni lotta appare vana. Un varco difficilmente guadabile. Ma la poesia conosce sentieri segreti per sfuggire a questa rete invisibile. Con i suoi versi, il poeta non nega il destino, ma lo reinventa: cambia il finale, riscrive i passaggi oscuri, dona nuova luce a ciò che sembrava già deciso. La poesia è una forma di libertà estrema, capace di piegare anche le leggi più antiche. Attraverso la metafora, il ritmo, l'immaginazione, essa scardina la rigidità del Fato e apre spazi di possibilità dove prima c'era solo necessità. Così il poeta, con le sue parole, aggira il destino non opponendosi frontalmente, ma trasformandolo in un cammino personale, unico e irripetibile. Un trotolare a volte improvviso e inaspettato migliora la percezione e diviene ritmo delle sue sillabe, contate in scansioni ben precise, per inseguire la tappa dell'informe che cerca la forma, del caos che cerca l'ordine, della speranza che cerca l'esperienza, dell'impossibile che cerca il possibile, semplicemente, come un messaggio in bottiglia che anela ad un possibile dialogo differito nel tempo.

Deviazioni o libertà inattesa?

A volte basta un piccolo passo fuori dal tracciato per scoprire un mondo nuovo. La vita ci educa a seguire percorsi lineari: scuola, lavoro, relazioni, obiettivi. Un susseguirsi di eventi che per moltissimi individui sono d'obbligo per sopravvivere in maniera decorosa. Ma cosa succede quando, per scelta o per caso, ci ritroviamo a deviare? Ci hanno sempre detto che le deviazioni sono pericolose, sinonimo di errore o smarrimento. Eppure, in molti casi, è proprio lì — nel margine, nell'imprevisto — che nascono le esperienze più autentiche. *Audaces Fortuna iuvat* insegnarono i latini.

Deviare non significa necessariamente perdersi. Anzi, può voler dire ritrovarsi, riscoprirsi sotto una luce diversa. Una strada diversa non è sempre una sconfitta; può essere un atto di coraggio, una risposta silenziosa a un'esigenza interiore che non trova spazio nelle rotte già tracciate. Ma risuona anche un adagio molto caro ai napoletani: "Chi lascia la via vecchia per la nuova sa quello che lascia e non sa quello che trova".

Ogni deviazione porta con sé una libertà inattesa: quella di scegliere, di ascoltare se stessi, di cambiare direzione senza dover chiedere permesso. È una libertà fragile, certo, perché non è garantita e spesso non è compresa. Ma è anche una delle più vere. La facoltà di “realizzare” inaspettatamente effonde un senso di indipendenza da vincoli morali, sociali, politici? E questa concretizzazione diviene sempre vincolo di onestà?

È possibile raggiungere con la poesia una libertà inattesa?

Sì, la poesia è forse uno dei pochi strumenti capaci di spalancare vie verso una libertà che altrimenti resterebbe nascosta. Scrivere o leggere poesia significa rompere le catene del quotidiano, attraversare confini invisibili, scoprire nuovi modi di sentire e di essere. Nella poesia, la realtà si piega, si trasforma, diventa liquida: le parole non obbediscono più solo alla logica, ma anche al sogno, all'intuizione, al desiderio. In questo spazio senza leggi fisse, il poeta e il lettore trovano un respiro nuovo, una possibilità inattesa di essere altro, di liberarsi dai ruoli, dalle abitudini, dalle ferite. È una libertà fragile, forse effimera, ma reale: una fessura luminosa attraverso cui, per un momento, l'anima può fuggire oltre il conosciuto.

Le Sirene, figure mostruose femminili tra fascino e terrore e la loro iconografia: dall'antichità a simbolo di Starbucks

di Amalia Margherita Cirio

I miti greci hanno una struttura labirintica, spesso infatti ritroviamo figure che vivono vite da cui si dipartono (come nei moderni *spin off*) varianti che originano nuovi miti, in genere legati al territorio (cfr. il mito di Partenope o quello di Ligheia).

Proprio il mito delle Sirene è un ottimo esempio di queste varianti anche perché è uno dei miti più antichi ma, soprattutto, dei più longevi, visto che ha esercitato un fascino talmente intenso sulle epoche successive, a partire dal momento in cui, per noi, comparvero nell'*Odissea* di Omero fino ai loro più recenti esiti nella letteratura e nella pittura moderna e contemporanea, al punto di giungere ad essere il logo di una catena di Caffetterie o il tema di una canzone di Vinicio Capossela.

Osservando la bibliografia enorme¹⁰³ dedicata a questo mito si nota chiaramente un interesse non solo per la sua evoluzione letteraria ma anche per la trasformazione della figura delle Sirene che, attraversando tempi e culture diverse, si adatta ai più diversi contesti culturali: non solo le Sirene greche che non hanno la coda di pesce ma hanno zampe e corpo di uccello (la Sirena ittioforme appare nel VII-VIII d.C. prima affiancando e poi sostituendo le Sirene aviformi).

Partiamo perciò dall'inizio: da chi discendono le Sirene? Omero (*Od.* XII, 37-54, 158-200, e un breve accenno in XXIII, 326) non ci dice nulla: non genealogia, né aspetto.

Il padre, cinque secoli dopo Omero, in linea di massima, è sempre Acheloo, il più grande fiume della Grecia, come in Apollonio, *Arg.* IV, 895-6 o, più raramente, il dio marino Forco (*Forkou kòras* in Sofocle (fr. 861 Radt). Le Sirene nacquero dal sangue di Acheloo che fecondò la terra durante la sua lotta con Eracle (che vinse) per il possesso di Deianira, oppure, come in Apollonio, risultano figlie di Acheloo e della Musa Tersicore.

¹⁰³ Per un'idea della bibliografia basta dare una scorsa a Maria Corti, *Il canto delle Sirene*, Bompiani, Milano 1989; M. Bettini - L. Spina, *Il mito delle Sirene, immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Einaudi, Torino 2007; L. Lanza, *Variazioni omeriche (e anguillesche)*, Supernova, Venezia Lido, 2011, con ricerche e bibliografia particolarmente esaurienti; N. Pace, *Il canto delle Sirene in Ambrogio, Girolamo e altri padri della Chiesa in Nec timeo mori. Atti del Congresso internazionale di studi ambrosiani nel XVI centenario della morte di Sant'Ambrogio, Milano 4-11 Aprile 1997*, Milano, Vita e Pensiero, 1998, pp. 673-695.

È da notare che nei testi più antichi, suffragati dalle fonti iconografiche, le Sirene hanno ben poco a che fare con il mare, ma sono donne con il corpo di uccello e in rapporto con la terra e il mondo dei morti, come ci è chiaro per la loro relazione, riferita da più fonti, con Demetra: sono le compagne di sua figlia Persefone, che però non riescono a proteggere dal rapimento messo in atto da Ade (Apollonio, *Arg.* IV, 896-899). Proprio per questo Demetra le punirà e le trasformerà in esseri non più semplicemente umani (Plinio, *Nat. Hist.* VIII, 84, 229), oppure, secondo altre versioni (Ovidio, *Met.*, V, 551-563), saranno esse stesse a chiedere di essere fornite di ali per cercare meglio Persefone (una specie di drone insomma). Questo riuo in area latina lo troveremo sia ancora in Ovidio, in tre opere: *Ars* III, 312-313; *Remedia amoris* 789-790; *Epistulae ex Pont.* IV,10,17-18, sia in Orazio, *Ep.* 12,23-26.

Per quel che riguarda i loro nomi, riportati da più autori, sono quasi tutti riferiti alla voce, al canto, alla persuasione: la triade Telxiepea, Aglaope, Peisinoe e poi Molpe, Imerope. Nel frammento 30 Davies di Alcmane troviamo l'aggettivo *ligheia* riferito alle Sirene, ma poi comparirà nel *Timeo* come nome proprio in una famosa triade (Partenope, Leucosia e Ligheia) situata nel Meridione d'Italia o in Sicilia (Capo Peloro, Capo Posidonio, Catania, Napoli).

La nostra prima attestazione in ambito letterario greco è nel XII libro dell'*Odissea*, ma Omero non ci dà nessuna descrizione fisica delle Sirene, al massimo possiamo postulare che siano due perché il poeta usa il duale in XII 52 e 167, anche se nella tradizione posteriore le troveremo in genere raggruppate in triadi. Proprio questo silenzio omerico ci dice quanto il loro mito fosse conosciuto dagli uditori del pubblico. Cinque secoli dopo Omero, nel IV libro delle *Argonautiche* (vv. 892-919), Apollonio ci propone una genealogia, sono aviformi e variabili nel numero. Non sembrano essere creature marine, anzi, a questo proposito un mito antico (in Licofrone, *Alessandra* 712-743) racconta che le Sirene si suicidarono gettandosi in mare per non essere riuscite a fermare Odisseo e la sua nave! Cosa abbastanza strana che una divinità marina si suicidi affogandosi! Anche se i loro corpi sarebbero, dopo il suicidio, stati trasportati dalle onde: Ligheia a Terina, Leukosia a punta Licosa, e Partenope a Napoli, dando così inizio a culti in loro onore che ben si adattano alla colonizzazione greca nel Sud d'Italia. Tuttavia, considerato che sono figlie di un fiume, le vedremo meglio, allora, collegate all'acqua dolce, ma è importante soprattutto mettere in risalto il loro rapporto con la terra e la dimensione ctonia (ciò è chiaramente attestato dal ritrovamento delle tante figure di Sirene aviformi sui monumenti funebri, cosa che iconograficamente le rende somiglianti alle Arpie, con cui vengono spesso confuse e come quelle sono identificate quali demoni della morte). Di immagini sireniche sulle tombe abbiamo testimonianze anche letterarie: sappiamo che una Sirena ornava la tomba di Sofocle (*Vita Soph.* 15) e anche la tomba di Isocrate era ornata da una

figura di Sirena che, ci dice Filostrato (incipit *Vita Isocr.*), era simbolo della “forza di persuasione del famoso sofista”, ma non bisogna dimenticare quanto tutto ciò fosse, a sua volta, anche in rapporto, in tempi arcaici, con l’Oriente.

Nella prima strofe della parodo dell’*Elena* di Euripide vengono definite “Fanciulle alate, vergini figlie della Terra” e, in altri miti sono citate come figlie di una Musa: Melpomene in Apollodoro (*Bibl.* I, 3-4) o Tersicore o ancora Calliope (Pausania, IX, 34.3). Chiediamoci allora che tipo di musica eseguano: è piuttosto probabile che usino anche l’*aulòs*, il cui suono perturbante è già riconosciuto sia da Platone che da Aristotele (Plat, *Res.* 3,419c-e; *Leggi* 800 e Arist. *Pol.* 8, 1341, 1342b 2-7) e come, peraltro, ci confermano chiaramente le fonti iconografiche.

Apollonio Rodio ci dice che vicino all’isola di Antemoessa (*Arg.* 892, forse ispirato dal verso omerico XII,159 dove le Sirene dimorano su un’isola *anthemoènta*) furono battute dal canto di Orfeo, cosa che permise alla nave di non fermarsi. E qui sorge un altro problema su dove siano da situare queste nostre Sirene: già Esiodo, fr. 27 MW le situava in quest’isola, che viene identificata principalmente con lo Scoglio delle Sirene, vicino a Sorrento (Apollonio, *Arg.* IV, 892)¹⁰⁴.

A rigor di logica la ‘gara’ di Orfeo con le Sirene precede di una generazione quella di Ulisse, anche se è narrata da un autore posteriore ad Omero di cinque secoli, Apollonio Rodio. Un elemento che stupisce è che, in Omero, non solo non ci sia alcuna descrizione fisica ma anche che in un primo momento, dopo che la nave di Odisseo si è avvicinata al luogo pericoloso come aveva predetto Circe e il vento si è calmato, creando un momento di suspense, tutto quello che si sente è *fhòggon* (rumore, strepito al v. 41) che solo in un secondo momento diventa *liguré aoidé* (canto armonioso al v.44) e anche in Apollonio, *Arg.* IV, 911, le Sirene emettono “suoni indistinti”, *àkriton audén*.

Le troveremo cambiate, invece, nel VII sec. d.C., quando il *Liber monstruorum de diversis generibus*, un piccolo trattato tra tradizione classica e cristianesimo, ci presenta due fanciulle marine che ingannano i naviganti con il loro bellissimo aspetto, e allettandoli con il canto; dal capo all’ombelico hanno corpo di vergine e sono in tutto simili alla specie umana, ma hanno squamose code di pesce. Non ci sorprende che Boccaccio, quando si occuperà di Sirene tanti secoli dopo, riassumendo tutto quanto era stato detto su queste figure, attribuisca a Ovidio un ittiomorfismo causato da Demetra, irata perché non avevano salvato la loro compagna Persefone dal rapimento.

La mostruosità derivante dalla duplice natura, umana e animale, subisce nel tempo molte modificazioni: iconograficamente la parte umana della Sirena si va sempre più ampliando rispetto a quella animale, fino al punto da diventare, essa, semplicemente una bella donna con una coda (o

¹⁰⁴ Nelle *Argonautiche Orfiche* sono situate vicino a Catania, al Capo Lilibeo, cosa confermata anche da Nonno di Panopoli (*Dionisiache* XIII, 309-315) che parla di popoli che vivono nel golfo di Catania, vicino alle Sirene.

due) di pesce, l'unica cosa che ancora ricorda l'ibridismo originale. Sono queste le premesse di una dimensione erotica della figura della Sirena, forse in parte provocata anche dall'incantamento musicale. In effetti si potrebbe postulare che, in linea di massima, la figura della Sirena aviforme sia forse più antica, ma abbia ben presto convissuto con quella ittiforme fino che questa prenderà il sopravvento nell'incontro con le Sirene nordiche dalla coda di pesce. Le Sirene sono perciò già passate da una dimensione, come ci attesta l'iconografia in cui hanno ali e zampe di uccello, più aerea o al limite terrena, a una dimensione puramente marina. Ora diventa chiaro come, dal Medioevo in poi troveremo stabilizzata questa immagine che arriverà fino ai nostri giorni.

Già la civiltà babilonese conosceva Oannes, un sacerdote per metà uomo e per metà pesce che era uscito dal mare per ristabilire la conoscenza negli uomini dopo il Diluvio, come ci attesta Berosso III-IV sec. a.C. nei *Babyloniakà*, *Le storie di Babilonia dalle origini ai suoi tempi*, e forse qui potrebbe essere perfettamente coerente pure il dono dell'onniscienza che le Sirene sembrano già in Omero possedere, v. 191 "noi sappiamo tutto ciò che avviene sulla terra, nutrice di genti", e che sembrano perdere ben presto, benché uno scolio al v. 184 affermi che le Sirene sono *mantikài*.

Ancora troviamo le Sirene citate nel libro del profeta Isaia (*Is.13, 21*), dove sono equiparate agli Onocentauri, mentre presso i Siri sono cigni, che attaccano dall'acqua e dal cielo, emettendo un canto melodioso. Rimanendo ancora in ambito biblico, Giobbe (*Giob. 30, 29*) dice di essere "fratello delle Sirene, compagno degli uccelli, cantore delle mie sventure" e parla di *strouthòn* detto anche *strouthokàmelon*, un uccello con piedi e collo di asino.

Luigia A. Stella, illustre studiosa del secolo scorso, fa riferimento ad episodi popolari greci esistenti dal periodo minoico miceneo, cosa poi confermata dalla lettura di Muehlestein delle Tavole pilie della serie Ta¹⁰⁵. Tutto ciò ci conferma la presenza del mito nella zona medio-orientale del Mediterraneo. Ricordiamoci che, se la redazione finale dei poemi omerici è dell'VIII secolo a.C., il libro di Isaia è datato tra l'VIII e il VI a.C. e Giobbe ha la stesura finale tra VII e VI, praticamente in tempi di poco posteriori alla stesura dell'*Odissea*. Questo ci potrebbe far postulare che la figura della Sirena è precedente a tutti i tre testi. Ad ogni buon conto, in effetti un rapporto con l'Oriente, nella ormai ampiamente riconosciuta circolazione mediterranea, c'è sicuramente: quante divinità femminili del Vicino Oriente Antico sono raffigurate come figure femminili con code di pesce? Basterebbe pensare ad Astarte o Syria.

¹⁰⁵ H. Muehlestein, *Sirenen in Pylos*, "Glotta" XXXVI, 1957, pp.152-166.

Una lettura interessante di queste figure la troviamo nel bel libro di Domenico Musti¹⁰⁶, in cui le Sirene sono avvicinate ai Telchini, esseri di sesso maschile, pesci e uccelli, di cui si narra in epoca classica.

Particolare sembra l'ipotesi di F. Roscalla, che identifica le Sirene come api, "esseri del sussurro"¹⁰⁷, citando il termine vedico *saràt* e un passo del IX libro pseudo aristotelico della *Historia Animalium*, 623b 10-12 che parla di *seirén* come di un particolare tipo di ape meno comune della *mélissa*¹⁰⁸.

Un accenno almeno meritano le cosiddette Sirene celesti, il cui canto è legato all'armonia delle Sfere celesti di cui molti filosofi greci parlano e, per la cui questione, rimando al documentatissimo libro di L. Lanza, già citato, dove molte pagine vi sono dedicate (pp.110 ss.).

Come trascurare, poi, le leggende nordiche in cui compare Melusina che, dopo anni di tranquilla vita matrimoniale, viene scoperta dal marito mentre si fa il bagno con la sua "normale" coda di pesce (serpente?) e scacciata o la Lorelei, la sirenica figura fluviale che incantava i pescatori.

In quell'itinerario di erotizzazione delle Sirene che forse era accennato dal *leimon' anthemoenta* (*Od.* XII, 159), il prato fiorito, per i greci un luogo di seduzione come nella scena d'amore tra Zeus ed Era del XIV libro (346-351) dell'*Iliade* o nell'*Epodo di Colonia* di Archiloco, ruolo notevole hanno gli autori cristiani: i Padri della Chiesa, da Agostino ad Ambrogio, parlano di Sirene, però per loro non sono più esseri onniscienti come per gli antichi ma solo un simbolo di lussuria, spesso identificato dallo specchio che tengono in mano nelle rappresentazioni iconografiche medievali. In Alberto Magno, *De animalibus* XXIV, la Sirena ha sia i piedi d'aquila che la coda di pesce. La Sirena diventa, qui, una peccaminosa seduzione erotica mentre Ulisse non è che un esempio di resistenza ad essa¹⁰⁹.

A questo punto le Sirene non sono più figure mitologiche ma semplici allegorie, anche solo allegorie delle eresie¹¹⁰; in genere sono allegorie delle tentazioni del cristiano e, tuttavia, sono spesso rappresentate nelle decorazioni delle chiese romaniche con altre figure dell'immaginario

¹⁰⁶ D. Musti, *I Telchini, le Sirene. Immaginario mediterraneo e letteratura da Omero e Callimaco al romanticismo europeo*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999.

¹⁰⁷ F. Roscalla, *Presenze simboliche dell'ape nella Grecia antica*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.

¹⁰⁸ Eliano, *La natura degli animali - De Natura animalium*. Introduzione, traduzione e note di Francesco Maspero, Milano, Bur, 1998, pp. 966-967; L. Lanza, *cit.*, pp. 70ss.

¹⁰⁹ Ambros. *Expositio euangelii Lucae* IV 2-3, pp. 139-141, Schenkl (CSEL 32, 4).

¹¹⁰ M. Bettini - L. Spina, *cit.*; N. Pace, *cit.*; G. Sissa, *Eros tiranno, sessualità e sensualità nel mondo antico*, Bari-Laterza, 2010, pp. 40-44.

medievale, simboli anch'esse di peccati, tra cui l'eresia (l'asino che suona la lira nell'ambone di Sant'Ambrogio e nel pavimento musivo della Cattedrale di Otranto). Lo stesso Dante Alighieri le descrive come simbolo del richiamo dei piaceri terreni e nel sogno che descrive (*Purgatorio*, Canto XIX, vv. 7-33) cede quasi alle lusinghe di una Sirena che, dapprima repellente e balbuziente, diventa sotto lo sguardo di Dante bellissima (simbolo dei vizi che, se guardati con cupidigia o amore sensuale, appaiono allettanti) fino a che una donna santa (allegoria della Grazia Divina) gli svela, svelandone il ventre marcio e puzzolente, la lubricità della Sirena.

Solo con l'Umanesimo le Sirene entreranno negli studi naturalistici, che partivano da Platone e Aristotele, poi con il Cinquecento, e gli studi di Conrad Gesner, nascerà la zoologia e una conseguenza sarà che si diffonderanno strani falsi costruiti inserendo teste di scimmie su corpi di grossi pesci, venduti spesso dai pescatori a caro prezzo per essere conservati anche nei musei. Del resto, lo stesso Cristoforo Colombo, nel suo diario di bordo ormai perduto, ricorda un evento registrato in data 9 gennaio 1493 in cui dichiara di aver visto tre Sirene¹¹¹.

Durante il Romanticismo la figura della Sirena sarà, invece, un mero motivo letterario e, dal punto di vista iconografico, riempirà i quadri di famosi pittori (Max Klinger, Gustav Moreau, Giulio Aristide Sartorio, Arnold Böcklin) con una immagine enigmatica che ci riporta alle Sirene omeriche legate ad un piacere che dà morte.

Passando in ambito moderno e contemporaneo, la figura della Sirena appare, ad esempio, in molti autori partendo dall'antichità e dal Medio Evo: Poliziano, Pierre de Ronsard, Milton, Calderón de la Barca, Goethe, Keats, Wilde, Pascoli, Apollinaire, Andersen, Forster e Joyce, comprendendo in queste veloci citazioni anche i luoghi in cui le Sirene tacciono, come in Adelaida García Morales (*El silencio de las Sirenas*) o Kafka e, al suo opposto, Brecht che in *Dubbi sul Mito* rimette in luce un Ulisse prettamente "omerico". Ultimamente il poeta Marco Cipollini ha pubblicato nel 2004 un poema in cinque volumi, contenenti dodici canti ciascuno, per l'ETS edizioni, intitolato *Sirene*: prova di quanto queste figure siano a tutt'oggi coinvolgenti sia come esseri ultraterreni positivi nei confronti dell'uomo sia negativi¹¹².

Invece io mi limiterò a citare solo due racconti di grandi autori italiani, vale a dire *Ligheia* di Tomasi di Lampedusa, scritto nel 1956-7, e *Maruzza Musumeci* di Andrea Camilleri, pubblicato con Sellerio nel 2007. Due Sirene diverse con le quali l'amore dell'uomo è sempre una fuga da una vita banale, anche quando, come nell'opera di Camilleri, la Sirena è simile alla figura di una famosa

¹¹¹ L. Lanza, *cit.*, p. 118.

¹¹² Non è qui il luogo per una discussione, peraltro svolta in maniera esemplare ed esaustiva da L. Lanza, *cit.*, pp. 49 ss.

saga nordica: quella Melusine, già citata, che vive con un essere umano e gli dà dei figli, cionostante anche per lei questo amore finirà con il ritorno al proprio ambito naturale. Sarà almeno da citare anche l'*Ulisse* di Luigi Dallapiccola, un'opera con prologo e due atti, prima esecuzione il 29 settembre 1968, in cui le Sirene vengono ad essere un enigma sonoro che incarna le tentazioni del mondo moderno, legandosi al viaggio di un Ulisse del ventesimo secolo¹¹³.

Che dire poi di come la figura della Sirena appaia non solo in molti racconti (da ricordare almeno *La Sirenetta* di H.C. Andersen, del 1837), mutata ancora dopo essere passata nei Padri della Chiesa, che la vedevano solo come simbolo malvagio di lussuria e eresie, ma anche in numerosi film (*The Mermaid* è del 1911, nel 1949 abbiamo Ester Williams, famosa nuotatrice che gira molti film acquatici, nel 1984 c'è *Una Sirena a Manhattan* con Daryl Hannah, e poi il *cartoon* di Disney *La Sirenetta* con un bel finale felice), e addirittura in una serie televisiva (*Sirene*, Rai1, 2017) girata proprio a Napoli, la città della Sirena Partenope, che il mare, dopo la sua morte, fece approdare nel golfo di Napoli come ho già ricordato)?

Le Sirene ormai fanno tendenza, tanto che a Coney Island a giugno, ogni anno, si svolge una fantastica Mermaid Parade!

Dal punto di vista iconografico, troveremo confermato il cambiamento che abbiamo visto nelle opere letterarie: in effetti nel lessico Suda del secolo XIII (S 280) troviamo *sub voce* “secondo il racconto greco erano donne dalla bella voce, stavano su un'isola e allietavano i marinai con la voce finché non li prendeva la morte”, però poi si insiste sul fatto che “avevano dal petto in giù aspetto di struzzi e sopra quello di donna, e i mitografi dicevano che le Sirene erano uccelli con aspetto di donna, che ingannano i marinai e ne seducono l'udito con canti da prostituta”. Dopodiché Suda continua con una spiegazione di tipo eziologico, “la verità dietro il racconto è che forse erano solo dei luoghi acquatici, che mugghiavano e in cui correnti irrequiete mandavano voci melodiose, e i marinai ascoltandole affidavano la loro vita alla corrente e così perivano navi e uomini”. Praticamente non si trattava d'altro che di fenomeni marini rielaborati nei racconti dei naviganti.

Altre informazioni le possiamo ricavare dagli scoli all'*Odissea* (XII, 39) che confermano come delle Sirene non venga detto nulla sul *ghenos* e neppure vengano definite alate (*pterotas*): infine la soluzione proposta è di pensarle come uccelli melodiosi o come donne affascinanti e ingannevoli. mentre l'adulazione stessa (*he aute kolakeia*) provoca guai e si specifica che “non si può più muovere di fronte a tanto piacere, ma si muore ascoltandolo”.

¹¹³ A. Meriani, *La presenza delle Sirene in Ulisse di Luigi Dallapiccola*, in Sem. Rom. ns III,1 2014, pp.171-208, con bibliografia.

Anche per quel che riguarda l'etimologia del nome¹¹⁴ i problemi sono molti: Bérard parla di una derivazione dall'ebraico-fenicio *sir*, canto, canto magico¹¹⁵. Mi piace ricordare quanto dice Chantraine: “si può pensare di collegare con *seirà* (funne, corda) perché la Sirena è quella che allaccia a sé, o con *seirios*, il caldo del mezzogiorno (i demoni del mezzogiorno e la calma piatta sulla superficie del mare, come succede nell'avvicinarsi della nave di Ulisse all'isola delle Sirene)”¹¹⁶.

Nelle ultime pagine di un libro recentemente pubblicato (2018) di Enzo Puglia, *Le Sirene dell'Odissea da Omero a Capossela*, quasi a chiudere un anello formato dalle opere di autori che si sono occupati di Sirene, c'è un bel commento di una suggestiva canzone “Le Sirene” di Vinicio Capossela, compresa nell'album *Marinai, profeti e balene*.

Ma in chiusura penso che, dopo questo breve eppur nutrito *excursus* su opere letterarie ed iconografiche, sia il caso di ricordare che, quando la catena di caffetterie STARBUCKS fu fondata a Seattle da Jerry Baldwin, Zev Siegl e Gordon Bowker, originariamente si chiamava Pequod, nome della nave del capitano Acab, che ricordava la tradizione marinara dei primi commercianti di caffè, nome che fu cambiato su consiglio del designer Terry Heckler, autore del logo. Nel romanzo *Moby Dick* di Herman Melville il primo ufficiale quacchero si chiama Starbuck, e l'immagine della Sirena del logo viene usata per il significato insito in essa di seduzione e connessione con il mare. Così venne usata l'immagine della Sirena a due code, ispirata all'iconografia norrena, pensata per essere seducente come il loro caffè e sperando che attirasse gli amanti del caffè nelle loro caffetterie. Nel 1987 l'azienda verrà acquisita da Howard Schultz e il logo trasformato in un disegno più essenziale, in cui prevale il colore verde simbolo di freschezza. Nel 1992 l'iconografia sirenica basata, come detto, sull'antica iconografia norrena medievale della Sirena bicaudata che si trova sui capitelli di innumerevoli chiese romaniche, viene corretta per una specie di “pruderie del marketing”: i capelli vengono allungati a coprire i seni e l'intera figura ritagliata in modo di rendere pudica l'immagine perché si vedano solo le mani che reggono le due code di pesce divaricate. La Sirena, a questo punto, è solamente una figura seducente e allettante, come il caffè che rappresenta e che continua ad evocare anche la tradizione marinara dei primi commercianti di caffè.

¹¹⁴ Cfr. L. Lanza, *cit.*, pp. 68 ss.

¹¹⁵ Cfr. M. Pizzocaro, “Voci” mitiche in “Kleos” 2,1997.

¹¹⁶ P. Chantraine, *Dizionario etimologico della lingua greca*, Parigi, Edizioni Klincksieck, 1984-1999.

Una cosa però sembra inopinabile: le Sirene (uccello, pesce) non hanno mai smesso di sedurre (e spaventare) gli umani e chissà quante volte riaffioreranno in chissà quanti modi e quante forme nei racconti di ogni tempo¹¹⁷.

Bibliografia essenziale

- M. Bettini - L. Spina, *Il mito delle Sirene, immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Torino, Einaudi, 2007.
M. Corti, *Il canto delle Sirene*, Milano, Bompiani, 1989.
L. Lanza, *Variazioni omeriche (e anguillesche)*, Supernova, Venezia 2011, pp. 67-147.
LIMC (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*) VIII,1 (Eva Hofstetter, *Seirenes* in LIMC VIII1, 1997, pp. 1093-1104 et supplementum Abila-Tersites).
D. Lowe, *Monsters and Monstrousness in Augustan poetry*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015, pp. 84-87 e 95-96.
V. Melis, *L'Erinni della povertà in Di Melusine e Gorgoni, Entità Mostruose Femminili tra Passato e Presente*, a c. di Igor Baglioni - Maria Luisa Caldognetto - Nathalie Roelens, Roma, Quasar ed., 2024, pp. 85-99 con esauriente bibliografia.
A. Meriani, *La presenza delle Sirene in Ulisse di Luigi Dallapiccola* in Sem. Rom. ns III, 1, 2014 pp. 171-208, con bibliografia.
N. Pace, *Il canto delle Sirene in Ambrogio, Girolamo e altri padri della Chiesa* in *Nec timeo mori. Atti del Congresso internazionale di Studi ambrosiani nel XVI centenario della morte di Sant' Ambrogio*, Milano 4-11 Aprile 1997, Milano, Vita e pensiero, 1998, pp. 673-695.
P. Pucci, *Ulysse Polutropos, lectures intertextuelles de l'Iliade et de l'Odyssee*, "Cahiers de Philologie" 15, Presses Universitaires du Septentrion, trad franc. 1996.
E. Puglia, *Le Sirene dell'Odisea da Omero a Capossela*, Sorrento, Franco Di Mauro Ed., 2018.
F. Roscalla, *Presenze simboliche dell'ape nella Grecia antica*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
G. Weicker, *Seirenen* in Roscher, "Myt.Lex" IV, 1909-1915, coll. 601-639.

¹¹⁷ Un'ultima suggestione sul candelabro marmoreo per il cero pasquale di Santa Sabina all'Aventino. Si tratta di un candelabro marmoreo, spesso confuso con il molto più istoriato candelabro del cero pasquale della Basilica di S. Paolo fuori le mura che risale alla fine del XII, inizio XIII d.C. e attribuito ai marmorari Nicolò d'Angelo e Pietro Vassalletto, i cui nomi compaiono in un'iscrizione sul fusto, tutto pesantemente istoriato con una complessa decorazione, che simboleggia il percorso della salvezza con scene della Passione, Morte e Resurrezione di Cristo partendo da scene che simboleggiano il peccato per arrivare all'apice con la Resurrezione di Cristo. Il candelabro di Santa Sabina è, invece, anteriore e databile al IX secolo d.C. in netto stile paleocristiano-medievale, in linea con l'architettura originaria della Basilica di Santa Sabina, la cui dedicazione avvenne nel 432 d.C.; quello che lo rende interessante, anche se poco studiato, sono le quattro figure femminili con corpo di uccello poste alla base del candelabro, nell'esatto posto dove nel candelabro di S. Paolo c'è una donna regale distesa su un leone e una sfinge barbata: è "Babilonia, la grande, la madre delle prostitute e degli orrori della terra", simbolo del peccato del mondo, su cui si innalza il cero della Vittoria Pasquale. Penso che una interpretazione di queste quattro figure come Sirene aviformi, che nel IX secolo ancora convivevano con quelle ittiformi e che secondo la morale cristiana erano esempio di ogni male, come si è detto, sia più che plausibile. Ma questa rimane una suggestione e l'inizio di una nuova ricerca.



Figura 1. Vaso corinzio (630-615 a.C.)



Figura 2. Stamnos delle Sirene (480-470 a.C.) proveniente da Vulci, di fabbricazione attica, ora al British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-31



Figura 3. Statua funeraria in marmo pentelico (370 a.C.)

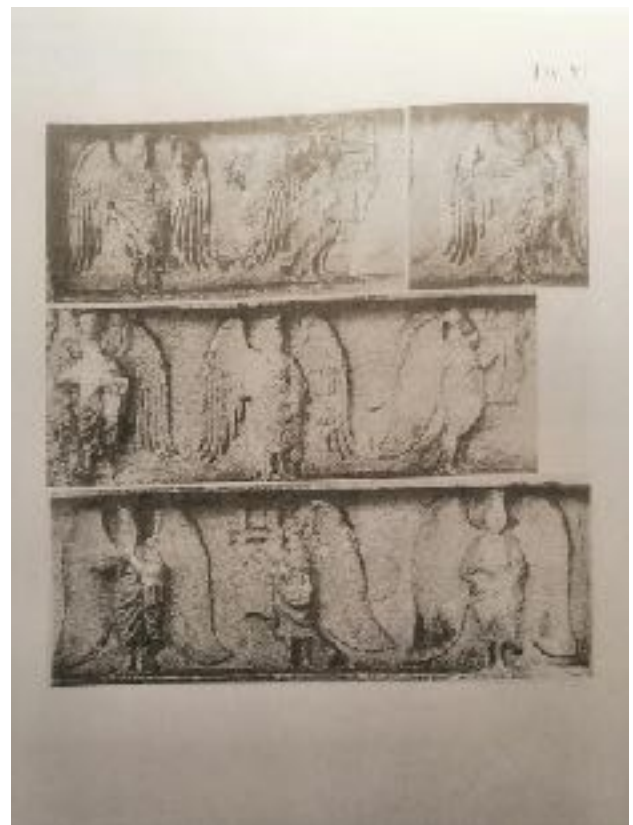


Figura 4. Sarcofago con 11 Sirene aviformi: 4 cantanti, 4 citariste e 3 flautiste (inizio III a.C.)



Figura 5. Sirena medioevale bicaudata (XII d.C.)



Figura 8. Candelabro del cero pasquale, Basilica di Santa Sabina, Roma



Figura 6. *La Sirena*, dipinto di G.A. Sartorio (1893)



Figura 7. Logo di Starbucks

Il Caso non esiste

di *Luciana Vasile*

Felice, lusingata di trovarmi insieme a rappresentanti di profonda cultura, incuriosita dal tema del Convegno e dai Vostri dotti interventi, lancio il mio strale: *il Caso non esiste*, che, ovviamente, è un postulato non un teorema, proposizione che è dimostrata logicamente.

Leggo sul dizionario:

POSTULATO – Principio indimostrato la cui validità si ammette a priori per evidenza o convenzione allo scopo di fornire la spiegazione di determinati fatti o di costruire una teoria.

Forse per indole e predisposizione, sommate all'esperienza personale e, ancora di più, probabilmente per deformazione professionale perché sono un architetto e sull'argomento negli anni ho molto riflettuto, per me tutto è progetto.

Progetto anche le nostre stesse vite.

Apro una piccola parentesi. Uno stimatissimo Professore di Chimica, il primo giorno della sua lezione al primo anno della Facoltà di Ingegneria all'Università *La Sapienza* di Roma, accolse i suoi giovani allievi con: "tutto è chimica"... se ci pensiamo bene, pure lui, sarà per deformazione professionale, ma sicuramente ha ragione. Quando mi fu riferito trovai questa affermazione avvincente. Chiusa parentesi.

Della mia convinzione: il Caso non esiste bensì esiste il progetto, appunto, come accennavo, progetto delle nostre stesse vite, ho trovato conforto e conferma leggendo e ascoltando lo psicanalista e saggista Massimo Recalcati.

Nel suo saggio *Elogio dell'inconscio* (Castelvecchi Editore, 2024, una riedizione) Recalcati ci ricorda che non esiste un modello uguale per tutti cui dovremmo conformare le nostre vite. "Non cedere sul proprio desiderio", come insegnava Lacan, al quale spesso Recalcati fa riferimento, è piuttosto un *dovere etico* che impegna ciascuno di noi, singolarmente, in una responsabilità radicale. Sottolinea l'importanza di tornare in contatto con la nostra individualità profonda. Sviluppare una democrazia all'interno dell'inconscio, più vitale e interessante, dove i confini siano in grado di garantire transiti e incontri sorprendenti. Il 'desiderio' emerge così come vocazione personale alla quale mai voltare le spalle, unico significato e senso di direzione per la realizzazione della propria esistenza. Essere vivi, ex-sistere, e non, su questa terra, essere morti senza saperlo.

Ancora un Caso? In questi giorni dedicati alla scrittura della relazione, in TV qualcuno riporta una frase di Papa Francesco: “Diventiamo ciò che scegliamo, nel bene e nel male”.

Ecco nella mia mente si forma un'immagine: energie, molto spesso fatte di significativi incontri, si allineano, si compongono in un disegno verso il raggiungimento della meta, conscia o inconscia, del progetto. Ti accorgi, solo in seguito, del percorso non casuale intrapreso da fatti concreti.

E qui mi trovo costretta a raccontare esperienze personali, non ho altri elementi a disposizione che avvalorino, da vicino, il materializzarsi di eventi. Un tragitto del tutto individuale, che, a mio avviso, vale per ciascuno di noi, se facciamo esercizio di memoria per come sia avvenuto l'avverarsi del nostro 'desiderio'.

Più di venti anni fa feci la scelta della solidarietà e del volontariato, che continua ancora oggi. Evidentemente l'avevo introitata fin dall'infanzia. Era risuonato nel mio Io, quando la mia meravigliosa nonna materna, insegnante di lettere per quarant'anni, raccontava a noi nipoti toccanti episodi del suo volontariato nella Croce Rossa, espletato in guerre e terremoti.

Nel 2002 partii per la prima volta per il Nicaragua, il paese più povero del Centro America, per offrire il mio aiuto volontario come architetto e lì mi trattenni per sei mesi. Successivamente ho fondato la Onlus HO UNA CASA *per la dignità dell'abitare*. Sono seguiti, per anni, tanti altri viaggi in quel Paese. Continuando a esercitare la professione in Italia, ho attraversato l'oceano avanti e indietro sempre con immutato entusiasmo, senza sentirme il peso, progettando e costruendo case per gli ultimi.

Ma quello di cui voglio parlare oggi, con voi, è il come sono arrivata a ciò che tutt'oggi mi fa felice, attività che continuo qui in Italia. Ecco, me lo ha spiegato un movimento filosofico, fondato in Brasile alla fine degli anni '70 da un medico filosofo, e che ho frequentato per diversi anni da quando rientrai dal mio primo soggiorno in Nicaragua. Era una coincidenza che fossi arrivata a conoscere questa organizzazione, non prima, ma proprio nel momento in cui sarebbe stato utile per capire, approfondire? Fino ad allora in apparenza era successo tutto inconsapevolmente: intuivo che non era vero, ma non riuscivo a mettere a fuoco come potesse essersi messo in pratica il disegno.

Verificai come tutto ciò si fosse trasformato in fatti, aiutata dalla *chiave d'argento* che il movimento filosofico brasiliano mi offriva attraverso le lezioni dei suoi monitori che comunicavano, ad una grande sala attenta, piena di persone e di energia, uno dei temi del pensiero del fondatore, che descriveva esattamente il viaggio silenzioso da me percorso e fino ad allora non razionalizzato, per realizzare ciò che, bambina, mi aveva affascinato ed emozionato nei racconti di nonna Raffaella, e che mi aveva condotto in quel Paese lontano. La *chiave d'argento* consisteva in tre punti:

- 1) *Fare immagine*, e così riscontrai che in realtà era stata proprio una catena di quattro incontri fondamentali, il primo in presenza in Italia, gli altri con contatti e-mail, che mi portarono a conoscenza di quel mondo, costruendo in me fotogrammi nella moviola della mente.
- 2) *Non avere conflitti*, lo constatai, una volta presa la decisione era talmente forte il vigore per poterla realizzare, che mai ebbi un ripensamento o un dubbio, che sono quelli che ci tengono prigionieri. Come fai a portare a termine un progetto, di qualsiasi genere, se non sei tu a crederci fermamente, mettendolo continuamente in discussione? Ogni tentennamento ritarderà il suo compimento.

E arriva il più bello di tutti i suggerimenti della *chiave d'argento*:

- 3) *Me lo merito?* se sono io per prima a pensare di non meritare quel regalo, che poi faccio innanzitutto a me stessa, quando mai potrà succedere il suo attuarsi? Sì, me lo ero meritato. Non c'era nulla che indicasse il contrario. Figli già grandi, per averli avuti da giovanissima, contribuivano a darmi l'opportunità di poter affrontare un nuovo percorso di vita, ad avvalorare ciò che illustra chiaramente Massimo Recalcati: il mio inconscio aveva lavorato per me nel tempo, elaborando il 'desiderio' del mio Io più profondo, che era arrivato il momento di mettere in pratica.

La scelta l'avevo fatta a settembre senza assolutamente sapere chi l'avrebbe accolta. A gennaio, dopo solo quattro mesi, ero in Centro America a lavorare per uno degli otto Vescovi nicaraguensi, un efficientissimo e concreto missionario tedesco.

Ero finalmente totalmente me stessa.

Sono sicura che se Voi, anche solo per gioco, applicaste la *chiave d'argento* su eventi o desideri del passato che vi appartengono, potreste testare la sua veridicità, vedere se, e perché, il vostro sogno si è avverato e quanto tempo ci è voluto.

Qui siamo noi ad agire in prima persona, la nostra volontà unica protagonista.

Ma non si verifica la stessa cosa per il credente che si affida alla Provvidenza?

Anche per chi è osservante cattolico il Caso non esiste.

Primo attore, in questo caso, è Dio con l'azione costante da Lui esercitata sul mondo creato, in quanto esplicazione di un'infinita saggezza, al fine di aiutare il suo gregge a compiere il proprio destino. La preghiera ne è l'energia, il propellente.

L'uomo di fede si consegna a Lui, quindi alla Provvidenza divina, aprendo incondizionatamente cuore e anima.

Recentemente, proprio in occasione dell'elezione del nuovo Papa, ho letto in un articolo che nella storia del cattolicesimo, anzi nelle fibre stesse del cattolicesimo, il Conclave è una realtà mantenuta segretissima. Si sa solo che, secondo la dottrina cattolica, il Papa vi è designato dallo Spirito Santo. I cardinali partecipanti sono tenuti al silenzio. Il Papa no. In virtù di tale facoltà Papa Francesco, detentore del potere assoluto, ha voluto desacralizzare il Conclave, sollevando il velo su questo segreto.

In un libro intervista, *El sucesor* ("Il Successore"), ci fa sapere che nel Conclave del 2005 si ebbe in realtà un vortice di macchinazioni volte a evitare l'elezione del Papa tedesco (altro che Spirito Santo! sottolinea l'articolo). Ma lui, Bergoglio, pure strumentalizzato, si batté per Ratzinger, che fu poi scelto. Bergoglio ci dà taluni dettagli dell'andamento di quel Conclave. Insomma: non una bella figura per lo Spirito Santo! Inoltre leggo ("Corriere della Sera", 4 aprile 2024) che secondo il professor Giovanni Maria Vian, illustre specialista della storia della Chiesa e per undici anni (2007-2018) direttore dell'"Osservatore Romano" (il quotidiano della Santa Sede), una prima desacralizzazione del Conclave si deve a "Ratzinger nel '97, parlando a una tv bavarese. Gli chiesero com'era possibile ci fossero stati tanti Papi indegni, nella storia, e lui rispose che il ruolo dello Spirito Santo è di non permettere che tutto vada in rovina, non di indicare chi votare". Come a dire: l'autorità deve comunque esistere; poi se emerge qualcuno marcio o inadatto aspettiamo che passi...

Dunque, anche qui non è il Caso, ma come ci ha istruito Bergoglio, la spiegazione va cercata altrove, nei giochi di potere che hanno sempre caratterizzato la Chiesa Cattolica.

Potrei continuare con altri esempi concreti per avvalorare il mio postulato *Il Caso non esiste...* indimostrabile, ma come dice il famoso scrittore e aforista colombiano, Nicolas Gomez Davila: "Scrivere breve, per concludere prima di annoiare", mi limiterò solo ad un altro, per me, importante episodio.

Il 26 novembre del 2023 fui invitata ad intervenire alla presentazione, a Roma, del libro *Ocean Terminal Teatro*, adattamento teatrale del romanzo di Piergiorgio Welby, operato dall'attore Emanuele Vezzoli nel monologo da lui diretto insieme a Francesco Lioce, poeta, scrittore, Docente di Letteratura, che, nipote di Welby, aveva raccolto e trascritto le parole dello zio.

Vi riferisco, in argomento, una sintesi di quanto dissi:

....

Quando il 2 maggio del 2012 assistetti a quella che fu la prima messa in scena delle numerose che sarebbero avvenute anche all'estero fino al 2020, come descrivo nel mio contributo contenuto nel testo, finito lo spettacolo, scappai via a testa bassa.

Senza guardare nessuno, senza salutare nessuno, senza proferire parole, trattenevo secche lacrime, che non dovevano liquefarsi e così irrimediabilmente disperdersi.

Non dovevo liberarmene.

I miei sensi attraversati e scossi non permisero di fare uscire nulla dal mio Io, di anima e corpo. Volevo conservare il più a lungo possibile blindato quel forziere di intense emozioni.

Solo recentemente (20 ottobre scorso), ascoltando un intervento dello psicanalista e psicoterapeuta Prof. Massimo Recalcati dal titolo “Il rumore del lutto”, ho capito quello che mi era successo in quella lontana occasione, ben undici anni prima. Non è la prima volta che accade, ma negli anni quando ho dubbi, inconsciamente vado alla ricerca di conferme, spiegazioni, io, non è che chiami *lui*, il Prof. Recalcati, ma è *lui* che, nel momento in cui ne ho bisogno, si presenta miracolosamente a darmi risposte, come direte voi? Attraverso un articolo su un quotidiano, con un intervento in TV o in una *lectio magistralis* dal vivo.

È una sensazione che voglio, qui e ora, raccontarvi per la sua singolarità.

È qualcosa di veramente straordinario.

Non è curioso che proprio nei giorni, che avrei dovuto fare questo intervento, abbia incontrato sul tema le parole del Prof. Recalcati che donavano nuova luce, che aprivano nuovi orizzonti?

Non credo al Caso, piuttosto alle energie che si attraggono e si allineano verso un significato, verso un obiettivo, verso una meta.

Perché di questo Welby sarebbe contento, che nulla dell'essenza di sé vada perduto.

Non ho mai avuto il culto dei morti: far visita e portare fiori alle tombe dei miei cari, organizzare commemorazioni, insomma nessun atto esteriore. Sono convinta che ciascuno di noi sarà veramente morto, cancellato da questa terra, nel momento in cui nel mondo non ci sarà più nessuno che lo ricordi, che lo porti *dentro*.

La conclusione della lezione di Recalcati sull'argomento ve la voglio trasferire con le sue stesse parole, senza interpretazioni, e dice:

“Chiunque è circondato da assenze presenti. Il lavoro del lutto finisce quando il corpo di chi abbiamo perduto si trasforma da peso in linfa”. A differenza della foglia che in autunno ingiallisce e cade naturalmente, “la vita umana è fatta di innumerevoli morti e rinascite”.

Come ricorda Recalcati, poco prima di morire il filosofo Jean-Luc Nancy lascia un biglietto con tre parole tre, rivolte ai suoi amici, allievi e familiari. “In questo biglietto Nancy scrive: – Portatemi con voi –. Che significa: – Non venite a piangere sulla mia tomba, ma portatemi con voi, fatemi diventare linfa. In fondo, il compito che abbiamo verso coloro che non sono più qui, non è semplicemente pregare sulla loro tomba, ma portarli con noi, renderli linfa” –.

Questo è quello che dice Recalcati, ed è un Caso che sia proprio questo che ci ha trasmesso e lasciato Piergiorgio Welby e che dobbiamo coltivare? Con la complicità e l'impegno degli autori e di tutti coloro che hanno partecipato a questa operazione corale, Piergiorgio non si è forse rigenerato dentro ciascuno di noi diventando linfa, innaffiando l'albero dell'esistenza con il suo esempio, con il suo messaggio?

Parlando, anche con amici, di questa mia incisiva vibrante esperienza mi sono accorta che gran parte dell'opinione pubblica ricorda Piergiorgio principalmente per la sua coraggiosa lettera al Presidente Giorgio Napolitano, episodio mediatico di forte risonanza.

Ma la sua eredità è molto molto di più.

Ricordare Piergiorgio Welby, il cui nome è legato indissolubilmente al fine vita, significa avvalorare un'esperienza di dedizione alla libertà individuale. Tanto più che Welby, attivista dei diritti civili ed esponente dell'Associazione Luca Coscioni, è stato artista figurativo, scrittore e intellettuale. Anche il suo esempio dimostra che nulla è casuale e che dietro la conquista dei diritti civili c'è sempre un legame proficuo tra la cultura e la politica.

Sono arrivata alla fine per ricongiungermi all'inizio, a chi mi ha invitato a questo Convegno: Lorenzo Fort e Letizia Lanza, che ringrazio sentitamente.

Conobbi diversi anni Letizia, nella sua qualità di poetessa, alla Cerimonia di Premiazione di un Concorso di Poesia, proprio qui, a Napoli, ancora un Caso? Un premio buffo, strano che si svolgeva nello spazio di un semplice appartamento, al terzo piano di una palazzina in un comprensorio della prima periferia della Città, organizzato da un altrettanto buffo e strano personaggio. Questo ci fece avvicinare, 'ri-conoscerci' che è un attimo, a differenza del 'conoscere' che è lento, e condividere il nostro divertito sconcerto. Legammo subito. Nacque una profonda seppur 'da lontano' (Venezia-Roma) amicizia e reciproca stima anche con Lorenzo. Negli anni scambi di scritti, l'invio della colta, con mio arricchimento, rivista "Senecio" – dove mi onoro di essere stata ospite con sei recensioni – qualche telefonata, tre soli incontri in punti diversi dello stivale, ma un sodalizio prezioso, molto interiore, come pochi se ne coltivano nella vita.

No, non è un Caso che io sia qui oggi. Grazie

Il trattato De morte di Filodemo di Gadara (PHerc. 1050): nuove prospettive ecdotiche ed esegetiche

di Enrico Renna

L'edizione apprestata da Daniel Delattre del IV libro *De morte filodemeo* (PHerc 1050) è la seconda, in ordine di tempo, ad essere apparsa nel nuovo millennio, dopo quella di W. Benjamin Henry (2009). Il papiro fu trascritto per l'intervento del cappellano John Hayter e fu disegnato a Napoli; l'*editio princeps* apparve nel 1848, nel tomo IX della *Collectio Prior*, ad opera di Antonio Ottaviano. Un progresso decisivo fu segnato dall'edizione del filologo viennese Siegfried Mekler (1885), la cui comparsa sollecitò diversi contributi testuali da parte dei filologi tedeschi del tempo (H. Diels, F. Blass, T. Gomperz, U. Wilamowitz). Nel Novecento si ebbero tre edizioni, l'ultima parziale, dovute, rispettivamente, a Domenico Bassi (1914), Taco Kuiper (1925), Marcello Gigante (1983).

Come rileva lo stesso Delattre nell'ampia ed articolata *Introduction*, una delle novità più significative della sua edizione consiste non solo nell'impiego di una numerazione coerente con la strutturazione del libro in 118 colonne, secondo quanto è indicato nella *subscriptio* terminale del papiro, ma anche nel tentativo di restituire ai frr. 1-5, conservati nella cr. 1, la loro originaria collocazione nella porzione di testo trasmessaci dal PHerc. 1050. La parte iniziale, infatti, è quella più problematica, in quanto è rappresentata da 5 pezzi singoli, di non agevole lettura, a causa del cattivo stato di conservazione. Il papirologo francese, nel solco di Henry, si è affidato, per tale scopo, a dati puramente bibliologici ed è partito da un dato oggettivo: delle 118 colonne, in cui si articolava il rotolo, la successione delle coll. 80-118 (= 4-39 Henry) è accertata dalla continuità delle "sezioni" del midollo, sistemato nelle cornici 2-11.

La citazione nelle colonne del PHerc. 1050 dei nomi di Epicuro, Ermarco, Leonteo, Metrodoro, Polieno, Pitocle avvalorano l'ampio quadro ricostruttivo fornito da Delattre del pensiero epicureo sul tema della morte, che, partendo da Epicuro e passando per i *cathegemones* ed altri esponenti di spicco del Giardino, ivi compreso Filodemo, include Lucrezio e uno spunto anacronistico contenuto nel coro femminile delle *Troiane* di Seneca. Delattre ha sottolineato la piena convergenza del Gadarese con la dottrina del Maestro. Ma quale rapporto più ravvicinato si può istituire tra le fonti

epicuree e il trattato filodemeo *Sulla morte?* Lo studioso istituisce un confronto tra *Massima capitale* II e Filodemo, *De morte* col. 68; 101, 3-4; 115,6-7, trova altresì un'eco evidente tra *Massime capitali* XIX e XX, da un lato, e *De morte*, col. 77,31-39.

Il libro IV del *De morte* non contiene alcun riferimento interno a uno degli altri libri (*hypomnemata*) dell'opera. Delattre suppone che il Gadareno possa aver affrontato la questione del complesso rapporto tra il timore degli dèi e il timore della morte, i primi due principi della cosiddetta *tetrapharmakos* trasmessaci da Filodemo. Delattre istituisce, poi, opportuni collegamenti tra alcune colonne del *PHerc* 1251 (*Sulle scelte e sui rifiuti*), attribuito proprio a Filodemo, e le colonne finali del *De morte*, che prenderemo tra breve in considerazione, avviandoci alla conclusione.

Per quanto riguarda l'orizzonte filosofico non epicureo della tanatologia, lo studioso prende le mosse dall'opera perduta di Crantore, *Peri penthous*, destinata ad Ippocle per consolarlo della perdita dei figli. In tale scritto – ben noto a Cicerone che lo utilizza nelle *Tusculanae* e ne rende il titolo con *De luctu* – il filosofo accademico, vissuto tra la fine del IV secolo a.C. e la prima metà del III, il cui nome non compare, però, nei magri resti del *De morte* filodemeo – evocò insistentemente la tesi dell'immortalità dell'anima umana, in un oblio completo del corpo. Per il Kepos la morte è la distruzione immediata e definitiva del corpo e dell'anima, di contro alla sua immortalità per l'Accademia.

Delattre assume anche posizione circa il rapporto tra il quarto libro del *De morte* e il genere consolatorio, non riconoscendone l'appartenenza. Il papirologo è convinto che «le “consolazioni” in genere non si soffermano ad evocare immagini sgradevoli di cadaveri che possono solo angosciare ulteriormente coloro a cui sono destinate». Ma quali siano queste “realtà fisiche scioccanti” è spiegato più avanti: «A differenza dei filosofi che cercano di consolare le persone afflitte dall'idea di morire o che hanno perso una persona cara, lo scopo di Filodemo in questo libro non è quello di “consolare” il lettore, ma di convincerlo della validità della concezione epicurea della morte come annientamento del composto atomico di anima e corpo che è l'essere umano, ecco perché, poco più avanti, non esita a porre davanti ai suoi occhi l'immagine di cadaveri sbranati dalle belve o divorati dai pesci (col. 111 fine) o ancora in putrefazione (col. 109 inizio)».

Al contrario, sulla scorta delle ricerche di illustri studiosi, crediamo che il *De morte*, rientri a pieno titolo, nel genere consolatorio (come attesta l'area semantica di *paramytheisthai*, *paramythia*, *paramythion* che ricorre con frequenza nelle colonne papiracee), nel senso di una piena rassicurazione di fronte al noto precetto epicureo, espresso nell'*Epistola a Meneceo*, che quando noi siamo la morte non c'è e quando, invece, la morte c'è, noi non siamo più. Tale constatazione non impedisce, però, che davanti alla morte – e questo è il contributo più originale, anche dal punto di

vista emotivo ed umano di Filodemo – il saggio possa provare dei “morsi” naturali. Proprio di alcune colonne finali, la 116 e la 118 del *PHerc.* 1050, che costituiscono la cosiddetta “Perorazione” intendiamo fornire una traduzione in lingua italiana, secondo le ultime letture di queste colonne meglio conservate:

Col. 116: «Infatti, “viviamo tutti in una città senza baluardi contro la morte”, e tutto è pieno di fattori capaci di provocarla, sia per la nostra costituzione naturale – siamo così deboli! – sia perché la nostra anima ha dei passaggi già pronti per uscire in un soffio: perché il nostro ambiente genera fortuitamente innumerevoli cause di malessere del nostro essere, e spesso anche alla velocità del pensiero: e perché la malvagità degli uomini ne aggiunge altre – quelle appunto da loro create, difficili da immaginare e molto numerose».

Col. 118: «D'altra parte, nel caso degli uomini di buon senso, anche se per qualche ragione impellente non hanno l'idea che la fine della loro vita giungerà presto, quando la morte si presenta al loro sguardo, passano in rassegna, con un'estrema acutezza – che non può essere espressa a chi non ne ha conoscenza – sia il loro passato godimento di tutte le cose, sia la perfetta assenza di sensazione che li coglie; ed è senza alcun timore che esalano l'ultimo respiro, come se non avessero avuto nemmeno il minimo momento di perdita di concentrazione».

I fili che reggono la vita: il Caso, la Fortuna, il Fato

di Alessandro Cabianca

Premessa: Il mio intervento non vuole entrare nelle definizioni e differenziazioni tra i vari termini del titolo, anche se dovrà partire da alcuni riferimenti etimologici, ma vuole soprattutto portare una serie di testimonianze in letteratura nelle quali a determinare il destino dei protagonisti è il Caso oppure la Fortuna oppure il Fato.

Fato, libero arbitrio, predestinazione secondo il filosofo e umanista bolognese Pietro Pomponazzi



Il Fato, il libero arbitrio e la predestinazione vengono affrontati da Pietro Pomponazzi, filosofo italiano, nei primi decenni del 1500 (1520), affermando l'importanza della capacità dell'uomo di scegliere attraverso la ragione (il libero arbitrio) forse in risposta a Martin Lutero che nelle 95 tesi del 1517 afferma che la salvezza viene da Dio, per fede, secondo un concetto espresso già da Sant'Agostino: la predestinazione.

Pomponazzi: il destino dell'anima

Pietro Pomponazzi, famoso per il *De immortalitate animae* del 1516, "scandaloso" perché afferma che l'anima è mortale, scontrandosi con la Chiesa, accusato di eresia ma difeso dal Bembo, ha scritto i *Libri quinque de fato, de libero arbitrio et de praedestinatione*, che, come il *De*

incantationibus, completato nel 1520, ha una immediata e vivace circolazione manoscritta ma è pubblicato soltanto postumo.

Il Caso – Le Moire

Partiamo dalla definizione di **Caso**: si tratta di evento inaspettato, immotivato, impreveduto (positivo o negativo), l'inceppamento nel corso della vita che cambia gli eventi. Simile al concetto greco di Tyche, la Sorte. Per i greci le **Moire** erano le divinità a determinare il corso della vita, le chiamavano le Moire, le Parche della latinità, figlie di Zeus, sorelle delle Ore, reggitrici del tempo.

Le Moire

Caso e Fortuna (talvolta rappresentata in figura) sono le Moire Cloto e Lachesi che tessono i fili della vita con le varie vicissitudini, positive o negative, finché Atropo non ne spezza il corso (qui entra in gioco il divino: il Fato).

Le Moire Sono anche dette **Chere**, in Omero portatrici del destino di morte dei guerrieri, figlie della Notte o di Zeus e di Temi o di Ananke (destino ineluttabile: come sempre il mito personifica attraverso la genealogia olimpica le mille sfaccettature di un unico concetto) con quanto di inaspettato, di misterioso, di spaventevole la notte porta con sé.

Le Parche sono le figure mitologiche romane assimilabili alle Moire, in origine demoni delle nascite.

La Notte e le sue implicazioni

Molto interessante e complessa, qui riportata sommariamente, l'etimologia di **Notte**, che si ritrova in tutte le lingue indoeuropee con identica radice da una antichissima forma primitiva *negh: nacta* (sanscr.); (gr.) *nyx*; (lat.) *nox*; (ingl) *night*; (slavo) *nosti*; (sanscr.) *naç* = *sparire, perire, essere dannoso*, lat. *mors* = morte in sé, *nex* = morte violenta e *nocere* = nuocere

E sostanzialmente significa Sparire (della luce) o nuocere (**il buio**) o, anche, vergognarsi (radice *nag*, sanscr.), star nudo, spogliato (difficile e scomodo dormire vestiti!).

Da notare il parallelo etimologico nel tedesco: *nacht* = notte e *nackt* = nudo.

Il Fato nelle tragedie greche: Edipo

Il termine Fato contiene anche il concetto di inconoscibile, imprevedibile, come ci mostrano molti miti greci che basano sul disvelamento di quanto di misterioso si accompagna alle vicende umane ed è la soluzione, naturalmente drammatica se ci riferiamo al teatro tragico, degli eventi narrati.

Edipo - Il mito di Edipo racchiude **fortuna** (la salvezza del bambino), **caso/sorte** (l'incontro con Laio), **destino** (la distruzione della stirpe di Edipo).

La sorte di Edipo è segnata dalla maledizione di Pelope, re di Pisa Olimpia, contro Laio, suo padre, che ne aveva sedotto il figlio Crisippo: "Un tuo figlio ti ucciderà".

Casualità e destino; una catena infinita

La sorte di Edipo, di Laio suo padre e Giocasta sua madre, e dei figli Eteocle, Polinice, Antigone e Ismene si regge poi su una serie fortuita di casualità che realizzano la maledizione: Edipo bambino salvato dal pastore incaricato di ucciderlo, **l'incontro casuale** di Edipo con Laio sulla strada di Tebe, la soluzione dell'enigma della Sfinge, le nozze con Giocasta sua madre, la maledizione sui figli.

Sembra che i tragici greci (Eschilo, Sofocle) ci abbiano voluto dire che la vita è completamente un azzardo, un susseguirsi irrazionale di casualità in cui gli dei dell'Olimpo hanno una parte non secondaria.

Eschilo: la vendetta di Zeus nell'*Orestea*

All'evento principe seguono come diretta conseguenza una serie di situazioni fatali a catena per i figli di Edipo, Eteocle, Polinice, Antigone (***I sette contro Tebe*** di Eschilo e l'***Antigone*** di Sofocle).

La sequenza fatale di eventi nella l'*Orestea* di Eschilo: ***Agamennone, Coefore, Eumenidi***. La trilogia tragica origina dal misfatto di Tantalo e prosegue lungo le generazioni, gravate dalle colpe dei padri.

Il destino degli eroi in Omero

Il racconto di Omero è altrettanto e più esplicito sull'intervento del divino nella sorte degli umani come nel duello finale tra Ettore e Achille nell'*Iliade*.

Il Fato: qui il destino, l'ineluttabile è rappresentato da Atropo (una delle Moire) che significa la fine senza ritorno. Etimologicamente da scr. *dha* (da fare: *dadhami*), gr. *tithemi*, lat. *facere* = porre, fatto, ciò che è già stato fatto, successo, avvenuto) oppure dall'osco *fation* = parlare, lat. *fatum* (ciò che è stato detto) dal greco *phemi* = dico, pers. *phada* = parola... da cui anche vate, l'oracolo.

Nemmeno Zeus può opporsi al Fato

La sorte di Ettore. *Iliade* Libro XII e Libro XXII.

Nel duello finale Ettore-Achille, Zeus interroga il Fato e il piatto della bilancia del destino pende dalla parte di Ettore decretandone la sconfitta, cui nemmeno Zeus si può opporre.

Poseidone salva Enea da Achille perché così vuole il fato. *Iliade* Libro XX

Eneide, Libro VI (Enea e Didone) e la ripresa di Metastasio nella *Didone abbandonata* dove Virgilio svela il disegno del Fato per Enea.

La sorte di Ettore nell'*Iliade*

Così parlava, né perciò di Giove

si mutava il pensier, che al solo Ettore

dar la palma volea. (Vincenzo Monti, C. XII)

...

*Quando la quarta volta però furon presso alle fonti,
ecco, librando il padre dei Superi l'aurea bilancia,
sopra vi pose due fati di morte e di gemiti: uno
d'Ettore prode a domare corsieri, ed un altro d'Achille:
l'alzò presala a mezzo: giù d'Ettore il giorno fatale
traboccò, verso l'Ade piombò: né più Febo lo resse.
E Atèna, occhi azzurrina, già corsa vicino al Pelide,
standogli presso, queste parole veloci gli disse:
«Fulgido Achille, adesso, diletto dei Superi, spero
che presso ai legni Achivi gran gloria otterremo noi due,
Ettore sterminando, per quanto gagliardo alla zuffa!
Ora non potrà più salvarlo la fuga, per quanto
Febo, che lungi avventa gli strali, s'adopri a salvarlo,
supplice prosternandosi innanzi a l'Egìoco Giove». (Ettore Romagnoli, C. XXII)*

Poseidone ad Enea: «Non sfidare la sorte!»

*Presso al figliuol d'Anchise si fece Posidone allora,
e, a lui parlando queste rivolse veloci parole:
«A tanta cecità, qual mai t'ha sospinto dei Numi,
che in zuffa tu volessi provare il figliuol di Pelèò,
che te vince di forza, che è più diletto ai Celesti?
No, ritirarti devi, se mai nella pugna lo incontri,
se tu prima del tempo discender non vuoi nell'Averno.
Solo quando abbia Achille compiuto il suo fato, e sia morto,
prendi coraggio, allora, fra i primi alla pugna ti lancia,
ché a te toglier la vita niun altri potrà degli Achivi». (Ettore Romagnoli, Iliade)*

Eneide, Libro IV. Il destino di Enea

Mercurio (l'Ermes greco, il messaggero degli dei) sollecita Enea a non opporsi al destino

*Tu te ne stai sì neghittosamente,
Enea, servo d'amor, ligio di donna,
A fondar l'altrui regno: e 'l tuo non curi?
A te mi manda il regnator celeste,
Ch'io ti dica in sua vece: Che pensiero,*

*Che studio è il tuo? con che speranza indugi
In queste parti? Se 'l tuo proprio onore,
Se la propria grandezza non ti spinge:
Chè non miri a' tuoi posterì, al destino,
A la speranza del tuo figlio Iulo,
A cui si deve il glorioso impero
De l'Italia e di Roma? E più non disse,
Nè più risposta attese: anzi dicendo,
Uscio d'umana forma, e dileguossi. (Traduzione di Annibal Caro)*

Eneide, Libro IV. Il destino di Didone

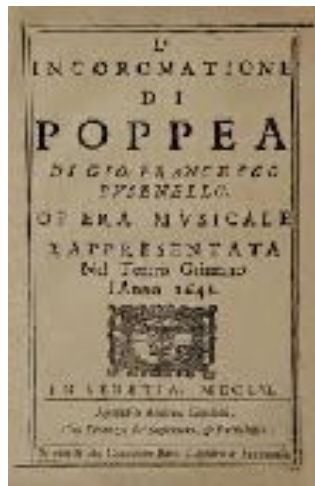
Enea nell'abbandonare Didone al suo destino, che sarà tragico, si giustifica chiamando in causa il Fato.

*E pur dianzi mi venne
Dal ciel mandato il messaggier celeste
A portarmi di ciò nuova imbasciata
Dal gran re degli Dei. Donna, io ti giuro
Per la lor deità, per la salute
D'ambidue noi, che con quest'occhi 'l vidi
Qui dentro in chiaro lume; e la sua voce
Con quest'orecchi udii. Rimanti adunque
Di più dolerti; e con le tue querele
Né te né me più conturbare. Italia
Non a mia voglia io seguo. (Traduzione di Annibal Caro)*

Il concetto di Fortuna nel '700

Molta letteratura del Sei/Settecento declina il concetto di Caso come Fortuna: lat. *ferre*, portare; acc. *fortem*, sorte; abl. *forte*, per caso, è il Caso positivo o negativo.

Francesco Busenello (VE 1596-1659): Fortuna è contrapposta a Virtù – Nel fortunatissimo Dramma per musica *L'incoronazione di Poppea*, 1642, musicato da Monteverdi, libretto di Busenello.



L'incoronazione di Poppea: il testo

Il *Prologo* consiste in un dialogo tra la Fortuna, la Virtù e l'Amore: la Fortuna descrive la condizione miseranda della Virtù e conclude tristemente che:

*Chi professa virtù non spera mai
di posseder ricchezza, o gloria alcuna,
se protetto non è dalla Fortuna!*

La Virtù risponde polemicamente alla Fortuna:

*Rea chimera delle genti,
fatta Dea dagl'imprudenti.*

e vanta i propri meriti. Amore chiude la discussione proclamando a sua volta la sua superiorità:

*Io le virtù insegno,
io le fortune domo.*

L'incoronazione di Poppea: Virtù e Fortuna riconoscono la sconfitta e Amore trionfando proclama:

Amore

*Che'l mondo a' cenni miei si muta.
Ad un cenno di Amore il cielo svanisce.*

Fortuna

*Deh, nasconditi, o Virtù,
Già caduta in povertà,
Non creduta deità,*

*Nume ch'è senza tempio,
Diva senza devoti, e senza altari,
Dissipata, Disusata,
Abborritta, Mal gradita,
Ed in mio paragon sempre avvilita.
Già regina, hor plebea,
che per comprarti gl'alimenti e le vesti
I privilegi e i titoli vendesti.
Ogni tuo professore,
Se da me sta diviso
Sembra un foco dipinto
Che né scalda, né splende,
Resta un calor sepolto
In penuria di luce.
Chi professa virtù non spera mai
Di posseder ricchezza, o gloria alcuna,
Se protetto non è dalla Fortuna!*

Virtù

*Deh, sommergiti, malnata,
Rea chimera delle genti,
Fatta Dea dagl'imprudenti.*

Ruzante e l'inclinazione individuale - Il determinismo fatalistico secondo il pavano Angelo Beolco detto il Ruzante. *La moscheta*, 1529.



Il vissuto è determinato dalle inclinazioni psicologiche di ognuno.

Perché mi cherzo che la sipie cossì co' a' ve digo: che chi vuò vêre i fati d'altri, n'ha da far d'i suò'; e se i ghe ha da fare, i n'i fa.

(Perché io credo che le cose stiano così come vi dico: quelli che vogliono sapere i fatti degli altri, non hanno nulla da fare e, se hanno da fare, non lo fanno).

Le inclinazioni delle donne secondo Ruzante

El m'è stò dito, con a' ve dirè mo' mi a vu, che el ghe sta na femena, mariè int'un bon om, e che la fa e che la briga co questo e co quello. E mi a' no 'l crezo mo'; perché a' crezo che la sipia na femena da ben, mi, perché assè fiè a' he provò an mi del'altre femene, e si a' no gh'in troviè mè neguna de guaste.

(A me è stato detto, come ora io dirò a voi, che di qua (indica la casa dove abitano Ruzante e Betta) sta una donna maritata con un buon uomo dabbene di campagna, la quale fa e briga con questo e con quello. Io però non lo credo, perché credo che sia una donna per bene. Che molte volte ho provato anch'io delle altre femmine e non ne ho trovato mai nessuna di guasta).

Tutte perbene, se la natura non le porta altrove

E con a' ve dighe rivar da dire, a' crezo che le sipia tute bone, perché le è stà stampè tute in su na stampa, e la so natura è tuta a un muò'. E se ben el ghe n'è qualcuna che faghe qualche cossa, l'è perché la so natura ghe tira de far cossì.

(E devo concludere col dirvi che sono convinto che siano tutte buone, perché sono state fatte tutte con uno stampo e la loro natura è tutta a un modo. E sebbene ce ne sia qualcuna che fa certe cose, ciò accade perché la sua natura la porta a far così).

I comportamenti dettati dal carattere

Ruzante conclude: siamo così anche noi uomini che abbiamo il nostro carattere che delle volte ci fa fare quello che non faremmo; e se nessuno ci dicesse niente di quel che abbiamo fatto, gli diciamo che è stata la natura che ci ha fatto fare così.

Questo indicare come il carattere dell'individuo determini i comportamenti o anche come fatto di natura categoriale (il carattere delle donne), introduce in Ruzante il concetto di irresponsabilità: se è la natura che determina le azioni degli umani, di fatto viene meno la responsabilità individuale mentre nella Chiesa nel '500 si sta discutendo del libero arbitrio, come scelta individuale di libertà e quindi di responsabilità. (Concilio di Trento, 13 dicembre 1545)



Alessandro Manzoni e la Provvidenza

L'intervento della **Provvidenza**, quindi del divino ne *I Promessi Sposi* del **Manzoni** è analizzato dalla critica in tutti i suoi aspetti, quindi non su questo mi voglio soffermare se non per ribadire che anche la Provvidenza, che si ritrova nella visione cristiana del Manzoni, fa parte di quelle forze che accompagnano l'uomo nel corso della vita.

L'antefatto de *I Promessi Sposi* secondo Bruno Rosada già Preside del Liceo classico Marco Polo di Venezia

Voglio infine segnalare una curiosità di cui pochi sono a conoscenza: *I Promessi Sposi* hanno un precedente: nel 1644 *L'istoria del cavalier perduto* del vicentino Pace Pasini ispira per la trama e i personaggi il romanzo di Manzoni. Si tratta di una sorta di non casuale interferenza della divinità per trasformare una situazione o dolorosa o negativa o dolosa nel BENE.

Mi piace citare la *Storia della letteratura veneta* in sei volumi, inedita (dall'età romana al '900) di Bruno Rosada che documenta quanto segue:

«Questo romanzo di Pace Pasini pare proprio che sia lo “scartafaccio” di cui parla Manzoni nell'*Introduzione* ai *Promessi sposi*. Ed è da segnalare che al titolo Manzoni accosta con sincerità, non creduta dai più, il sottotitolo “*storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*”».

L'Historia del cavalier perduto (1644) del vicentino Pace Pasini

Il romanzo di Pace Pasini racconta la storia di una Luciana, la Lucia del Manzoni (?), amata da Druso, che sarebbe Renzo, la quale viene rapita dal potente Strappacuori, un misto di Don Rodrigo e dell'Innominato, e affidata a una specie di protettrice che si chiama Agnese. Lo Strappacuori abitava un castello, protetto da bravi. Luciana però riesce a fuggire e la narrazione della sua fuga assomiglia a quella della fuga di Renzo. E poi c'è anche la peste...

Le analogie con *I Promessi Sposi*, soprattutto con la prima stesura che va sotto il titolo di *Fermo e Lucia*, sono molto evidenti.

Analogie e differenze tra i due romanzi

I raffronti tra *L'Historia del Cavalier Perduto*, *Fermo e Lucia* e i *Promessi Sposi* hanno mostrato che le analogie non si fermano alla linea generale del racconto, ma si estendono ai dettagli, in una fitta rete di risposdenze. Ecco qualche esempio. “*Tradimento, tradimento!*” grida un bravo di Strappacuori, quando Luciana gli scappa... e “*Tradimento, tradimento!*” grida don Abbondio nel *Fermo e Lucia* durante la notte degli imbrogli. E la scena che segue (tutti accorrono e trovano un gran silenzio, come niente fosse successo) è quasi gemella. Quando Luciana s'è involata, Strappacuori misura furibondo a grandi passi, come Don Rodrigo, una sala del suo castello. Un servo va a spiare le mosse di Luciana travestito da mendicante, così come il Griso si presenta alla casetta di Lucia per studiarne la disposizione. Il rapimento di Lucia avviene in carrozza, e quello di Luciana in barca: però nel *Fermo e Lucia* la contadina veniva fatta passare dalla carrozza a una barca. E così via.

Conclusione

Con quest'ultima curiosità vorrei chiudere il mio intervento affidandomi al Caso o alla Fortuna, non prima però di sottolineare che i fili che muovono la vita, oltre quanto già rilevato nel corso di questa conversazione, sono spesso la diretta conseguenza delle azioni individuali nelle quali, più che il Caso, conta la responsabilità personale che può determinare in quale direzione si muoveranno gli eventi di ciascuno anche modificandone il corso.

KEROSTASIA/PSYCHOSTASIA

L'immaginario delle bilance dei destini presso gli antichi greci

di *Eduardo Simeone*

Affrontare un tema come la *kerostasia* e/o *psychostasia*, ossia la pesata delle Chere o delle “anime”, è piuttosto insidioso, per vari motivi. Anzitutto, bisogna osservare l’ambiguità e la polisemia dei vocaboli κῆρες e ψυχαί associati alla pesatura (a sua volta ricollegabile al verbo ἴστημι). Se accettiamo l’interpretazione di Setaioli,¹¹⁸ condivisa da molti studiosi, alluderebbero entrambi alle sorti degli eroi collocate sui piatti (τάλαντα) di una bilancia. La scena mitica, che affonda le sue origini in antiche leggende, contempla la presenza di una divinità (di solito Zeus o Hermes) che pesa i fati di due combattenti, singoli (C 209-213, *Aethiopsis*), ovvero di due eserciti in lotta (Q 69-74), per sancirne il successo o la rovina. A tal proposito, sarà bene fare delle osservazioni preliminari:

1. Nella religione dell’antico Egitto (*Libro dei morti*) esisteva la credenza in un giudizio ultraterreno tramite una bilancia su cui erano poste l’anima del defunto e la piuma della dea Maat¹¹⁹. Si pone dunque la questione dell’origine e della priorità (greca o egizia?) della *Seelenwaage*.¹²⁰ È plausibile che i Greci¹²¹ abbiano mutuato il motivo della bilancia dagli Egizi, benché la *psychostasia* omerica non preveda il giudizio di anime di defunti ma la

¹¹⁸ ALDO SETAIOLI, *L'immagine delle bilance e il giudizio dei morti*, in “Studi Italiani di Filologia Classica” 44, 1972, pp. 38-54.

¹¹⁹ La scena è ben sunteggiata in BERNARD C. DIETRICH, *The Judgment of Zeus*, in “RhM”, 1964, Neue Folge, 107. Bd., 2. H. (1964), pp. 97-125; 111.

¹²⁰ È la nota tesi neo-unitaria di una fonte pre-iliadica, la cosiddetta *Memnonide*, sostenuta principalmente da WOLFGANG SCHADEWALDT, *Von Homers Welt und Werk*, Stuttgart 1959, pp. 155 ss., a metà del secolo scorso e accolta con cautela anche da Lesky, contro l’opinione di Wilamowitz che escludeva qualsiasi dipendenza di Omero da composizioni di altri poeti. Ogni ipotesi resta tuttavia indimostrabile per l’impossibilità di un confronto diretto dei testi. Sui rapporti cronologici e tematici tra Omero e Arctino rimando a MARTIN L. WEST, *Iliad and Aethiopsis*, in “CQ” 53.1, 2003, pp.1-14. Un’ampia sintesi aggiornata sulla questione ciclica si trova nel volume collettaneo *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception A Companion*, by Marco Fantuzzi and Christos Tsagalis, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 108-125.

¹²¹ Il più convinto sostenitore della derivazione egizia è stato ERNST WÜST, *Psychostasie* in “RE” (1959), Bd. XXIII, 2, pp. 1439-1441. Una sintesi aggiornata dello *status quaestionis* si trova in MARTIN L. WEST, *The East Face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, Clarendon Press, 2003, pp. 393-394.

scelta tra un destino di vita e di morte di esseri umani che, benché predestinati,¹²² sono ancora viventi.

2. La divinità che presiede alla pesata in Omero è Zeus, mentre nell'*Etiopide*, attribuita ad Arctino di Mileto (VIII-VII sec. a.C.), è probabile che sia stato Hermes, come viene suffragato dall'iconografia che si ispira soprattutto ai poemi ciclici.
3. Se accettiamo la tesi, sostenuta tra gli altri da Wilamowitz,¹²³ che la pesatura delle Chere di Ettore ed Achille (C 209-223) abbia ispirato l'episodio di Q, 69-74 (in cui ad essere posti sulla bilancia sono i destini dei due eserciti) si pone la questione della priorità tra l'episodio dell'*Etiopide* e l'*analogon* iliadico. Benché un'autorità indiscussa come Schadewaldt abbia sostenuto la priorità della cosiddetta *Memnonide*, nessuna ipotesi è dimostrabile con certezza.
4. Ad un certo punto, attraverso varie fasi, la *psychostasia* diventa non più pesata di destini ma giudizio delle anime collocate su una bilancia. L'evoluzione, che parte dal tardo Ellenismo ed arriva all'età imperiale (II-III sec. d.C.), prelude alla trasformazione del mitologema nel tema escatologico cristiano legato alla figura dell'arcangelo Michele.

Se ci soffermiamo sulla *psychostasia* "omerica", intendendo con ciò un soggetto letterario ed iconografico ricorrente, approssimativamente, tra VIII e V secolo, possiamo cercare di determinare dei *Leitmotiven*. Anzitutto, una scena di duello Achille vs Ettore (C 209-223), Patroclo vs Sarpedonte (P, 427-506), Achille vs Memnone (fig. 1), Achille vs Penthesilea (fig. 2), Achille vs Paride, a cui è associata ora la pesatura dei destini, eventualmente con l'intervento delle madri divine degli eroi, ora il rapimento del cadavere dell'eroe sconfitto, come nel caso di Sarpedonte rapito da Hypnos e da Thanatos (P 678-683), di Memnone rapito da Eos (*Etiopide* e coppa di Duride, fig. 3) o di Achille morto trasportato da Teti sull'Isola Bianca (*Etiopide*). Confrontando le fonti iconografiche e letterarie si può avere la quasi certezza che il mito di Memnone contenesse tutti e tre i motivi ricordati sopra: 1) pesatura dei destini 2) duello mortale 3) rapimento da parte di una divinità e apoteosi. Infatti, il riassunto di Proclo dell'*Etiopide* contenuto solamente nel *Venetus A*¹²⁴, non cita espressamente la pesatura dei destini e parla solo di apoteosi dell'eroe (sottintendendo

¹²² FRANCO FERRARI, *Cronaca di due morti annunciate: dall'Iliade all'Etiopide* in ANTONIETTA GOSTOLI - ROBERTO VELARDI (cur.), *Mythologein: mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri. AION. Quaderni*, 18, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2015, pp. 59-63.

¹²³ ULRICH WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Die Ilias und Homer*, Berlin 1916, p. 43.

¹²⁴ GIAMPIERO SCAFOGLIO, *Proclo e il ciclo epico*, "GFA", 7, 2004, 39-57, p. 39.

il rapimento da parte di Eos); ma sia il motivo assente sia quello sottinteso compagno nella pittura vascolare (figg. 4-5-6), e, come vedremo, nella cosiddetta *Etiopide* eschilea.

Ciò premesso, anzitutto occorre restringere il campo di indagine alla *psychostasia/kerostasia* in quanto tale, rimandando, per informazioni più dettagliate, all'abbondante letteratura scientifica sul ciclo troiano,¹²⁵ compendiato (in miniatura) a livello figurativo – è bene ricordarlo – nella *Tabula Iliaca Capitolina*.¹²⁶ Quindi, il secondo passo sarà, spigolando le fonti, vedere quanto e come il tema della pesatura dei destini sia stato recepito nei secoli immediatamente successivi ad Omero. Infatti, come osserva Setaioli,¹²⁷ per quanto riguarda il *Fortleben* di questo tema (che si dirada) dal quarto secolo in poi, le testimonianze sono scarse, malsicure, dossografiche: un passo del poeta Eroda, qualche testo della letteratura giudaico ellenistica di epoca imperiale, Filostrato, Quinto Smirneo, tardo epigono di Omero, e poco altro. Pertanto, in questo contributo sarà dato spazio maggiore all'età tardo arcaica e classica – periodo in cui, dai documenti in nostro possesso, si può escludere qualsiasi collegamento tra mito della bilancia e giudizio delle anime dei defunti – riservando, solo alla fine, qualche osservazione sulla progressiva trasformazione del tema in oggetto in senso morale ed escatologico.

Nel VI-V secolo, come suffragato dalle fonti iconografiche e letterarie, la *psychostasia* (associata prevalentemente alla figura mitica di Memnone) è ancora un soggetto vivo e ricorrente, tanto da fornire lo spunto alla composizione dell'omonimo dramma di Eschilo e da diventare perfino oggetto di parodia. Anche in questo caso si è cercato, beninteso senza pretese di esaustività, di sceverare e di collegare le fonti per fornire un filo conduttore visibile.

Oltre che sui vasi, Memnone e Achille in battaglia con le rispettive madri al fianco erano raffigurati anche in uno dei rilievi dell'Arca di Cipselo (VI sec. a.C.) descritta da Pausania.¹²⁸ Si tratta di un'urna di cedro con intarsi d'oro e d'avorio, che può considerarsi un'antologia figurativa dei miti più noti del tempo, che ebbero una larga risonanza ben al di fuori del mondo ellenico. Ciò è

¹²⁵ Nella fattispecie, per quanto riguarda Memnone rimando a JAKOB PLEY, "RE" 15, 1 (1931) s.v. Memnon, pp. 638 ss. KAROLY KERENY, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Milano 2015, soprattutto il cap. XII e, per quanto riguarda l'iconografia, SARA BRUNORI, *Memnone e Antiloco nell'Etiopide*, in *Pindaro e nelle testimonianze vascolari arcaiche*, in PAOLA ANGELI BERNARDINI, *L'epos minore, le tradizioni locali e la poesia arcaica*, Pisa 2007, pp. 117-126. Per quanto attiene all'*Etiopide*, una sintesi esauriente dello *status quaestionis* si legge in ANTONIOS RENGAKOS, *Aethiopsis*, in *op. cit.*, Cambridge 2015, pp. 306-317

¹²⁶ LUCIO FIORINI, *Tabula Iliaca* in A. BOTTINI - M. TORELLI (edd.), *Iliade* (Catalogo Mostra Roma 2006), Milano 2006, pp. 148-151

¹²⁷ SETAIOLI, *op. cit.*, pp. 46-51

¹²⁸ Pausania, V, 19, 1: Ἀχιλλεῖ καὶ Μέμνονι μαχομένοις παρεστήκασιν αἱ μητέρες («Ad Achille e Memnone intenti a combattere stanno accanto le rispettive madri»).

dimostrato, proprio a proposito della *psychostasia*, dall'Hydria Ricci del Museo di Villa Giulia a Roma, opera di un artista della Ionia operante in Etruria alla fine del VI secolo (fig. 7). In due scene affiancate sono rappresentati Achille e Memnone che si affrontano in duello, mentre Zeus, seduto in trono, regge la sacra bilancia al cospetto delle madri, una delle quali appare inginocchiata ai suoi piedi. Il tema figura con alcune varianti in molte pitture vascolari: nei vasi attici non il signore degli dèi ma Hermes stante pesa le vite di Memnone e Achille raffigurati come minuscoli esseri alati o come guerrieri in miniatura posti sui piatti della bilancia divina (*Lekytos* arcaica, conservata al British Museum (fig. 4) e vaso d'argilla conservato al Louvre (fig. 5). Tuttavia, al di là dei distinguo – benché non si debba sottovalutare la presenza di Zeus (minoritaria nell'iconografia rispetto a quella di Hermes) nelle vesti di *Schicksalslenker* (arbitro dei destini)¹²⁹ – l'importanza straordinaria dell'Hydria Ricci va misurata sulla base del suo complesso programma figurativo.¹³⁰ La parte che ci interessa τ μητέρες affigura due scene giustapposte in una sorta di dittico: la *psychostasia* vera e propria e il duello del Pelide con il re degli Etiopi (fig. 7). Se accettiamo l'ipotesi, a mio parere probabile, che il committente etrusco volesse celebrare Achille come *Vorbild* della condivisa concezione aristocratica dell'ἄρετή, potremmo concordare sul fatto che «Alla vittoria di Achille su Memnone corrisponde [...] quella di Thetis su Eos nella ψυχοστασία [...] a cui la scena vascolare conferisce un forte rilievo drammatico grazie ad un peculiare schema compositivo».¹³¹ Su questa falsariga, considerando la tradizione che fa del figlio di Eos un eroe asiatico legato alla città di Susa, potremmo prendere in considerazione, pur con tutte le cautele del caso, che la monomachia tra Achille e Memnone possa assurgere a precedente mitico della lotta fatale tra mondo dell'Ellade e Asia.¹³² So bene che siamo nel campo delle congetture, ma mi sembra che l'interpretazione

¹²⁹ Per alcuni studiosi (tra cui Setaioli) la prima attestazione iconografica della bilancia dei destini di Zeus apparirebbe in un'anfora micenea (databile intorno al XIII sec. a.C.) scoperta a Cipro. Tuttavia, tale interpretazione non è condivisa da tutti. DIETRICH, *The judgment*, cit., pp. 121-122.

¹³⁰ LUCA CERCHIAI, *Il programma figurativo dell'Hydria Ricci*, "AntK", 38. Jahrg., H. 2. (1995), pp. 81-91.

¹³¹ *Ibidem*, p. 85.

¹³² Sull'argomento rimando all'informatissimo recente contributo di AURÉLIEN DOLLARD, *La matière troyenne dans l'oeuvre perdue d'Eschyle: édition, traduction et commentaire d'un choix de fragments*. Littératures. Université Bourgogne Franche-Comté, 2021, pp. 161-162. Si vedano pure le osservazioni di M.L. West su di un frammento attribuibile al *Memnone* in cui l'eroe etiope si presenta allo zio Priamo: «The speaker, probably Priam himself, is interrogating the newcomer and has learned that he is a native of Ethiopia; he finds no fault with that, but awaits further clarification. Memnon will have gone on to explain that he was the son of Tithonus, whom Eos had carried off from Troy to her radiant East, and thus the nephew of Priam. There is a striking parallel with Danaos' return from Egypt to Argos, the land of his ancestress Io, and the questioning of his dusky daughters by Pelasgos (*Suppl.* 234 ff.). The Egyptian geography and meteorology in the fragment make a further link with that play (*Suppl.* 559-61). Aeschylus, then, represented Memnon as arriving at Troy of his own accord, not in response to an appeal from Priam as in some later versions. He came, apparently, not direct from Ethiopia but from Susa, where he had established his kingdom. "So war die Handlung zugleich ein mythisches Spiegel-bild der Schlacht von Marathon"», M.L. WEST, *Iliad and Aethiopsis on the Stage: Aeschylus and Son*, in "CQ", Vol. 50, No. 2, 2000, pp. 338-352, sp. p. 344.

proposta dell'Hydria Ricci trovi conferma nelle (scarse) notizie che abbiamo sulla *Psychostasia* di Eschilo, che, a sua volta, si inserisce coerentemente nella produzione del grande tragico e corrisponde alla temperie spirituale dell'età delle Guerre Persiane. Infatti, il dramma sulla pesatura dei destini, di cui ci restano sparuti e malcerti frammenti, si inseriva in una trilogia continuata, la cosiddetta *Etiopide* eschilea, e seguiva al *Memnone*, di cui, analogamente, si conservano solo esigui frammenti poco significativi e una citazione parodica nelle *Rane* di Aristofane.¹³³

Non si può dar conto, in questa sede, di tutte le ipotesi circa la trilogia, l'attribuzione di versi e l'ordine dei drammi al suo interno, ma non si può fare a meno di spendere due parole su qualche congettura accattivante. Ad esempio, la supposta sequenza *Memnone, Psychostasia, I Frigi* non solo sarebbe speculare a quella altrettanto ipotetica dell'*Achilleide* eschilea, *I Mirmidoni, Le Nereidi, il riscatto di Ettore*, ma seguirebbe coerentemente la trama del poema di Arctino (aristia di Memnone e morte di Antiloco – duello con Achille, pesatura delle sorti, morte del re etiope e rapimento della salma da parte di Eos – uccisione di Achille per mano di Paride etc.) e, considerando l'*Iliade*, potrebbe attingere a un «principe de chiasme structurel». Infatti, «Dans l'*Iliade*, on compte deux scènes de pesée par Zeus. Lors de la première, les Troyens sont vainqueurs et les Achéens massacrés, tandis que, dans la seconde, Achille est victorieux et Hector vaincu. De la troisième, qui fait l'objet de *La Pesée des âmes*, le Péléide sort à nouveau vainqueur, face à Memnon, cette fois. Dès lors, la troisième et dernière pièce de la trilogie tragique ne pouvait guère porter que sur la mort d'Achille face à un Troyen, Paris»¹³⁴. L'argomentazione, per quanto seducente, resta nel campo delle ipotesi, ma si attaglierebbe perfettamente al poeta, che secondo Ateneo aveva sostenuto di piluccare le briciole del banchetto di Omero¹³⁵, comprensivo, come sostiene West, anche della poesia ciclica¹³⁶. Nella fattispecie, Eschilo nella perduta *Psychostasia*, pur tenendo presente Omero, avrà attinto anche ad Arctino, benché Plutarco (che probabilmente non conosceva l'*Etiopide*) ritenesse la tragedia eschilea una ripresa e amplificazione *tout court* della scena in cui, nell'*Iliade*, Zeus decreta, sollevando la sacra bilancia d'oro, l'esito del duello tra Ettore e Achille¹³⁷: «Sulla base di quanto Omero dice di Zeus, Eschilo ha costruito intorno a questo mito un'intera tragedia,

¹³³ Ar. *Ran.* 963; OLIVER TAPLIN, *The stagecraft of Aeschylus*, Oxford University Press, 1977, pp. 43 e 422.

¹³⁴ DOLLARD, *La matière troyenne...*, cit., pp. 256-257.

¹³⁵ Athen. VIII, 347e [...] τὸ τοῦ καλοῦ καὶ λαμπροῦ Αἰσχύλου, ὃς τὰς αὐτοῦ τραγωιδίας τεμάχῃ εἶναι ἔλεγεν τῶν Ὀμήρου μεγάλων δεῖπνων.

¹³⁶ WEST, *Iliad and Aethiopsis on the Stage...*, cit., p. 338.

¹³⁷ SETAIOLI, *op. cit.*, pp. 43-44; DIETRICH, *The judgment...*, cit, pp.112-113.

componendo la *Psychostasia* e ponendo accanto ai piatti della bilancia di Zeus da un lato Tetide, dall'altro Eos che lo pregano per i loro figli»¹³⁸. Dunque il re degli dèi, in una delle rarissime apparizioni sulla scena¹³⁹, dava corso al destino pesando le vite dei due contendenti. Dal lessicografo Giulio Polluce¹⁴⁰ si apprende che il dramma di Eschilo si concludeva con l'apparizione di Eos che, portata in scena dal *theologheion* – il cui utilizzo (e quello di una gru) testimonierebbe una fase avanzata dell'arte drammaturgica¹⁴¹ – sottraeva il corpo del figlio dal campo di battaglia, come fanno con il cadavere di Sarpedonte Hypnos e Thanatos, inviati da Zeus per trasportarlo in Licia, dove riceverà solenni onori funebri (P 666-683).

Prima di concludere con l'analisi dettagliata dei termini caratterizzanti la *psychostasia* nei testi letterari ed afferenti al campo semantico del destino e della morte, tiriamo le somme della prima parte del discorso. La pesatura dei destini è un *topos* “omerico” di probabile origine micenea che, associato alle figure di Achille e Memnone, vigoreggia fino alle soglie dell'età classica, si irradia ed attecchisce ben oltre i confini della Grecia. Naturalmente il mito, nel tempo, si intreccia con altri miti e leggende e subisce variazioni che riflettono le influenze delle tradizioni locali e le mutate condizioni storico-politiche. In un periodo di esplosione del conflitto Grecia (Europa) - Asia è probabile che abbia assunto (o slatentizzato) connotazioni ideologiche più marcate. Questo processo, a mio avviso, culmina nel primo dei tragici ateniesi che attinge a piene mani ad Omero ed al ciclo troiano.

Adesso, sulla base di queste premesse, esaminiamo parole e concetti inerenti alla pesatura. Anche in questo caso – come abbiamo accennato all'inizio – dobbiamo chiederci preliminarmente: cosa viene pesato? Le κῆρες o le ψυχαί ... di due eroi o eserciti in lotta, termini non da tutti considerati equipollenti. In che modo avviene la pesata? Sui piatti (τάλαντα) della bilancia vengono poste due entità – raffigurate sui vasi ora come guerrieri in miniatura ora come demonietti alati – finché, alla presenza di un giudice divino, una non cada verso il basso sancendo la fine di uno dei due

¹³⁸ *De audiendis Poetis* 17a.

¹³⁹ WEST, *Iliad and Aethiopsis on the Stage...*, cit, p. 346.

¹⁴⁰ *Onomastikon* IV.130 Από δὲ τοῦ θεολογείου ὄντος ὑπὲρ τὴν σκηνὴν ἐν ὕψει ἐπιφαίνονται θεοί, ὡς ὁ Σεὺς καὶ οἱ περὶ αὐτὸν ἐν Ψυχοστασίᾳ. Ἡ δὲ γέρανος μηχανήμᾳ ἐστὶν ἐκ μετεώρου καταφερόμενον ἐφ' ἀρπαγῆ σώματος· ᾧ κέχρηται Ἡὼς ἀρπάζουσα τὸ σῶμα τὸ Μέμνονος.

¹⁴¹ Come sottolinea West, che addirittura attribuisce la tragedia al figlio di Eschilo Euforione, *Iliad and Aethiopsis on the Stage...*, cit., pp. 346-347.

contendenti. È questa l'immagine classica parodiata e rovesciata da Aristofane in due casi, il primo nella sua più nota "paratragedia", le *Rane*, il secondo in un frammento dei *Friggitori*¹⁴².

Partiamo da C 209-213 che, in mancanza del testo dell'*Etiopide*, si può considerare l'archetipo letterario della *psychostasia*.

Καὶ τότε δὴ χρύσεια πατὴρ ἐτίταινε τάλαντα,
ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο,
τὴν μὲν Ἀχιλλῆος, τὴν δ' Ἐκτορος ἵπποδάμοιο,
ἔλκε δὲ μέσσα λαβῶν· ῥέπε δ' Ἐκτορος αἴσιμον ἦμαρ,
ᾧχετο δ' εἰς Αἴδαο, λίπεν δέ ἐ Φοῖβος Ἀπόλλων.

Questi versi, non a caso, forniscono il modello a Virgilio, che nell'ultimo libro dell'*Eneide* (XII, 725-727) replica la scena iliadica:

Iuppiter ipse duas aequato examine lances
sustinet et fata inponit diversa duorum,
quem damnet labor et quo vergat pondere letum

Partendo dalla traduzione, esaminiamo i termini chiavi del passo di Omero: "Afferrava allora il padre la bilancia d'oro ci metteva entrambe / le sorti di morte funesta, l'una di Achille, l'altra di Ettore / domatore di cavalli, e l'alzò tenendola al centro: il giorno segnato di Ettore inclinò verso il basso / se ne andava a casa di Ade, Febo Apollo lo abbandonava». (Trad. G. Cerri).

Se si pensa a una bilancia tradizionale a due piatti si può immaginare tutta la scena e, anche con l'ausilio degli scolii¹⁴³, potremmo scandire lo svolgimento dell'azione. Zeus dispone in equilibrio i τάλαντα – che si ricollegano alla radice indicante la sopportazione di un peso τλ, ἔτλην, lat. (t)latum – poi vi colloca le due κῆρες; quindi le alza sui piatti tenendole a distanza uguale rispetto ad un gancio, ed ecco che quella più pesante inclina verso il basso (è usato un verbo apposito, ῥέπω), facendo scoccare αἴσιμον ἦμαρ. Ma che cosa hanno in comune, in relazione alla bilancia, κῆρες e ψυχαί? Gli antichi scoliasti ritenevano che Eschilo avesse maldestramente (φάυλως) sostituito le prime con le seconde, travisando o imitando male il suo modello. Sulla base del loro

¹⁴² Aristofane nelle *Rane* non riprende *sic et simpliciter* l'immagine classica, ma nel farla propria inserisce elementi di originalità: non si tratta più di decidere della vita o della morte di singoli guerrieri o di interi eserciti, bensì a chi attribuire lo scettro di miglior tragediografo nell'Ade, pesandone i versi. I personaggi coinvolti sono entrambi già morti; l'abbassarsi del piatto, prima segno di sconfitta, porta ora alla vittoria e alla risalita dall'Ade come premio per il vincitore.

MARCELLA FARIOLI, *Due parodie comiche della Psychostasia: Ar. Ran. 1364-1413 e Fr. 504 K.-A.*, in "Lexis" 22 (2004), pp. 261-267.

¹⁴³ HARMUT ERBSE (ed.), *Scholia graeca in Homeri Iliadem* (V), Berolini MCMLXXVII, pp. 312-313.

giudizio, alcuni studiosi hanno sottolineato la distanza tra Omero e il tragico ateniese, considerando la sua *Psychostasia* una sorta di giudizio o pesatura di anime lontana ed estranea alla *Stimmung* omerica. Il caso più eclatante, in tal senso, è stato Richard B. Onians.¹⁴⁴ Sicuramente nella sua opera monumentale, imprescindibile ma controversa, le fonti sono indagate a fondo, i vocaboli spiegati con dovizia di particolari, ma ci sono delle evidenti forzature. Per lo studioso inglese le κῆρες, la μοῖρα, ἰάσσα, ἰάσμιον ἦμαρ sono sostanzialmente delle forze del destino che legano l'uomo nei lacci (πεῖρατα) della rovina e della morte, le κῆρες come le Moire filano il Fato degli esseri umani e possono essere associate, come «corrispondenti operativi», ai fili che sono conservati nei πίθοι di Zeus¹⁴⁵ e vanno pesate sulla bilancia. In quanto attanti demoniaci, la loro diversità e distanza dalle anime sono incommensurabili.¹⁴⁶ Tuttavia, in questa teoria, per quanto corredata da un'erudizione eccezionale, mi pare che, parlando di anima, si attribuisca ad Eschilo qualcosa che non volesse affatto dire, in quanto il suo concetto di ψυχή» (come in generale in tutti i tragediografi) è molto vicino a quello di Omero, cioè lo spirito vitale mai separato dal corpo. Pertanto, pur constatando la non completa equipollenza tra κῆρες e ψυχαί,¹⁴⁷ dobbiamo concludere, con Setaioli,¹⁴⁸ che nel dramma eschileo si mettevano sulla bilancia le vite di due eroi, non le loro anime, e nulla ci autorizza a pensare ad un giudizio ultramondano di tipo egizio.

Assodato ciò, resta da considerare ancora qualche aspetto importante. La bilancia compare nel *Totengericht* egiziano in cui erano presenti divinità che potevano fungere da difensori o consiglieri. Questa stessa funzione viene assolta nell'*Etiopide*, da Teti ed Eos, nella veste di *Fürsprechers*¹⁴⁹, come si vede chiaramente nell'*Hydria Ricci*. Questo significa che il *topos* greco arcaico, pur non interessando delle anime né avendo alcun intento morale, riguarda un giudizio, beninteso di esseri

¹⁴⁴ Cito l'opera in traduzione italiana (a cura di Lorenzo Perilli, trad. di Paolo Zaninoni) RICHARD B. ONIANS, *Le origini del pensiero europeo. Intorno al corpo, la mente, l'anima, il mondo, il tempo e il destino*, Milano 2011.

¹⁴⁵ Il riferimento è a W, 525-539. Sul legame tra i πίθοι e la bilancia di Zeus rimando a SERENA MIRTO, *Due vasi sulla soglia di Zeus?*, in "SCO" LXV Tomo II, 2019 pp. 57-74, sp. pp. 65-69.

¹⁴⁶ ONIANS, *Le origini del pensiero...*, cit., pp. 475 ss.

¹⁴⁷ Per una disamina accurata di entrambi i termini (e non solo) rimando a BERNARD. C. DIETRICH, *Death, Fate and the Gods. The Development of a religious idea in Greek popular belief and in Homer*, London 1965, sp. pp. 240-249. Di tipo razionalistico è la spiegazione di Wilamowitz dell'uso eschileo di ψυχαί al posto di κῆρες: «Das sind nicht die Seelen von Achilleus und Memnon, denn die leben noch, sondern der Dichter gab ihren Vertretern statt der Keren, die ihm und seinen Zuschauern nicht mehr vertraut waren, die Gestalt der Seelen, wie sie in der Kunst seiner Zeit um die Gräber flatterten, kleine geflügelte Menschlein». «Non sono queste le anime di Achille e Memnone, dato che essi sono ancora in vita, ma il poeta, al posto delle Chere che non erano più familiari al pubblico della sua epoca, dà ai loro succedanei la forma delle anime che, nell'arte del suo tempo, svolazzavano tra le tombe come piccoli uomini alati», ULRICH WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Der Glaube der Hellenen*, I, Berlin 1955, p. 266.

¹⁴⁸ SETAIOLI, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴⁹ DIETRICH, *The judgment...*, cit., pp. 113 e 117.

viventi, ma pur sempre un giudizio in una sorta di tribunale. Questo, nonostante l'esiguità delle fonti, potrebbe aiutare a comprendere, nelle sue linee generali, il processo di trasformazione della pesa di destini (di viventi) in pesa di anime (di defunti) sulla bilancia.

Partiamo da un proverbio greco riportato e commentato negli *Adagia* di Erasmo da Rotterdam:

«Δικαιότερον σταχάνης, id est «Iustius trutina», Doricum proverbium de iis, qui insigni incorruptaque sunt aequitate. Dores enim τὴν τρυτάνην, id est trutinam, σταχάνην vocant. Est autem id librae genus, quo vel minutissimum ponderis momentum sentitur dignosciturque. Latini quoque exactam aequalitatem aequilibrium appellant. Unde et aequa lance fieri dicitur, quod pari jure fit, citra personarum respectum [...]» (*Ad.* 1482).¹⁵⁰

Qui la bilancia, secondo un simbolismo abusato e scontato,¹⁵¹ incarna ormai la giustizia, mentre nel mondo omerico è uno strumento oscillante, in cui l'eroe omerico intravedeva la volontà di un nume,¹⁵² ovvero lo specchio di un prolungato equilibrio e/o incertezza, di un'impasse che viene rotta da una decisione divina com'è attestato in particolare in M, 432-437:

Ἄλλ' οὐδ' ὥς ἐδύναντο φόβον ποιῆσαι Ἀχαιῶν,
ἀλλ' ἔχον ὥς τε τάλαντα γυνὴ χερνῆτις ἀληθής,
ἢ τε σταθμὸν ἔχουσα καὶ εἴριον ἀμφὶς ἀνέλκει
ἰσάζουσα, ἵνα παισὶν ἀεικέα μισθὸν ἄρηται·
ὣς μὲν τῶν ἐπὶ ἴσα μάχῃ τέτατο πτόλεμός τε,
πρίν γ' ὅτε δὴ Ζεὺς κῦδος ὑπέρτερον Ἐκτορι δῶκε

Il passo nella traduzione del Monti suona così: «[...] né fra gli Achei / nullo ancor segno si vedea di fuga. / Siccome onesta femminetta, a cui / procaccia il vitto la conocchia, in mano / tien la bilancia, e vi sospende e pesa / con rigorosa trutina la lana, / onde i suoi figli sostentar di scarso / alimento; così de' combattenti / equilibrata si tenea la pugna, /finché l'ora pur venne in che dovea / spinto da Giove superar primiero / Ettore la muraglia». Onians a proposito di questi versi – cui si potrebbero

¹⁵⁰ «Più giusto di una stadera». È un proverbio dorico per coloro che sono di una giustizia notevole e incorrotta. I Dori chiamano infatti *trytáne*, ossia «stadera», una bilancia. Questo è un tipo di bilancia che avverte e svela anche il minimo valore ponderale. Anche in latino la perfetta eguaglianza è detta «bilanciamento». Di qui si dice che qualcosa che succede con pari diritti (rispetto alle figure coinvolte) avviene «su piatti in equilibrio». Cui si può accostare *Ad.* II, 2 *Μὴ ζυγὸν ὑπερβαίνειν*, id est *Stateram ne transilias, hoc est ne quid facias praeter jus et aequum. Nam stateram olim aequitatis symbolum habuisse vulgo vel Doricum illud proverbium indicat: Σταχάνης δικαιότερος*, id est *Trutina iustior [...]* «Non scavalcare una bilancia. Significa non fare nulla al di là del diritto e della giustizia. Infatti, che un tempo la bilancia fosse comunemente ritenuta il simbolo della giustizia lo dichiara il proverbio dorico *Più giusto di una bilancia*», ERASMO DA ROTTERDAM, *Adagi*, (a cura di E. Lelli, trad. di Lucio Flavio Giuliana) Milano 2013, pp. 1296-1297; 76-77.

¹⁵¹ SETAIOLI, *op. cit.*, pp. 45-48; DIETRICH, *The judgment...*, cit., pp. 100-102.

¹⁵² [...] γνῶ γὰρ Διὸς ἰρὰ τάλαντα P, 659. Ettore riconosce che lo strumento di Zeus fa pendere la fortuna da una parte o dall'altra, in questo caso da parte degli Achei e perciò fugge e invita i Troiani a fuggire, DIETRICH, *op. cit.*, 1964, pp. 98-99. Analogamente si può interpretare T 221-224 dove si dice che Zeus, ταμίης πολέμοιο, inclina le sue bilance in quanto giudice e depositario di successi e insuccessi.

accostare per il motivo dell'*impasse* anche i versi ampiamente citati Q, 69-74 e C 209-213 – afferma che «L'ovvia origine dei *τάλαντα*, finora mai prospettata, è nell'azione della *χερνῆτις*, che pesa la porzione di lana da filare, il *pensum*. In Omero sono gli dèi, e soprattutto Zeus, che filano e assegnano il Fato».¹⁵³ Poiché il poeta sottolinea che la lavoratrice è *ἀληθής*, dunque onesta, ossia ottemperante alle disposizioni della sua *ταμίης* – cioè colei che assolve nella casa principesca allo stesso compito cui adempie il signore degli dèi nel mondo come dispensatore di successo o di rovina, di vita o di morte¹⁵⁴ – potremmo ipotizzare che l'azione della *χερνῆτις* sia ispirata ad un qualche criterio di equilibrio incarnato dalla bilancia e dal suo manovratore (ossia Zeus a livello divino)¹⁵⁵.

Potrebbe essere questa scena un prodromo o un'immagine *in nuce* della bilancia della giustizia? Forse, com'è stato ipotizzato a proposito del giudizio descritto nello Scudo di Achille,¹⁵⁶ ma è tutt'altro che sicuro. Essa è sicuramente già presente nell'*Inno ad Hermes*¹⁵⁷ e quindi in tutta una serie di luoghi letterari ed iconografici, che, ovviamente, sarebbe troppo lungo passare in rassegna¹⁵⁸. In ogni caso, il passo successivo, l'attribuzione della bilancia al giudizio escatologico, come osserva Setaioli, è quasi naturale, «perché il giudizio dell'oltretomba è simile, in fondo, a

¹⁵³ ONIANS, *Le origini del pensiero...*, cit., pp. 490-492.

¹⁵⁴ MIRTO, *Due vasi...*, cit., pp. 66-68. Prendendo spunto dal verso omerico Ζεύς, ὃς τ' ἀνθρώπων ταμίης πολέμοιο τέτυκται (D 84 = T 224) la studiosa precisa che «Il ruolo di Zeus si può paragonare così a quello di un *ταμίης*, il dispensiere che distribuisce le provviste affidate alla sua amministrazione, e l'*Iliade* in più occasioni ricorre a questa allegoria per illustrare come le sorti della guerra dipendano dalla volontà del sommo dio: “dispensiere” perché, in quanto arbitro della battaglia, aggancia i piatti della bilancia su cui pesare i destini degli eserciti – o di singoli guerrieri – e la loro inclinazione segnala chi dovrà soccombere e chi prevalere».

¹⁵⁵ Quest'interpretazione mi sembra trovi conferma in ONIANS, *Le origini del pensiero...*, cit., pp. 491-492 «La documentazione circa la natura della Κήρ e il suo essere sistematicamente sostituita (almeno nel nome), sulla bilancia, da l'αἴσιμον ἦμαρ, suggerisce che la funzione originale dei *τάλαντα* di Zeus fosse la pesa delle sorti umane, porzioni tratte dai *πίθοι* nelle forme evidenziate. In questo caso tutte le diverse immagini del fato nei poemi si rivelerebbero non miti indipendenti e alternativi l'uno all'altro, meno ancora fantasie del poeta, ma parti coerenti di un'unica immagine onnicomprensiva». Per Simone Weil: «La vittoria è determinata più dal cieco destino, rappresentato dalla bilancia dorata di Zeus [...] a forza di essere cieco, il destino stabilisce una specie di giustizia, cieca anch'essa, che punisce gli uomini armati secondo la legge del taglione; l'*Iliade* l'ha formulata molto prima del *Vangelo* e quasi negli stessi termini», SIMONE WEIL, *L'Iliade o il poema della forza*, Asterios ed., Trieste 2012, p. 54. Interessanti considerazioni in tal senso in LORENZO PERILLI, *Il 'paradigma di Achille' e la bilancia d'oro di Zeus: a proposito dell'esistenza di un ordine nel mondo*, in Benedetto Marzullo, *il grecista che fondò il DAMS*, pp. 27-69 (sp. pp. 65-66), Libreria Universitaria edizioni, Padova, 2019.

¹⁵⁶ P, 497-509 (la scena di giudizio descritta nello scudo di Achille), cfr. IOHAN HUIZINGA, *Homo ludens*, Milano 1967, p. 123.

¹⁵⁷ Κεῖθι γὰρ ἀμφοτέροισι δίκης κατέκειτο τάλαντα (v. 324), «Là infatti per ambedue era pronta la bilancia della giustizia».

¹⁵⁸ Si può comunque consultare, per maggiori informazioni, KARL LUDWIG SKUTSCH, *Libramen aequum: Eine Untersuchung über die Entwicklung des Wägungsgedankens von der Antike bis ins Christliche Mittelalter*, “Die Antike”, XII, 1936, pp. 49-64.

quelli che si svolgono sulla terra, anzi, presso tutti i popoli, esso è considerato quello in cui trionfa la più assoluta giustizia»¹⁵⁹.

Tale passaggio dalla bilancia “omerica” dei destini a quella della giustizia – la cui presenza in Omero si potrebbe supporre solo in via del tutto congetturale – quindi a strumento del tribunale delle anime avviene progressivamente e segue un *trend* culturale studiato ed indagato a fondo da antichisti e storici delle religioni. Benché su specifici aspetti o questioni particolari le opinioni divergano, soprattutto nell’esegesi delle fonti, né manchino zone d’ombra, tuttavia il quadro d’insieme è piuttosto chiaro.

Nel IV secolo a.C. matura un processo filosofico di dematerializzazione ed astrazione del mito che culmina in Platone. I miti escatologici del filosofo ateniese, in cui confluiscono dottrine orfico-pitagoriche, sono lo specchio della mutata concezione di ψυχή»; Minosse, insieme ad Eaco e Radamanto, presiede, ormai, benché sprovvisto di bilance, al *Totengericht*. Tuttavia, un secolo dopo Platone, il poeta ellenistico Eroda, nel secondo dei suoi *Mimiambi*, rompendo la tradizione che voleva il giudice infernale dotato di scettro, gli attribuisce una τρυτάνη¹⁶⁰. Essendo un *unicum*, questa costituisce una testimonianza fondamentale, soprattutto in considerazione del fatto che Eroda ebbe rapporti con l’Egitto tolemaico¹⁶¹. Proprio lì, oltre tre secoli dopo (I-II sec. d.C. ca.), venne composta l’unica opera in greco che presenti la bilancia chiaramente e incontestabilmente associata ad un giudizio escatologico:

Ἐκ δεξιῶν [...]καὶ ἐξ ἀριστερῶν ἴσταντο δύο ἄγγελοι κρατοῦντες χάρτην καὶ μέλανα καὶ κάλαμον. Πρὸ προσώπου δὲ τῆς τραπέζης ἐκάθητο ἄγγελος φωτοφόρος, κρατῶν ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ ζυγόν· ἐξ ἀριστερῶν δὲ ἐκάθητο ἄγγελος πύρινος ὅλος ἀνιλέως καὶ ἀπότομος ἐν τῇ χειρὶ αὐτοῦ κρατῶν σάλπιγγα ἔνδον αὐτῆς κατέχων πῦρ παμφάγον δοκιμαστήριον τῶν ἁμαρτωλῶν. Καὶ ὁ μὲν ἀνὴρ ὁ θαυμάσιος ὁ καθήμενος ἐπὶ τοῦ θρόνου, αὐτὸς ἔκρινεν καὶ ἀπεφῆνατο τὰς ψυχάς· οἱ δὲ δύο ἄγγελοι οἱ ἐκ δεξιῶν καὶ ἀριστερῶν ἀπεγράφοντο· ὁ μὲν ἐκ δεξιῶν ἀπεγράφετο τὰς δικαιοσύνας, ὁ δὲ ἐξ ἀριστερῶν τὰς ἁμαρτίας· καὶ ὁ μὲν πρὸ προσώπου τῆς τραπέζης, ὁ τὸν ζυγὸν κατέχων,

¹⁵⁹ SETAIOLI, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶⁰ Ταῦτα τρυτάνη Μίνως οὐκ ἂν δικάζων βέλτιον διήτησε (*Mim.* II, 89.90), «Non giudicherebbe meglio tali cose neppure Minosse con la sua bilancia».

¹⁶¹ Setaioli parla a tal proposito di influenza del sincretismo ellenistico e non dell’antica religione egizia, cfr. SETAIOLI, *op. cit.*, p. 49.

ἐζυγίαζεν τὰς ψυχάς: καὶ ὁ πύρινος ἄγγελος, ὁ τὸ πῦρ κατέχων, ἐδοκίμαζεν τὰς ψυχάς.¹⁶²

Si tratta del *Testamento di Abramo*, pseudoepigrafo veterotestamentario, attribuibile a un giudeo-cristiano ellenizzato. La presenza di due angeli e di un giudice delle anime esprime un *milieu* culturale e una sensibilità assai distanti dalla *Stimmung* della *psychostasia* “omerica”. Nel mondo pagano, più o meno nello stesso torno di tempo, furono composti l’*Inno a Nemese* di Mesomede (II sec. d.C.), in cui la bilancia simboleggia la giustizia (molto probabilmente quella terrena)¹⁶³, e gli scritti di Filostrato (II-III sec. d.C) in cui il vocabolo ψυχοστασία viene utilizzato due volte come sinonimo di Νέκυια, in un contesto in cui non compaiono bilance¹⁶⁴. Quest’ultima testimonianza, alquanto oscura, non aggiunge granché, ma fornisce un’ennesima prova del netto distacco dell’anima dal corpo, preludio, in età severiana, al definitivo affermarsi del Cristianesimo, che di lì a poco, a conclusione della sua progressiva trasformazione, si figurerà la pesatura delle anime in questi termini:

Cum deus dextram quatiens coruscam
nube subnixus veniet rubente
gentibus iustam positurus aequo
pondere libram¹⁶⁵.

¹⁶² «A destra e a sinistra stavano due angeli con carta inchiostro e calamo. Di fronte alla tavola sedeva un angelo luminoso, che brandiva nella sua mano una bilancia; a sinistra sedeva un angelo tutto fuoco, spietato e severo, con in mano una tromba che aveva in sé un fuoco divoratore, strumento del giudizio dei peccatori. E l’uomo meraviglioso assiso in trono, lui stesso giudicava e condannava le anime; mentre i due angeli a destra e sinistra registravano, quello di destra gli atti giusti, quello a sinistra i peccati; quello dinanzi alla tavola, tenendo la bilancia, pesava le anime; e l’angelo di fuoco, tenendo la fiamma, giudicava le anime». Cito il testo greco (cap. XII *Recensio* A) dall’edizione di JOSEPH ARMITAGE ROBINSON (ed.), *The Testament of Abraham*, Cambridge University press, 1892.

¹⁶³ SETAIOLI, *op. cit.*, pp. 50-51.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ «Quando Dio, agitando la sua folgorante destra, verrà sostenuto da una nube rosseggiante, per porre tra le genti la giusta bilancia con peso equilibrato», Prud. *Perist.* IV, 9-12.



Figura 1. Anfora arcaica sec. VI proveniente da collezioni romane (appartenuta alla collezione Feoli) *Memnone lotta contro Achille* da Eduard Gerhard, *Auserlesene Griechische Vasenbilder*, III, Berlin 1847 (tabula CCV). Cfr. pp. 113-115.



Figura 2. *Achille uccide Penthesilea*. Vaso di Exekias (530 a.C. ca), ritrovato a Vulci ora presso il British Museum (www.lastoriaviva.it)



Figura 3. Coppa di Duride (Louvre G. 115), V sec. a.C. *Aurora rapisce Memnone* (www.wikipedia.org)



Figura 4. *Hermes pesa i destini (Psychostasia) di Achille e Memnone*. Leythos arcaica, proveniente da Capua, ora al British Museum. (www.wikimedia.it)



Figura 5. Vaso ateniese a figure rosse (460 a.C.) ca *Pesatura dei destini di Achille e Memnone duellanti* Museo del Louvre (fonte www.carc.ox.ac.uk)



Figura 6. Pittore di Siracusa, *Psychostasia di Memnone*, inizi V sec. a.C. Museum of Fine arts (Boston). Cfr. ancientmythology.org/ru/



Figura 7. Hydria Ricci 530 a.C. ca Museo archeologico di Villa Giulia, Roma. *Eos e Teti presso Zeus che pesa i destini di Achille e Menone* (ritratti a destra mentre duellano). Cfr. commons.wikimedia.org

Figure del caso e del destino, tra poesia e filosofia

di Maria Grazia Caenaro

*Sed mihi haec ac talia audienti in incerto iudicium est fatone res mortalium et necessitate immutabili an forte volvantur. Quippe sapientissimos veterum quique sectam eorum aemulantur diversos reperies ac multis insitam opinionem non initia nostri, non finem, non denique homines dis curae; ideo crebrissime tristia in bonos, laeta apud deteriores esse. Contra alii fatum quidem congruere rebus putant, sed non e vagis stellis, verum apud principia et nexus naturalium causarum, ac tamen electionem vitae nobis relinquunt, quam ubi elegeris, certum imminentium ordinem. Neque mala vel bona quae vulgus putet: multos, qui conflictari adversis videantur beatos, at plerosque, quamquam magnas per opes, miserimos, si illi gravem fortunam constanter tolerant, hi prospera inconsulte utantur. (Tacito Annali 6. 22)**

Così, con mirabile lucidità e concisione, Tacito nel VI libro degli *Annali* conclude il racconto sull'astrologo Trasillo del quale il futuro imperatore Tiberio aveva messo alla prova nel *secessus* di Rodi la capacità divinatoria prendendolo poi a maestro di quell'arte. Ma l'antinomia caso / destino è già sottesa alla narrazione dei *klea andron*, le imprese gloriose degli eroi a Troia, nella più antica poesia greca, innerva la tragedia attica e percorre tutta la speculazione filosofica fino dai primi pensatori. E l'interrogativo ancora si ripropone di fronte alle drammatiche vicende di guerra dei nostri giorni che portano a chiedersi se la vita umana e gli eventi siano in balia del caso o preordinati dal destino, da una necessità che sfugge alla scelta e alla determinazione degli uomini.

I. Nell'*Iliade*, il poema della guerra di Troia, l'esito delle battaglie dipende da un disegno e dalla volontà del re degli dèi (*Dios noema, Dios boule*) e lo dicono un epiteto formulare e un'immagine divenuta canonica nell'epos: Zeus *anthropon tamies polemoio*, arbitro delle guerre degli uomini, dispensatore dei destini dei contendenti,¹⁶⁶ pesa le sorti (*keres*) delle schiere contrapposte di Achei e Troiani con la sua sacra bilancia, immagine antichissima – certamente preomerica – che ancora

* Nell'animo mio, nel considerare simili episodi, permane il dubbio se le cose mortali sono dominate dal fato e da una necessità inflessibile oppure dal caso. Infatti troverai nei sommi pensatori del passato, e in molti che seguono oggi le loro dottrine [= Epicurei], la convinzione che gli dèi non si curino dell'inizio o del termine della nostra esistenza, in una parola del genere umano: troppo spesso infatti le sventure colpiscono i buoni, la fortuna arride ai malvagi. Altri invece [= Stoici] ritengono che gli avvenimenti siano legati al destino e non dipendano dal vago cammino degli astri, bensì da cause prime e dalle conseguenze che ne derivano naturalmente; tuttavia che ci sia lasciata la facoltà di scegliere la nostra esistenza e, una volta che l'abbiamo scelta, ne consegue un ordine ineluttabile di eventi, che non sono né cattivi né buoni, anche se così vengono chiamati. Infatti molti, che sembrano lottare con le avversità, sono felici, altri invece, pur essendo ricchi, sono profondamente infelici e ciò dipende dal fatto che i primi sanno sopportare la sorte avversa con l'animo fermo, altri invece vivono da incoscienti la loro fortuna. (trad. L. Storoni Mazzolani, in Tacito *Annali* II Roma 1995).

¹⁶⁶ *Tamias* [cfr. *tamieion* = dispensa, magazzino; erario; *tamieuo* = amministro] è colui che dispensa, distribuisce: il cibo ai guerrieri (*Il.* 19.44), le sorti della guerra (*Il.* 4.84), i venti (*Od.* 10.21: Eolo su incarico di Zeus), quindi custode, amministratore, regolatore e anche arbitro dei giochi olimpici (*Pind. Ol.* 6.5), tesoriere e custode del tempio (*Plat. Leggi* 774b); *otriere tamie*, "laboriosa dispensiera" è l'ancella che indica a Ettore in una pausa dei combattimenti dove si trova Andromaca (*Il.* 6.381).

sigilla con forza di simbolo momenti chiave di tarde riprese epiche della materia troiana (Quinto di Smirne e Trifiodoro di Panopoli nel III secolo, e prima ancora, a Roma, Virgilio). E non solo. Tra due scene di *kerostasia* – nell’VIII libro le sorti della prima grande battaglia, nel XXII il destino di Ettore – si snoda l’azione principale del poema, ma più volte in mutamenti inaspettati gli eroi riconoscono la volontà divina, gli *hira talanta* di Zeus che con l’inclinazione della bilancia d’oro manifesta la sua volontà agli altri dèi e ne manda segnali agli uomini.¹⁶⁷

Dopo che con il consenso di Zeus, il quale però in cuor suo (*ekon /aekonti thymoi*) vorrebbe la pace, Atena è discesa sulla terra per provocare la violazione dei patti, incitando l’arciere licio Pandaro a scagliare una freccia contro Menelao vittorioso nel duello con Paride, Teucri e Achei sbigottiti mormorano: “Nascerà certo una guerra brutale e una lotta crudele, oppure tra i due popoli Zeus stabilirà amicizia, lui che è arbitro delle guerre degli uomini” (4. 82-84).¹⁶⁸ Ma è di nuovo guerra, che si protrae per quattro canti finché Zeus imprime una svolta agli eventi:

Dall’alba fino a giorno fatto volavano i colpi da entrambe le parti, cadevano gli uomini, ma quando il Sole fu in mezzo al cielo, allora il padre spiegò la bilancia d’oro, vi pose sopra i due destini di morte crudele, degli Achei dalle bronzee corazze e dei Troiani domatori di cavalli; la prese nel mezzo e la sollevò: declinò il giorno fatale degli Achei. Precipitò il destino dei Danai sulla terra feconda, quello dei Teucri salì verso il cielo infinito; allora dall’ Ida Zeus fece udire un tuono fortissimo e scagliò tra gli Achei un lampo infuocato; vedendolo essi impietirono e un livido terrore li colse (*Iliade* 8. 66-77).

Zeus comunica agli dèi sull’Olimpo che concederà il successo ai Troiani finché Ettore porterà il fuoco alle navi, poi scatenerà contro di loro la furia degli Achei. I Troiani prevalgono e Zeus, dopo l’inutile tentativo di Agamennone di far recedere Achille dall’ira per l’offesa patita e riprendere le armi,¹⁶⁹ invia Eris, la Contesa, a togliere agli Achei la volontà del ritorno per spingerli a combattere: si riaccende la battaglia, Troiani e Achei si scagliano gli uni contro gli altri seminando morte, come i mietitori che uno dopo l’altro fanno cadere mannelli di spighe: “Infuriavano come lupi, la battaglia era alla pari, Eris dea delle lacrime (*polystonos*) li contemplava con gioia: sola fra gli immortali stava in mezzo ai combattenti, non c’erano gli altri numi che tranquilli sedevano

¹⁶⁷ Nel linguaggio universale delle immagini la bilancia è simbolo dell’ordine, dell’equilibrio, della giustizia. La più antica raffigurazione nota in Grecia della bilancia divina, simbolo del destino e più tardi della giustizia, è la scena dipinta su un cratere miceneo rinvenuto a Enkomi (nell’isola di Cipro) raffigurante Zeus che ne allinea i piatti per regolare l’ordine dell’universo. La pesatura divina è motivo egizio antichissimo: nel *Libro dei morti* Anubi giudice delle anime pone su un piatto della bilancia il cuore del defunto, sull’altro una piuma; forse attraverso la mediazione copta si diffonde nell’iconografia cristiana l’immagine di S. Michele che pesa con la bilancia le anime dopo la morte per avviarle al premio o al castigo eterno.

¹⁶⁸ La traduzione dei passi citati è di M.G. Ciani (a cura di), Omero, *Iliade*, Venezia 2020³. Cfr. anche Omero, *Iliade*, a cura di G. Paduano, Torino 2025 (2012¹).

¹⁶⁹ Agamennone si arma e scende in campo cercando di arginare la rotta dell’esercito acheo, manda un’ambasceria ad Achille con ricchi doni per farlo tornare a combattere, incoraggia l’incursione notturna di Odisseo e Diomede all’accampamento dell’alleato trace Reso. È uno stallo dell’azione che si estende per tre canti.

invece nelle loro dimore, i bei palazzi costruiti per loro tra le valli dell'Olimpo" (11. 72-77). Alla fine della giornata i Danai spezzano con il loro valore le schiere troiane, ma il giorno dopo la guerra riprende con l'assalto dei Teucri al muro eretto per consiglio di Poseidone a difesa delle navi: come l'abile carpentiere che pareggia con il regolo le assi di uno scafo, o un'onesta filatrice che allinea (*isazousa*) i piatti della bilancia, la battaglia è in equilibrio (*isa mache*), finché Zeus concede a Ettore l'onore di infrangerne una porta e varcarlo per primo, sacrificando all'effimera gloria del figlio di Priamo il suo figlio stesso, Sarpedone, che già vi ha aperto una breccia:

Dovunque le torri e i parapetti [del muro] erano coperti da entrambe le parti di sangue troiano e acheo. Ma neppure così i Teucri riuscivano a mettere in fuga gli Achei. Resistevano essi: come un'onesta lavoratrice pone sulla bilancia dei pesi e della lana e la solleva in equilibrio per procurare ai suoi figli un misero guadagno, così lotta e battaglia erano pari da entrambe le parti – fino a che Zeus volle concedere al figlio di Priamo la gloria suprema, a Ettore che per primo balzò oltre il muro dei Danai (12. 431-442).

Inutile è l'opposizione degli altri dèi, costretti a riconoscere la superiorità di Zeus, perfino Atena e Poseidone che osa contendere con il fratello maggiore tirando in senso opposto la corda della guerra, metafora potente del lungo sanguinoso conflitto che le divinità osservano da lontano e solo un'astuzia umana – l'inganno del cavallo di legno suggerito da Atena – riuscirà a portare a compimento:

Intanto, con diversi pensieri i due forti figli di Crono preparavano per gli eroi crudeli dolori. Per Ettore e per i Troiani Zeus voleva la vittoria in onore di Achille dai piedi veloci: certo non voleva che davanti a Ilio perisse tutto l'esercito acheo, ma Teti e il suo intrepido figlio onorava. E Poseidone intanto incitava gli Achei; dal mare bianco di schiuma era emerso, in segreto; non tollerava che i Danai fossero vinti dai Teucri ed era sdegnato con Zeus. Avevano comune la stirpe, i due dèi, e il medesimo padre; ma Zeus era nato per primo e conosceva più cose: perciò Poseidone evitava di aiutare apertamente gli Achei e li spronava senza svelarsi, in veste di uomo mortale. Entrambi così da una parte e dall'altra, i due numi tendevano la corda della contesa brutale, della crudele battaglia, senza che si potesse spezzare né sciogliere (*eridos krateres kai homoiou ptoleio / peirar epallaxantes ep'amphoterousi tanyssan, / arrekton t'analyton te*) (13. 345-360).

Ma ecco la grande svolta preannunciata dal re degli dèi: quando i Troiani giungono a portare il fuoco alle navi,¹⁷⁰ si avvia la breve *aristeia* del licio Sarpedone, figlio di Zeus,¹⁷¹ che nella prima grande monomachia del poema osa affrontare Patroclo sceso in campo con l'armatura di Achille solo per spaventare i nemici, ma trascinato da impeto guerriero a gettarsi nella mischia: il dio, con il cuore spezzato (*dichtha moi kradie memone phresin hormainonti*), diviso fra l'amore paterno

¹⁷⁰ Aiace, mentre lotta accanitamente per impedire a Ettore di incendiare le navi, si ritira dal combattimento riconoscendo "nel suo nobile cuore" che la lancia spezzata da un colpo di spada del nemico è opera degli dèi (*gno erga theon*) e Zeus stronca i suoi piani di guerra per dare la vittoria ai Troiani (16.119-121).

¹⁷¹ Sarpedone re dei Lici, fedele alleato e collaboratore di Ettore che più volte sprona e rimprovera, ricordando al cugino Glauco che infiniti destini di morte (*keres myriai thanatoio*) incombono sui guerrieri e all'uccisione in battaglia non si può scampare, lo incita a combattere con lui in prima fila nell'assalto al muro: "Andiamo, daremo gloria agli altri o altri la daranno a noi" (12. 322-328).

(*olophyretai etor*) e la consapevolezza che il destino inesorabile lo domerà (*moira damenai*), vorrebbe salvare suo figlio da morte, ma Era si oppone, ricordando i confini invalicabili che separano la stirpe dei mortali da quella degli dèi e concede solo che il corpo dell'ucciso sia sottratto dal campo di battaglia e riportato in Licia, perché lo piangano i suoi cari e gli amici e gli diano sepoltura nella sua terra, mentre il padre divino fa piovere sul campo lacrime di sangue (16. 431-461).

I due eroi combattono con la furia di sparpieri dal becco ricurvo su una rupe e alla fine Sarpedone, trapassato vicino al cuore dalla lancia di Patroclo, giace al suolo come una quercia abbattuta dai boscaioli sui monti, e di nuovo la mente di Zeus ondeggia fra pensieri contrastanti (*phrazeto thymo polla mermerizon*), in dubbio se lasciare che Ettore vendichi subito l'amico ucciso o concedere effimera occasione di gloria al Meneziade. Mentre infuria la lotta intorno al corpo dell'ucciso, Ettore all'improvviso comprende la volontà contraria di Zeus, l'inclinazione della sacra bilancia (*gno hira talanta* 16. 658), e colto da terrore inspiegabile fugge senza impedire la spoliazione delle armi dell'amico e con lui fuggono i Lici,¹⁷² mentre Apollo per ordine del padre sottrae il corpo trafitto da innumerevoli colpi, tutto lordato di sangue e di polvere, lo deterge nelle acque dello Scamandro, lo unge d'ambrosia e lo affida a Hypnos e Thanatos che lo riportano in Licia (è la scena raffigurata nel celebre cratere di Eufonio).¹⁷³ Ettore vendica Sarpedone uccidendo Patroclo, lo spoglia delle armi donate un tempo dagli dèi a Peleo, e orgoglioso se ne riveste invece di mandarle come bottino a Troia: è un atto contrario al codice d'onore (*ou kata kosmon*) e Zeus che tutto vede biasima in cuor suo la tracotanza dell'eroe, ignaro che la morte anche per lui è ormai vicina; ma gli concede l'ultima vittoria, e sancisce con un cenno solenne del capo il suo assenso al destino ineluttabile (17. 197-208), come aveva sigillato la promessa a Teti.

Anche l'accorto Odisseo "pari a Zeus nella mente" sa riconoscere i segni della volontà divina: trattiene Achille che, travolto dal *cholos* per il dolore della perdita dell'amato Patroclo, vorrebbe precipitarsi subito a combattere, ammonendolo che "molta paglia per poco grano fanno cadere le armi di bronzo quando Zeus, arbitro delle guerre degli uomini, fa piegare la sua bilancia." (19. 222-224).

¹⁷² Le armi che Sarpedone morente aveva raccomandato a Glauco di impedire cadessero in mano ai nemici "vergogna grande per i Lici" saranno assegnate in parti uguali a Diomede e Aiace nei giochi funebri in onore di Patroclo nel duello interrotto dagli arbitri senza vincitore né vinto. Sul significato della vestizione e della spoliazione delle armi cfr. M.G. Ciani "Il tempo degli eroi" nell'introduzione a Omero *Iliade*, cit., pp. 21-39.

¹⁷³ Il motivo della sepoltura di Sarpedone in Licia è ripetuto per tre volte: il consiglio di Era, l'ordine di Zeus ad Apollo, l'esecuzione della volontà paterna. Sugli onori dovuti ai defunti (*gheras thanonton*) cfr. E. Avezzi, in Omero, *Iliade*, cit. pp. 1088-1089.

Il ritorno in campo del Pelide con la nuova armatura forgiata da Efesto imprime un'accelerazione agli eventi e culmina, in un crescendo impressionante di scontri e massacri, nella "battaglia degli dèi" ai quali Zeus consente di scendere in campo in aiuto dei loro protetti,¹⁷⁴ finché i Troiani sono respinti dentro le mura. Solo Ettore rimane fuori, inchiodato dal destino funesto lì, davanti alle porte Scee (*autou meinai oloie moira pedesen*) e incurante delle suppliche dei genitori decide di affrontare Achille, ma appena lo vede avvicinarsi, preso da improvviso terrore fugge incalzato senza sosta dal Pelide. In cielo si ripete la scena che preludeva all'uccisione di Sarpedone:¹⁷⁵ Zeus, che già tre volte lo ha sottratto alla morte,¹⁷⁶ ancora vorrebbe salvare Ettore che gli è caro, ma Atena gli ricorda che è un mortale, da tempo votato al suo destino (*palai pepromenon aisei*), e allora il dio sancisce con l'inclinazione della bilancia l'esito fatale:

“Ma quando per la quarta volta raggiunsero le fontane, allora il padre Zeus spiegò la bilancia d'oro e vi pose due destini di morte dolorosa, uno di Achille, l'altro di Ettore domatore di cavalli; poi la prese nel mezzo e la sollevò; il giorno fatale di Ettore declinò precipitando verso l'Ade e in quel momento Apollo lo abbandonò. E invece Atena, la dea dagli occhi azzurri, raggiunse il figlio di Peleo e quando gli fu vicina gli rivolse queste parole: “Glorioso Achille, amato da Zeus, questa volta credo davvero che noi due ci copriremo di gloria presso le navi degli Achei per aver ucciso Ettore che non è mai sazio di guerra. Non può più sfuggirci ormai, neanche se Apollo, l'onnipotente, andrà a rotolarsi ai piedi di Zeus, signore dell'egida” (22. 208-221)

Quando vede che Deifobo non è più al suo fianco, Ettore capisce che gli dèi lo hanno abbandonato, è venuto per lui l'*aisimon hemar*, la *moira* l'ha raggiunto (*me kichanei*), ma gli resta la scelta della “bella morte”:

“Ahimè, la morte è sicura, gli dèi mi hanno chiamato. Credevo di avere Deifobo accanto a me, ma lui è dentro alle mura, Atena mi ha ingannato. Ora la morte crudele non è più lontana, è qui, vicino a me, non la posso evitare; questo era, da tempo, il volere di Zeus e di suo figlio, il Signore dei dardi, che pure una volta mi proteggevano benevolmente. Ora mi ha raggiunto il destino. E tuttavia non voglio morire senza lotta e senza gloria, voglio fare qualcosa di grande che sia tramandato anche agli uomini che verranno.” (22. 297-305).

¹⁷⁴ Solo Apollo rifiuta di prendere parte alle lotte degli uomini, li abbandona al loro destino, effimeri, che “simili a foglie ora rigogliosi fioriscono e dei frutti della terra si nutrono, ora appassiscono e muoiono” (21. 461-467). Con un'immagine analoga (ma riferita al succedersi delle generazioni umane) Glauco avvia la storia della sua stirpe prima di affrontare in duello Diomede (6. 145-149). Più volte Zeus stesso compiangere la misera condizione dei mortali: “Non c'è niente di più infelice dell'uomo fra tutto ciò che respira e si muove sopra la terra” (17. 446-447).

¹⁷⁵ Nel secondo “prologo in cielo” Zeus coinvolge tutti gli dèi dell'Olimpo nella decisione: anche per Ettore che gli ha sempre offerto sacrifici e preghiere e avrebbe desiderato essere figlio suo (così insinua Achille) il cuore del dio piange (*hemon ker olophyretai*), come per Sarpedone, ma deve consentire che si compia il suo destino di mortale e lascia che Atena scenda sulla terra a dare aiuto ad Achille assumendo le sembianze del fratello più caro, Deifobo.

¹⁷⁶ Zeus può concedere solo dilazioni, è garante di un disegno complessivo che trascende la sua volontà e per questo accoglie le suppliche degli uomini solo quando non ne siano in contrasto: asseconda la preghiera di Achille di dare successo a Patroclo facendogli allontanare il fuoco dalle navi e respingere i Teucri ma non quella di farlo tornare salvo, e solo gli concede, prima di essere ucciso, una effimera gloria e l'illusione di poter conquistare Troia. Asio, fratello di Ecuba, si illude che Zeus abbia accolto la sua preghiera di superare per primo con il proprio carro il muro degli Achei, ma muore accusando il dio d'aver mentito perché concede a Ettore questo merito.

Dunque la morte di Ettore, come quella di Sarpedone, non è un evento casuale ma inscritto nel destino (*Zenos aisa*): si compie quello che gli aveva predetto Patroclo, a sua volta condotto a morte da Apollo e dalla *moira* prima che dalla lancia del troiano.¹⁷⁷ È il destino di morte filato dalla *moira* che attende anche Achille da quando è tornato a combattere: “Ancora per questa volta ti porteremo in salvo, fortissimo Achille, ma ti è vicino il giorno fatale (*olethrion hemar*) e non siamo colpevoli noi, ma un grande dio e la *moira* crudele (*moira krataie*)” gli preannuncia il cavallo divino Xanto al quale Atena ha dato la parola (19. 408-410); e ancora lo salvano Atena e Poseidone perché non è destino (*ouk aisimon esti*) che sia travolto dalle acque ribollenti dello Scamandro, ma più tardi dovrà subire il destino che sua madre ha filato per lui alla nascita (21. 273-297); e da tempo l’eroe è consapevole – la madre glielo ha rivelato – di essere di breve destino (cfr. 20.125-128), come sa che neppure il fortissimo Eracle, amato figlio di Zeus, è potuto sfuggire alla morte, ma lo hanno vinto la *Moira* e l’ira tremenda di Era (18.117-119).

Dunque oltre agli dèi nella guerra per Troia sono in campo, invisibili ai mortali, *moros*, *moira*, *aisa*, *ker*, tutte oscure entità generate senza padre dalla Notte primordiale,¹⁷⁸ talvolta associate a Zeus (“accoglierò il destino che mi manda Zeus” – *Zenos kera* – dice Achille, che solo nel destino voluto per lui da Zeus – *Zenos aisa* – trova onore), più spesso distinte dal re degli dèi.¹⁷⁹ Omero non dà una concreta raffigurazione di *moira* e *aisa* (indicandone tuttavia la natura attraverso epiteti significativi) mentre descrive altre sinistre potenze che imperversano sul campo di battaglia: nella città in guerra rappresentata da Efesto sullo scudo di Achille la *oloe Ker*; la funesta dea della morte, si aggira fra i mortali con una veste rossa di sangue umano sulle spalle e assieme a *Eris* (Contesa) e *Kydoimos* (Tumulto, figlio di Ares) infuria tra i contendenti nella battaglia in riva al fiume, afferrando ora un guerriero, ora un altro (*Il.* 18. 535-538); *Eris*, sorella e compagna di Ares sterminatore, perennemente infuriata (*amoton memakuia*) che, piccola all’inizio, cresce fino a

¹⁷⁷ È la legge di Ares che chi ha ucciso sia ucciso, ma le predizioni in punto di morte, con espressioni molto simili, di Sarpedone, Patroclo, Ettore, segnalano non una meccanica successione, bensì un intreccio dei destini che deve culminare inesorabilmente nella fine di Achille, più volte annunciata, non rappresentata nel poema.

¹⁷⁸ Nella *Teogonia* di Esiodo (211-225) la nera *Ker* è generata dall’oscura Notte senza padre, come *Moros* odioso, *Thanatos*, le tre *Moirai* che alla nascita assegnano ai mortali il bene e il male, le *Kere*, appunto, spietate nel dare le pene, *Nemesi* sciagura degli uomini mortali, *Eris* dal cuore violento: tutte personificazioni del destino di morte nei suoi molteplici aspetti. L’odiosa *Eris* genera a sua volta tutte le sventure umane, dalla Fatica penosa alla Fame ai Dolori lacrimevoli alle Battaglie Uccisioni e Stragi alla Follia alla Illegalità e ai Giuramenti violati (226-232).

¹⁷⁹ *Aisa* (da *daio*, *dainymi* = divido, spartisco) e *moira* / *moros* (da *meiromai* – cfr. lat. *mereo* = ottengo, prendo una parte) indicano in origine, senza sostanziale differenza, la parte assegnata o spettante a ciascuno in una divisione e poi per antonomasia la porzione di vita, il destino individuale; analogo è il valore di *daimon* (da *daiomai* = dispenso, distribuisco) che in Omero compare solo due volte. *Ker*, connesso con *keraizo* (spezzo, distruggo, cfr. lat. *caries*) è generalmente il destino di morte cruenta. Nell’*Iliade* le *Chere* e le altre personificazioni della nera morte sono evocate una sessantina di volte. Cfr. “Il fato” in W. Otto, *Gli dei della Grecia. L’immagine del divino riflessa dallo spirito greco*, trad.it., Firenze 1968 (1941), pp. 321-351; E. Avezzi, “Fra dio e destino”, in Omero, *Iliade*, a cura di M.G. Ciani, cit., pp.1084-1086.

toccare con la testa il cielo, scaglia tra i guerrieri la contesa crudele (4. 440-445), e *argalee* (apportatrice di dolori) è inviata da Zeus a togliere agli Achei la volontà del ritorno per spingerli a combattere senza respiro levando presso le navi un grido alto, acuto, tremendo che infonde nei petti un ardore immenso,¹⁸⁰ mentre il dio fa piovere dal cielo una rugiada di sangue per annunciare che molti saranno gli uccisi (11. 1-14; 53-55).

Ma nell'*Iliade* Zeus non dispensa solo le alterne sorti della guerra, distribuisce anche ai mortali nel corso della loro esistenza fortune e sventure: nell'ultimo canto del poema Achille, dopo aver concesso al vecchio Priamo la restituzione del corpo di Ettore, lo esorta a mettere fine al pianto per le sue disgrazie, ricordandogli che da due orci posti sulla soglia dell'Olimpo Zeus attinge e mescola bene e male per ciascuno dei mortali: a Peleo re dei Mirmidoni ha dato ricchezza e fortuna e per sposa una dea, ma non figli destinati a regnare dopo di lui e gli ha negato il ritorno dalla guerra dell'unico nato, a Priamo signore di un vasto regno ha assegnato felicità, ricchezza e numerosa prole ma la perdita dei suoi figli migliori:

“Gli dèi hanno stabilito (*epeklosanto* = hanno filato il destino) che gli infelici mortali vivano nel dolore, mentre loro non conoscono affanni. Nella dimora di Zeus vi sono due grandi orci che ci dispensano l'uno i mali, l'altro i beni; li mescola il dio delle folgore, e colui a cui ne fa dono riceve ora un male, ora un bene; e chi riceve dolori diventa un miserabile, una insaziabile fame lo spinge per tutta la terra e lui va errando, disprezzato dagli dèi, odiato dagli uomini. Ecco: gli dèi diedero a Peleo doni stupendi fin dalla nascita; era superiore a tutti gli uomini per ricchezza e fortuna, era re dei Mirmidoni e benché fosse mortale gli diedero come sposa una dea, ma poi gli inflissero anche una sventura, perché nel suo palazzo non sono nati figli destinati a regnare, un solo figlio è nato, dal breve destino; e io non sono lì per aver cura di lui nella sua vecchiaia, sono qui a Troia, molto lontano dalla mia patria, sono qui per la rovina tua e dei tuoi figli. E anche tu, vecchio, lo sappiamo, eri felice un tempo: nella terra racchiusa fra Lesbo, la Frigia e l'Ellesponto infinito, eri superiore a tutti, per la tua ricchezza, per i tuoi figli; ma poi anche a te gli dèi celesti hanno inflitto il dolore di vedere intorno alla tua città battaglie e carneficine. Fatti forza e non tormentarti senza tregua nell'animo; non ti servirà a nulla piangere su tuo figlio, non lo farai rivivere, e forse dovrai patire qualche altra sventura”. (24. 525-551).

Alla metafora /similitudine del dispensare / distribuire si intreccia quella, essa pure tratta dall'ambito domestico, della filatura, ricorrente nel poema in espressioni formulari: Atena protegge Achille, ma sa che per l'eroe *aisa* ha filato (*epenese linoi*) un destino mortale (20.125-128), Ecuba sapeva dandolo alla luce che per suo figlio Ettore la Moira onnipotente (*krataie moira*) aveva filato (*epenese linoi*) destino di morte (24. 209-210).¹⁸¹

¹⁸⁰ Creature mostruose sono raffigurate da Efesto nello *Scudo di Eracle* pseudo-esiodeo: al centro in un groviglio di serpi Gorgoni, le Moire (Lachesi, Cloto e Atropo, la più veneranda), le Chere (230-261), mentre nelle fasce esterne (168-177) assieme alla personificazione di momenti o aspetti della battaglia (Assalto, Contrattacco, Cozzare delle armi, Tumulto...) infuriano *Eris*, *Kydoimos*, *Ker*, potenti allegorie che simboleggiano la violenza dello scontro, mentre *Deimos* e *Phobos* (Paura e Terrore) figli di Ares sono proiezione delle violente emozioni dei combattenti.

¹⁸¹ La metafora della filatura / tessitura della vita, antichissima e diffusa, ricorre anche nell'*Odissea*, dove i termini indicanti il destino sono appena una decina: Alcinoo raccomanda di prendersi cura dello straniero (= Odisseo) finché è ospite dei Feaci: “Dopo, in patria, subirà quello che la sorte e le Filatrici implacabili hanno tessuto (*aisa Klothes te bareiai katanesanto*) per lui alla nascita, quando lo mise al mondo sua madre (7. 196-198).

È impossibile ricondurre a una visione unitaria la relazione fra il padre degli dèi e il destino degli uomini (grandi eroi o personaggi minori) nell'*Iliade*, forse anche per il carattere stratificato del poema; ma Zeus appare comunque esecutore ultimo di un ordine al quale soggiace lui stesso pur non essendo soggetto, come dio, a quello che tra i destini è proprio degli effimeri, la morte, “porzione” per eccellenza dell'uomo: Zeus che tutto sa può solo ritardare il compimento del destino di morte di un eroe che gli è caro (Sarpedone, Ettore) o impedire che si compiano eventi *hypermoron*, contrari al destino, come la caduta anzitempo di Troia, che Agamennone, illuso dal sogno ingannatore inviato proprio da Zeus, crede di poter conquistare il giorno dopo mentre un presagio ne ha preannunciato la caduta nel decimo anno di guerra; Apollo per ordine del padre impedisce a Patroclo che già per tre volte ha dato la scalata alle mura di penetrare dentro la rocca di Ilio che neppure Achille potrà conquistare. Ettore nel congedo da Andromaca che lo esorta a non esporsi troppo ai rischi in battaglia si dice certo che non potrà morire *hyper aisan*, prima del tempo a lui destinato.¹⁸²

II. Zeus è arbitro e dispensatore delle umane sorti anche in un dramma perduto di **Eschilo** di cui è protagonista il re degli Etiopi Memnone, figlio di Eos, l'Aurora, e di Titono, fratello di Priamo, venuto a portare soccorso a Troia dopo la morte di Ettore e ucciso da Achille,¹⁸³ che Plutarco giudica ripresa e amplificazione della scena in cui nell'*Iliade* Zeus decreta, sollevando la sacra bilancia d'oro, l'esito del duello tra Ettore e Achille: “Intorno al mito Eschilo ha costruito un'intera tragedia, componendo la *Psicostasia* e ponendo accanto ai piatti della bilancia di Zeus da un lato Tetide, dall'altro Eos che lo pregano per i loro figli”.¹⁸⁴ Probabilmente nel dramma un dio (forse Ermete) sanciva l'esito del duello finale tra Memnone e Achille pesando le vite degli eroi; ma si è fatta anche l'ipotesi che il re degli dèi, in una delle rarissime apparizioni sulla scena, desse corso al

¹⁸² Annota Simone Weil commentando l'*Iliade* negli anni terribili della seconda guerra mondiale (1940-1941): “Della sorte mutevole delle battaglie decidono quasi sempre il destino e gli dei. Dentro i limiti assegnati dal destino, gli dei dispongono sovranamente della vittoria e della disfatta: sono sempre loro a provocare le follie e i tradimenti grazie ai quali la pace è ogni volta impedita; la guerra è affare loro ed essi non hanno moventi che non siano il capriccio e la malizia.” (S. Weil, *L'Iliade poema della forza*, trad.it., Milano 1967).

¹⁸³ Il dramma, probabilmente parte di una “trilogia legata”, riprendeva un motivo già presente nel poema *Etiopide* di Arctino di cui – oltre al riassunto di Proclo nella *Crestomazia* – si conservano solo i cinque versi iniziali e frammenti poco significativi e una citazione parodica nelle *Rane* di Aristofane. Sulle numerose affinità tra l'*Iliade* e l'*Etiopide* gli studiosi hanno formulate ipotesi diverse, tutte indimostrabili per l'impossibilità di un confronto fra i testi: per i neo-analitici i due poemi attingevano a una tradizione orale comune, per altri studiosi non è chiaro se Omero abbia ripreso Arctino o viceversa. Sui rapporti cronologici e tematici tra Omero e Arctino cfr. M.L. West, *Iliad and Aethiopsis*, in “Classical Quaterly”, 53.1, 2003, pp. 1-14

¹⁸⁴ Plutarco, *Sull'ascolto dei poeti*, 2.16f-17a. Scene di *kerostasia* o *psycostasia* sono frequenti fra VI e V secolo nella pittura vascolare, spesso con l'esplicita indicazione dei nomi degli eroi; ma è sorprendente che i ceramografi rappresentino la coppia eroica del *Ciclo*, Achille vs. Memnone, più spesso di quella iliadica, Achille vs. Ettore.

destino pesando personalmente le vite dei due contendenti.¹⁸⁵ L'immagine della bilancia di Zeus ricorre anche in altri due drammi di Eschilo, ma era ormai metafora d'uso comune.¹⁸⁶

Memnone, assente dall'*Iliade*, appena nominato nell'*Odissea*, ma ben noto a Pindaro, è il protagonista del tardo poema epico (III secolo d.C.) di **Quinto Smirneo**, *Il seguito dell'Iliade*, che riprendendo due poemi del ciclo, l'*Etiopide* e *La distruzione di Troia* di Arctino di Mileto, colma l'intervallo fra *Iliade* e *Odissea* e dedica l'intero secondo canto all'*aristeia* dell'eroe straniero venuto dal remoto paese degli Etiopi a morire nella difesa estrema di Troia dopo l'uccisione di Ettore.¹⁸⁷

Sono in campo Achille e Memnone, entrambi cari a Zeus, che si affrontano secondo lo schema delle monomachie omeriche (2. 396-548) mentre gli dèi, ai quali Zeus ha proibito di scendere sulla terra a fianco dei loro protetti, assistono dal cielo con opposti sentimenti allo scontro. Gli eroi combattono con le spade e scagliandosi contro enormi macigni, come Titani o Giganti, senza smettere di infuriare in mezzo allo spaventoso tumulto degli eserciti, finché per consiglio di Zeus (*hyp'ennesiesi Dios*) scendono sulla terra due Chere: una, nera, si posa sul petto di Memnone, quella lucente si pone invece al fianco di Achille; ma i due mortali continuano ignari a combattere senza darsi tregua finché irrompe in campo Eris che pesa le sorti fino a quel momento equilibrate del duello e la bilancia dalla parte di Memnone trabocca:¹⁸⁸ allora Achille con un colpo di spada trafigge il petto dell'Etiopide:

E allora tra i beati sarebbe sorta un'aspra contesa, / se per volere di Zeus altisonante / subito ai lati d'entrambe le schiere non si fossero accostate / due Chere: una, nera, andò vicino al cuore di Memnone, / l'altra, lucente, presso il prode Achille; ma vedendole, / gli immortali gridarono forte, e gli uni prese un dolore / tremendo, gli altri una magnifica gioia. / Gli eroi combattevano nel sanguinoso tumulto / incessantemente, e non si accorsero che gli si erano avvicinate le Chere / mentre si scagliavano l'uno contro l'altro con forza e coraggio. [...] Era ricoperta di cadaveri la terra / come il cielo di nubi mentre entra in Capricorno / il sole, quando il marinaio ha molta paura del mare. / Mentre i cavalli nitrivano insieme alle schiere incalzanti, / calpestavano i morti, come infinite foglie del bosco / all'inizio

¹⁸⁵ Il dramma di Eschilo si concludeva con l'apparizione di Eos che portata in scena dal *theologheion* sottrae il corpo del figlio dal campo di battaglia, come nell'*Iliade* Apollo inviato da Zeus a togliere ai nemici il corpo di suo figlio Sarpedone, cfr. Giulio Polluce, *Onomastikon* 4.130.

¹⁸⁶ *Persiani* (vv. 345-346) e *Supplici* (vv. 823-825). La metafora appare già irrigidita in un'espressione d'uso corrente nell'elegia di Teognide (v. 1579: "Zeus piega la bilancia ora da una parte, ora dall'altra."). Cfr. la parodia della pesatura dei versi nelle *Rane* di Aristofane, nella contesa fra Eschilo ed Euripide per la palma di miglior poeta tragico, degno di essere riportato da Dioniso sulla terra per giovarla alla città.

¹⁸⁷ Quinto di Smirne, *Il seguito dell'Iliade*, coordinamento e revisione di E. Lelli, Milano 2013 (trad. del II *logos* di S. Rossi).

¹⁸⁸ In Arctino (a giudicare dai dipinti vascolari probabilmente ispirati all'*Etiopide*) Zeus affida a Ermes il compito di pesare i destini degli eroi; invece, secoli dopo, in Quinto Smirneo, Zeus, custode e garante dell'ordine cosmico, non interferisce negli eventi umani ma delega il compito a Eris – sorella delle Chere, le dee del destino, e come quella figlia della nera Notte – e dopo la morte di Memnone può solo richiamare la madre Eos, essenziale nel ciclo della vita, al dovere di far sorgere il giorno sulla terra che il suo lutto ha precipitato nelle tenebre (2. 593-641).

dell'inverno, dopo il rigoglioso autunno. / Quelli intanto lottavano tra i cadaveri e il sangue, i nobili figli dei beati, / e non smettevano di infuriare l'uno contro l'altro. Eris allora allineò i piatti / della battaglia, penosi: essi non erano più pari. / Ed ecco il Pelide colpì sotto il petto, allo sterno, / Memnone divino, e la nera spada, dritta, / uscì fuori: l'amabile vita di quello si sciolse all'istante, / cadde nel sangue nero, le armi gigantesche risuonarono, / la terra rimbombò e i compagni intorno fuggirono atterriti. / I Mirmidoni allora lo spogliarono delle armi; intorno, invece i Troiani / fuggivano, e Achille subito li inseguiva con grande forza, simile a un turbine (2. 507-548).

Il corpo dell'eroe è sottratto agli Achei dai venti (come già raccontava Ovidio) e portato sulle rive del fiume Eseno dove lo piangono la madre e i compagni.¹⁸⁹ Achille a sua volta viene ucciso da Paride con una freccia indirizzata da Apollo. Nel suo pianto accorato Teti accusa Zeus d'averla ingannata con la promessa di donare l'immortalità al figlio, quando l'aveva costretta all'unione con il mortale Peleo, e non bastano a consolarla le parole della Musa Calliope, un'altra madre immortale privata del figlio:

“Smetti di piangere, o divina Tetide, e benché tu sia turbata per tuo figlio con il signore degli dèi e degli uomini, / non essere adirata. Anche di Zeus signore altisonante / i figli perirono, domati dalla Chera crudele. / Benché io stessa sia immortale, è morto anche mio figlio / Orfeo: ai suoi canti si muovevano ogni selva, / ogni aspra roccia e i corsi dei fiumi, / i soffi dei sonori venti che spirano impetuosamente, / e gli uccelli che volano con le ali veloci. / Eppure sopportai un grande dolore perché non si addice a un dio / struggersi nell'animo per tristi affanni e dolori. / Perciò da te, benché afflitta, si allontani il pianto per il nobile figlio, / poiché tra i mortali gli aedi la sua gloria / e la sua forza sempre canteranno per volere mio e delle altre / Pieridi. Tu dunque al nero lutto l'animo / non sottomettere, gemendo come le donnicciole. / Forse non sai che su tutti gli uomini, quanti abitano sulla terra, / il funesto e indomabile Fato si spande (*oloe peripeptatai aschetos Aisa*), non curandosi neppure degli dèi, tanto grande è il potere che lui solo ebbe in sorte. / Ora il Fato anche la città di Priamo ricchissimo / distruggerà dopo aver ucciso dei Troiani e degli Argivi / gli uomini che vorrà. Nessun dio ha il potere di fermarlo.” (3. 633-654)

È l'antica sentenza di Simonide: “Contro la Necessità nessun dio può lottare.” Con la morte di Achille non si arresta nel poema la spirale dei destini concatenati dei grandi eroi che culmina nel suicidio di Aiace, pianto disperatamente dalla moglie Tecmessa, ignara che già da tempo si preparava per lei e per l'eroe il destino funesto.¹⁹⁰ Ancora un rogo accomuna gli eroi stranieri, i soccorritori morti in difesa di Troia, Pentesilea e Memnone, e i due grandi campioni degli Achei, Achille e Aiace: il compiersi di quattro destini tra di loro connessi non perché abbia compimento, come in Omero, il disegno di Zeus (*Dios boule*), ma per la forza oscura e inesorabile del fato (*kyriotate Aisa*) che, nella concezione degli stoici alla quale il poeta aderisce, predetermina ogni

¹⁸⁹ Ovidio, *Metam.* 13. 576-632 = QS 2. 549-592; 643-666.

¹⁹⁰ Nei giochi funebri in onore del figlio Tetide assegna le armi divine di Memnone ad Aiace, vincitore senza contendenti nella gara del lancio del disco (4. 436-464); ma quel prezioso trofeo che gli si adatta perfettamente è sinistro presagio della contesa per le armi di Achille che, assegnate indebitamente a Odisseo, lo porteranno alla follia e al suicidio (5. 521-558).

evento, degli uomini e delle città.¹⁹¹ Alla conquista di Troia con l'inganno del cavallo di legno lo Smirneo dedica centinaia di versi (l'intero canto tredicesimo), tragedia collettiva e interminabile successione di drammi individuali nella sacra Ilio alla quale neppure il sommo dio, padre del fondatore Dardano, può portare aiuto "perché alle Moire cede anche la potenza del grande Zeus."¹⁹² Ma di grande forza drammatica nella sua concisione è la scena della pesatura del destino della città assediata da dieci anni con la sacra bilancia di Zeus che decreta la caduta di Troia e la fine della guerra nel breve poema epico *La presa di Ilio* del poeta e grammatico alessandrino **Trifiodoro**:¹⁹³

I Troiani, cessate le danze, / sopraffatti dalla stanchezza cadevano nel sonno. / Anche la cetra allora riposava, giaceva esausto / l'aulo sopra il cratere, molti boccali si rovesciavano / da soli e scivolavano dalle mani penzolanti. / La Quietè vorace s'abbatteva sulla città, compagna della Notte, / non si udivano latrati di cani, il Silenzio assoluto / regnava, chiamando il Grido spirante morte. / Già Zeus, l'arbitro della guerra (*tamies tou polemou*), sollevò / la bilancia funesta per i Troiani, e riluttante (*moghis*) fece tornare all'attacco gli Achei. / Febo Apollo, afflitto per le grandi mura, da Ilio si ritirava nell'opulento tempio della Licia. (vv. 488-509).

È la tragica ultima notte di Troia rivissuta come un incubo dalle donne dei vinti trascinate schiave nel primo stasimo delle *Troiane* di Euripide e, sulle orme del "più tragico dei poeti", raccontata secoli dopo da Enea, scampato per volontà del destino (*fato profugus*) alla distruzione della sua città, nell'*Eneide* (la *Ilioupersis* del II libro) di **Virgilio** che rielabora e rimedita la materia iliadica ponendo al centro del poema il dominio incontrastato del Fato, oscura potenza che dirige e porta a compimento i destini di popoli e di eroi.¹⁹⁴

Ma del Fato è interprete e garante anche nel poema virgiliano il re degli dèi, che tutto vede e che conosce passato presente e futuro: Giove, addolorato perché non può stornare da Pallante il destino di morte come non aveva potuto salvare suo figlio Sarpedone, esprime la consapevolezza che gli dèi sono impotenti di fronte al destino: "*Stat sua cuique dies, breve et irreparabile tempus / omnibus: sed famam extendere factis / hoc virtutis opus: Troiae sub moenibus altis / tot gnati cecidere deum; quin occidit una / Sarpedon, mea progenies. Etiam sua Turnum / fata vocant*

¹⁹¹ Mentre in Omero la relazione tra dèi e destino – e in particolare tra libertà decisionale di Zeus e necessità – si presenta in una molteplicità di prospettive che è impossibile ricondurre a concezione unitaria, nel poema dello Smirneo è coerente la rappresentazione della superiore forza del Fato che lo stoico Crisippo chiamava *heimarmene* (*moira*), destino prefissato, collegando erroneamente il participio al v. *eiromai* (= connetto) anziché a *meiromai* (= ottengo in sorte) e concepiva come concatenazione necessaria e irreversibile di eventi, raffigurata come una fune o un legame infrangibile che tutto connette nel tempo e nello spazio.

¹⁹² Cfr. A. Camerotto, *Troia brucia. Come e perché raccontare l'Ilioupersis*, Milano-Udine 2022, pp.183-258.

¹⁹³ *Quel che Omero non disse. Il ratto di Elena di Colluto. La presa di Ilio di Trifiodoro*, a cura di D. Fermi, prefazione di A. Camerotto, Roma 2023.

¹⁹⁴ La materia iliadica è riplasmata su fondamenti stoici temperati con pitagorismo e platonismo neo-accademico, osserva La Penna, e la Fortuna è nominata nel poema tante volte quante il Fato. Cfr. Publio Virgilio Marone, *Eneide*, introd. di A. La Penna, trad. e note di R. Scarcia, Milano 2016.

metasque dati pervenit ad aevi.” (10. 469-473). Predizione che si realizza nell’ultimo canto del poema e culmina nella raffigurazione di Giove ancora una volta esecutore della superiore volontà del Fato con l’atto simbolico della pesatura dei destini di Enea e Turno, che nella pianura sotto Lavinio si scontrano prima con le lance poi con le spade in un furioso corpo a corpo, facendo cozzare gli scudi con un fragore che empie il cielo, simili a tori della Sila che si urtano con violenza e si infliggono piaghe sanguinose a colpi di corna: *Iuppiter ipse duas aequato examine lances / sustinet et fata imponit diversa duorum, / quem damnet labor et quo vergat pondere letum* (12. 725-727). Si spezza la spada di Turno che fugge, ma la Ninfa Giuturna, sua sorella, gliela restituisce intatta, mentre Enea svelle la propria lancia dal tronco di un ulivo sacro a Fauno in cui è conficcata, breve dilazione del destino: “Così essi, eretti e rincorati nell’animo dal possesso delle armi, questi fiducioso nella spada, quegli fiero della lancia imponente, si piantano l’uno contro l’altro, ansimanti, alla sfida di Marte.” Dal cielo Giove e Giunone seguono lo scontro e il re degli dèi invita la sposa divina a recedere dal suo *furor* contro i Troiani ricordandole gli *arcana fatorum* che già all’inizio del poema aveva svelato a Venere, madre di Enea: “*Quae iam finis erit, coniunx? Quid denique restat? / Indigetem Aeneam scis ipsa, et scire fateris, / deberi caelo fatisque ad sidera tolli.*” (12. 793-796). Dopo l’accordo con Giunone sul futuro del Lazio, per allontanare la Ninfa Giuturna dal fratello Giove manda sulla terra una delle due gemelle che stanno presso il suo trono, chiamate con un solo nome *pestes dirae*, Aletto e Tisifone, nate assieme alla tartarea Megera dalla Notte,¹⁹⁵ sotto forma di civetta (il piccolo uccello che nel buio della notte prolunga il suo verso sinistro posata sopra i sepolcri o i tetti disabitati) che percuote con le ali lo scudo di Turno e svolazzandogli intorno al volto gli inietta un misterioso torpore: ¹⁹⁶ Giuturna riconosce dal sinistro presagio di morte la volontà di Giove e, lamentandosi dell’ingratitude del dio che un giorno l’aveva sedotta, si copre il capo e si immerge nelle acque della sua fonte (12. 843-885).

Enea schernisce l’avversario improvvisamente inerte, ma Turno è consapevole dell’ostilità di Giove (“*non me tua fervida terrent / dicta, ferox; di me terrent et Iuppiter hostis*”), scaglia senza più forze un macigno e cadendo a terra trafitto al femore dalla lancia del troiano si riconosce vinto e pronuncia le parole della resa: *Ille humilis supplex oculos dextramque precantem protendens* “*equidem merui nec deprecor*” *inquit: “utere sorte tua... ulterius ne tende odiis*”). Turno

¹⁹⁵ Le *tristes Dirae ex aethere* sono raffigurate assieme a *Discordia* con le vesti stracciate, *Bellona* che agita la frusta insanguinata e Marte nella battaglia di Azio incisa da Vulcano al centro dello scudo di Enea (8. 701-703). Prendendo l’aspetto di una vecchia sacerdotessa di Giunone Aletto aveva turbato il sonno di Turno insinuandogli una fiaccola rovente nel petto per spingerlo ad affrontare Enea (7. 406-470)

¹⁹⁶ La civetta (*noctua*) è per la sorella di Turno uccello di malaugurio come era stato presagio funesto per Didone il grido lugubre del gufo (*bubo*) che udiva levarsi dal tempio dedicato al marito Sicheo (4. 457-465).

comprende che il suo destino si compie per una volontà superiore (Giove e gli altri dèi), ma l'ambiguo "goditi la tua sorte" sembra piuttosto allusione alla cieca fortuna delle armi. Il poema si chiude con una scena di chiara impronta iliadica: come Ettore, Turno chiede al vincitore di restituire lui o almeno il suo corpo al vecchio padre, e il *pious* Enea sta per cedere all'impulso della *clementia* ma alla vista del balteo strappato a Pallante *furiis accensus et ira terribilis* affonda il ferro nel petto proteso del nemico, memore del dovere di onorare la promessa fatta a Evandro di vendicare l'uccisione del figlio: "*Pallas, te hoc volnere Pallas / immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit.*" (12. 919-952)

III. L'altro corno del dilemma tacitiano, la vita umana in balia del caso, è convinzione che circola sempre più insistente nell'Atene di Pericle, dell'illuminismo e dei sofisti, e se ne fa interprete Euripide "il filosofo della scena": di fronte agli orrori della guerra di Troia (alla quale dedica otto tragedie), alle infinite sofferenze di vinti e vincitori, i suoi personaggi – e più spesso il Coro – mettono in dubbio l'esistenza degli dèi e imputano al caso, alla Tyche, gli imprevedibili rivolgimenti delle loro esistenze. Profonde inquietudini che trovano espressione nelle *Troiane*, accorata denuncia attraverso il mito della follia della guerra che ormai da quindici anni insanguinava la Grecia, nella preghiera che Ecuba, al cospetto di Menelao giudice, innalza prima dell'*agon logon* con Elena, creduta figlia di Zeus, sulla responsabilità – umana o divina – della spedizione contro Troia: "O sostegno della terra, che sulla terra hai sede, chiunque tu sia, mistero impenetrabile: o Zeus, forse necessità di natura o forse intelligenza dei mortali, io ti invoco. Tu cammini, lo so, per silenzioso sentiero e guidi tutte le vicende umane con giustizia."¹⁹⁷ (vv. 884-888). O ancora nell'interrogativo delle giovani donne greche rapite dai pirati e vendute in Egitto nel primo stasimo dell'*Elena*, la tragedia dell'*eidolon* per il quale tanti Greci e Troiani sono morti invano: "Che cosa è dio, cosa non dio, o ciò che sta in mezzo? Chi dei mortali può dire di averne trovato, indagando, il termine profondissimo, quando vede le opere degli dèi balzare di qua e

¹⁹⁷ Cfr. Euripide, *Medea Ippolito Troiane*, trad. G. Tonna, Milano 1985. Nell'invocazione di Ecuba il motivo eschileo della natura insondabile del divino (cfr. *Agamennone* 160-166; *Supplici* 93-95) si articola in ipotesi in cui convergono echi eraclitei (Zeus necessità di natura) e anassagorei (Zeus intelligenza dei mortali). Il sofista Gorgia di Lentini nell'*Encomio di Elena* esamina cinque possibili motivazioni della colpa della Spartana (la tyche, la necessità, gli dèi, eros che piega anche gli dèi, la costrizione violenta, la potenza del logos) per assolvere l'eroina da ogni responsabilità, poiché a nessuna di queste forze avrebbe potuto sottrarsi.

poi di là nel gioco contraddittorio di eventi inattesi?” (vv. 1137-1143).¹⁹⁸ È la sconsolata riflessione del Coro nell’esodo di questa e di altre quattro tragedie euripidee, non solo “drammi della Tyche” nei quali l’intervento di un *deus ex machina* conduce a felice scioglimento la vicenda con una rassicurante certezza: gli eventi sono inaspettati, ma in tutto questo “niente che non sia dio”. Sono infatti anche le ultime parole del Coro nella *Medea*: “Di tanti avvenimenti è dispensatore (*tamias*) Zeus nell’Olimpo, tante vicende compiono gli dèi contro ogni aspettazione. E quello che si attendeva non si avvera, e invece per gli eventi imprevisi ha trovato il dio la via.” (vv. 1415-1418). Ma la tragedia greca, di Euripide come di Eschilo e Sofocle, pone interrogativi, non fornisce risposte definitive né sulla responsabilità umana, né sul destino.¹⁹⁹

Con la credenza tradizionale negli dèi contrasta in quegli stessi anni in Atene l’interpretazione laica degli eventi dello storico **Tucidide**, il quale riconosce la tragica incidenza del caso (*ta tes tyches*) nella guerra del Peloponneso e non descrive solo tante *isorropoi machai* (battaglie dall’esito incerto) risolte da eventi fortuiti, ma anche tragici accadimenti così inattesi e imprevisi da mettere in dubbio (come nell’*Elena* euripidea) la credibilità degli oracoli e degli indovini.²⁰⁰

Ormai Tyche, ignota a Omero, appena nominata da Esiodo, divinità primordiale figlia di Oceano e Teti, della stessa schiatta dei fiumi e delle sorgenti assieme alle Oceanine della più antica generazione,²⁰¹ evocata spesso da Pindaro in un contesto agonale (ha gran peso nelle gare, come nelle battaglie), è nell’esperienza quotidiana della gente comune, di tutti, non solo di eroi e atleti; e perfino nelle vicende d’amore regola i giochi delle coppie e porta a buon fine le loro romanzesche

¹⁹⁸ Cfr. il Coro di cacciatori nel terzo stasimo dell’*Ippolito*: “Mi consola l’idea che gli dèi pensino a noi, quando mi viene in mente. Ma pur chiudendo dentro di me la speranza in un’intelligenza (*xynesin*) mi smarrisco in mezzo alle vicende mortali e alle loro opere, a guardarle. Ora accade una cosa, ora ne accade un’altra, cambia per gli uomini la vita con varie vicissitudini, continuamente. Oh, se il destino che proviene dagli dèi (*theothen moira*) accordasse alle mie preghiere buona fortuna con prosperità e un animo sgombro da angosce! E vorrei avere una mente né troppo rigida né falsa, e mutare comportamento da oggi al domani con facilità e passare così la mia vita felice sempre.” (vv. 1104-1117). Ma più spesso Euripide fa dire ai suoi personaggi che o ci sono gli dèi, necessariamente saggi e provvidenti, oppure c’è la tyche, cieca e imprevedibile.

¹⁹⁹ Cfr. D. Susanetti, *Euripide. Fra tragedia mito e filosofia*, Roma 2007 (in particolare cap. 5 “Controversie teologiche”, pp. 145-183); J. de Romilly, *La tragedia greca*, trad. it., Bologna 1996, pp. 103-160 (in particolare “Il tragico e la fatalità” e “Il tragico e l’assurdo”, pp. 148-158).

²⁰⁰ Lo storico annota che di tanti oracoli si avverò solo quello della durata di tre volte nove anni della guerra (5. 26) e che per la disfatta in Sicilia gli Ateniesi misero sotto accusa la fallacia degli oracoli e degli indovini (8. 1-3); ma essi già prima, all’inizio del conflitto, non avevano saputo prevedere né stornare l’epidemia di peste che fece venir meno ogni rispetto anche per i luoghi sacri e per gli dèi e soffocò nella popolazione ogni scrupolo morale e religioso (2. 47-54). “Non c’è nessuno che possa regolare il cammino della sorte in conformità con i suoi desideri” (*ama tes te epithymias kai tes tyches omoios tamias genesthai*) ammonisce il siracusano Ermocrate, uno dei protagonisti della sua *Storia* (6. 78.2)

²⁰¹ Cfr. *Teogonia*, vv. 337-363. In alcune genealogie tarde Tyche è figlia di Hermes e Afrodite, mentre nell’*Inno orfico 73* (cfr. Appendice) è nata dal sangue di Dioniso fatto a pezzi dai Titani.

peripezie nelle commedie di Menandro, che ci si chiedeva se avesse imitato la vita o se la vita avesse imitato lui. “Tutto è in balia della Tyche” proclama una delle sue celebri sentenze.

È una pericolosa inclinazione verso l’ateismo combattuta da **Platone** nelle *Leggi*, il dialogo fra tre anziani che in cammino verso la grotta di Zeus a Creta discutono alla ricerca di una costituzione che abbia per fine la vita in pace all’interno dello Stato e nelle relazioni con gli altri Stati mentre le attuali – di Sparta, Atene, Creta, madri di tutte le costituzioni – sono state create in vista della guerra.²⁰² Un passaggio nodale nel programma educativo posto a fondamento della legislazione studiata non per la città ideale, ma per quella seconda in perfezione, è l’analisi delle cause alla base della negazione degli dèi: la convinzione che “tutte le cose che sono, che sono state e che saranno avvengano alcune per natura, altre per arte, altre ancora per caso” (*physei / technei / dia tychen*) e che la religione sia invenzione umana, con la conseguente relativizzazione dei valori (10. 888e-891b).²⁰³ Il Vecchio Ateniese dimostra che gli eventi non dipendono dal caso, gli dèi esistono e si prendono cura degli uomini, la provvidenza divina si manifesta non solo nelle grandi ma anche nelle piccole cose – come un bravo artigiano mette la stessa perizia nelle opere di poco conto come in quelle importanti – e lo scopo delle singole parti coincide con quello del tutto, ossia la piena realizzazione del bene. L’Ateniese prevede pene severissime contro gli atei, rovina della città, se non accoglieranno le miti parole della persuasione, e conclude sostenendo che gli dèi non sono corruttibili con doni e preghiere ma giudicano gli uomini dopo la morte e ne pesano vizi e virtù, assegnando pene e premi in proporzione alle colpe e ai meriti (10. 885b-907d). È la concezione dell’oltretomba già esposta da Socrate nel mito escatologico (“non un racconto ad Alcino” come quelli di Odisseo) nell’ultimo libro della *Repubblica* che da un lato proietta gli uomini e i loro destini nella dimensione del cosmo, dall’altro affronta in prospettiva etica i grandi e urgenti problemi del libero arbitrio e della predestinazione.²⁰⁴ La libertà dell’uomo – e quindi la responsabilità delle sue azioni – è affermata dall’araldo divino nella sequenza terminale del

²⁰² Cfr. Platone, *Leggi*, introd. di F. Ferrari, trad. di F. Ferrari - S. Poli. Milano 2005. Nell’antro sacro dove era stato nascosto dalla madre Rea alla nascita Zeus, secondo la tradizione, dava a suo figlio Minosse le regole per governare l’isola, cfr. il dialogo *Minosse*, di dubbia autenticità platonica.

²⁰³ Sono le dottrine dei materialisti come Prodicò, precursore dell’epicureismo. Cfr. Protagora: “Degli dèi non si può dire né che esistono né che non esistono: lo impediscono la complessità / oscurità della questione e la brevità della vita umana.”

²⁰⁴ Er, un oscuro soldato panfilio ucciso in battaglia e per volere divino tornato in vita dopo dodici giorni per raccontare il suo straordinario viaggio nell’Aldilà e rivelare ciò che attende gli uomini dopo la morte (la punizione dei malvagi e il premio dei giusti), aveva potuto godere della grandiosa visione del cosmo attraversato da una colonna di luce al cui interno si scorgono le catene che tengono connesso l’universo, saldo come il fasciame di una nave, e aveva contemplato la Necessità (*Ananke*, simbolo già in Empedocle dell’eterna costituzione dell’universo) che, assisa in trono come Zeus nell’*Iliade*, tiene sulle ginocchia il fuso al cui interno ruota tutto il sistema planetario, imprimendogli il movimento con l’aiuto delle tre Moire, Lachesi, Cloto, Atropo, che cantano il passato, il presente, il futuro accompagnate dall’armonia delle otto Sirene (*Rep.* 10. 614a-621d).

racconto, nella quale Lachesi – figlia di Ananche – assiste alla scelta, resa irreversibile da Atropo, della vita futura delle anime, che dopo il giudizio e la purificazione, attraversato il Lete, il fiume dell'oblio, torneranno sulla terra prendendo un altro corpo, accompagnate ciascuna dal suo demone:²⁰⁵ “Non il demone sceglie l'uomo, ma l'uomo il suo demone. La responsabilità è di chi sceglie. Non è il dio la causa.”

Nelle *Leggi* il Vecchio Ateniese definisce preliminarmente la condizione umana in rapporto al divino: “Sono la divinità (*theos*), la sorte voluta dagli dèi (*meta theou tyche*), l'occasione propizia (*kairos*) a dirigere tutte le vicende umane, e inoltre l'arte (*techne*), supporto del *kairos*” (4.709b-c). Ma nel corso del dialogo affiorano due visioni della vita umana che mal si conciliano tra di loro: da un lato i mortali, creature d'un giorno (*ephemeroi*, 11. 923a), sono raffigurati come giocattolo (*paignion*) degli dèi, marionette (*thaumata*) congegnate non si sa se per uno scopo serio o per loro svago, delle quali un *thaumatopoiros* (burattinaio) tira il filo,²⁰⁶ dall'altra il dio è descritto come un esperto giocatore di scacchi o di dama (*petteutes*) che sistema le pedine sul tavoliere nel modo più accorto. Riprendendo nel X libro l'immagine del “mito morale” (*mythos aretes*) del I libro, che raffigura gli uomini come marionette tirate da fili o cordicelle (644c-645c *neura e smerinthoi*),²⁰⁷ il Vecchio Ateniese con sorprendente amarezza, appena mitigata dalle proteste dei suoi interlocutori,²⁰⁸ spiega che i tiranti sono le opposte passioni dell'animo – attesa e speranza da un lato, dall'altro angoscia e terrore per il futuro – dalle quali ci lasciamo trascinare, mentre bisogna rispondere alla corda d'oro (*chryse agoghe*) della ragione che coincide con la legge della città, la norma interiorizzata:

“Io dico che bisogna occuparsi di ciò che è degno di attenzione, ma non di ciò che non lo è e che la divinità per natura è degna di ogni beata cura mentre l'uomo, come abbiamo detto prima, è una specie di giocattolo costruito da un dio e davvero è questa la sua cosa migliore; e ogni uomo e ogni donna devono vivere così, attenendosi a questo carattere e giocando ai giochi più belli, avendo in mente il contrario di quello che hanno ora. Ora pensano che le occupazioni serie debbano essere finalizzate ai giochi; infatti

²⁰⁵ Giunte al cospetto di *Ananke* le anime sono invitate da un araldo a scegliere tra le sorti (*kleroi*) e i modelli di vita (*paradeigmata*) gettati in grandissimo numero davanti a loro. Er assiste a nove scelte di vita, quanti sono i tipi descritti nel mito escatologico del *Fedro*, attraverso ben noti personaggi mitici (Agamennone, Aiace, Tersite, Orfeo, ma per ultimo Odisseo che rinnegando la sua vita precedente sceglie la sorte più neglecta: un'esistenza appartata e oscura).

²⁰⁶ Senofonte, *Il banchetto*, tra gli altri passatempi che allietano i convitati accenna a uno spettacolo di burattini, evidentemente gradito anche agli adulti (cfr. Teofrasto, *Caratteri* 6; 27). In Platone i *thaumata* sono lo spettacolo più gradito dai bambini, che se dovessero giudicare le rappresentazioni migliori sceglierebbero proprio quelle di marionette.

²⁰⁷ Immagine ricorrente nei filosofi, dalla corda d'oro degli Orfici che tiene avvinto il mondo e connette il cielo alla terra (forse un'eco in Lucrezio e Virgilio), all'operato del dio *thaumatopoiros* di Aristotele nella testimonianza di Apuleio (*De mundo* 27).

²⁰⁸ Alla sorpresa del vecchio Spartano (“Disprezzi del tutto la nostra razza umana, straniero”) l'Ateniese replica: “Non meravigliarti Megillo, ma perdonami; infatti dissi ciò che ora ho detto tenendo lo sguardo rivolto verso la divinità e subendone il fascino. Sia dunque la nostra razza non spregevole, se ti fa piacere, ma degna di una qualche attenzione.”

ritengono che le questioni relative alla guerra, che sono serie, debbano essere condotte in vista della pace. Ma in realtà nella guerra non c'è mai per natura né gioco né educazione che sia per noi degna di questo nome, né c'è ora né ci sarà in futuro. Bisogna dunque che ciascuno trascorra la vita in pace nel modo più duraturo e migliore. Quale è allora il modo corretto? Si deve vivere facendo alcuni giochi, sacrificando, cantando e danzando, così da essere capaci di renderci propizi gli dèi, di respingere i nemici e vincerli in battaglia (7. 803c-e).²⁰⁹

Se dunque gli uomini sono giocattoli, giochino nel modo migliore, conclude l'Ateniense: come, a cominciare dal comportamento corretto nei conviti, ritiene d'averlo chiarito a sufficienza; il resto – a quali dèi e quando dedicare a ciascuno di essi i giochi appropriati per propiziarsi e vivere in modo conforme alla loro natura – lo suggeriranno il demone e la divinità, poiché gli uomini “sono per la maggior parte marionette e partecipano a una piccola parte di verità.” (7. 804b).²¹⁰ Eppure, alla fine della dimostrazione dell'esistenza degli dèi di cui gli uomini come tutto nel cosmo sono proprietà (*ktemata*), il filosofo raffigura la divinità come un esperto giocatore di dama che mette a posto i pezzi della scacchiera assegnando i ruoli nel mondo così che ciascuno abbia la sua *moira*, il destino che gli si conviene.²¹¹

Dal momento che l'anima, combinata ora con un corpo, ora con un altro, sempre va soggetta a ogni tipo di cambiamento a causa di sé stessa o di un'altra anima, non resta nessun altro compito al giocatore di *petteia* se non spostare il carattere divenuto migliore in un posto migliore, quello divenuto peggiore invece in un posto peggiore, ciascuno di essi secondo ciò che conviene, affinché ottenga il destino che gli spetta (*tes prosecouses moiras*) (10. 903d).

IV. Natura degli dèi, predestinazione, scelta di vita sono i grandi temi dibattuti dopo la tragedia dalle filosofie ellenistiche – epicureismo, stoicismo, Il accademia – divulgate in seguito a Roma alla fine dell'età repubblicana da Lucrezio e Cicerone.²¹² Ma accanto alla riflessione filosofica si diffondeva nella nuova realtà determinata dalle conquiste di Alessandro Magno e dal tramonto delle *poleis*, sovrapponendosi alle tradizionali divinità poliadi, il culto della dea Tyche, la Buona Sorte

²⁰⁹ Ancora secoli dopo, nei *Pensieri* di Marco Aurelio, l'imperatore filosofo, l'umanità, mandrie e armenti di individui, è un ossicino gettato al cagnolino, il tozzo di pane ai pesci nel vivaio, il correre qua e là dei topi spaventati, l'eterno faticare delle formiche, e l'uomo è una marionetta tirata da fili (7. 3); eppure ciò che muove le fila della marionetta e le dà l'impulso a muoversi è celato al suo interno: quello è propriamente l'uomo, non l'involucro esterno, le membra, gli organi che senza quell'elemento sarebbero come senza la mano la spola per il tessitore, la penna per lo scrittore, la frusta per il cocchiere (10. 38).

²¹⁰ Nella sezione del *Timeo* che descrive la creazione dell'uomo il Demiurgo forma l'anima immortale degli uomini, ma ne affida il corpo e le due anime mortali, irascibile e concupiscibile, ai *daimones*, gli dèi creati, mentre le altre specie di esseri viventi (gli animali e il genere femminile compreso) derivano nelle generazioni successive dal cedimento a disordinati moti interiori e dall'allontanamento dalla giustizia. (41a-43a; 90e-92c). Con i resti dell'Identico e del Diverso con cui ha creato l'anima del mondo (*empsychos kosmos*), il Demiurgo crea gli astri, sede delle anime razionali prima della discesa nei corpi corruttibili. Sull'anima universale, gli astri, la religione astrale cfr. E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it., introduzione di M. Bettini, Milano 2025¹⁴, pp. 247-273.

²¹¹ Nel gioco della *petteia*, una specie di tric-trac, la scacchiera era divisa a metà da una linea detta sacra perché le pedine che stavano su di essa venivano mosse solo in caso di estrema necessità (cfr. 739a).

²¹² Cfr. *Filosofia tardoantica*, a cura di R. Chiaradonna, Roma 2012.

personificata, dapprima nella forma di Tyche della città, come la Tyche di Antiochia o la Tyche di Alessandria, rappresentate in celebri mosaici con corona turrata in capo, generalmente con l'attributo della cornucopia nella mano sinistra, talvolta con un'immagine del giovane Pluto a fianco. Poi Tyche è raffigurata dalla statuaria ellenistica come una maestosa figura femminile stante o in trono con accanto una sfera o una ruota a simboleggiare la precarietà dei suoi doni, oppure con la mano su un timone, allusione alla difficile navigazione nel mare dell'esistenza.

E già dal V secolo si fanno strada la divinizzazione e il culto anche del figlio di Tyche, Kairòs (nel mito l'ultimo figlio generato da Zeus), raffigurato in un celebre bronzo di Lisippo collocato nell'atrio del palazzo macedone di Pella, dedicato ad Alessandro Magno prima della spedizione in Asia. L'ammirato capolavoro è perduto, ma l'iconografia inventata da Lisippo è attestata con poche varianti da rilievi e gemme incise. Nel bassorilievo di un sarcofago romano di manifattura attica (180 ca), conservato nel Museo delle Antichità di Torino, Kairòs è rappresentato come un giovinetto nudo con grandi ali arricciate dietro le spalle e alucce ai piedi, in corsa, un lungo ciuffo di capelli ricadente sulla fronte, nuca calva; regge nella mano destra una bilancia poggiante su una lama mentre con un lieve tocco della sinistra fa inclinare uno dei piattelli. Il rilievo porta inciso sulla base l'epigramma del poeta Posidippo (*A.P.* 16. 275), un immaginario dialogo tra la statua e l'osservatore:²¹³

Chi è lo scultore e di dove? – Di Sicione. – Il suo nome qual è? – / Lisippo. – E tu chi sei? – Il momento, signore di ogni cosa. – Perché stai in punta di piedi? – Corro sempre veloce. – Perché hai due ali ai piedi? – Io volo col vento. – Perché tieni un rasoio nella destra? – Come segno per gli uomini che io sono più tagliente di ogni lama affilata. – E perché hai la chioma sul volto? – Per chi viene incontro, che l'afferri, per Zeus. – E per quale motivo non hai i capelli dietro? – Una volta che io gli sia sfrecciato accanto sugli alati piedi, nessuno per quanto lo brami, mi afferra da dietro. – Perché lo scultore ti ha modellato? – Nel vostro interesse, o straniero, e nell'atrio mi ha posto come un ammaestramento.

Il Kairòs *pandamator* è dunque una raffigurazione dell'attimo fuggente, un invito ad afferrare il momento propizio. Ed a questa o a una allegoria analoga allude secoli dopo, a Roma, Fedro nell'esortazione a non lasciarsi sfuggire l'occasione opportuna:²¹⁴

²¹³ Cfr. M.L. Gualandi, *L'Antichità classica*, Roma 2001, pp. 369 (Posidippo) e 387 (Callistrato, *Descrizioni* 6). Nella sua minuziosa *ekphrasis* Callistrato (II sec.) non accenna alla bilancia, che compare invece in alcune riproduzioni, ad es. un rilievo calcareo inglobato nella chiesa di S. Giovanni a Trogir (Traud) in Istria, forse segno dell'appropriazione in chiave morale del simbolo pagano del tempo.

²¹⁴ Cfr. "Allegoria dell'Occasione" in Fedro, *Favole*, introduzione, trad. e cura di E. Mandruzzato, Milano 1996: "In fuga sopra il filo del rasoio, / nudo, calvo (ma ha un ciuffo sulla fronte), / che se lo cogli è tuo, ma se ti sfugge / non lo riprenderà neppure Giove / simbolo del momento indovinato. / Così raffigurarono gli antichi / domando il pigro indugio, l'Occasione". Nel IV secolo il poeta Ausonio descrive una scultura di Fidia – il suo terzo capolavoro dopo la statua di Pallade Atena e quella di Zeus – in un carme, imitazione dell'epigramma di Posidippo combinato con la favola di Fedro, dal titolo *Occasio et Poenitentia* (che così si presenta: "Sum dea quae facti non factique exigo poenas, nempe ut paeniteat."): significativa risemantizzazione di un motivo che godrà di molta fortuna in età umanistica).

Cursu volucris, pendens in novaculo, / calvus, comosa fronte, nudo corpore / quem si occuparis, teneas, elapsus semel / non ipse possit Juppiter reprehendere, / occasionem rerum significat brevem. / Effectus impediret ne segnis mora / finxere antiqui talem effigiem Temporis. (fab. 5.99)

Il concetto filosofico della fugacità del tempo sotteso a questa iconografia è variamente modulato dai poeti: in Orazio (*Epodi*, 13) l'*occasio*, il momento propizio da strappare all'inesorabile corsa del tempo (e alle tempeste della vita), è la giovinezza, da godere con gli amici nelle gioie del convito, del canto e dei dolci conversari: "*Rapiamus, amici, / occasionem de die, dumque virent genua / et decet, obducta solvatur fronte senectus.*" Così insegnava il Centauro ad Achille ricordandogli che le Parche già avevano tagliato a lui invincibile ma mortale il filo del ritorno: "*Invicte mortalis dea nate puer Thetide, / te manet Assaraci tellus quam frigida parvi / findunt Scamandri flumina, lubricus et Simois, / unde tibi reditum certo subtemine Parcae / rupere nec mater domum caerula te revehet / illic omne malum vino cantuque levato, / deformis aegrimoniae dulcibus adloquiis.*"

La capacità di cogliere il momento giusto, afferrare l'occasione, saper valutare e sfruttare il momento propizio in tutte le attività umane, dall'agricoltura alla guerra alla politica, e perfino nei discorsi (*euchairia* in greco, dice Cicerone in *De officiis* I.142) ben si accordava a Roma con la fiducia nelle capacità umane espressa dalla *sententia* di Appio Claudio Cieco citata da Sallustio nella *Lettera a Cesare anziano*, "Ciascuno è artefice della propria fortuna" (*Faber est suae quisque fortunae*), e con il culto della dea Fortuna che risaliva ai tempi del re Servio Tullio, nato da una schiava e giunto al trono, visitato di notte dalla dea stessa – si raccontava. In età augustea la *dubia dea*, instabile e mutevole, da propiziare con offerte e preghiere, vantava in Roma ventisei templi e le era dedicata la festa plebea di *Fors Fortuna* il 24 giugno (anticamente solstizio d'estate, ora S. Giovanni Battista), ricordata da **Ovidio**:

Tempora labuntur, tacitisque senescenimus annis, / et fugiunt freno non remorante dies. / Quam cito venerunt Fortunae Fortis honores / post septem luces Iunius actus erit. / Ite, deam laeti Fortem celebrate, Quirites: / in Tiberis ripa munera regis habet. / Pars pede, pars etiam celeri decurrite cumba, / nec pudeat potos redire domum. / Ferte coronatae iuvenum convivia lintres, / multaque per medias vina bibantur aquas. / Plebs colit hanc, quia qui posuit de plebe fuisse / fertur et ex humili sceptrum tulisse loco. / Convenit et servis, serva quia Tullius ortus / constituit dubiae templa propinqua deae. (Fasti 6. 771-784).

Assieme al culto degli dèi della tradizione e delle tante divinità straniere introdotte in Roma con le conquiste in Oriente, rimaneva sempre vivo a Roma come in Grecia il bisogno di cogliere i segni della volontà divina: Cicerone descrive nel *De divinatione*, assieme ad altre diffuse pratiche di interrogazione del futuro (a cominciare dall'aruspicina di origini etrusca), il rito dell'estrazione delle *sortes* (*sortilegium*) nel santuario della *Fortuna Primigenia* a Preneste / Palestrina (2.

85-87),²¹⁵ dove pezzetti di legno di quercia contrassegnati da misteriosi caratteri venivano rimescolati ed estratti a caso da un *puer* calato nel fondo di un pozzo sacro e interpretati dai sacerdoti addetti al culto per gli interroganti (soprattutto *mulieres* che chiedevano alla dea molti figli e parti facili). Nel celebre santuario, il più significativo esempio di architettura laziale di tipo ellenistico assieme a quello di Ercole presso Tivoli, erano collocate numerose statue della Fortuna Primigenia (spesso assimilata a Iside), tra le quali spiccano la raffigurazione della dea che allatta Giove e Giunone neonati e i due busti accostati delle *Fortunae Praenestinae*: una giovane in abbigliamento amazzonico – seno destro scoperto, elmo con cimiero – l'altra al suo fianco d'età più matura in aspetto matronale: simboli della fortuna in guerra e nella discendenza.²¹⁶

Ma accanto alla cieca fiducia di molti nelle predizioni oracolari e nei presagi non mancavano voci critiche: gli scettici si chiedevano se fosse veramente possibile conoscere in anticipo la volontà divina, prevedere il proprio destino, eventualmente stornare l'evento indesiderato, e più in generale interpretare i segni disseminati dal dio nel mondo attraverso la divinazione naturale o artificiale, inseparabile nel mondo antico dalla religione, sia nelle pratiche private che di pubblico interesse: ma non era facile scalzare la forza di credenze che poggiavano sulla tradizione e sull'antichità, sulla fede nel divino e sull'umana inclinazione all'irrazionale.²¹⁷ Proprio con l'argomento del consenso di tutti i popoli e della effettiva realizzazione di innumerevoli presagi gli stoici, nel pensiero dei quali aveva ruolo centrale la fede in una provvidenza che opera a favore del genere umano, tentarono di rivalutare la divinazione; ma Cicerone combatte questa fiducia nei dialoghi *De fato*²¹⁸ e *De divinatione*, nel quale mette a confronto le ragioni a favore, esposte con grande convinzione dal fratello Quinto, e quelle contrarie di altri pensatori, fra i quali il neoaccademico

²¹⁵ Cicerone, *Della divinazione*, trad. e cura di S. Timpanaro, Milano 2020¹¹. Cicerone racconta che le *sortes Praenestinae*, rinvenute da un onesto cittadino guidato da un sogno nella fenditura di una roccia e conservate in una cassetta ricavata da un ulivo trasudante miele, godevano ancora al suo tempo di una certa fama, ma più per la bellezza e l'antichità del tempio che per la credibilità della pratica divinatoria.

²¹⁶ Analoga era la raffigurazione delle *Fortunae Antiates*. Alla Fortuna regina di Anzio Orazio dedica un'ode (1. 35) augurando il successo ad Augusto che si accinge alla guerra contro Britanni e Arabi. Ma nel carme precedente (1. 34) con singolare sincretismo identifica Giove, Necessità, Fortuna, Diespiter che si rivela con la folgore a ciel sereno e conclude, anche con allusione alla sua personale esperienza di *libertino patre natus*: “*valet ima summis mutare et insignem attenuat deus, oscura promens; hinc apicem rapax Fortuna cum stridore acuto sustulit, hinc posuisse gaudet.*”

²¹⁷ Cfr. *Arcana mundi*, vol. II, *Divinazione astrologia alchimia*, a cura di G. Luck, Milano 1999. La *divinatio* è l'interpretazione dei responsi oracolari e dei sogni, dei segni naturali e delle predizioni astrologiche, fondata su deduzioni logiche che richiedono acutezza d'ingegno e il ricorso a innumerevoli metodi divinatori.

²¹⁸ Nel *De fato*, ultimo dialogo della trilogia teologica iniziata con il *De natura deorum*, composto pochi mesi dopo l'uccisione di Cesare, giunto incompleto o forse non portato a termine nel clima di tensione seguito alla morte del dittatore, Cicerone dibatte con Irzio, generale di Cesare e continuatore del *De bello Gallico*, il problema del libero arbitrio e della predestinazione, opponendosi al rigido determinismo di Crisippo.

Carneade, di cui si fa portavoce Cicerone stesso, demolendo con puntiglio le argomentazioni del suo famigliare.²¹⁹ In particolare, dopo la divinazione attraverso le *sortes*, Cicerone passa a combattere la pratica dell'interrogazione degli astri (*o delirationem incredibilem!*), le mostruose immaginazioni (*monstra*) dei Caldei, confutando attraverso la citazione di importanti autori del passato come il matematico e astronomo Eudosso, discepolo di Platone, e attraverso serrate argomentazioni logiche la convinzione diffusa che gli astri determinino il destino umano fino dalla nascita, le predizioni natalizie (*natalicia praedicta*) (2. 88-99).

Ma con sorridente saggezza Orazio nell'ode a Leuconoe:

Tu ne quaesieris (scire nefas) quem mihi, quem tibi / finem di dederint, Leuconoe, nec Babilonios / temptaris numeros. Ut melius, quicquid erit, pati! / Seu pluris hiemes, seu tribuit Iuppiter ultimam, / quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare / Thirrenum, sapias, vina liques et spatio brevi / spem longam reseces. Dum loquimur, fugerit invida / aetas: carpe diem, quam minimum credula postero. (Odi 1.11).

Tra l'età di Augusto e quella di Tiberio l'astrologia, la più antica delle scienze occulte, nata in Mesopotamia, perfezionata in Egitto, divulgata in greco da Tolomeo nelle *Previsioni astrologiche* (*Tetrabiblos*), era ormai largamente diffusa a Roma anche attraverso manuali astrologici e ne trattava perfino un poema didascalico, gli *Astronomica* di Manilio.²²⁰ Anche nell'età dei Flavi le teorie astrologiche continuavano a godere di molto favore, perfino alla corte di Vespasiano, e facevano ormai parte della cultura generale. Ma Plinio il Vecchio, tenace oppositore di ogni forma di magia e superstizione, nel libro dedicato alla cosmologia ne condannava gli eccessi e negava ogni credibilità all'influenza degli astri sulla vita umana basata sulla teoria stoica della *sympatheia*, la connessione tra tutti gli elementi dell'universo, per cui ogni esistenza sarebbe legata a una stella: *non tanta coelo societas nobiscum est, ut nostro fato mortalis sit ibi quoque siderum fulgor*. In particolare nella lunga digressione sulle rappresentazioni del divino Plinio mette in rilievo la sorprendente contraddizione fra il culto della Fortuna, dea dell'incertezza e del caso, dovunque invocata e ritenuta causa d'ogni bene e d'ogni male, e l'adorazione delle stelle nella convinzione che ogni destino sia prefissato, scritto una volta per tutte nel cielo (*Nat. Hist.* 2. 5.22-6. 29). Tacito invece, nel passo citato degli *Annales*, considera l'astrologia *ars* seria rispondente all'ansia radicata nei mortali di conoscere il futuro, ma corrotta dall'ignoranza e dalla ciarlataneria dei presunti interpreti: *Ceterum, plurimis mortalium non eximitur quin primo cuiusque ortu ventura destinentur*;

²¹⁹ Carneade di Cirene (III-II secolo a.C.) aveva messo in rilievo l'incongruenza fra il concetto stoico di divinazione come "presentimento e predizione di quelle cose che sono dovute al caso" e il rigoroso determinismo crisippeo che escludeva totalmente l'incidenza del caso, contraddizione superata in seguito da Posidonio di Apamea (I secolo a.C.) che parlava di eventi non "dovuti al caso" ma "che si credono avvenire per caso."

²²⁰ Su Tolomeo e Manilio cfr. la sezione "Astrologia" in *Arcana mundi*, cit., pp 138-243; 335-371. Sul cielo dei Greci e la relazione con la scienza astronomica babilonese cfr. G. Guidorizzi, *I miti delle stelle*, Milano 2023.

sed quaedam secus quam dicta sint cadere fallaciis ignara dicentium: ita corrumpi fidem artis cuius clara documenta et antiqua aetas et nostra tulerit.

E non sopravvivevano solo le antiche credenze e le vetuste pratiche divinatorie, ma anche le figure del caso e del destino della ormai remota tradizione poetica (Omero) e filosofica (Eraclito, Empedocle): ne offrono significativo esempio i tre inni orfici *Alle Moire, A Tyche, Al Daimon* riportati in Appendice, tra le più importanti testimonianze del sincretismo filosofico e religioso del II-III sec.²²¹

APPENDICE

Inno orfico alle Moire

Moire infinite, care figlie della Notte nera, / dai molti nomi, ascoltate me che prego, voi che abitando / presso il lago celeste, dove l'acqua candida per il calore notturno / scaturisce dall'ombroso fondo lucente dell'antro di belle pietre, / volate sulla terra infinita dei mortali; / da dove avanzate verso la stirpe mortale che nutre opinioni, / vana nella speranza, coperte di lini purpurei / nella pianura fatale, dove l'opinione guida il carro che percorre tutta la terra / verso la meta della giustizia e della speranza e degli affanni / e dell'antica legge e dell'infinito potere retto da buone leggi; / la Moira sola infatti osserva nella vita, nessun altro / degli immortali che occupano le cime dell'Olimpo nevoso, / e l'occhio perfetto di Zeus; poiché quanto ci succede, / tutto sanno la Moira e la mente di Zeus continuamente. / Ma beate, di cuore benevolo, d'animo mite, / Atropo e Lachesi, Cloto, a me venite, figlie di padre illustre, / aeree, invisibili, immutabili, sempre indistruttibili, / che tutto donate, che togliete, necessità per i mortali: / Moire, esaudite le mie sante libagioni e le preghiere, con volontà propizia venendo agli iniziati liberatrici dai mali.

Inno orfico a Tyche

Qui, Fortuna, ti invoco con preghiere, buona regolatrice, mite, protettrice delle strade, per i beni felici, / Artemide che guidi, di gran nome, nata / dal sangue di Eubuleo, che hai gloria imbattibile / sepolcrale, sempre in movimento, cantata dagli uomini / su te infatti la vita dei mortali è sempre varia: perché agli uni prepari abbondanza molto ricca di beni / agli altri cattiva povertà / agitando collera nell'animo. / Ma, dea, ti supplico di venire benevola alla vita, piena di ricchezza e beni felici.

Inno orfico al Demone

Invoco il Demone grande guida che fa tremare, / mite Zeus, generatore di tutte le cose, che dà vita ai mortali, / grande Zeus, sempre in movimento, che non lascia impuniti, re di tutto, / dispensatore di ricchezza, quando dovizioso entra nella casa, / e che al contrario raggela la vita dei mortali dalle molte pene: / in te infatti sono le chiavi del dolore e della gioia. / E dunque, beato, santo, cacciando i dolori che causano molti lamenti, / quanti mandano la distruzione della vita per tutta la terra, / concedi un glorioso dolce buon fine di vita.

²²¹ Cfr. *Inni orfici*, a cura di G. Ricciardelli, Milano 2000. La raccolta, compilata certamente nell'Asia Minore romanizzata, comprende 87 inni greci dedicati a varie divinità, fortemente influenzati dal misticismo orientale.

Poesie

di Emilio Piccolo

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 intuisce
che il tempo è un'invenzione degli dei
che hanno invidia per gli uomini che muoiono.

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'ò 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

Tanto ti avrei comunque incontrata

Tanto ti avrei comunque incontrata
forse al metrò
forse nell'androne di un palazzo
forse t'avrei soltanto definita
per approssimazione e deliri
e sogni leggeri come l'andamento
svagato e lento di una piuma
tanto t'avrei sicuramente perduta
prima o poi
per colpa tua o mia
o anche del vento di settembre
che asciuga grappoli e desideri
tanto t'avrei ripresa
prima o poi
un giorno o l'altro
con il sapore che c'è nelle cose
nel cuore che pulsa, *per esempio*,
e negli occhi che incontrano gli occhi
t'avrei ripresa, *lo giuro*,
in uno sbadiglio
per un battito di ciglia

Avrei potuto avere antenati diversi

Avrei potuto avere antenati diversi
da quelli che ho avuti
un bisnonno pescatore
e una zia in odore di santità
Qualcuno secoli fa ha assistito al rogo
di giordano bruno e ne ha goduto
un altro non faceva altro
che cercar sottane da alzare
e tornesi da mettere in bisaccia
Non lo so ma anche così sono un caso
inspiegabile come ogni caso
Mi sono messo addosso il primo vestito che ho trovato
la natura ne offre tanti belli brutti e così così
e finché non si consuma
va bene
è quello che fa per te
e non me ne lamento
Sono ciò che sono
un numero imprecisato di cellule
qualche litro di sangue che ci son voluti
miliardi d'anni per farsi
e anche se non ho nulla in comune con questo mondo
questo mondo non mi dispiace
Sarebbe stato lo stesso trecento anni fa
sarà lo stesso quando qualcuno non saprà
che un suo antenato
una sera umida del gennaio 2009
non aveva altro da fare
che scrivere una poesia
Intanto sono vivo
accadono fatti
e sento di avere anch'io diritto come tutti all'eternità
di cui godono le stelle che brillano alte nel cielo
anche se non ci sono più
e resta solo un punto di luce
che all'alba sarà un ricordo
di cui si può fare a meno

Cavallo bianco

Un giorno, se farò a tempo, ti racconterò qualcosa di me.
Dovrò cominciare da uno che nell'ottocento se ne andava in giro
su un cavallo bianco e cappello con falde e l'aria di chi è abituato
ad avere rispetto e denaro da chi lavora e non gli chiede nulla in cambio.
Continuerò con lo zio che con l'aereo s'infilava tra i pali della luce elettrica
per vedere se era più veloce lui o il treno, e poi lasciò sulla sabbia
del deserto la giovinezza senza mai averla goduta. E con un altro
che sperperò nel vino e nel commercio del legno il suo talento.
Dovrò dirti anche cose che tu già sai, e di come una donna
può stare immobile su una sedia per cinquanta anni,
fingendo di attendere la morte, ma amando la vita
come si ama l'acqua, e il sale nel cibo.
Saranno le storie che mi hanno preceduto
a farti capire che mentre veniamo catapultati nel mondo
un dio nascosto governa il nostro destino,
e non importa se è stupido o saggio, folle o coglione:
siamo come le foglie che a primavera sono verdi
e in autunno si staccano dall'albero.
Tutte: e non c'è sole o vento
che possa farle vivere un attimo prima o un attimo dopo,
non c'è sibilla che possa predirci altro se non ciò che siamo.
Poi passeremo alle cronache, ai pettegolezzi, agli accidenti
che ci fanno credere di essere unici e irripetibili
come il meteorite che attraversa l'aria nelle notti d'estate.
Non credo che sarà necessario dirti altro.
I tuoi occhi capiranno.
E tu potrai nascere una seconda volta,
e io una seconda volta essere padre.

Al figlio

stasera ho pensato di insegnarti questo: tu ribellati
qualunque cosa accada: ribellati
ribellati alle lettere allineate
ai colori alle cornici intorno al foglio
agli indici nei libri
alle immagini nel verso giusto
agli orli alle cinture ai calzini uguali
ai bottoni sempre nelle asole
e alle asole sempre in cerca di bottoni
ai saponi alle creme ai dentifrici raccomandati
alla pelle che si rimargina alle cicatrici ai calli ossei
alle donne ai sentimenti ai patimenti
al tempo che guarisce tutto
e al dolore che si lascia guarire

a me soprattutto, e certo!

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.

Lettera al figlio sull'utilità della scuola

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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