



**Istituto  
Barbarigo**  
Scuola Paritaria  
Padova



FONDAZIONE  
**Girolamo  
Bortignon**

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 dall'Istituto Barbarigo di Padova in presenza e online.



# SENECIO

## Ottavo Convegno di antichistica

*In memoria di Emilio Piccolo*

# Pax arva colat

14 Ottobre 2022

Istituto Barbarigo, Via Rogati 17 - Padova

**PRIMA SESSIONE 9.00-13.00**

*presiede Lorenzo Fort*

*saluti* **DS Giovanni Ponchio**

**Lorenzo Fort**

*Presentazione della rivista*

**Amalia Margherita Cirio**

*Euripide, bellicista pentito o pacifista di riporto?*

**Giuliano Pisani**

*Giustizia e Pace: da Esiodo a Giotto*

**Gianni Caccia**

*Teoria della guerra ed esercizio del potere in Tucidide*

**Enzo Santese**

*Mars et Venus*

**SECONDA SESSIONE. 15.00-18.30**

*presiede Giuliano Pisani*

**Giovanni Ponchio**

*Gerione dal mito in Esiodo alla Commedia di Dante*

**Alessandro Cabianca**

*Dal De rerum natura alla coltivazione delle fragole*

**Vincenzo Ruggiero Perrino**

*I papiri dello spettacolo. Terza serie*

**Marco Zanetti**

*Il verbo nei manuali e nelle teorie dei grammatici greci antichi*

**Senecio**

[www.senecio.it](http://www.senecio.it)

[direzione@senecio.it](mailto:direzione@senecio.it)

*Napoli, 2023*

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

<b>Presentazione della rivista</b> di Lorenzo Fort .....	3
<b>Euripide: interventista pentito o pacifista di riporto?</b> di Amalia Margherita Cirio .....	6
<b>Giustizia e Pace: da Esiodo a Giotto</b> di Giuliano Pisani .....	11
<b>Teoria della guerra ed esercizio del potere in Tucidide</b> di Gianni Caccia .....	30
<b>Mars et Venus - Il rapporto dialettico di guerra e pace nella romanità</b> di Enzo Santese .....	43
<b>Gerione dal mito in Esiodo alla Commedia di Dante</b> di Giovanni Ponchio .....	55
<b>Dal De rerum natura alla coltivazione delle fragole: la poesia didascalica</b> di Alessandro Cabianca .....	69
<b>I papiri dello spettacolo - terza serie</b> di Vincenzo Ruggiero Perrino .....	77
<b>Il capitolo sul verbo della technē grammatikē alla luce di Apollonio Discolo</b> di Marco Zanetti .....	105



# Presentazione della rivista

*di Lorenzo Fort*

Per prima cosa, a nome mio personale e della Redazione tutta desidero ringraziare l'Istituto Barbarigo e la Fondazione Girolamo Bortignon nella persona del Dirigente Scolastico, Giovanni Ponchio, che non soltanto ci ospita in questa prestigiosa sede, una struttura all'avanguardia anche sul piano tecnologico, ma ci onora con la sua diretta partecipazione al Convegno in veste di relatore. Assieme a lui ringrazio tutti gli altri relatori, il co-direttore Andrea Piccolo – figlio del compianto Emilio, fondatore e primo direttore – che ha elaborato la locandina e sempre gestisce online la rivista, la nostra redazione, gli organizzatori in genere e, ovviamente, quanti e quante sono presenti in sala o ci seguono via internet.

Prima di passare alla presentazione vera e propria di “Senecio”, desidero dire due parole sul titolo di questo Convegno, che è l'ottavo dedicato alla memoria, appunto, di Emilio Piccolo. Quando abbiamo iniziato a progettarlo, il desiderio di tutti noi era di esprimere ancora una volta, oltre ai contributi che abbiamo pubblicato in questi mesi, una presa di posizione forte e decisa in favore della pace, e tanto Gianni Caccia quanto Alessandro Cabianca hanno proposto due titoli molto opportuni: Alessandro, *Bella matribus detestata* (Orazio, *Odi* 1.1.24), che pone uno speciale accento sul dolore delle donne per la perdita devastante di padri, fratelli, mariti, figli. Una tematica importante su cui io stesso mi sono soffermato la scorsa primavera, al Festival Internacional de la Palabra, dove, per invito della Presidente Anna Lombardo Geymonat, ho letto metricamente, tradotto e commentato il toccante lamento funebre della madre di Eurialo (Virgilio, *Eneide* 9.473-524). Così dunque Alessandro, mentre Gianni ha proposto *Pax arva colat*: dopo attenta riflessione, su sollecitazione di Vincenzo Ruggiero Perrino e con preciso riferimento all'esiziale conflitto in Ucraina, abbiamo scelto questo titolo, perché pone in assoluta evidenza la parola PAX. Come certo molti sanno, si tratta di un verso di Tibullo, ma andiamo con ordine.

La decima elegia del primo libro di Tibullo inizia con queste parole:

*Quis fuit horrendos primus qui protulit enses? / Quam ferus et vere ferreus ille fuit! / Tum caedes hominum generi, tum proelia nata / tum brevior dirae mortis aperta via est* (vv.1-2), “Chi fu il primo che trasse alla luce le terribili spade? / Quanto feroce, come davvero ebbe di ferro il cuore! / Allora le stragi per il genere umano, allora nacquero le battaglie, / allora fu aperta una via più breve alla crudele morte”. (trad. L. Canali)

L'esecrazione per gli orrori della guerra, provocata dalla avidità di ricchezze (*Divitis hoc vitium est auri*, “La colpa fu (in realtà “è”) del dovizioso oro”, ha come contrappunto (o contraltare) l'esaltazione della serena e pacifica vita campestre, a cui il poeta si augura di potersi dedicare: una esigenza, quella della pace, ben avvertita dalla cultura del tempo, dopo la lunga tragedia delle guerre civili. Augusto aveva riportato la pace e con lui inizia il culto della dea *Pax*, così presente nei poemi augustei. E così Tibullo:

*Intera Pax arva colat*, “Frattanto la Pace abiti i campi”, v. 45; *Pace bidens vomerque nitent: at tristia duri / militis in tenebris occupat arma situs*, “Con la Pace il vomere e il bidente risplendono: invece la ruggine / nelle tenebre corrode le sinistre armi del crudele soldato”, vv. 49-50.

E veniamo alla rivista: qui posso illustrarla solo brevemente, per non rubare tempo alle relazioni, ma il mio testo completo verrà pubblicato, come gli altri, negli Atti, che, ancora una volta, usciranno grazie ad Andrea. Proprio lui alla morte del padre, avvenuta il 23 luglio 2012, mi manifestò per telefono l'intenzione di continuare l'opera paterna, ovvero la grande avventura di “Senecio” – iniziata nell'ormai lontano 2003, il 1° maggio, come sezione, dedicata all'antico (specie greco-latino ed ebraico-cristiano, ma non solo) e alle sue moderne rivisitazioni, della già vitale e importante rivista online “Vico Acitillo 124. Poetry Wave”. “Senecio” ebbe successo e, via via che cresceva il numero delle parti che già la costituivano – a *Saggi, Enigmi, Apophoreta, Recensioni, Note, Extravaganze, Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni, Schede dei collaboratori*, si aggiunsero *L'antico online, Biblioteca, Fonoteca, Classici greci e latini* – acquistò sempre maggiore spessore e risonanza, anche internazionale, tanto da rendersi autonoma, dotandosi di un proprio website (<http://www.senecio.it>). Fu naturalmente Emilio a scegliere il titolo, 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 si può 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 familiari e in particolare per il figlio Andrea per i tanti, tantissimi amici e collaboratori. A più riprese lo abbiamo commemorato, così da riproporre in modo degno la sua figura di docente, studioso e poeta, amico leale, generosamente impegnato sul piano etico e politico. E sempre a scopo di memoria e di celebrazione, ma anche per radicarci nel territorio, fin dal 2014, grazie a una proposta avanzata da Vincenzo, abbiamo organizzato una serie di Convegni annuali con studiosi e studiose di vaglia, in località tutte di prestigio – Forte di Gavi (AL) *Non solo carta, non solo antico*, 2014; Abbazia di Casamari (FR) *Nulla dies sine linea*, 2015; Novi Ligure (AL) *Varia lectio*, 2016; Pisa, *Circumnavigando l'antichità (tra Mediterraneo e Vicino Oriente)*, 2017; Anagni (FR) *Religiosità antica tra paganesimo e cristianesimo*, 2018; Napoli (2019) *L'antico nel presente*. Causa Covid abbiamo saltato il 2020, ma siamo tornati (*a remoto*) nel 2021, con l'eloquente titolo *De reditu nostro* però da remoto. Quest'anno finalmente ci ritroviamo in presenza. Il sottotitolo di tutti i Convegni è significativo: *I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo*; le relazioni sono tutte raccolte in ebook da Andrea Piccolo e pubblicate nel sito, scaricabili dalla homepage alla voce “Atti dei Convegni di Senecio”.

Infine, permettetemi ancora due considerazioni. La prima riguarda l'importanza che tutti noi dello staff attribuiamo a “Senecio”, non solo perché convinti che possa contribuire alla conservazione e alla diffusione della cultura, anche se qualcuno ha detto che con la cultura non si mangia, ma anche perché vogliamo opporci alle tenebre dei nostri giorni, alle manipolazioni di ogni tipo e alle strumentalizzazioni

anche politiche, al triste panorama che ci circonda e ci soffoca, alle volgarità, alle parole d'odio che sono all'ordine del giorno, non solo nelle strade, ma anche e soprattutto nei social network: in una parola, a tutti gli aspetti deteriori, per non dire criminali, della comunicazione in rete.

La seconda considerazione è sulla rivista allo stato attuale. Dall'anno della fondazione "Senecio" ha continuato a mostrarsi vitale con l'uscita di sei contributi al mese, ad esclusione del mese di agosto, quindi ormai il numero dei lavori pubblicati è imponente. Speriamo di poter continuare così anche in futuro. Vi ringrazio.

# Euripide: interventista pentito o pacifista di riporto?

di Amalia Margherita Cirio

Quando ho appreso il titolo dell'ottavo Convegno di antichistica di "Senecio", *Pax arva colat*, l'unico argomento che mi è subito venuto alla mente, dove del resto era già annidato, è stato un pensiero che ormai ogni giorno da un po' di tempo ci insegue da giornali e televisioni: la guerra, una guerra terribile – come è sempre la guerra – in cui nessuno mai vince e vincitori e vinti sono tutti ugualmente "perdenti".

Ed è allora che nella mia mente sono risuonate le parole di Cesare Pavese, mio conterraneo, che ho sentito citare spesso da mia nonna:

Ora che ho visto cosa è una guerra... so che tutti, se un giorno finisse, dovrebbero chiedersi: "e dei caduti che ne facciamo? Perché sono morti?". Io non saprei che cosa rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra è finita davvero<sup>1</sup>.

Ora noi occidentali quando pensavamo alla guerra pensavamo a un evento che non ci avrebbe più toccato, qualcosa di lontano nel tempo e nello spazio. Adesso che i delicati equilibri si sono rotti, siamo di fronte a una guerra sulla porta di casa. Una guerra che ci pone di fronte a mille interrogativi e ci dimostra che l'uomo non ha imparato nulla dal passato e, proprio a questo proposito, vorrei ricordare un famoso tragediografo che ha dimostrato tutta la sua prevenzione nei confronti della guerra. Siamo ad Atene nel V secolo a.C.: è in svolgimento una terribile guerra, quella che noi conosciamo come Guerra del Peloponneso (431-404 a.C.), guerra che appunto inizia nel 431 e si protrae, con un'interruzione di breve durata, fino alla sconfitta di Egospotami nel 405; nota a noi, soprattutto, attraverso il racconto del contemporaneo Tucidide, che dice «che fu il più grave sconvolgimento che sia avvenuto per i Greci e per una parte dei barbari, come a dire, per la maggior parte del genere umano»<sup>2</sup>. Una guerra che è sia *stasis* (lotta tra *poleis* greche, ma anche tra fazioni all'interno di queste) che *polemos* (guerra anche contro la Persia intervenuta a sostegno di Sparta). Lo storico aveva preso parte al primo periodo, il c.d. Archidamico (431-421) dal nome del re spartano Archidamo che comandò le prime invasioni dell'Attica. La descrizione tucididea termina con il 411 e da quest'anno iniziano per noi le descrizioni delle *Elleniche* di Senofonte, su cui si basa la ricostruzione di quel periodo, il Deceleico (413-405/4) così chiamato dalla fortezza attica di Decelea occupata in permanenza dagli spartani. Cosa trascurata dal racconto della *Biblioteca Storica* di Diodoro (nel IV libro dedicato alla Grecia), in quanto si rifà ad Eforo, lo scrittore retore del IV sec. a.C. La scoperta di papiri il cui autore rimane misterioso, le

---

<sup>1</sup> *La casa in collina* (1947-48) e *Il carcere* (1938-39) nel volume unico *Prima che il gallo canti* (1948).

<sup>2</sup> Tucidide, *Storie* I 1, 2.

c.d. *Elleniche* di Ossirinco, e di alcuni papiri fiorentini ha dimostrato che, alla base del racconto di Eforo riportato da Diodoro, sta una fonte contemporanea agli eventi. Siamo così consapevoli che di uno stesso avvenimento abbiamo due tradizioni: una spartana (Senofonte) e una ateniese (Eforo-Diodoro).

All'inizio Euripide nelle prime opere scritte sembra approvare l'idea di una guerra giusta, se è una giusta risposta di difesa (basta considerare gli *Eraclidi*, datato al 430, con la difesa dei supplici figli di Eracle perseguitati da Euristeo re di Argo e ospitati ad Atene dal re Demofonte, che dichiarerà guerra ad Euristeo). Siamo nel momento del potere di Pericle, ma Pericle morirà nel 429 a.C. per la famosa peste e inizieranno i contrasti tra chi voleva continuare la guerra con Sparta e chi voleva la pace. Con altre opere di questo periodo, *Andromaca* e *Cresfonte* (tra il 429 e il 425), emerge anche un certo spirito antispartano in Euripide, ma soprattutto inizia ad emergere una chiara posizione pacifista (invocazione alla Pace in un frammento del *Cresfonte*) che d'ora in poi trasparirà sempre più.

Euripide, come in ambito comico Aristofane, è chiaramente contro i sostenitori della guerra ad oltranza, cioè Cleone e i democratici. Chiaramente questo si comprende nell'*Ecuba* (424) con la protagonista privata dei figli ingiustamente, ma soprattutto con le parole del coro delle donne troiane che paragonano il loro dolore a quello delle donne greche, anche loro private dei loro cari (epodo vv. 650-656) mettendo in risalto che anche per i vincitori la guerra è sempre dolore e sofferenza<sup>3</sup>.

La guerra è sempre terribile e nessuno ne esce mai vincitore, e vincitori e vinti hanno solo, prima o poi, un dolore profondo. E così che nella mia mente risuonano i versi delle *Troiane* e dell'*Elena* di Euripide.

Euripide (480-406 a.C.), si sa, è un tragediografo moderno nel suo saper usare espedienti drammatici e colpi di scena utilizzando anche dettagliate descrizioni, oserei dire psicologiche, che ci convincono della sua moderna concezione del teatro. Uno degli aspetti più visibili è la messa in risalto di un disagio esistenziale insito nell'uomo, provocata dalla descrizione della sofferenza umana.

Nelle opere euripidee troviamo anche, ovviamente, la realtà culturale e politica del suo tempo, rappresentata però attraverso miti e racconti tradizionali; del resto il protagonista in Euripide rimane sempre non un eroe ma semplicemente un essere umano, con tutto ciò che questo comporta. In Euripide, forse, gli unici ad avere ancora una veste eroica sono i giovani e le donne, e questo lo porta a essere non il portavoce dell'intera sua comunità, ma, più semplicemente, la sua coscienza, e forse proprio questa è la spiegazione delle poche vittorie decretategli dal pubblico.

Di lui sappiamo che compose novantadue drammi ma le vittorie furono solo cinque<sup>4</sup>. A noi sono giunte intere diciassette tragedie e un dramma satiresco, il *Ciclope*.

---

<sup>3</sup> «Dolore, schiavitù [...] e sull'Eurota dalla bella corrente gemono le figlie di Sparta in casa tra le lacrime / e la madre col capo canuto / per il figlio caduto avventa la mano, si graffia le gote / con solchi d'unghie madide di sangue» (trad. di F.M. Pontani). «Ma anche una ragazza di Sparta si lamenta / Vicino alle belle correnti dell'Eurota / E versa in casa le molte sue lacrime: / per la morte dei figli una madre colpisce con le mani / il suo capo ormai grigio, si lacera le [...] guance / il sangue dei graffi le macchia di rosso le unghie» (trad. di L. Battezzato).

<sup>4</sup> Dalla Biografia premessa alle sue opere in alcuni codici (sia pure con notizie filtrate da opere comiche, come quelle che volevano il padre Mnesarco bottegaio e la madre Cleitò, erbevendola) e dal Lessico Suda, enciclopedia bizantina del X secolo d.C. con 30.000 voci tratte da fonti antiche di cui molte, per noi, perdute.

Il manifesto contro la guerra lo troviamo nelle *Troiane*, rappresentata nel 415 a.C. come terza tragedia in una tetralogia con *Alessandro*, *Palamede* e il dramma satiresco *Sisifo* (arrivò al secondo posto, dopo Xenocle (*Edipo*, *Licàone*, *Baccanti* e *Atamante*)).

Le *Troiane* è notoriamente una tragedia che si struttura attraverso episodi dedicati a singole figure: Cassandra, Andromaca, Astianatte condannato a morire, la contesa tra Elena ed Ecuba. Proprio l'espedito di episodi indipendenti mette in risalto fortemente il dolore sopportato da Ecuba che diventa il simbolo dell'umanità dolorosa.

In questa tragedia manca il *deus ex machina* che potrebbe comporre un "lieto fine"; gli dèi sono solamente ad inizio tragedia ma scompaiono dopo il prologo, e il pianto, come nell'*Andromaca*, rimane l'unica cosa come suggeriscono i commoi finali.

Qui la guerra mitica di Troia diventa il paradigma di ogni guerra recente, passata e, purtroppo, presente! Questa guerra è vista con gli occhi degli sconfitti ma, soprattutto, accomuna nella stessa sorte i vinti e i vincitori, forse nel tentativo di Euripide di calmierare il contemporaneo bellicismo ateniese. In effetti, le *Troiane* dovrebbero essere state composte tra la presa di Melo (416-15 a.C.) e la spedizione in Sicilia (415 a.C.): ma in un momento, come ai nostri tempi, in cui la guerra è sulla porta anche di casa nostra, vediamo in Euripide quello che vediamo, sentiamo, leggiamo per la guerra in Ucraina: la guerra colpisce con i suoi orrori (morti, stupri, fame, uccisioni e torture) in particolare gli innocenti (Ecuba, Cassandra, Andromaca, Polissena, Astianatte e le donne troiane) ma colpirà anche i vincitori, sui quali Atena, che ha sempre parteggiato per loro, nel prologo giura la vendetta per il loro comportamento tracotante.

Euripide è consapevole che raggiungere la pace è difficile anche se si cerca di agire (come cercano di fare Ecuba e Odisseo) e da questo nasce quella che è stata riconosciuta come una forte espressione artistica: la poetica del dolore:

Folle chi rade al suolo le città, e i templi e le tombe ne abbandona, sacro asilo dei morti: presto o tardi pagherà molto care le sue colpe<sup>5</sup>

μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεῖ πόλεις  
ναοῦς τε τύμβους θ', ἱερὰ τῶν κεκμηκότων·  
ἐρημίαι δούς <σφ'> αὐτὸς ὄλεθ' ὕστερον.

Le *Troiane* vengono rappresentate negli anni della piena maturità artistica di Euripide, in piena guerra del Peloponneso: il tragediografo era nato a Salamina nel 485 a.C. in una società patriarcale con un forte retaggio di misoginia (che a volte traspare anche nelle sue opere) ma ha una sensibilità che gli permette di dare voce alle donne, qui le donne dei vinti, condividendone il dolore.

La tragedia si apre nel momento in cui la guerra è finita e i superstiti guardano inorriditi le macerie della loro vita. Il sipario si alza là dove l'*Iliade* lo aveva fatto calare per mostrarci la totale insensatezza di una

---

<sup>5</sup> *Troiane* 95-97 (trad. mia).

guerra che diviene simbolo di ogni guerra<sup>6</sup>; non c'è un'opposizione tra buoni e cattivi, ma ci sono le condizioni esistenziali del genere umano. I vincitori e i vinti della guerra di Troia sono i vincitori e i vinti di ogni guerra, passata, presente e futura, purtroppo.

Le donne di Troia hanno solo più la loro dignità che si esplica nel ricordo dei loro uomini, mentre i vincitori greci, che violano anche i luoghi sacri, comportandosi come assassini e aguzzini capaci dei peggiori atti, ne escono distrutti sul piano etico e umano. Cosa che continua ad accadere in tutte le guerre, anche quelle contemporanee, ma che al pubblico contemporaneo di Euripide non poteva non ricordare un episodio in particolare: solo alcuni mesi prima Atene si era resa responsabile di un atroce avvenimento: avendo chiesto all'isola di Melo (odierna Milo) di aderire alla Lega Delio-Attica, sottomettendosi in effetti alla dominazione ateniese, questa aveva rifiutato, essendo una colonia spartana e, soprattutto, indipendente da ottocento anni<sup>7</sup> pur garantendo la sua neutralità nella guerra; Atene, temendo che un proprio atteggiamento troppo morbido avrebbe potuto essere considerato troppo debole dalle città alleate, aveva invaso l'isola uccidendo tutti gli uomini e vendendo come schiavi donne e bambini.

Nulla è cambiato da allora, l'uomo non impara nulla dalla storia; sembra di ascoltare fatti recenti!

Con ogni probabilità è proprio la strage di Melo che viene portata coraggiosamente in scena, ammantata dai colori della guerra troiana. Bisogna qui riconoscere che Euripide ha il coraggio di portare in scena, davanti agli stessi autori di quell'impresa, un'opera con una situazione di storia contemporanea: cosa che, per quel che ne sappiamo, nessuno, dopo Frinico, con *La presa di Mileto*, del 492 a.C., aveva più fatto<sup>8</sup>.

Per di più Atene è in un momento di espansione e si lancia nella spedizione militare in Sicilia contro Siracusa, prodromo di una guerra ulteriore con conseguenti morti e distruzioni. Forse proprio le *Troiane* con il loro dichiarato anti militarismo potrebbe essere l'avvertimento che il tragediografo rivolgeva agli ateniesi a non intraprendere una nuova guerra, che si concluderà, infatti, tragicamente nel 413 a.C. sconvolgendo la città.

Euripide nel 412 a.C. presenta, poi, quella che è stata definita una tragicommedia: l'*Elena*, che cambia completamente il racconto omerico, riprendendo il mito nella versione alternativa della *Palinodia* di Stesicoro: Elena non è mai andata a Troia, al suo posto Afrodite ha mandato un *eidolon* e la vera Elena è stata fatta rifugiare in Egitto, dove Menelao la ritroverà nel viaggio di ritorno. Allora ci si chiede, e si chiedono i greci: per chi hanno fatto una terribile guerra? A che cosa sono serviti tanti morti?

---

<sup>6</sup> vv. 95-97: «Folle l'uomo che saccheggia le città, i templi, le tombe e i santuari dei morti: lascia il deserto dietro di sé, ma farà anche lui una brutta fine» (trad. di D. Susanetti).

<sup>7</sup> Cfr. il dialogo fra Meli e Ateniesi, Tuc. V 85-116.

<sup>8</sup> Anche se, in questo caso, si trattava del racconto della presa di Mileto da parte dei Persiani, cosa che produsse una tale emozione tra il pubblico, ancora sconvolto dall'avvenimento, che fu comminata una multa di mille dracme all'autore e la proibizione della rappresentazione della tragedia (Erodoto VI 21).

Vorrei concludere con i versi di Euripide (*El.* 1151-1157)<sup>9</sup>:

È pazzo chi cerca la gloria in guerra a suon di lancia, è un modo rozzo di porre fine ai problemi dell'umanità. Se le decisioni vengono affidate alla lotta di sangue, la discordia non abbandonerà mai le città degli uomini. Grazie ad essa alla fine hanno solo ottenuto un posto sotto la terra troiana: eppure si poteva risolvere con le parole la contesa sorta per te, Elena.

La tragedia sembra comunicare anche a noi quanto universale essa fosse e quanto Euripide è ancora in grado di dire a noi uomini vinti dall'assurdità della guerra.

#### *Bibliografia essenziale*

- Luigi Annibaletto (a cura di), Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, voll. I-II, Mondadori, 1963  
Caterina Barone (a cura di), Euripide, *Elena*. Testo greco a fronte, Giunti, 1995  
Luigi Battezzato (a cura di), Euripide, *Ecuba*. Testo greco a fronte, BUR, 2018  
Walter Lapini, Margherita Rubino (a cura di), Euripide, *Elena*. Testo greco a fronte, Rusconi, 2022  
Davide Susanetti (a cura di), Euripide, *Troiane*. Testo greco a fronte, Feltrinelli, 2019

---

<sup>9</sup> Trad. mia.

# Giustizia e Pace: da Esiodo a Giotto

di *Giuliano Pisani*

Negli Ἔργα καὶ ἡμέραι (vv. 174-201) **Esiodo** prefigura l'avvento della sesta generazione umana che porterà all'apocalisse finale: gli uomini nasceranno canuti e i valori costitutivi della società e della famiglia saranno vilipesi e sovvertiti. Prevarrà il diritto del più forte e la violenza dilagherà nel mondo in una sfida che non si preoccupa nemmeno del vigile occhio degli Dei (vv. 182-201)<sup>10</sup>:

Allora il padre non assomiglierà ai figli  
né i figli al padre; l'ospite non sarà caro all'ospite  
né l'amico all'amico, come nel tempo passato.  
Disprezzeranno i genitori appena cominceranno  
a invecchiare e li prenderanno a male parole – miserabili! –  
senza curarsi dell'occhio vigile degli Dei.  
E ai genitori invecchiati non daranno di che vivere  
e seguiranno il diritto (δικη) del più forte,  
saccheggiando a vicenda le città. Non ci sarà gratitudine  
per chi rispetta il giuramento né per il giusto  
né per il buono, ma onoreranno il malvagio e il violento:  
il diritto (δικη) starà nelle mani e il pudore (αἰδώς) non esisterà più.  
Il malvagio nuocerà all'onesto con tortuose parole e vi aggiungerà il giuramento.  
L'Invidia (Ζῆλος) maledica, amante del male, dall'odioso aspetto  
s'accompagnerà agli uomini tutti – sciagurati!  
Allora dalla terra spaziosa Pudore (Αἰδώς) e Giustizia (Νέμεσις),  
celando il bel corpo con candidi manti,  
andranno all'Olimpo e abbandoneranno gli uomini  
unendosi alla stirpe degli immortali: dolore e pianto  
resteranno ai mortali e non ci sarà scampo dal male.

Il passo diventa chiarissimo se si coglie il significato preciso di quattro parole greche fondamentali. Partiamo da αἰδώς, il “pudore”, che indica, come nell'accezione italiana, il senso del limite che scaturisce dalla piena consapevolezza di ciò che è bene e di ciò che è male e che non deve essere varcato. Esiodo personifica il concetto facendo del Pudore una delle due entità divine che lasciano per ultime la terra per fare ritorno all'Olimpo: da quel momento gli uomini saranno abbandonati al loro tragico destino e non avranno scampo dal male. Tradurre con ritegno, riguardo, vergogna, coscienza e simili non chiarisce il concetto.

La seconda parola cardine, quella in assoluto più fraintesa, è νέμεσις, la “giustizia” retributiva, la condanna e la “punizione” che ciascuno si merita in base alla colpa commessa. Non si tratta del concetto astratto di giustizia, che sovrintende e guida alla scelta del bene, che il greco indica con δικη,

---

<sup>10</sup> Salvo diversa indicazione, le traduzioni dei brani citati sono mie.

ma di un evento che sovverte le aspettative del responsabile di quella condotta e si rivela come una conseguenza dovuta e in certo qual modo risarcitoria, un atto concreto di ripristino della giustizia violata. Etimologicamente νέμεσις ha la radice del verbo νέμω, “attribuire, assegnare”, che si ritrova in molte parole greche, tra cui νόμος, νομιζω, ecc. Anche la nostra “nemesi” si muove in questo ambito: è un atto punitivo che viene dall’alto, imprevedibile e inevitabile, contro cui non c’è difesa e che ripristina il κόσμος, l’ordine violato dalla colpa. Occorre dunque dare a Νέμεσις il significato di Giustizia. Senza pudore e senza giustizia, dice Esiodo, l’umanità sarà in balia della violenza (il diritto del più forte) e della guerra (la devastazione delle città). Ne consegue che gli uomini hanno bisogno della Giustizia (e del Pudore) per coltivare la speranza in un ritorno alla vita, alla convivenza, alla pace intesa come fine delle violenze e recupero dei valori etici fondanti per una società. Non ci può essere pace senza giustizia<sup>11</sup>. L’ultima parola è ζήλος, l’invidia etimologicamente intesa come *in-videre*, “guardare contro”, vedere nell’altro un nemico: per questo sarà annoverata da papa Gregorio Magno, morto nel 604, tra i sette vizi capitali. Invidia, dunque, non Gelosia, come spesso si traduce!

## Catullo

Il tema ritorna in Catullo alla fine del *Carmen* LXIV (vv. 397-408), l’ode pindarica che si chiude con la visione apocalittica dell’orrore provocato dall’avidità, la dantesca cupidigia (*cupida de mente*): la giustizia è scacciata, il mondo finisce in preda alla violenza, *scelus*, e alla follia, *furor*, che s’abbattono sui legami sociali più forti e sconvolgono ogni cosa. Gli Dei, sdegnati, abbandonano l’umanità, non si rendono più visibili.

*Sed postquam tellus scelere est imbuta nefando,  
iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt,  
perfudere manus fraterno sanguine fratres,  
destitit extinctos natus lugere parentes,  
optavit genitor primaevi funera nati,  
liber ut innuptae poteretur flore novercae,  
ignaro mater substernens se impia nato  
impia non veritast divos scelerare parentes:  
omnia fanda nefanda malo permixta furore  
iustificam nobis mentem avertere deorum.  
Quare nec tales dignantur visere coetus,  
nec se contingi patiuntur lumine claro.*

Ma poi la terra s’imbevve di colpa e di male,  
l’avidità dei cuori, in tutti scacciò la giustizia,  
i fratelli versarono il sangue dei loro fratelli,  
il figlio non pianse più per la morte del padre,  
il padre sperò la morte del suo primogenito

<sup>11</sup> Tradurre Νέμεσις con “Rispetto” (Aristide Colonna, UTET) o “la Nemesi” (Lodovico Magugliani, BUR), che in nota precisa che la Coscienza (Αἰδώς) rappresenta la coscienza individuale, il sentimento dell’onore, e la Nemesi la Coscienza pubblica, il “rispetto umano” (Mazon) ci appare fuorviante. Come il *Moral Disapproval* di M.L. West.

per avere, libero, il fiore d'una matrigna non sposa,  
la madre empia si offrì ad un figlio ingannato  
senza temere i morti e le loro ombre sfregiate.  
Una profanazione immensa, un'atroce follia  
respinsero il cuore divino, che solo fa giusti.  
E gli Dei disdegnano le nostre famiglie mortali,  
non accettano più che la luce del giorno li tocchi.  
(trad. di E. Mandruzzato)

## Virgilio e Ovidio

*Sicelides Musae, paulo maiora canamus!  
Non omnis arbusta iuvant humilesque myricae;  
si canimus silvas, silvae sint consule dignae.  
Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;  
magnus ab integro saeculorum nascitur ordo.  
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,  
iam nova progenies caelo demittitur alto.  
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum  
desinet ac toto surget gens aurea mundo,  
casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo.*

Muse di Sicilia, un po' più in alto il canto!  
Non tutti amano gli arbusti e le umili tamerici;  
se cantiamo le selve, siano le selve degne d'un console.  
L'ultima età del vaticinio cumano è giunta;  
rinasce da principio il grande ordine dei secoli.  
Già torna la Vergine, tornano i regni di Saturno,  
già una nuova stirpe discende dall'alto del cielo.  
Tu, casta Lucina, assisti propizia il bimbo che nasce:  
con lui per la prima volta finirà la stirpe del ferro e sorgerà  
in tutto il mondo quella d'oro; già regna il tuo Apollo.

Nella quarta egloga Virgilio canta la fine dell'età del ferro e l'avvento, il ritorno, la rinascita dell'età dell'oro: *iam redit et Virgo*, già ritorna la Vergine, quella vergine che i cristiani interpretarono come la Madonna, madre del *puer* che sta per nascere e grazie al quale il mondo ritornerà a vivere la lunga stagione felice dei *Saturnia regna*.

Questi versi saranno ripresi da Dante nel XXII canto del *Purgatorio* (vv. 64-73), quando il poeta latino Stazio esprime la sua gratitudine a Virgilio non solo per avergli fatto scoprire la poesia, ma anche per avergli indicato l'avvento del cristianesimo:

Ed elli a lui: «Tu prima m'invïasti  
verso Parnaso a ber ne le sue grotte,  
e prima appresso Dio m'alluminasti.                     66  
Facesti come quei che va di notte,  
che porta il lume dietro e sé non giova,  
ma dopo sé fa le persone dotte,                     69  
quando dicesti: 'Secol si rinnova;  
torna giustizia e primo tempo umano,  
e progenie scende da ciel nova'.                     72

Per te poeta fui, per te cristiano.

Dante ha ben presente chi sia la *Virgo* virgiliana, tant'è che lo dice esplicitamente: *torna Giustizia e primo tempo umano* (“giustizia” si deve scrivere con l’iniziale maiuscola).

Chi sia questa Vergine è chiarito da un passo ovidiano (*Metamorfosi* I 149-150):

*Victa iacet pietas, et Virgo caede madentes,  
Ultima caelestum, terras Astrea reliquit.*

Vinta giace la pietà e la Vergine Astrea, ultima  
dei celesti, lasciò la terra madida di sangue.

Astrea è una divinità del pantheon greco che simboleggia la Giustizia. Come la Νέμεσις di Esiodo e la giustizia catulliana messa in fuga dall’avidità degli uomini, così anche Astrea se ne va da questo mondo, ultima tra i celesti.

## **Giotto**

Giotto è due anni più giovane di Dante, che l’ammira al punto di esaltarne l’arte nella celebre terzina dell’undicesimo canto del *Purgatorio* (vv. 94-96):

Credette Cimabue nella pintura  
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,  
sì che la fama di colui è scura.

Quando scrive questi versi sono passati almeno dieci anni da quando Giotto ha concluso il suo capolavoro, la Cappella degli Scrovegni a Padova, solennemente consacrata il 25 marzo (festa dell’Annunciazione) 1305. Erano trascorsi 5 anni dal 6 febbraio 1300, quando Enrico Scrovegni, un ricchissimo banchiere padovano, aveva acquistato l’area dell’antica Arena romana di Padova, per erigervi un sontuoso palazzo, con annessa una cappella privata destinata ad accogliere un giorno la tomba sua e di sua moglie. Ne affidò l’illustrazione ai due più famosi artisti dell’epoca: lo scultore Giovanni Pisano e il pittore Giotto di Bondone.

Niente di più logico, se non altro per ragioni di buoni rapporti di vicinato, che Enrico coinvolgesse il vicino convento dei frati Eremitani, un ordine agostiniano, nell’ideazione del programma teologico, incentrato sul tema giubilare della Riconciliazione e della Salvezza. La scoperta della concezione teologica agostiniana seppellisce per sempre le false idee che Dante, che segue san Tommaso, fosse in qualche modo coinvolto nell’elaborazione (cosa peraltro impossibile anche dal punto di vista cronologico).

Il racconto inizia dalla lunetta in alto sull’arco trionfale, quando Dio impartisce all’arcangelo Gabriele l’ordine di avviare il riscatto dell’umanità, e si dipana lungo le pareti della navata in tre registri sovrapposti che scendono a spirale. Vi si narrano le vicende di Gioacchino ed Anna, la nascita della loro bambina, Maria, le nozze con Giuseppe, la natività e le storie di Gesù, il sacrificio sulla croce, la

resurrezione e l'ascensione. Tre volte si ritorna sull'arco trionfale per illustrare tre momenti fondamentali della storia sacra: l'Annunciazione (quando un essere umano, Maria, riceve la notizia che nel suo grembo si incarna il Figlio dell'Altissimo), la Visitazione (il primo riconoscimento della presenza del Messia sulla terra da parte di un altro essere umano, Giovanni Battista, ancora in grembo a sua madre: «Appena Elisabetta ebbe udito il saluto di Maria, il bambino le sussultò nel grembo») e il Tradimento di Giuda (con cui si avvia la Passione e Morte di Gesù e la Sua vittoria sulla morte). Un racconto in apparenza semplice, ma che cela un codice rigoroso e complesso, denso di elementi simbolici.

La discesa dello Spirito Santo, atto simbolico della nascita della Chiesa Universale, conclude la Rivelazione. Il blu, il colore della sapienza divina, avvolge e permea simbolicamente il tutto. Una cornice, con una treccia architettonica che corre lungo le pareti della navata, separa i primi tre registri dal quarto, che scandisce la dimensione del presente (il settimo giorno) e della scelta individuale (libero arbitrio). Qui Giotto esalta il suo genio creativo nei monocromi delle allegorie dei vizi e delle virtù, un percorso che muove in direzione della controfacciata.

Dal riquadro della Pentecoste lo sguardo del visitatore scende sulla *Stultitia*, il primo monocromo del quarto registro della parete nord. L'uomo è posto ora di fronte alla scelta del bene o del male, è *faber* del suo destino terreno e ultraterreno. Vizi e virtù si fronteggiano. Sulla parete settentrionale sono rappresentati sette vizi, su quella meridionale le sette virtù. Ecco lo schema, partendo dalla prima coppia, *Stultitia - Prudentia*, e risalendo in direzione della controfacciata fino all'ultima, *Desperatio - Spes*:

1. *Stultitia - Prudentia*
2. *Inconstantia - Fortitudo*
3. *Ira - Temperantia*
4. *Iniustitia - Iustitia*
5. *Infidelitas - Fides*
6. *Invidia - Caritas*
7. *Desperatio - Spes*

Come si vede, i vizi, ad eccezione di due, ira e invidia, non sono quelli capitali, e cioè superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola, lussuria, come in san Tommaso e in Dante, ma rappresentano il contrario delle virtù corrispondenti. Le quattro virtù cardinali non sono disposte nell'ordine tradizionale di prudenza, giustizia, temperanza, forza (che risale a san Tommaso). Le tre virtù teologali non seguono la sequenza fede, speranza, carità (già in san Paolo, *1 Corinzi* 13, 13), ma la carità precede la speranza. Siamo in presenza di due percorsi terapeutici: il primo usa la cura delle virtù cardinali e ha come meta il Paradiso terrestre e la felicità terrena; il secondo applica le virtù teologali per guarire l'anima dai vizi opposti e ha come meta il Paradiso celeste e la felicità eterna.

*Primo percorso terapeutico: le virtù cardinali*

Prima coppia: *Stultitia - Prudentia*.

Il latino traduce con *stultitia* il concetto greco di *amathía*, l'ignoranza etica, vale a dire l'incapacità di distinguere il bene dal male (ben diversa da quella dei contenuti, *áгноia*, che il latino rende con *ignorantia*). La *stultitia* non è un dato patologico, non è la follia né la stupidità. L'allegoria della stoltezza è rappresentata da una figura maschile con una stravagante corona di penne sul capo e una coda che ricorda quella di un pavone; il ventre prominente (simbolo di voracità e materialità) è serrato da una cintura intrecciata, da cui pendono alcuni sonagli; la bocca è spalancata, a indicare arretratezza e ignoranza, mentre la destra stringe un nodoso bastone, simbolo di forza bruta e brutale. È il ritratto di un uomo che rinnega l'essenza stessa di uomo.

Sulla parete opposta è dipinta la *prudentia*, che è la capacità di distinguere il bene dal male e traduce in latino il greco *phrónesis*, l'intelligenza etica, la saggezza. La *prudentia* è l'esatto contrario della *stultitia*. Giotto la ritrae come una donna seduta in un elegante studiolo: nella destra tiene un compasso, simbolo della scienza, e nella sinistra uno specchio, in cui si contempla (eco del *Conosci te stesso*); sulla nuca si intravede il profilo di un uomo con la barba, forse un filosofo, che rappresenta l'utilità etica della memoria del passato; sulla cattedra davanti a lei c'è un leggio con un libro aperto [figg. 1 e 2]. La terapia operata dalla *prudentia* pone rimedio all'incapacità di distinguere il bene e consente di procedere nel percorso.



Fig. 1. *Stultitia*

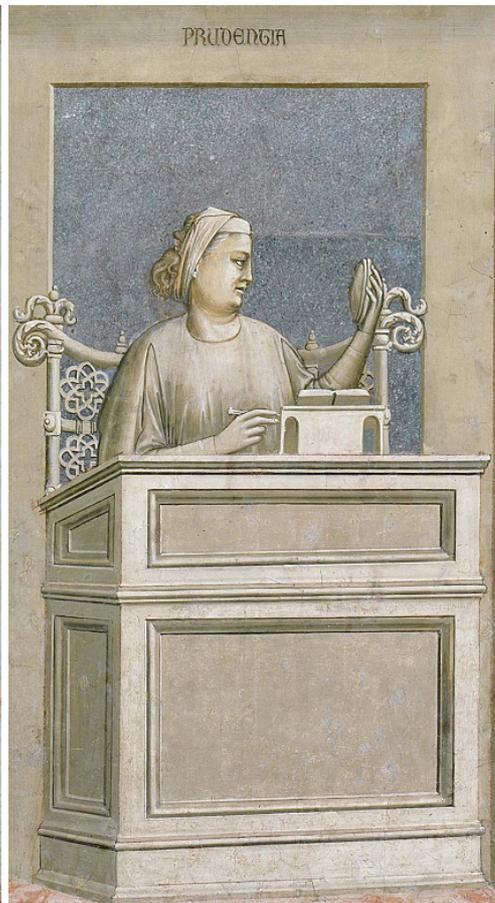


Fig. 2. *Prudentia*

Seconda coppia: *Inconstantia* - *Fortitudo*.

Il secondo vizio è l'*inconstantia*, propriamente la “mancanza di una sede stabile”, un insieme di instabilità, volubilità, leggerezza, incoerenza, che impedisce di dare attuazione – sul piano della volontà – a ciò che la prudenza indica essere giusto sul piano della conoscenza. Giotto la rappresenta come una fanciulla che sta scivolando sul piano inclinato di una levigata lastra marmorea, con i piedi nudi poggiati su una ruota in movimento. Il sollevarsi del lembo della veste sottolinea l'effetto vorticoso e lubrico della velocità, mentre le braccia aperte in diagonale sono alla ricerca di un equilibrio impossibile.

La terapia è data, sulla parete opposta, dalla virtù contraria della *fortitudo*, la fermezza d'animo, che garantisce all'uomo di mantenersi saldo, fermo e coerente nella scelta del bene<sup>12</sup>. Giotto la rappresenta come una donna robusta che sul capo e sulle spalle indossa la *leonté*, la pelle di leone simbolo di Eracle; la parte superiore del corpo è protetta da una corazza; nella destra stringe una mazza, mentre con la sinistra imbraccia un enorme scudo sul quale campeggiano la croce di Cristo e un leone rampante, un vero e proprio baluardo che poggia a terra e arriva a coprire la figura fino a mezzo volto [figg. 3 e 4].

Terza coppia: *Ira* - *Temperantia*.



Fig. 3. *Inconstantia*



Fig. 4. *Fortitudo*

<sup>12</sup> La contrapposizione è così affermata in Agostino, *Epistola CLXVII*: *Constantia, pars quaedam virtutis est; ab hac, inconstantia longe abborret, et indubie contrasistit*. La *constantia*, la fermezza etica, è parte della fermezza (la virtù di cui si sta parlando), mentre l'*inconstantia*, la volubilità etica, è con essa in stridente contrasto e contrapposizione.

La forza di volontà può essere minacciata dal potere seduttivo e deviante delle passioni, che condizionano le nostre scelte. Ne è simbolo l'ira, che gli antichi filosofi consideravano la più pericolosa delle passioni, perché oscura di colpo la luce della ragione e porta a compiere gesti inconsulti, sconsiderati, violenti, anche nei riguardi delle persone più care o di se stessi.

L'ira deforma i tratti del viso, fa perdere totalmente l'equilibrio interiore, induce a una follia momentanea: così la fanciulla dipinta da Giotto si lacera la veste sul petto come Caifa, furioso, di fronte alla "bestemmia" di Cristo, mentre il suo volto è colto in una smorfia orrenda, che ne altera completamente i lineamenti<sup>13</sup> [fig. 5].



Fig. 5. *Ira*



Fig. 6. *Temperantia*

La terapia è data dalla *temperantia*, l'equilibrio interiore che assicura il dominio stabile della volontà sugli istinti, quando il ragionamento imbriglia e maneggia l'elemento passionale rendendolo docile e mansueto e obbligandolo ad accettare di buon grado, nel campo dei desideri, la giusta misura e la convenienza. La temperanza vince l'insidia mortale delle passioni, simboleggiata dall'ira: «Compito della

<sup>13</sup> Alla base di questa descrizione c'è il passo di Seneca in cui si paragonano gli effetti dell'ira a quelli della follia: gli occhi mandano fiamme, le labbra tremano, i denti si serrano, si rizzano i capelli, tutto il corpo è in preda a un'agitazione incontrollabile, si gonfia e si distorce, diventando sconcio e orribile a vedersi (*De ira* I 3-4).

temperanza» scrive sant'Agostino «è reprimere e placare le passioni che ci fanno bramare tutto ciò che ci distoglie dalle leggi di Dio e dai frutti della sua bontà, vale a dire, per spiegarmi in breve, dalla vita beata»<sup>14</sup>. Ecco perché, a fronte dell'ira, e come sua terapia, non c'è la virtù contraria della pazienza (come in Giovanni Cassiano) o della mansuetudine (Evagrio, san Tommaso)<sup>15</sup>. La temperanza consolida definitivamente ciò che la prudenza individua come bene e che la fortezza è determinata a difendere.

Giotto la ritrae come una nobile figura femminile, dall'espressione assorta; una briglia le serra la bocca (a significare la necessità di “tenere a freno” anzitutto la lingua); la sinistra impugna una spada in posizione verticale, poco sotto l'elsa (si da farle assumere il simbolo della croce), mentre la mano destra sta finendo di avvolgerla con una lunga benda, che la rende dunque inoffensiva (a simboleggiare la mansuetudine o la clemenza, manifestazioni della temperanza). Tutto lascia trasparire un senso di calma e di ieratica compostezza, di autocontrollo delle emozioni, di assoluto dominio interiore [fig. 6].

Quarta coppia: *Iustitia - Iniustitia*.

Prudenza, fortezza, temperanza sono virtù della sfera etica individuale e hanno come oggetto di riferimento la cura di sé e della propria condotta. La virtù etica si esplica solo nella sua messa in pratica e i nostri atti e comportamenti riguardano la sfera sociale: da qui i concetti etici di giustizia e ingiustizia, la coppia centrale del quarto registro, *iniustitia - iustitia*. La Giustizia è la quarta delle sette virtù ed è dunque in posizione centrale, come Giotto stesso sottolinea ed evidenzia. Accennavamo alla treccia architettonica che corre lungo le pareti della navata al di sopra delle allegorie delle Virtù e dei Vizi: possiamo ora osservare come un solo elemento, quello posto sulla verticale esatta della testa della Giustizia e dell'Ingiustizia sia in asse e indichi che in quel punto si trova il centro esatto della parete, mentre tutti gli altri piegano prospetticamente in direzione dell'abside e della controfacciata. La centralità della giustizia è dunque prevista e sottolineata fin dal primo momento, quando è stato impostato il programma e si è calcolata la suddivisione dello spazio [fig. 7].

Il regno dell'Ingiustizia è disordine, conflitto, violenza, delitto: ne è simbolo il tiranno, un signorotto truce, con unghie adunche e zanne che fuoriescono dalla bocca serrata, che si inquadra sullo sfondo di una porta con merli ghibellini, simbolo degli imperiali, nemici della guelfa Padova, la spada nel fodero e un lungo e sinistro raffio nella destra. Nello zoccolo scene di orrore: mercanti uccisi e depredati, una

---

<sup>14</sup> Agostino, *De moribus Ecclesiae catholicae* I 19, 35: *Munus eius [temperantiae] est in coercendis sedandisque cupiditatibus, quibus inbiamus in ea quae nos avertunt a legibus Dei et a fructu bonitatis eius, quod est, ut brevi explicem, beata vita.*

<sup>15</sup> Giovanni Cassiano, *Le istituzioni cenobitiche*, IX 7 (*La convivenza con gli altri ci rende più pazienti*). L'ira è considerata da Evagrio (*Gli otto spiriti malvagi*, 9) come una passione furiosa che imbestialisce l'anima e degrada il genere umano: il suo corrispondente positivo è nella mansuetudine, cara a Dio: «L'anima mite è il tempio dello Spirito Santo», come «la mente pacifica è dimora della Santa Trinità». Il tema è trattato da San Tommaso in *Summa Theologiae*, II 2, *Quaestio* 158 (*Iracundia, quae opponitur mansuetudini*).

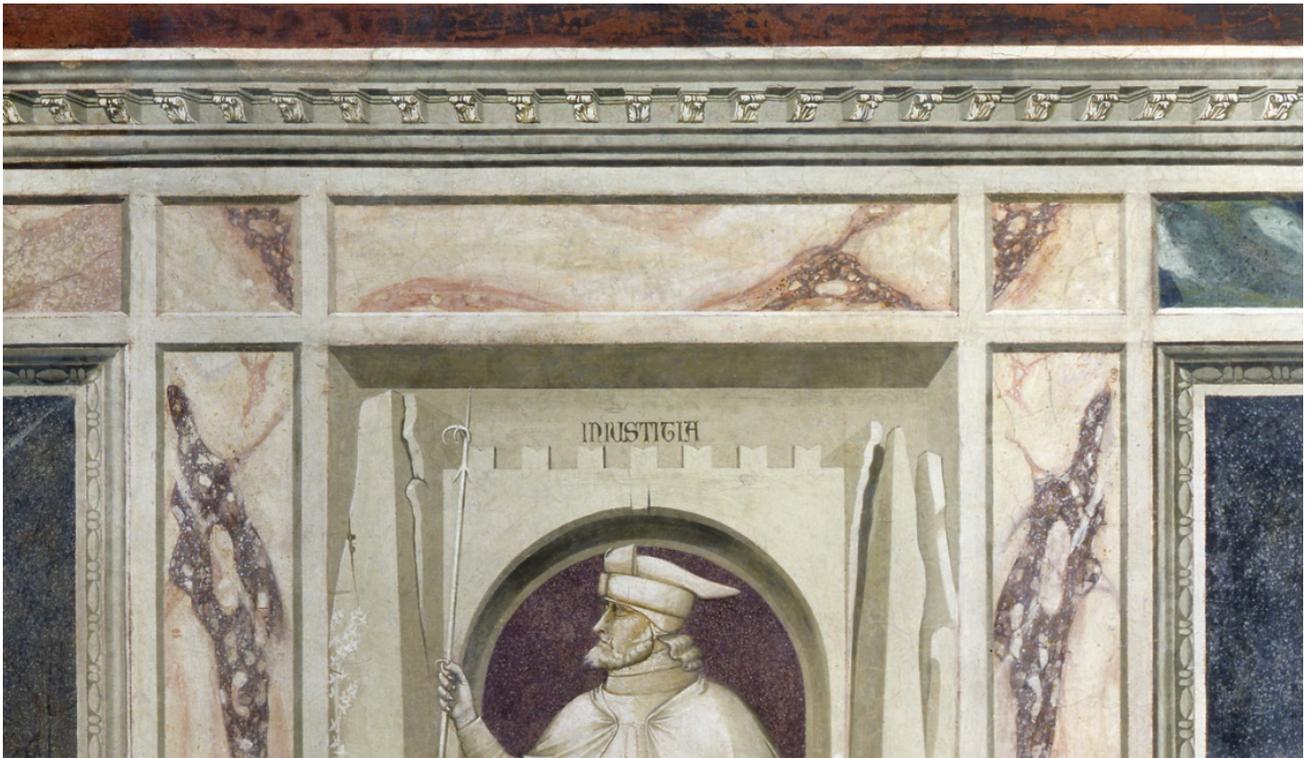


Fig. 7. La cornice architettonica sopra il riquadro dell'Ingiustizia

donna, incinta, viene denudata e brutalizzata, mentre i nobili vanno in guerra armati di scudi e lunghe lance [fig. 9].

Di contro il regno della Giustizia è la premessa stessa della pace e della felicità. Nella predella sotto il trono appaiono tre scene di vita quotidiana, spensierata e gioiosa: il nobile signore rinuncia alle opere della guerra e va a caccia cavalcando al fianco della sua dama, che regge un falcone sull'avambraccio sinistro, mentre due cani precedono la coppia fiutando il terreno; in un villaggio, sullo sfondo di un casone di paglia, una coppia danza festosa al suono di nacchere, mentre una giovanetta scandisce il ritmo con un tamburello; due mercanti, infine, viaggiano tranquilli con il loro carico, senza paura di essere assaliti dai briganti [fig. 8 e 10].

Chi è giunto alla giustizia ha praticato una “terapia umana” dell’anima che lo ha portato alla felicità terrena usando la *medicina animi* delle virtù cardinali, con cui ha curato i vizi contrari. Si tratta, in effetti, di un percorso “laico” che può essere compiuto anche da chi non è credente. Consiste nella conoscenza etica (prudenza), nel rafforzamento della volontà di perseguire quel che la ragione indica essere il bene (fortezza), nel controllo delle passioni (temperanza), nella messa in pratica dei principi etici operando secondo coscienza e giustizia. È la terapia filosofica degli antichi. Per Giotto, come per Dante e il mondo cristiano, la giustizia è la condizione ineludibile per la realizzazione della pace e del vivere in armonia con l’umanità intera (il Paradiso terrestre).



Fig. 8. *Iustitia*



Fig. 9. *Iniustitia* (particolare)



Fig. 10. *Iustitia* (particolare)

### *Secondo percorso terapeutico: le virtù teologali*

Le virtù teologali sono diretto dono di Dio: senza la rivelazione della verità che supera e trascende la ragione umana, senza la pratica delle virtù teologali, l'uomo non può aspirare al Paradiso celeste. La "terapia divina" muove dalla fiducia (*fides*) nella parola di Dio, supera con l'amore (*caritas*) l'egoismo e l'avidità, che portano a guardare con occhi malevoli (*invidia*) quel prossimo che è fatto a immagine e somiglianza di Dio, e alimenta la speranza di poter essere accolto tra i giusti.

Quinta coppia: *Infidelitas* - *Fides*.

L'*infidelitas* è, etimologicamente, la "mancanza di fiducia" nella parola di Dio. Ha gli occhi ciechi e l'udito compromesso dalle alette dell'elmo schiacciate sulle orecchie: non vede e non ode la parola rivelata che le comunica il profeta che appare nell'angolo in alto a destra con un rotolo spiegato, e finisce al guinzaglio (o al cappio) di un un'aggraziata figurina di fanciulla, che lei stessa regge nel palmo della destra. In basso divampa minaccioso il fuoco infernale [fig. 11].

La cura è data dalla *Fides*, la "fiducia" nella parola di Dio [fig. 12]. Senza questa "fiducia" è impossibile proseguire il cammino. La *Fides* è rappresentata come una ieratica figura femminile cinta di corona, gli



Fig. 11. *Infidelitas*



Fig. 12. *Fides*

occhi levati in alto, che impugna con la destra una croce astile che poggia sul torso di un simulacro pagano. Nella sinistra stringe un cartiglio su cui si leggono le prime parole del Simbolo degli Apostoli, il

Credo tipico della Chiesa di Roma e perciò il più diffuso nel medioevo tra i cattolici: *Credo in Deum Patrem omnipotentem, creatorem celi et terre et in Iesum Christum filium Dei unigenitum*<sup>16</sup>. Due angeli affacciano dagli angoli in alto. Saldamente piantata sulla roccia, dalla cintura le pende la chiave di Pietro, la sola che può aprire la porta che immette nel regno dei cieli.

Sesta coppia: *Invidia - Caritas*.

Sulla parete opposta ecco l'ostacolo dell'invidia, etimologicamente l'atto di "guardar male" (*in-videre*) il prossimo. Giotto ritrae l'invidia come una vecchia megera dalle orecchie sproporzionate (per parlare bisogna prima stare in ascolto) mentre un serpente le esce dalla bocca al posto della lingua, pronto a instillare il suo veleno (l'invidioso è la prima vittima del suo livore e della sua astiosità). La vecchia protende in avanti la destra in una posa avida e rapace, mentre nella sinistra stringe un sacchetto di denaro, immagine dell'avidità, della dantesca cupidigia, il nemico spietato dell'uomo e della sua felicità [fig. 13]. Vanno sottolineate le analogie con lo Ζήλος esiodeo, l'Invidia "malevola" (δυσκέλαδος), "che gode di fare il male" (κακόχαρτος), "dall'odioso aspetto" (στυγερώπης).



Fig. 13. *Invidia*



Fig. 14. *Karitas*

La cura dell'invidia è l'amore, la *caritas*. Giotto la rappresenta come una leggiadra figura femminile, che con la sinistra offre il suo cuore a Cristo, che lo riceve aparendo nell'angolo a destra in alto [fig. 14].

<sup>16</sup> Con una variante finale: *filium Dei unigenitum* anziché *filium eius unicum*.

Nella destra regge un canestro che contiene spighe di grano, boccioli di rose, melagrane aperte e chiuse, fiori di melograno, una castagna con il suo riccio e una noce [fig. 15]. Nella tradizione cristiana sono tutti simboli della passione e morte di Gesù: la spiga di grano evoca l'eucarestia (con la sua farina si forma la particola, l'ostia sacra della Comunione), la rosa richiama le spine della corona posta sul capo di Cristo; la melagrana rappresenta la Chiesa, che sotto la stessa fede riunisce popoli profondamente diversi per cultura e tradizione (i chicchi separati eppure uniti), mentre il taglio rosso della melagrana aperta rappresenta il sangue che fuoriesce dal costato di Cristo, la prova che Cristo è morto sulla croce, perché il suo corpo non reagisce al colpo della lancia con cui i soldati romani capivano se il condannato era ancora in vita o era spirato. La castagna avvolta dal riccio simboleggia il frutto della passione, la virtù nascosta circondata dalle spine che non riescono a intaccarne la dolcezza (le vie misteriose della Provvidenza divina che si attua, come nel caso di Cristo, attraverso le sofferenze e l'effimera vittoria della morte), mentre la noce rappresenta il frutto dell'albero da cui è tratto il legno della croce. Ai suoi piedi giacciono i sacchetti di denaro, ancora chiusi, a simboleggiare la vittoria dell'amore sull'avidità che è il nemico mortale dell'uomo. Tutto in lei parla d'amore: nel nimbo trasparente che ne circonda il capo, acconciato con una corona di boccioli di rose (evocazione di quella di spine del Signore), ardono le fiammelle dell'amore, quell'amore che vince le fiamme infernali che ardono sotto l'Invidia<sup>17</sup>.



Fig. 15. *Karitas* (particolare)

<sup>17</sup> Permane in qualche studioso la difficoltà di comprendere la legittimità teologica della contrapposizione tra *Invidia* e *Caritas*. Basta leggere sant'Agostino, *De catechizandis rudibus* 4, 8: *Quia ergo caritati nihil adversius quam invidentia, mater autem invidentiae superbia est: idem Dominus Iesus Christus, Deus homo, et divinae in nos dilectionis indicium est et humanae apud nos humilitatis exemplum, ut magnus tumor noster maiore contraria medicina sanaretur.* («Poiché nulla è più contrario alla carità dell'invidia e la madre dell'invidia è la superbia, lo stesso Signore Gesù Cristo, Dio uomo, è segno dell'amore di Dio verso di noi ed esempio in mezzo a noi dell'umiltà che l'uomo deve avere, perché la nostra grande superbia sia sanata da un più forte e contrario rimedio»).

Settima coppia: *Desperatio* - *Spes*.

L'ultimo vizio da superare è la disperazione, un peccato gravissimo, perché nega l'essenza stessa di Dio, che è somma misericordia. La disperazione mette in dubbio che anche il peggiore dei peccatori, dopo essersi ravveduto e pentito, possa ottenere il perdono di Dio. Petrarca, nella pagina iniziale del secondo libro del *Secretum*, fa dire a sant'Agostino che la disperazione è l'estremo e ultimo dei mali<sup>18</sup>. *Peccatum cum desperatione, certa mors*, scrive sant'Agostino, «il peccato unito alla disperazione è morte certa»<sup>19</sup>. È la colpa di Giuda, che disperando nel perdono di Dio si impicca.

Giotto rappresenta la *Desperatio* con un'immagine di forte impatto: una donna suicida per impiccagione, colta negli spasimi che precedono la morte, con le braccia drammaticamente allargate, i pugni serrati, mentre un diavolo la arpiona con un uncino. Di contro, la *Spes* ha le sembianze di un'aerea fanciulla alata, che spicca il volo e protende ambo le braccia in alto verso un angelo che appare nell'angolo superiore di destra e le porge la corona della vittoria. [figg. 16- 17].



Fig. 16. *Desperatio*



Fig. 17. *Spes*

<sup>18</sup> Petrarca, *Secretum* II 1: *Ultimum malorum omnium desperatio est, ad quam nemo unquam nisi ante tempus accessit; ideoque hoc in primis scias velim: nihil esse desperandum.*

<sup>19</sup> Agostino, *Enarratio in Psalmum* 50, 5.

### Conclusione

Gli antichi e i cristiani dopo di loro sanno bene che senza giustizia non ci sono le condizioni per la pace, simboleggiata per i primi dall'età dell'oro, per i secondi dal paradiso terrestre. Il binomio giustizia - pace, dove la seconda è subordinata alla prima, resiste anche nei secoli successivi.

La connessione tra Giustizia e Pace è presente anche in un passaggio del Salmo 84 (85), la preghiera che rappresenta la speranza nel perdono di Dio all'umanità travolta nel peccato dalla colpa di Adamo.

Signore, sei stato buono con la tua terra,  
hai ricondotto i deportati di Giacobbe.  
Hai perdonato le iniquità del tuo popolo,  
hai cancellato tutti i suoi peccati.  
Hai depresso tutto il tuo sdegno  
e messo fine alla tua grande ira.  
Rialzaci, Dio nostra salvezza,  
e placa il tuo sdegno verso di noi.  
Forse per sempre sarai adirato con noi,  
di età in età estenderai il tuo sdegno?  
Non tornerai tu forse a darci vita,  
perché in te gioisca il tuo popolo?  
Mostraci, Signore, la tua misericordia  
e donaci la tua salvezza.  
Ascolterò che cosa dice Dio, il Signore:  
egli annunzia la pace  
per il suo popolo, per i suoi fedeli,  
per chi ritorna a lui con tutto il cuore.  
La sua salvezza è vicina a chi lo teme  
e la sua gloria abiterà la nostra terra.  
Misericordia e Verità si incontreranno,  
Giustizia e Pace si baceranno.  
La verità germoglierà dalla terra  
e la giustizia si affaccerà dal cielo.  
Quando il Signore elargirà il suo bene,  
la nostra terra darà il suo frutto.  
Davanti a lui camminerà la giustizia  
e sulla via dei suoi passi la salvezza.

Quest'anelito al perdono e alla riconciliazione, questa aspirazione alla palingenesi del mondo, quando «*misericordia e verità si incontreranno, giustizia e pace si baceranno*», sono stati esauditi, nella visione cristiana, con la venuta del Messia.

Giustizia e Pace appaiono assieme in numerosi affreschi e dipinti di ambito religioso, dove gli artisti rappresentano il bacio, come nella tela dell'*Allegoria della Giustizia e della Pace* di Palma il Giovane, databile al 1520 ca. e conservata nella Galleria Estense di Modena [fig. 13]. *Iustitia et Pax osculatae sunt* è inciso in basso a sinistra su una pietra.

Al 1640 ca. risale la tela *La giustizia e la Pace* del Guercino, proveniente dalla Basilica padovana di Santa



Fig. 13. Palma il Giovane, *Allegoria della Giustizia e della Pace*, Modena, Galleria Estense

Giustina e oggi conservata nella stessa città nella pinacoteca d'arte moderna dei Musei Civici agli Eremitani [fig. 14]. Lo schema iconografico, bacio escluso, è il medesimo.

La Giustizia, che qui appare splendidamente coronata e con lo sguardo rivolto allo spettatore, serra tra indice e pollice una piccola bilancia con i piatti in perfetto equilibrio, mentre con la destra impugna una lunga spada, simbolo del rigore con cui si puniscono i rei.

Al suo fianco una figura femminile appicca il fuoco ai simboli del potere militare e della guerra, mentre dall'alto un angioletto scende verso di lei con una coroncina di foglie d'ulivo (la pianta del ramoscello che la colomba portò a Noè, dimostrando che Dio si era riconciliato con l'umanità e aveva fatto riemergere la terra sommersa dal diluvio: da allora colomba e ulivo sono i simboli della pace)<sup>20</sup>.

## Picasso

Nel 1951 Picasso crea due grandi quadri, esposti su pareti contrapposte nella cappella del castello di Vallauris: *La guerra* e *La pace*. Nel primo un tetro, demoniaco guerriero, che tiene sulle spalle una sorta di gerla piena di teschi umani, muove su un carro nero trainato da neri cavalli che calpestano un libro aperto, simbolo della cultura tanto odiata dalle dittature, e bruciacchiato (chiara allusione ai roghi dei

<sup>20</sup> Genesi 8, 8-12.



Fig. 14. Guercino, *La Giustizia e la Pace*, Padova, Musei Civici agli Eremitani

libri perpetrati dai nazisti nel 1933). Il nero della morte, il rosso del sangue sulla punta del coltellaccio brandito dal guerriero, la scomposta barbarie dei nemici dell'umanità e della civiltà che appaiono sullo



Fig. 15. Picasso, *La guerra*, Castello di Vallauris (Francia)

sfondo, sono destinati a infrangersi contro la possanza serena del difensore della pace, un grande

guerriero nudo inquadrato su uno sfondo azzurro e blu, che imbraccia uno scudo bianco su cui è dipinta una colomba e serra nella destra una lancia cui è appesa la bilancia della giustizia [fig. 15].

Di fronte al pannello de *La guerra* Picasso raffigura *La Pace* [fig. 16], un inno alla vita (la donna che allatta), alla cultura (il libro), all'arte (l'uomo che disegna), alla spensieratezza e alla gioia (la danza). Motivo, quest'ultimo, che ci ricollega allo zoccolo della Giustizia dipinto da Giotto.



Fig. 16. Picasso, *La pace*, Castello di Vallauris (Francia)

Il dipinto, che va letto da destra a sinistra, come *Guernica* e *La guerra*, si conclude con il suono del *dianlos*, il doppio flauto degli antichi greci, che più che mai appaiono qui citati come simbolo di civiltà: anche il Pegaso alato che traina l'aratro guidato da un bambino e la civetta, simbolo di Atena e della sapienza, posta simbolicamente sul capo del bambino equilibrista, sono chiari riferimenti all'antica cultura ellenica, a quel mondo mediterraneo che Picasso addita come simbolo di progresso. Nelle opere del secondo dopoguerra sono numerosi i riferimenti al mito classico e ai suoi personaggi, umani e divini: Ulisse, le Sirene, Teseo, il Minotauro, e Fauni, Centauri, Ninfe, civette.

Gli assassini, i nemici della civiltà, scrisse Paul Éluard nella poesia *La vittoria di Guernica*, pubblicata nel 1938, insistono, esagerano nel perseguire il male, non c'è limite alla loro efferatezza, sono individui estranei al genere umano, non sono del nostro mondo («*Ils persèverent ils exagèrent ils ne sont pas de notre monde*»), ci fanno piombare nel buio della morte e della disperazione, ma alla fine la vittoria sarà nostra: da quel buio nascerà la speranza e la luce alla fine trionferà e di loro «*nous en aurons raison*».

# Teoria della guerra ed esercizio del potere in Tucidide

## di Gianni Caccia

A prescindere dai problemi inerenti la composizione de *La guerra del Peloponneso*, dalla visione d'insieme del conflitto tra Sparta e Atene e dal cambio di prospettiva attuato nel corso della narrazione, aspetti che non costituiscono l'oggetto specifico del presente intervento, si può affermare che le categorie di giudizio sulla politica e sulla teoria e pratica della guerra restano inalterate nel corso di tutta l'opera di Tucidide, appunto perché essa è costituita da quell'intreccio indissolubile tra guerra e politica che rappresenta la sua intuizione fondamentale e insieme l'ambito esclusivo della sua indagine, come egli afferma già nella parte metodologica<sup>21</sup>.

L'elemento cardine della sua storiografia è individuabile innanzitutto nell'esercizio della legge del più forte: nei rapporti tra gli Stati il più forte domina e il più debole soccombe, secondo una costante della natura umana, anzi il forte che non si adegua a questa legge viene a sua volta sopraffatto e il debole, se si trovasse in una posizione di forza, non esiterebbe a comportarsi allo stesso modo. È la dimostrazione di come lo storico, molti secoli prima di Machiavelli, abbia capito che la politica persegue la categoria dell'utile ed è svincolata dalla morale e dalla religione<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> All'interno della vasta bibliografia tucididea ci si limita in questa sede a citare i contributi maggiormente pertinenti alla questione affrontata: J.W. Allison, *Power and preparedness in Thucydides*, Baltimora 1989; C. Bearzot, *Processo decisionale e assunzione di responsabilità nella democrazia ateniese*, ὄρμος 9-2017, pp. 263-280; G. Bonelli, *La concezione tucididea dell'esercizio del potere*, L'antiquité classique 64, 1995, pp. 27-56; G. Bruno Sunseri, *Tucidide e la psicologia di massa: alcune considerazioni*, ὄρμος 3-2011, pp. 24-35; L. Canfora, *Totalità e selezione nella storiografia classica*, Bari 1972; L. Canfora, *Tucidide*, Roma-Bari 2016; N. Cusumano, «I molteplici casi della sorte». *Disastri della guerra e della natura in Tucidide*, ὄρμος 10-2018, pp. 251-335; W. Desmond, *Lesson of Fear: a Reading of Thucydides*, Classical Philology 101,4, 2006, pp. 359-379; L. Edmunds, *Chance and intelligence in Thucydides*, Cambridge, Mass. 1975; J.H. Finley, *Thucydides*, London 1942; A.W. Gomme, *A Historical commentary on Thucydides*, voll. I-III, Oxford 1945-1981; A.W. Gomme – A. Andrewes – K.J. Dover, *A Historical commentary on Thucydides*, voll. IV-V, Oxford 1970-1981; D. Grene, *Greek Political Theory. The image of man in Thucydides and Plato*, Chicago 1965; S. Hornblower, *A Commentary on Thucydides*, voll. I-III, Oxford 1997-2010; N.S. Jaffe, *Thucydides on the Outbreak of War. Character and Contest*, Oxford 2017; N. Loraux, *La città divisa. L'oblio nella memoria di Atene*, Venezia 2006; S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, vol. I, Roma-Bari 1990; A. Momigliano, *La composizione della Storia di Tucidide*, in A. Momigliano, *Nono contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, a cura di R. Di Donato, Roma 1992; A. Parry, *Logos and ergon in Thucydides*, New York 1981; P. Pouncey, *The necessities of War. A Study on Thucydides's Pessimism*, New York 2013; C.D.C. Reeve, *Thucydides on human nature*, Political Theory 27, 1999, pp. 435-446; A. Rengakos, *Form und Wandel des Macht Denkens der Athener bei Thucydides*, Stuttgart 1894; J. de Romilly, *Thucydide et l'imperialisme athénien*, Paris 1947; J. de Romilly, *Histoire et raison chez Thucydide*, Paris 1956; J. de Romilly, *Le thème du prestige dans l'oeuvre de Thucydide*, Ancient Society 4, 1973, pp. 39-58; J. de Romilly, *La costruzione della verità in Tucidide*, trad. it. Firenze 1999; E. Schwartz, *Das Geschichtswerk des Thukydides*, Bonn 1929<sup>2</sup>; A. Woodhead, *Thucydides on the nature of power*, Cambridge, Mass. 1970; D. Zolo, *Sulla paura. Fragilità, aggressività, potere*, Milano 2011.

<sup>22</sup> Si può trovare in quest'assunto un'eco dell'argomentazione sofistica secondo cui la giustizia consiste nell'interesse del più forte, espressa per bocca di Trasimaco in Platone, *Repubblica* 338c-339a.

Tale categoria non equivale comunque a una sorta di legge della giungla, anche se circostanze particolari possono far emergere l'aspetto più ferino dell'uomo, come nel caso della peste che colpisce Atene<sup>23</sup>, ma nasce da un connubio di interessi materiali e ragioni d'immagine, che includono anche l'orgoglio, da parte degli Ateniesi, di essere ammirati e temuti in quanto hanno la signoria sul mare. In effetti questa liceità viene da Tucidide innanzitutto intesa come liceità da parte di Atene di esercitare il potere attraverso il suo strumento imperialistico, la lega di Delo. E che ciò obbedisca a una legge innata nell'uomo è provato anche da quanto accaduto in precedenza durante la pentecontetia: la guerra tra le due città storicamente rivali non è che l'epilogo di una lunga lotta per la supremazia, già manifestatasi all'indomani delle guerre persiane, a riprova delle origini remote di uno scontro inevitabile che non poteva concludersi con un compromesso, ma con la vittoria piena di uno dei due contendenti e la totale sconfitta dell'altro<sup>24</sup>.

L'obbedienza alla categoria dell'utile è visibile già all'inizio dell'opera, nella narrazione di una delle cause scatenanti del conflitto: quando Corcirese e Corinzi espongono le loro ragioni agli Ateniesi, questi appoggiano sofisticamente i primi, sebbene le argomentazioni dei secondi siano più probanti, perché la flotta di cui dispone Corcira può essere utile nella guerra ritenuta ormai imminente<sup>25</sup>. Questo primo esempio nell'opera tucididea di discorsi contrapposti dimostra che entrambe le parti fanno riferimento a questioni di carattere morale e di giustizia per poter trattare da una posizione di superiorità rispetto all'avversario, ma la decisione del loro interlocutore si basa su un criterio puramente utilitaristico, la motivazione più autentica che secondo lo storico muove da sempre le azioni umane.

La cosa si ripete con modalità analoghe quando Corinzi e Ateniesi parlano davanti agli Spartani<sup>26</sup>. I Corinzi rivolgono agli alleati una chiara accusa di inerzia e lentezza nel prendere le giuste decisioni, cui oppongono la capacità degli Ateniesi di perseguire con costanza i propri interessi, il che potrebbe suonare anche come una sorta di elogio implicito, poiché il lassismo di Sparta è stato il fattore che più di tutti ha permesso ad Atene di salire a un così alto grado di potenza e di attuare la sua politica estera aggressiva:

Καὶ τῶνδε ὑμεῖς αἴτιοι, τό τε πρῶτον ἐάσαντες αὐτοὺς τὴν πόλιν μετὰ τὰ Μηδικὰ κρατῦναι καὶ ὕστερον τὰ μακρὰ στήσαι τείχη, ἐς τόδε τε αἰεὶ ἀποστεροῦντες οὐ μόνον τοὺς ὑπ' ἐκείνων δεδουλωμένους ἐλευθερίας, ἀλλὰ καὶ τοὺς ὑμετέρους ἤδη ξυμμάχους<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Tucidide II, 52-53.

<sup>24</sup> Tucidide I, 89-118.

<sup>25</sup> Tucidide I, 31,3-44.

<sup>26</sup> Tucidide I, 68-78.

<sup>27</sup> Tucidide I, 69,1.

Da ciò si evince che chi ha un atteggiamento rinunciatario nell'esercizio del potere risulta in qualche modo più colpevole di chi aggredisce. Viceversa gli Ateniesi rivendicano il diritto a perseguire una politica imperialista adducendo tre motivazioni del loro agire, il prestigio, il timore dell'avversario, il calcolo del proprio utile; in altre parole dichiarano di essersi trovati nel momento storico in cui è toccato a loro di essere i più forti e di conseguenza di essersi presi il diritto a dominare:

Οὕτως οὐδ' ἡμεῖς θαυμαστὸν οὐδὲν πεποιήκαμεν οὐδ' ἀπὸ τοῦ ἀνθρωπείου τρόπου, εἰ ἀρχὴν τε διδομένην ἐδεξάμεθα καὶ ταύτην μὴ ἀνείμεν ὑπὸ <τριῶν> τῶν μεγίστων νικηθέντες, τιμῆς καὶ δέους καὶ ὠφελίας, οὐδ' αὖ πρῶτοι τοῦ τοιούτου ὑπάρξαντες, ἀλλ' αἰεὶ καθεστῶτος τὸν ἥσσω ὑπὸ τοῦ δυνατωτέρου κατείργεσθαι, ἄξιοί τε ἅμα νομίζοντες εἶναι καὶ ὑμῖν δοκοῦντες, μέχρι οὗ τὰ ξυμφέροντα λογιζόμενοι τῷ δικαίῳ λόγῳ νῦν χρήσθε, ὃν οὐδεὶς πω παρατυχὸν ἰσχύι τι κτήσασθαι προθεῖς τοῦ μὴ πλεον ἔχειν ἀπετράπετο<sup>28</sup>.

Queste parole tratteggiano una polis moderna, piena d'inventiva e aperta alle innovazioni, che fonda la propria potenza sulla ricchezza e sul dominio del mare, di contro a una polis immobile, con un'economia ancora agricola e tenacemente abbarbicata alla difesa delle proprie istituzioni<sup>29</sup>. Il concetto ritorna nel discorso celebrativo dei caduti nel primo anno di guerra, in cui Pericle elogia la democrazia ateniese come il governo che garantisce parità di diritti e permette a chiunque di emergere non per l'appartenenza a una classe sociale, ma per i suoi meriti:

Καὶ ὄνομα μὲν διὰ τὸ μὴ ἐς ὀλίγους ἀλλ' ἐς πλείονας οἰκεῖν δημοκρατία κέκληται, μέτεστι δὲ κατὰ μὲν τοὺς νόμους πρὸς τὰ ἴδια διάφορα πᾶσι τὸ ἴσον, κατὰ δὲ τὴν ἀξίωσιν, ὡς ἕκαστος ἔν τῳ εὐδοκίμῃ, οὐκ ἀπὸ μέρους τὸ πλεον ἐς τὰ κοινὰ ἢ ἀπ' ἀρετῆς προτιμᾶται, οὐδ' αὖ κατὰ πείναι, ἔχων δέ τι ἀγαθὸν δρᾶσαι τὴν πόλιν, ἀξιώματος ἀφανεία κεκώλυται<sup>30</sup>.

E anche in un contesto drammaticamente mutato dalle invasioni nemiche dell'Attica e dalla pestilenza, quando la sua popolarità è messa in discussione dagli eventi e si riversa su di lui l'ira dei concittadini, nel discorso grazie al quale riconquista il loro favore Pericle presenta la pace come impossibile in quanto segno di resa, di inferiorità, laddove è necessario conservare l'impero sia per la salvezza della polis, sia per questioni di prestigio, riaffermando il principio secondo il quale il più forte non può essere ritenuto colpevole se fa valere fino in fondo la propria superiorità; lo statista appare consapevole che uno Stato va incontro alla decadenza poiché questa è una norma intrinseca a tutte le cose umane, ma che al

---

<sup>28</sup> Tucidide I, 76,2; cfr. I, 91,4-7, dove Temistocle motiva di fronte agli Spartani la decisione di innalzare le lunghe mura con l'esigenza di pareggiare la loro potenza. Lo storico parla esplicitamente di schiavitù degli alleati (I, 98,4-99,2) e connota negativamente il governo imposto da Atene nelle loro città (VIII, 64,5).

<sup>29</sup> Cfr. I, 140-144 per il discorso con cui Pericle spinge i concittadini alla guerra sminuendo la potenza della città nemica e dichiarando che Atene merita la grandezza cui è giunta. Il tema è presente anche in I, 118,2, nella valutazione complessiva della penteconteia, dove viene messa in luce la sostanziale riluttanza di Sparta a impegnarsi in conflitti che non fossero di portata locale.

<sup>30</sup> Tucidide II, 37,1. Cfr. II, 40,2 per l'assunto che la partecipazione alla vita politica è un dovere civico.

contempo il modello di Atene rimarrà nei secoli, nella convinzione che all'odio che una dominazione imperialistica genera sul momento seguirà l'ammirazione dei posteri<sup>31</sup>.

Le parole con cui gli Ateniesi rivendicano di fonte ai Corinzi come naturale e legittimo il diritto a dominare anticipano le argomentazioni addotte dai loro ambasciatori nel dialogo dei Meli, dove Tucidide tratteggia con impassibile lucidità la faccia meno nobile dell'imperialismo, quella connessa alla violenza, alla prevaricazione, alla tirannide: qui le motivazioni ideali lasciano il posto alla ragion di stato e alla brutale applicazione della legge del più forte, in virtù della quale il più debole è costretto di necessità a piegarsi o a soccombere<sup>32</sup>. Il dialogo sin dall'inizio rivela le differenti posizioni di forza degli interlocutori, con l'esclusione a priori di un accordo o di un compromesso. La sola possibilità concessa ai Meli è la sottomissione: quando essi osservano la contraddizione tra l'invito a parlamentare e l'imposizione di un ultimatum, gli Ateniesi replicano che questo non è l'oggetto della discussione, poiché non è in gioco il diritto quando c'è un'evidente disparità di forze:

ἐπισταμένους πρὸς εἰδότας ὅτι δίκαια μὲν ἐν τῷ ἀνθρωπείῳ λόγῳ ἀπὸ τῆς ἴσης ἀνάγκης κρίνεται, δυνατὰ δὲ οἱ προύχοντες πράσσοι καὶ οἱ ἀσθενεῖς ξυγχωροῦσιν<sup>33</sup>.

Le argomentazioni degli Ateniesi rivelano una concezione laica del diritto come di un qualcosa artificiosamente creato dall'uomo, che non esiste in natura, e una fiducia tutta sofistica nell'arte della parola: ai Meli viene chiesto di accogliere la loro imposizione poiché in questo modo avrebbero la garanzia dell'incolumità, mentre l'imperialismo risulterebbe un vantaggio comune ad entrambe le parti; ma gli Ateniesi si dimostrano anche cinicamente capaci di rinunciare a tale arte quando presentano la questione in termini crudi e diretti, senza orpelli retorici, e pretendono che i Meli impostino la discussione sullo stesso piano smontando ogni possibile obiezione<sup>34</sup>.

E anche quando spostano il discorso sulla categoria dell'utile, adducendo ragioni plausibili come l'imprevedibilità della sorte, il sostegno degli dèi a chi è nel giusto, un possibile soccorso spartano, i Meli si trovano di fronte un muro: gli Ateniesi ribadiscono che sottomettendosi eviterebbero di essere trucidati in massa o ridotti in schiavitù, anzi rifiutano l'offerta della neutralità come un danno cui è preferibile l'avversione, poiché un accordo potrebbe essere interpretato come segno di debolezza e offrirebbe agli alleati l'occasione di ribellarsi, mentre essi intendono dare un'esemplare dimostrazione di

---

<sup>31</sup> Tucidide II, 60-64.

<sup>32</sup> Tucidide V, 85-113. Per quanto riguarda specificamente questo episodio cfr. M. Amit, *The Melian Dialogue and History*, Athenaeum 46, 1968, pp. 216-235; D. Gillis, *Murder in Melos*, Istituto Lombardo. Rendiconti della Classe di Lettere 122, 1978, pp. 185-211; G. Méautis, *Le dialogue des Athéniens et des Méliens*, Revue des Études grecques 48, 1935, pp. 250-278. Questo aspetto dell'imperialismo ateniese emerge in altri passi dell'opera: oltre ai summenzionati discorsi dei Corinzi di fronte a Sparta e di Pericle ai concittadini quando presenta l'ineluttabilità della guerra per salvaguardare l'impero, significative sono le arringhe di Cleone all'ecclesia sul modo di trattare i Mitilenesi ribelli (III, 37-40) e di Eufemo ai Camarinesi (VI, 82-87).

<sup>33</sup> Tucidide V, 89.

<sup>34</sup> Tucidide V, 89-93.

forza; infine invitano gli abitanti della piccola e sfortunata isola a non fare troppo affidamento né su un intervento di Sparta, che al pari di Atene ricerca l'utile ma è anche restia a muoversi, né sulla speranza, che spesso muove le azioni degli uomini ma è anche causa della loro rovina, né sugli dèi e sui vaticini, giustificando il proprio comportamento come conforme alla legge secondo la quale il forte si impone in virtù dell'impulso a dominare insito nella natura umana, una legge che a parti invertite i Meli stessi non esisterebbero ad applicare:

Τῆς μὲν τοίνυν πρὸς τὸ θεῖον εὐμενείας οὐδ' ἡμεῖς οἰόμεθα λελείψεσθαι. Οὐδὲν γὰρ ἔξω τῆς ἀνθρωπείας τῶν μὲν ἐς τὸ θεῖον νομίσεως, τῶν δ' ἐς σφᾶς αὐτοὺς βουλήσεως δικαιοῦμεν ἢ πράσσομεν. Ἡγούμεθα γὰρ τό τε θεῖον δόξῃ, τὸ ἀνθρώπειόν τε σαφῶς διὰ παντὸς ὑπὸ φύσεως ἀναγκαίας, οὗ ἂν κρατῆ, ἄρχειν. Καὶ ἡμεῖς οὔτε θέντες τὸν νόμον οὔτε κειμένῳ πρῶτοι χρησάμενοι, ὄντα δὲ παραλαβόντες καὶ ἐσόμενον ἐς αἰεὶ καταλείποντες χρώμεθα αὐτῷ, εἰδότες καὶ ὑμᾶς ἂν καὶ ἄλλους ἐν τῇ αὐτῇ δυνάμει ἡμῖν γενομένους δρῶντας ἂν αὐτό<sup>35</sup>.

Pertanto gli Ateniesi prospettano ai Meli come soluzione più ragionevole la sottomissione in nome di un sano realismo, dando per scontato l'esito di un eventuale rifiuto e bollando come sterili e velleitari gli appelli all'eroismo che loro stessi avevano esaltato in precedenza, ad esempio per bocca di Pericle; il comportamento dei Meli viene definito folle e contrario alla natura e alle norme della politica, le quali prescrivono di non cedere di fronte a chi è pari di forze, di comportarsi con moderazione coi più deboli e di usare accortezza con chi è più potente:

“Ὁ ὑμεῖς, ἦν εὖ βουλευήσθε, φυλάξεσθε καὶ οὐκ ἀτρεπὲς νομίετε πόλεως τε τῆς μεγίστης ἡσθᾶσθαι μέτρια προκαλουμένης, ξυμμάχους γενέσθαι ἔχοντας τὴν ὑμέτεραν αὐτῶν ὑποτελεῖς, καὶ δοθείσης αἰρέσεως πολέμου πέρι καὶ ἀσφαλείας μὴ τὰ χεῖρω φιλονικῆσαι· ὡς οἴτινες τοῖς μὲν ἴσοις μὴ εἴκουσι, τοῖς δὲ κρείσσουσι καλῶς προσφέρονται, πρὸς δὲ τοὺς ἡσσοὺς μέτριοί εἰσι, πλεῖστ' ἂν ὀρθοῖντο<sup>36</sup>.

Tra i vari elementi che rendono l'opera tucididea unica nel panorama della storiografia antica vi è anche la presenza, accanto alla narrazione della guerra, di una sua teorizzazione. Questa parte dalla considerazione, formulata già nelle battute iniziali dell'opera, che il conflitto tra Sparta e Atene è il più grave combattuto fino ad allora in Grecia, che coinvolse e sconvolse la maggior parte dell'umanità, superiore alle guerre persiane per l'estensione temporale, le distruzioni e le sofferenze subite dai popoli belligeranti, cui si aggiunsero gravi calamità naturali, in particolare la pestilenza:

---

<sup>35</sup> Tucidide V, 105,1-2.

<sup>36</sup> Tucidide V, 111,4. Di natura diversa è la strage degli abitanti di Micalleso descritta in VII, 29,3-5, un crudele sfogo di violenza gratuita compiuto dai peltasti traci di ritorno in patria dopo che gli Ateniesi li avevano congedati perché non potevano più mantenerli. La rappresaglia di Melo, di per sé ininfluenza sull'esito della guerra, si rivelò però un errore politico, se diede vita ad una campagna pubblicistica antiatieniese di cui si trova ancora eco in Isocrate, *Panegirico* 100-106; gli stessi Ateniesi dovettero provarne rimorso, tanto che Senofonte, *Elleniche* II, 2,3 e 10 attesta che all'annuncio del disastro di Egospotami e quando furono assediati per terra e per mare temevano che Spartani riservassero loro la stessa fine.

Κίνησις γὰρ αὕτη δὴ μεγίστη τοῖς Ἕλλησιν ἐγένετο καὶ μέρει τινὶ τῶν βαρβάρων, ὡς δὲ εἶπεῖν καὶ ἐπὶ πλείστον ἀνθρώπων. [...] Τούτου δὲ τοῦ πολέμου μῆκος τε μέγα προύβη, παθήματά τε ξυνηρέχθη γενέσθαι ἐν αὐτῷ τῇ Ἑλλάδι οἷα οὐχ ἕτερα ἐν ἴσῳ χρόνῳ<sup>37</sup>.

E proprio i παθήματα rendono un fatto degno di essere raccontato, poiché solo τὰ ἀξιόλογα, i grandi eventi, che sono sostanzialmente fatti d'armi, possono costituire secondo Tucidide l'oggetto della storiografia. Da questo criterio assiologico deriva l'impostazione monografica dell'opera, in pratica la scelta di concentrarsi su un solo evento contemporaneo, reputato il più importante mai accaduto, di fronte al quale, data la sua portata, si oscurano i fatti narrati nell'archeologia; da qui anche l'asserzione che in futuro non potranno verificarsi eventi più grandi, se mai simili a questo:

ὅσοι δὲ βουλήσονται τῶν τε γενομένων τὸ σαφὲς σκοπεῖν καὶ τῶν μελλόντων ποτὲ αὔθις κατὰ τὸ ἀνθρώπινον τοιούτων καὶ παραπλησίων ἔσεσθαι, ὠφέλιμα κρίνειν αὐτὰ ἀρκούντως ἔξει<sup>38</sup>.

Troviamo una prima teorizzazione della guerra per bocca degli ambasciatori ateniesi che, in risposta alle accuse dei Corinzi, invitano gli Spartani a non prendere decisioni precipitose e avventate, mettendoli in guardia sull'imponderabilità di un conflitto, soprattutto se si prolunga al di là delle previsioni, il che aumenta l'esposizione alla mutevolezza della sorte e di conseguenza l'incertezza circa il suo esito:

Τοῦ δὲ πολέμου τὸν παράλογον ὅσος ἐστί, πρὶν ἐν αὐτῷ γενέσθαι, προδιάγνωτε· μηκυνόμενος γὰρ φιλεῖ ἐς τύχας τὰ πολλὰ περιστάσθαι, ὧν ἴσον τε ἀπέχομεν καὶ ὀποτέρως ἔσται ἐν ἀδήλῳ κινδυνεύεται<sup>39</sup>.

Lo stesso motivo ritorna, pur con argomentazioni opposte, nelle parole di Archidamo, che dall'alto della sua esperienza consiglia ai concittadini di non impegnarsi nella guerra, poiché è azzardato fare ipotesi sulla sua conclusione, o quanto meno di prepararsi ad essa senza cedere alla fretta sotto la spinta degli alleati, ma impiegando la proverbiale lentezza e ponderazione che contraddistinguono il modo di agire degli Spartani; in una decisione così grave l'imperizia e la precipitazione sono deleterie e solo la pratica e la preparazione possono costituire un'argine contro i colpi della sorte, soprattutto se si è pronti ad affrontare le situazioni estreme<sup>40</sup>.

Le prudenti argomentazioni dell'anziano re di Sparta contrastano con la fiducia riposta da Pericle nella propria città come più pronta ad affrontare un conflitto imprevedibile nella sua intensità e durata; a suo giudizio il tempo gioca a favore di Atene per via della ricchezza materiale che possiede, mentre un'economia agricola come quella spartana è più soggetta all'alea:

---

<sup>37</sup> Tucidide I, 1,2; 23,1; cfr. I, 23,3. Nel riferimento ai παθήματα è ravvisabile una reminescenza omerica (*Odissea* I, 4); d'altronde Marcellino, *Vita di Tucidide* 37, indica Omero come modello di Tucidide καὶ τῆς περὶ τὰ ὀνόματα ἐκλογῆς καὶ περὶ τὴν σύνθεσιν ἀκριβείας.

<sup>38</sup> Tucidide I, 22,4.

<sup>39</sup> Tucidide I, 78,1-2.

<sup>40</sup> Tucidide I, 80-85,2.

Σώμασί τε έτοιμότεροι οί αὐτουργοὶ τῶν ἀνθρώπων ἢ χρήμασι πολεμεῖν, τὸ μὲν πιστὸν ἔχοντες ἐκ τῶν κινδύνων κἂν περιγενέσθαι, τὸ δὲ οὐ βέβαιον μὴ οὐ προαναλώσειν, ἄλλως τε κἂν παρὰ δόξαν, ὅπερ εἰκός, ὁ πόλεμος αὐτοῖς μηκύνηται<sup>41</sup>.

Tale prospettiva però è destinata a cambiare con la guerra deceleica, quando proprio per il protrarsi dello scontro, essendo Atene impegnata contemporaneamente su due fronti e dovendo subire un'occupazione permanente del territorio anziché incursioni stagionali com'era accaduto fino ad allora, vengono meno le risorse su cui lo statista aveva fatto assegnamento nel vantare la sua superiorità, compresa una cospicua manodopera specializzata servile che fugge dall'Attica<sup>42</sup>.

I motivi determinanti che spingono una polis a scegliere la via delle armi sono sostanzialmente due: la paura del nemico e il rischio di non poter disporre del sostegno di un'altra polis potente, se non addirittura che essa possa schierarsi sul fronte opposto. La perdita di un appoggio importante è l'argomento utilizzata dai Corinzi, che minacciano gli Spartani di abbandonare la lega peloponnesiaca se non rinunciano alla lentezza nel deliberare e non vengono in loro soccorso accogliendone le rimostranze, poiché un tale atteggiamento equivarrebbe a una violazione dei patti che li vincolano reciprocamente; la politica estera aggressiva ateniese mette infatti in crisi gli equilibri interni al mondo greco, di cui Sparta vuole essere garante, e quindi per essa la defezione di città alleate potrebbe costituire un grave danno nel controllo della propria sfera d'influenza:

Μέχρι μὲν οἶν τοῦδε ὠρίσθω ὑμῶν ἢ βραδύτης· νῦν δὲ τοῖς τε ἄλλοις καὶ Ποτειδεάταις, ὥσπερ ὑπεδέξασθε, βοηθήσατε κατὰ τάχος ἐσβαλόντες ἐς τὴν Ἀττικὴν, ἵνα μὴ ἄνδρας τε φίλους καὶ ξυγγενεῖς τοῖς ἐχθίστοις προῆσθε καὶ ἡμᾶς τοὺς ἄλλους ἀθυμία πρὸς ἑτέραν τινὰ ξυμμαχίαν τρέψητε. Δρῶμεν δ' ἂν ἄδικον οὐδὲν οὔτε πρὸς θεῶν τῶν ὀρκίων οὔτε πρὸς ἀνθρώπων τῶν αἰσθανομένων· λύουσι γὰρ σπονδὰς οὐχ οἱ δι' ἔρημίαν ἄλλοις προσίοντες, ἀλλ' οἱ μὴ βοηθοῦντες οἷς ἂν ξυνομόσωσιν. Βουλομένων δὲ ὑμῶν προθύμων εἶναι μενοῦμεν· οὔτε γὰρ ὅσια ἂν ποιῶμεν μεταβαλλόμενοι οὔτε ξυνηθεστέρους ἂν ἄλλους εὔροιμεν. Πρὸς τὰδε βουλευέσθε εὔ καὶ τὴν Πελοπόννησον πειρᾶσθε μὴ ἐλάσσω ἐξηγεῖσθαι ἢ οἱ πατέρες ὑμῖν παρέδοσαν<sup>43</sup>.

E in effetti la causa vera, benché non espressamente dichiarata, dello scoppio della guerra risiede secondo Tuciddide nel timore da parte di Sparta della continua crescita in potenza di Atene:

---

<sup>41</sup> Tuciddide I, 141,5. È curioso che venga messa in bocca proprio al re Archidamo la sentenza secondo cui in guerra il denaro conta più delle armi (I, 83,2).

<sup>42</sup> Tuciddide VII, 27,3-28. Già Alcibiade, dopo essere passato dalla parte degli Spartani, aveva prefigurato loro le gravi conseguenze economiche che avrebbe comportato per Atene un'occupazione stabile dell'Attica (VI, 91,6-7).

<sup>43</sup> Tuciddide I, 71,4-7.

Τὴν μὲν γὰρ ἀληθεστάτην πρόφασιν, ἀφανεστάτην δὲ λόγῳ, τοὺς Ἀθηναίους ἡγοῦμαι μεγάλους γιγνομένους καὶ φόβον παρέχοντας τοῖς Λακεδαιμονίοις ἀναγκάσαι ἐς τὸ πολεμεῖν<sup>44</sup>.

Su questa argomentazione, oltre che su un possibile assoggettamento di parte di Corinto, nemica storica di Atene, fanno leva i legati Corciresi nel loro discorso davanti all'ecclesia, quando prospettano come ormai inevitabile la guerra nella quale il loro apporto potrà essere fondamentale:

Τὸν δὲ πόλεμον, δι' ὄνπερ χρήσιμοι ἂν εἶμεν, εἴ τις ὑμῶν μὴ οἶεται ἔσεσθαι, γνώμης ἀμαρτάνει καὶ οὐκ αἰσθάνεται τοὺς Λακεδαιμονίους φόβῳ τῷ ὑμετέρῳ πολεμῆσειν καὶ τοὺς Κορινθίους δυναμένους παρ' αὐτοῖς καὶ ὑμῖν ἐχθροὺς ὄντας καὶ προκαταλαμβάνοντας ἡμᾶς νῦν ἐς τὴν ὑμετέραν ἐπιχείρησιν, ἵνα μὴ τῷ κοινῷ ἔχθει κατ' αὐτοὺς μετ' ἀλλήλων στῶμεν μηδὲ δυοῖν φθάσαι ἀμάρτωσιν, ἢ κακῶσαι ἡμᾶς ἢ σφᾶς αὐτοὺς βεβαιώσασθαι<sup>45</sup>.

Ed è appunto la paura che la città rivale ingrandisca ulteriormente il suo dominio e la sua influenza sulla Grecia, più che le ragioni degli alleati, a indurre Sparta, di solito rinunciataria a impegnarsi in questioni politico-militari di ampio respiro, a rompere gli indugi e a dichiarare guerra, poiché è in gioco il sistema delle alleanze che da tempo regola la Grecia:

Ἐψηφίσαντο δὲ οἱ Λακεδαιμόνιοι τὰς σπονδὰς λελύσθαι καὶ πολεμητέα εἶναι, οὐ τοσοῦτον τῶν ξυμμάχων πεισθέντες τοῖς λόγοις ὅσον φοβούμενοι τοὺς Ἀθηναίους μὴ ἐπὶ μεῖζον δυνηθῶσιν, ὀρώντες αὐτοῖς τὰ πολλὰ τῆς Ἑλλάδος ὑπόχειρα ἤδη ὄντα<sup>46</sup>.

L'intreccio tra guerra e politica che costituisce la cifra della storiografia tucididea trova un'efficace sintesi nella figura di Brasida e nella sua spedizione in Tracia. Il successo del comandante spartano è determinato da alcune armi che contano più delle sue truppe, in sé non sufficienti a conquistare la regione. Innanzitutto, oltre a giocare sull'effetto sorpresa, che si ripete ogni qual volta arriva alle porte di una città, sa coniugare strategia militare e soluzioni politiche, quali la debolezza delle città tracie dilaniate da lotte interne e i loro difficili rapporti con Atene. Inoltre Brasida è dotato di notevoli doti dialettiche, inusuali in uno Spartano, elasticità mentale e astute capacità psicologiche; così il suo comportamento che appare improntato a giustizia e mitezza, le trame con la fazione antidemocratica presente nelle città soggette ad Atene, Anfipoli soprattutto, per crearvi un clima destabilizzante e minarne la resistenza, la sua abilità nell'atteggiarsi non a conquistatore ma a liberatore fanno presa e spingono alla defezione; queste qualità sarebbero emerse compiutamente a lungo termine, in particolare

---

<sup>44</sup> Tucidide I, 23,6. La ἀληθεστάτη πρόφασις viene ribadita a I, 86 dall'eforo Stenelaida, che nel caldeggiare l'entrata in guerra asserisce che il pericolo della crescente potenza ateniese è argomento non minore del soccorso agli alleati.

<sup>45</sup> Tucidide I, 33,3; cfr. I, 36,1. L'inevitabilità del conflitto ritorna nella riunione dell'ecclesia in cui si delibera di accogliere l'alleanza di Corcira, nella consapevolezza che lo scontro con Sparta prima o poi si verificherà comunque (I, 44,1-2).

<sup>46</sup> Tucidide I, 88; cfr. I, 118,2-3.

quando, in seguito al disastro della spedizione in Sicilia, si crearono per gli alleati le condizioni più favorevoli per staccarsi da Atene:

Τό τε γάρ παραυτίκα ἑαυτὸν παρασχὼν δίκαιον καὶ μέτριον ἐς τὰς πόλεις ἀπέστησε τὰ πολλά, τὰ δὲ προδοσίᾳ εἶλε τῶν χωρίων [...] ἔς τε τὸν χρόνῳ ὕστερον μετὰ τὰ ἐκ Σικελίας πόλεμον ἢ τότε Βρασίδου ἀρετὴ καὶ ξύνεσις, τῶν μὲν πείρα αἰσθημένων, τῶν δὲ ἀκοῆ νομισάντων, μάλιστα ἐπιθυμίαν ἐνεποίει τοῖς Ἀθημαίων ξυμμάχοις ἐς τοὺς Λακεδαιμονίους. Πρῶτος γὰρ ἐξελθὼν καὶ δόξας εἶναι κατὰ πάντα ἀγαθὸς ἐλπίδα ἐγκατέλιπε βέβαιον ὡς καὶ οἱ ἄλλοι τοιοῦτοί εἰσιν. [...] Ὁ γὰρ Βρασίδας ἔν τε τοῖς ἄλλοις μέτριον ἑαυτὸν παρέιχε καὶ ἐν τοῖς λόγοις πανταχοῦ ἐδήλου ὡς ἐλευθερώσων τὴν Ἑλλάδα ἐκπεμφθείη. Καὶ αἱ πόλεις πυνθανόμεναι τῆς τε Ἀμφιπόλεως τὴν ἄλωσιν καὶ ἃ παρέχεται, τὴν τε ἐκείνου πραότητα, μάλιστα δὲ ἐπήρησαν ἐς τὸ νεωτερίζειν, καὶ ἐπεκηρυκεύοντο πρὸς αὐτὸν κρύφα, ἐπιπαριέναι τε κελεύοντες καὶ βουλόμενοι αὐτοὶ ἕκαστοι πρῶτοι ἀποστήναι<sup>47</sup>.

Un altro aspetto oggetto di acuta riflessione da parte dell'autore è la stretta correlazione tra politica interna e politica estera. La sua analisi si concentra in particolare sull'umore mutevole del popolo ateniese, pronto a osannare un politico nella situazione prospera come ad attaccarlo in caso di rovescio; e in effetti il motivo di fondo per cui Nicia, al contrario dei colleghi Demostene ed Eurimendonte, esita a ritirarsi da Siracusa è proprio il realistico timore delle accuse, anche calunniose, da parte dell'ecclesia, che non avrebbe perdonato loro una disfatta, e la consapevolezza che queste accuse sarebbero state supportate dagli stessi soldati che in quel momento li pregavano di partire. In sostanza Nicia vorrebbe recuperare la strategia periclea di prolungamento della guerra volta a fiaccare il nemico, ma con questa esitazione che si rivelerà tragica dimostra tutta la sua debolezza come politico<sup>48</sup>.

Già nelle prime righe in cui introduce il racconto della spedizione in Sicilia lo storico rimarca come gli Ateniesi si fossero lanciati in questa avventura bellica in maniera poco oculata, senza un'adeguata conoscenza dei luoghi e delle popolazioni dell'isola, sottovalutando la potenza di Siracusa e delle città sue alleate, non inferiore a quella delle città greche con cui stavano già combattendo, poiché l'arte militare non può essere disgiunta dalle conoscenze geo-etnografiche e dal calcolo esatto delle risorse a disposizione:

---

<sup>47</sup> Tucidide IV, 81,2-3; 108,2-3; cfr. IV, 106,1-2 per quanto riguarda specificamente la presa di Anfipoli, IV, 84,2-87 per le capacità oratorie di Brasida, non comuni tra gli Spartani, e il suo frutto politico. A IV, 108,4 però Tucidide commenta con un'amara γνώμη il suo successo, riconducendolo soprattutto alla tendenza degli uomini a seguire desideri vani e ad abbandonarsi di conseguenza a speranze irrazionali.

<sup>48</sup> Tucidide VII, 48-49. Per la debolezza di Nicia e la sua inclinazione alla superstizione cfr. VII, 50,4, quando ritarda la partenza per un'eclissi di luna, una decisione fatale per il corpo di spedizione ateniese. I rischi di un giudizio di fronte all'ecclesia, notevolmente impressionabile e volubile nelle sue decisioni, è ben espressa in Senofonte, *Elleniche* I, 7,4-34 a proposito del processo intentato agli strateghi vittoriosi nella battaglia delle Arginuse.

ἄπειροι οἱ πολλοὶ ὄντες τοῦ μεγέθους τῆς νήσου καὶ τῶν ἐνοικούντων τοῦ πλήθους καὶ Ἑλλήνων καὶ βαρβάρων, καὶ ὅτι οὐ πολλῶ τιμι ὑποδεέστερον πόλεμον ἀνηροῦντο ἢ τὸν πρὸς Πελοποννησίους<sup>49</sup>.

Da qui lo scoramento, amplificato dall'imprevista sconfitta sul mare, e il pentimento per essersi imbarcati in un'impresa di cui non avevano ben valutato le conseguenze, essendosi trovati ad affrontare poleis più difficili da combattere perché più simili ad Atene, non solo per potenza ma anche per ordinamento politico, e per questo più difficili da destabilizzare cercando di provocarvi rivolte interne. Insomma, la γνώμη dell'imprevedibilità del caso in uno stato di guerra si ritorce contro di loro:

οἱ μὲν Ἀθηναῖοι ἐν παντὶ δὴ ἀθυμίας ἦσαν καὶ ὁ παράλογος αὐτοῖς μέγας ἦν, πολὺ δὲ μείζων ἔτι τῆς στρατείας ὁ μετᾶμελος. Πόλεσι γὰρ ταύταις μόναίς δὴ ὁμοιοτρόποις ἐπελθόντες, δημοκρατουμέναις τε, ὥσπερ καὶ αὐτοί, καὶ ναῦς καὶ ἵππους καὶ μεγέθη ἐχούσαις, οὐ δυνάμενοι ἐπενεγκεῖν οὔτ' ἐκ πολιτείας τι μεταβολῆς τὸ διάφορον αὐτοῖς, ᾧ προσήγοντο ἄν, οὔτ' ἐκ παρασκευῆς πολλῶ κρείσσονος, σφαλλόμενοι δὲ τὰ πλείω, τὰ τε πρὸ αὐτῶν ἠπόρουσαν καὶ ἐπειδὴ γε καὶ ταῖς ναυσὶν ἐκρατήθησαν, ὃ οὐκ ἂν ᾤοντο, πολλῶ δὲ μᾶλλον ἔτι<sup>50</sup>.

Così agli Ateniesi non resta che aggrapparsi alla speranza di trovare la salvezza via terra solo grazie a un fatto imprevisto: è l'ingenua speranza formulata da Nicia nel discorso in cui cerca di rianimare le truppe auspicando un rivolgimento della situazione, che sarebbe loro dovuto perché gli dèi li hanno immeritatamente avversati e la sorte è stata fin troppo favorevole ai nemici, la stessa rinfacciata con arroganza ai Meli appena tre anni prima<sup>51</sup>.

L'esempio più evidente della volubilità del δῆμος è fornito dalla vicenda di Pericle cui si è fatto cenno sopra, quando la peste e alcuni insuccessi militari smorzano gli entusiasmi degli Ateniesi, che rapidamente gli negano il consenso e altrettanto rapidamente tornano sui loro passi quando lo statista riesce a rincuorarli. Nel giudizio tucidideo emerge il ruolo guida di Pericle, che grazie al suo prestigio e al suo disinteresse esercita un potere personale in un regime nominalmente democratico, e insieme la necessità che il popolo sia guidato da una mente illuminata:

Αἴτιον δ' ἦν ὅτι ἐκεῖνος μὲν δυνατὸς ὦν τῷ τε ἀξιώματι καὶ τῇ γνώμῃ χρημάτων τε διαφανῶς ἀδωρότατος γενόμενος κατεῖχε τὸ πλήθος ἐλευθέρως, καὶ οὐκ ἤγετο μᾶλλον ὑπ' αὐτοῦ ἢ αὐτὸς ἦγε [...] Ἐγίγνετό τε λόγῳ μὲν δημοκρατία, ἔργῳ δὲ ὑπὸ τοῦ πρώτου ἀνδρὸς ἀρχή<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Tucidide VI, 1,1. Cfr. VI, 17,2-6 per il baldanzoso discorso in cui Alcibiade, caldeggiando la spedizione di fronte all'ecclesia, dimostra una sottovalutazione di Siracusa e dei Sicelioti in generale, e IV, 55,2 per la costante fiducia ateniese nei propri mezzi. Viceversa a IV, 59-64 vengono messe in luce le capacità di preveggenza di Ermocrate, che parlando all'assemblea dei Sicelioti prefigura con chiarezza il futuro attacco ateniese.

<sup>50</sup> Tucidide VII, 55,1-2. Cfr. VII, 75.

<sup>51</sup> Tucidide VII, 77,1-4; cfr. VII, 71,7.

<sup>52</sup> Tucidide II, 65,8-9; cfr. VIII, 89,3.

Pericle viene visto come l'artefice della potenza ateniese e come il solo che avrebbe potuto condurre la città alla vittoria; la sua grandezza sarebbe stata valutata appieno dopo la morte, soprattutto considerando la ben diversa statura dei successori, su cui ricade il biasimo dell'autore, poiché con i loro errori politici, primo tra tutti l'esclusiva ricerca del vantaggio personale, laddove Pericle lo perseguiva solo quando si accordava con le esigenze dello Stato, la loro ambizione e la loro politica spudoratamente demagogica alimentarono le lotte intestine e contribuirono alla definitiva sconfitta di Atene<sup>53</sup>. Pericle appare uomo pragmatico, razionale, costante di contro alla volubilità e alla passionalità dei concittadini, la cui incoerenza, nel momento in cui rischia di finire addirittura sotto processo ma non vacilla, anzi sa riottenerne il favore, viene definita da Tucidide, con un pessimismo tanto asciutto quanto impietoso, come un comportamento tipico delle masse<sup>54</sup>.

Uno dei tratti dominanti della visione politica tucididea, com'è intuibile anche dalle preoccupazioni di Nicia riguardo all'atteggiamento dell'ecclesia, è infatti la sfiducia nella capacità del δῆμος di governare e prendere opportune deliberazioni, anzi proprio la guerra del Peloponneso è la situazione in cui la democrazia ateniese mostra il suo difetto strutturale. È evidente che le simpatie politiche di Tucidide vanno al regime moderatamente oligarchico dei Cinquemila, nel quale, a suo parere, per la prima volta si realizza ad Atene un buongoverno che pone un freno allo strapotere della moltitudine:

Καὶ οὐχ ἦκιστα δὴ τὸν πρῶτον χρόνον ἐπὶ γε ἐμοῦ Ἀθηναῖοι φαίνονται εὖ πολιτεύσαντες· μέτρια γὰρ ἢ τε ἐς τοὺς ὀλίγους καὶ τοὺς πολλοὺς ξύγκρασις ἐγένετο καὶ ἐκ πονήρων τῶν πραγμάτων γενομένων τοῦτο πρῶτον ἀνήνεγκε τὴν πόλιν<sup>55</sup>.

Il carattere mutevole del popolo ateniese si manifesta compiutamente nella reazione irrazionale alla notizia del disastro in Sicilia, quando, superata l'iniziale incredulità, rovescia la sua frustrazione e la sua rabbia impotente su chi aveva influenzato le decisioni dell'ecclesia e sugli indovini, dimenticando l'entusiasmo con cui aveva votato la spedizione, a riprova di quanto il fronte interno sia un potente fattore di indebolimento:

ἐπειδὴ δὲ ἔγνωσαν, χαλεποὶ μὲν ἦσαν τοῖς ξυμπροθυμηθείσι τῶν ῥητόρων τὸν ἔκπλου, ὥσπερ οὐκ αὐτοὶ ψηφισάμενοι, ὠργίζοντο δὲ καὶ τοῖς χρησμολόγοις τε καὶ μάντεσι καὶ ὁπόσοι τι τότε αὐτοὺς θείασαντες ἐπήλπισαν ὡς λήψονται Σικελίαν<sup>56</sup>.

---

<sup>53</sup> Tucidide II, 65,5-13.

<sup>54</sup> Tucidide II, 65,4.

<sup>55</sup> Tucidide VIII, 97,2.

<sup>56</sup> Tucidide VIII, 1,1; cfr. III, 38,7 per il rimprovero di Cleone ai concittadini di recarsi all'assemblea come a una declamazione di sofisti. Anche Pseudo-Senofonte II, 17 certifica l'assenza di un senso di responsabilità in seno al popolo ateniese nel prendere decisioni politiche; ricalca questa linea l'aneddoto, riportato in Plutarco, *Solone* 5,3, dello scita Anacarsi che, dopo aver assistito a una seduta dell'ecclesia, si meraviglia che tra i Greci parlino i saggi ma decidano gli ignoranti. Per le conseguenze a lungo termine della spedizione in Sicilia cfr. A. Corcella, *Tucidide. La disfatta a Siracusa*, Venezia 1996.

Un atteggiamento simile era già deplorato da Pericle, quando ricordava ai concittadini che proprio loro voluto quella guerra nella quale, trovandosi in grave difficoltà, lo accusavano di averli trascinati<sup>57</sup>. Nel momento in cui avevano preso la funesta decisione di attaccare Siracusa gli Ateniesi erano caduti in preda a quello che Tucidide chiama ἔρωσ, un furore accostato alla follia amorosa, il sentimento notoriamente invincibile tra gli uomini<sup>58</sup>. È lo stesso vocabolo utilizzato da Diodoto in una drammatica seduta dell'ecclēsia in cui si delibera sull'atteggiamento da tenere verso i Mitilenesi ribelli; in opposizione alla smania di Cleone, che vorrebbe infliggere una punizione esemplare ai rivoltosi e contagia l'assemblea con la sua oratoria, Diodoto esorta i concittadini a tenere un atteggiamento più moderato e a prendere una decisione più lungimirante, senza lasciarsi trascinare dal furore cieco e dall'altro sentimento che, come abbiamo visto, è cattivo trascinatore nelle cose umane, la speranza:

Ἡ τε ἐλπὶς καὶ ὁ ἔρωσ ἐπὶ παντί, ὁ μὲν ἠγούμενος, ἡ δ' ἐφεπομένη, καὶ ὁ μὲν τὴν ἐπιβουλήν ἐκφροντίζων, ἡ δὲ τὴν εὐπορίαν τῆς τύχης ὑποτιθεῖσα, πλείστα βλάπτουσι, καὶ ὄντα ἀφανῆ κρείσσω ἐστὶ τῶν ὀρωμένων δεινῶν<sup>59</sup>.

Ed è proprio il popolo ateniese che nel 411, intimidito dalle trame oligarchiche, vota supinamente le norme che abrogano la democrazia sancendo di fatto un colpo di stato<sup>60</sup>; nell'occasione Tucidide annota che, oltre un secolo dopo la fine della tirannide, per la prima volta gli Ateniesi, avvezzi a comandare, dovettero rinunciare a quella libertà di cui avevano privato con disinvoltura gli altri:

χαλεπὸν γὰρ ἦν τὸν Ἀθηναίων δῆμον ἐπ' ἔτει ἑκατοστῶ μάλιστα ἐπειδὴ οἱ τύραννοι κατελύθησαν ἐλευθερίας παῦσαι, καὶ οὐ μόνον μὴ ὑπήκοον ὄντα, ἀλλὰ καὶ ὑπὲρ ἡμῶν τοῦ χρόνου τούτου αὐτὸν ἄλλων ἄρχειν εἰωθότα<sup>61</sup>.

Parole che vengono riecheggiate dallo Pseudo-Senofonte, quando sentenzia che il popolo preferisce il malgoverno al buongoverno pur di detenere il potere:

ὁ γὰρ δῆμος βούλεται οὐκ εὐνομουμένης τῆς πόλεως αὐτὸς δουλεύειν, ἀλλ' ἐλεύθερος εἶναι καὶ ἄρχειν, τῆς δὲ κακονομίας αὐτῶ ὀλίγον μέλει· ὁ γὰρ σὺ νομίζεις εὐνομεῖσθαι, αὐτὸς ἀπὸ τούτου ἰσχύει ὁ δῆμος καὶ ἐλεύθερός ἐστιν<sup>62</sup>.

La connessione tra storia e politica è soprattutto evidente nei capitoli in cui Tucidide istituisce uno stretto collegamento tra guerra esterna e guerra civile<sup>63</sup>. Innanzitutto definisce στάσις il conflitto tra Sparta e Atene, poiché oltre a essere interno al mondo greco interessa la maggior parte delle poleis,

---

<sup>57</sup> Tucidide II, 60,4-7.

<sup>58</sup> Tucidide VI, 24,3. Cfr. Pseudo-Senofonte I, 9, dove si dice che un buongoverno non permette a uomini folli di riunirsi in assemblea e deliberare.

<sup>59</sup> Tucidide III, 45,5.

<sup>60</sup> Tucidide VIII, 65-70.

<sup>61</sup> Tucidide VIII, 68,4.

<sup>62</sup> Pseudo-Senofonte I, 8.

<sup>63</sup> Tucidide III, 82-83.

schierate sull'uno o sull'altro fronte e spesso divise al loro interno in fazioni opposte, con uno strascico di sangue e lutti che le avrebbe segnate irrimediabilmente<sup>64</sup>. In secondo luogo lo storico esamina con lucidità le conseguenze della guerra sugli uomini, evidenziando come essa ne stravolga la mentalità e ne faccia emergere il lato oscuro e peggiore, una costante che si ripete immancabilmente ogni volta che uno Stato è coinvolto in un evento bellico:

Καὶ ἐπέπεσε πολλὰ καὶ χαλεπὰ κατὰ στάσιν ταῖς πόλεσι, γιγνόμενα μὲν καὶ αἰεὶ ἐσόμενα, ἕως ἄν ἡ αὐτὴ φύσις ἀνθρώπων ᾗ, μᾶλλον δὲ καὶ ἡσυχαιότερα καὶ τοῖς εἶδεσι διηλλαγμένα, ὡς ἄν ἕκασται αἱ μεταβολαὶ τῶν ξυντυχιῶν ἐφιστῶνται. Ἐν μὲν γὰρ εἰρήνῃ καὶ ἀγαθοῖς πράγμασιν αἱ τε πόλεις καὶ οἱ ἰδιῶται ἀμείνους τὰς γνώμας ἔχουσι διὰ τὸ μὴ ἐς ἀκουσίους ἀνάγκας πίπτειν· ὁ δὲ πόλεμος ὑφελὼν τὴν εὐπορίαν τοῦ καθ' ἡμέραν βίαιος διδάσκαλος καὶ πρὸς τὰ παρόντα τὰς ὀργὰς τῶν πολλῶν ὁμοιοῖ<sup>65</sup>.

In questi capitoli Tucidide analizza soprattutto gli slittamenti semantici delle parole come segno palmare della degenerazione dei rapporti umani; la temerarietà dissennata diventa ardimento, la cautela e la moderazione diventano viltà, il comportamento subdolo e incline alla cospirazione è giudicato sintomo di intelligenza; i legami di sangue valgono meno di quelli politici, la violenza, la vendetta e il venir meno ai patti sono reputati la norma, poiché è preferibile aver fama di malvagi astuti che di sciocchi onesti. Ancora una volta viene messa in luce la motivazione più o meno nascosta sottesa a questa degenerazione, ossia l'ambizione e la sete di potere che portano al trionfo della doppiezza, della furberia, dell'inganno, dalla malvagità a scapito di prudenza, schiettezza e nobiltà d'animo, sentimenti che risultano in tale contesto inermi e vengono calpestati.

È la riprova che la guerra tira fuori il peggio dell'essere umano, ieri come oggi e come sempre, secondo quel carattere immutabile della sua natura che Tucidide mette in evidenza già all'inizio della sua opera e per la quale essa è, o meglio dovrebbe essere veramente uno κτῆμα ἐς αἰεΐ.

---

<sup>64</sup> Questa equiparazione ritorna in Platone, *Menesseno* 242a-245a, dove si asserisce che nella guerra peloponnesiaca Atene si è sconfitta da sola a causa delle lotte intestine e parimenti la Grecia si è resa da sé schiava pur non essendo mai stata vinta dal barbaro. Per il concetto secondo cui le guerre contro i nemici esterni sono preferibili a quelle tra poleis greche cfr. Eschilo, *Enumenidi* 858-866, Platone, *Repubblica* 469b-471b, Isocrate, *Filippo* 124-126, *Panatenaiico* 102-107, 156-160.

<sup>65</sup> Tucidide III, 82,2.

# Mars et Venus - Il rapporto dialettico di guerra e pace nella romanità

di Enzo Santese

Nello scenario della mitologia Marte e Venere rappresentano sempre i poli di un'antinomia – la guerra e la pace – che spesso è presente nella cultura classica e, soprattutto, romana; questa carrellata si fonda su “indugi d'analisi”, su alcuni aspetti qualificanti, messi in evidenza da autori in prosa e poesia latina. Nella classicità il primo richiamo alla relazione sentimentale fra il dio della guerra e la dea della bellezza e dell'amore risale a **Omero**, al libro VIII dell'*Odissea* (vv. 266-269): ἀὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀεῖδεν / ἀμφ'Ἄρρεος φιλότητος ἔϋστεφάνου τ'Ἄφροδίτης / ὡς τὰ πρῶτ' ἔμνησαν ἐν Ἡφαίστοιο δόμοισι, «L'aedo cominciò a cantare sulla cetra / gli incontri d'amore di Ares e Afrodite dalla bella corona, / come segretamente si unirono la prima volta nelle residenze di Efesto»<sup>66</sup>.

La storia narrata dal testo omerico si impernia su quattro personaggi che si comportano esibendo debolezze tipicamente umane: la dea procace e capziosa, Afrodite/Venere, Efesto/Vulcano, il marito non proprio avvenente e ripetutamente tradito, Ares/Marte, il focoso amante, e il Sole che con la sua luce illumina l'alcova e coglie in flagranza i due innamorati.

I concetti di *bellum* e di *virtus* sono strettamente connessi: il primo, soprattutto nel mondo romano arcaico, rimanda a una diffusa modalità di relazione del singolo con gli altri. Non a caso viene introdotta una serie di riti propiziatori come le cerimonie purificatrici di marzo, il mese dedicato al dio della guerra. La *virtus* è l'evidenza delle qualità del *vir* che delineano la fisionomia fisica e morale dell'uomo, il valore guerriero, il coraggio, la determinazione negli atti e nelle parole.

Quindi, dalla mitica fondazione dell'Urbe (753 a.C.) in poi, lo sviluppo evolutivo di Roma è intrecciato a una condizione di permanente *status belli*, che impone a ogni cittadino di essere pronto alle armi per la difesa e la conservazione stessa della sua terra. In quest'ambito il *civis* che è anche *miles* trova modo di assumere una sua sacralità con l'ardimento fino al sacrificio finale e la devozione assoluta alla patria.

Le prime guerre dei Romani, causate dalle pressioni esterne e innestate nel desiderio di salvaguardare un'identità in pericolo, sono essenzialmente difensive, per poi gradatamente rispondere a progetti di espansione e conquista che alla fine del II secolo a.C., proprio con una sequenza di impegni bellici, raggiunge il ruolo di *caput mundi*.

Riguardo all'approccio che i Romani avevano da conquistatori, Montesquieu esprime un parere che, pur attutito dal tono ironico dell'espressione, ha un fondo di aderenza alla realtà, quando sostiene che all'apparenza i Romani credevano bastasse aver inteso parlare di loro per essere disposti a sottomettersi.

---

<sup>66</sup> Salvo diversa indicazione, le traduzioni dei passi citati sono mie.

Però già all'inizio del I secolo a.C. i Romani, che hanno incominciato ad apprezzare a pieno le bellezze greche e le dolcezze d'Oriente, coltivano in maniera particolare il benessere, l'agio esistenziale, che sono antitetici rispetto all'idea della guerra. E quando ai pericoli esterni si aggiungono quelli interni (sconfinati nelle guerre civili), accentuano la loro inclinazione alla pace, come unica condizione per la tranquillità non solo individuale, ma collettiva, spesso con fasi di vagheggiamento (sul piano letterario) di una nuova età dell'oro. Secondo il mito, Saturno, detronizzato dal figlio Giove, era stato ospitato nella regione e aveva favorito l'avvento dell'agricoltura e della civiltà. La penisola italica fu chiamata appunto *Saturnia tellus* e si caratterizzò per un periodo di felicità e di pace, mai raggiunto nuovamente nei secoli seguenti.

Uno dei concetti fondanti per cogliere i nessi tra le diverse vicende storiche di Roma è quello del *pons*, che ha una radice sanscrita *panthas* (cammino), e greca, *pontos* (mare); le vie di mare e di terra consentono ai popoli di viaggiare, conoscere, incontrarsi. I romani hanno un'attenzione specifica alla progettazione e alla costruzione di ponti, il che avviene non solo per adeguarsi alle peculiarità fisiche dei territori (scavalcamento di fiumi, accessi agli insediamenti), ma anche per ragioni di "naturali" tendenze all'incontro, in ossequio a un pragmatismo che suggerisce la "apertura verso" più che la "chiusura dentro".

Da questo punto di vista il ponte è simbolo deciso di incontro tra le culture anche diverse e, là dove è possibile, strumento di integrazione con popoli di consuetudini e tradizioni molto differenti.

**Lucrezio** nel *De rerum natura* esprime in un pensiero innestato profondamente nella fisica epicurea (la fonte di derivazione concettuale e filosofica è appunto il Περὶ φύσεως, *Sulla natura*, del pensatore greco) questo concetto nell'*incipit* dell'opera dedicato all'invocazione a Venere; a questa dea il poeta assegna una valenza simbolica pienamente in linea con il sistema fisico del poema: la dea è tutt'uno con la Primavera, portando in sé il rilievo emblematico della forza generatrice e vitale dell'esistente; di contro la figura di Marte è portatrice di un principio opposto, quello di distruzione: tiene quindi fede alla sua qualifica di divinità della guerra.

Lucrezio crede nelle uniche "armi" per lui compatibili con l'intelligenza, quelle dell'amore, che Venere dispiega per avere ragione di Marte e placarlo con i suoi poteri seduttivi. Il contrasto significativo tra i due ricalca un modulo della dottrina di Empedocle, secondo cui l'Amore e l'Odio sono principi cosmici che stabiliscono le condizioni di equilibrio nella vita dell'universo.

Lucrezio apre il poema con l'invocazione a Venere, con la preghiera che possa neutralizzare tramite le sue arti amorose gli empiti guerrieri di Marte; fuori dal mito, infatti, la realtà è la minaccia bellica che tiene lontano dall'ozio letterario Gaio Memmio, a cui è dedicata l'opera, e impedisce all'autore di dedicarsi con serenità alla composizione.

*De rerum natura* I 1-20; 29-43:

*Aeneadum genetrix, hominum divomque voluptas,  
 alma Venus, caeli subter labentia signa  
 quae mare navigerum, quae terras frugiferentis  
 concelebras, per te quoniam genus omne animantum  
 concipitur visisque exortum lumina solis:  
 te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli  
 adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus  
 summittit flores, tibi rident aequora ponti  
 placatumque nitet diffuso lumine caelum.  
 Nam simul ac species patefactast verna diei  
 et reserata viget genitabilis aura favoni,  
 aerae primum volucres te, diva, tuumque  
 significant initum percussae corda tua vi.  
 Inde ferae pecudes persultant pabula laeta  
 et rapidos tranant amnis: ita capta Lepore  
 te sequitur cupide quo quamque inducere pergis.  
 Denique per maria ac montis fluviosque rapaces  
 frondiferasque domos avium camposque virentis  
 omnibus incutiens blandum per pectora amorem  
 efficis ut cupide generatim saecula propagent.*

*Effice ut interea fera moenera militiae  
 per maria ac terras omnis sopita quiescant.  
 Nam tu sola potes tranquilla pace iuvare  
 mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors  
 armipotens regit, in gremium qui saepe tuum se  
 reicit aeterno devictus vulnere amoris,  
 atque ita suspiciens tereti cervice reposta  
 pascit amore avidos inhians in te, dea, visus,  
 eque tuo pendet resupine spiritus ore.  
 Hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto  
 circumfusa super, suavis ex ore loquelas  
 funde petens placidam, Romanis, incluta, pacem.  
 Nam neque nos agree hoc patriai tempore iniquo  
 Possumus aequo animo nec Memmi clara propago  
 talibus in rebus communi deesse saluti.*

O progenitrice dei discendenti di Enea, gioia degli uomini e degli dei,  
 Venere divina, che sotto i rotanti astri del cielo  
 dai vita al mare che sostiene le navi, alle terre feconde di frutti,  
 poiché per opera tua ogni specie di essere vivente  
 viene concepita e, una volta nata, vede la luce del sole:  
 te, o dea, te fuggono i venti, te le nubi del cielo  
 e il tuo arrivo, per te la terra operosa leggiadri  
 fiori fa spuntare, per te sorridono le distese del mare  
 e l'aria, rasserenata, risplende di una luce diffusa.  
 Infatti non appena si mostra l'aspetto primaverile del giorno  
 e, dischiuso, prende vita il soffio fecondatore del favonio,  
 prima di tutto gli aerei uccelli  
 annunciano te e il tuo arrivo, o dea,  
 scossi nel cuore dalla tua potenza.  
 Quindi gli animali selvaggi e le greggi balzano per i pascoli rigogliosi  
 e passano a nuoto i fiumi rapinosi:  
 così, preso dalla tua bellezza,

ogni animale ti segue con desiderio dove tu intendi condurlo.  
Infine per mari e monti, fiumi impetuosi  
e per le fronzute case degli uccelli e per le verdi campagne  
infondendo a tutti nei petti una dolce tensione amorosa  
fai sì che le generazioni si propaghino secondo la specie.

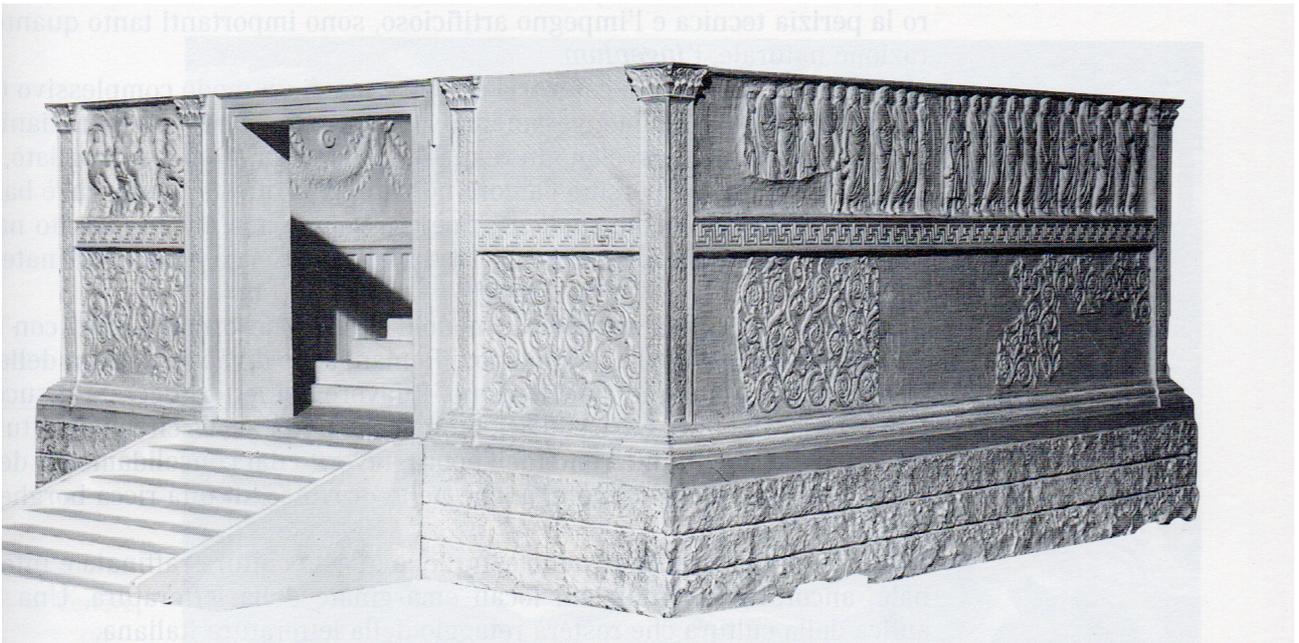
Fa' in modo che, intanto, le feroci opere belliche  
abbiano tregua assopite per i mari e per tutte le terre.  
Infatti tu sola puoi aiutare con una sicura pace  
gli uomini, poiché Marte, signore delle armi,  
governa le crudeli opere della guerra,  
lui che spesso si abbandona nel tuo grembo  
vinto dall'eterna ferita dell'amore,  
e così guardando in alto con il tenero collo ripiegato  
pasce d'amore gli avidi sguardi stando a bocca aperta verso te,  
e dalla tua bocca pende il sospiro di lui supino.  
Tu, o dea, col tuo corpo santo su lui che giace  
abbracciata a lui effondi dolci parole  
chiedendo per i Romani, o divina, una serena pace.  
Infatti né noi in questo tempo avverso per la patria  
possiamo compiere quest'opera con animo sereno né la gloriosa discendenza di Memmio  
può venir meno in tali circostanze alla comune salvezza.

Come noto, il programma di Augusto, primo imperatore romano, si può riassumere in questi tre punti: la stabilità politica dopo i sussulti delle guerre civili, la moralizzazione della vita pubblica e privata, la ripresa economica, fondamentale per pensare al raggiungimento di una vera grandezza del Principato.

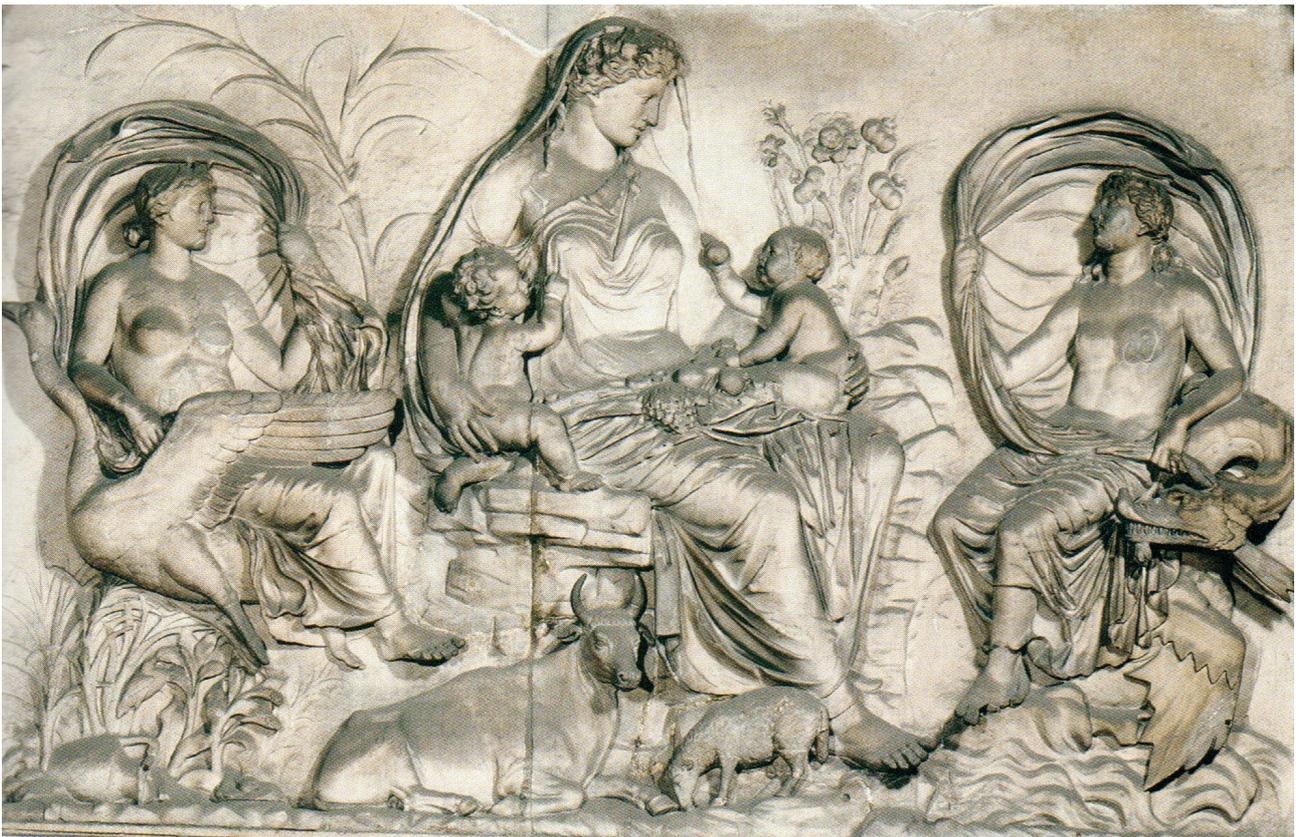
Quanto prima doveva essere ottenuta la *pax*, in questo caso anche divinizzata (*Pax*), condizione necessaria per risalire la china di un benessere auspicato un po' da tutti, partendo anche e soprattutto da una nuova attenzione all'agricoltura, depauperata da tante discordie e lotte intestine.

Per garantire la pace in ogni provincia dell'impero è necessario avere uno strumento efficace, l'esercito, che dirima "con le buone o con le cattive" ogni questione contraria e pericolosa per il nuovo ordine di cose. La pace diventa quindi una sorta di sigla rappresentativa dell'Impero, o meglio, del Principato; non è un caso che le venga sempre abbinato l'aggettivo "augustea".

Ne abbiamo un *monimentum* imponente nell'Ara Pacis, cioè nell'altare fatto erigere proprio da Augusto nel 9 a.C. in onore della nuova divinità. In origine era stato allocato all'interno del Campo Marzio, luogo dai profondi riflessi simbolici perché situato a un miglio romano (1.472 m) dal *pomerium*, dove il console, al ritorno da una spedizione militare, cedeva i relativi poteri straordinari (*imperium militiae*) e riacquistava gli ordinari poteri civili (*imperium domi*).



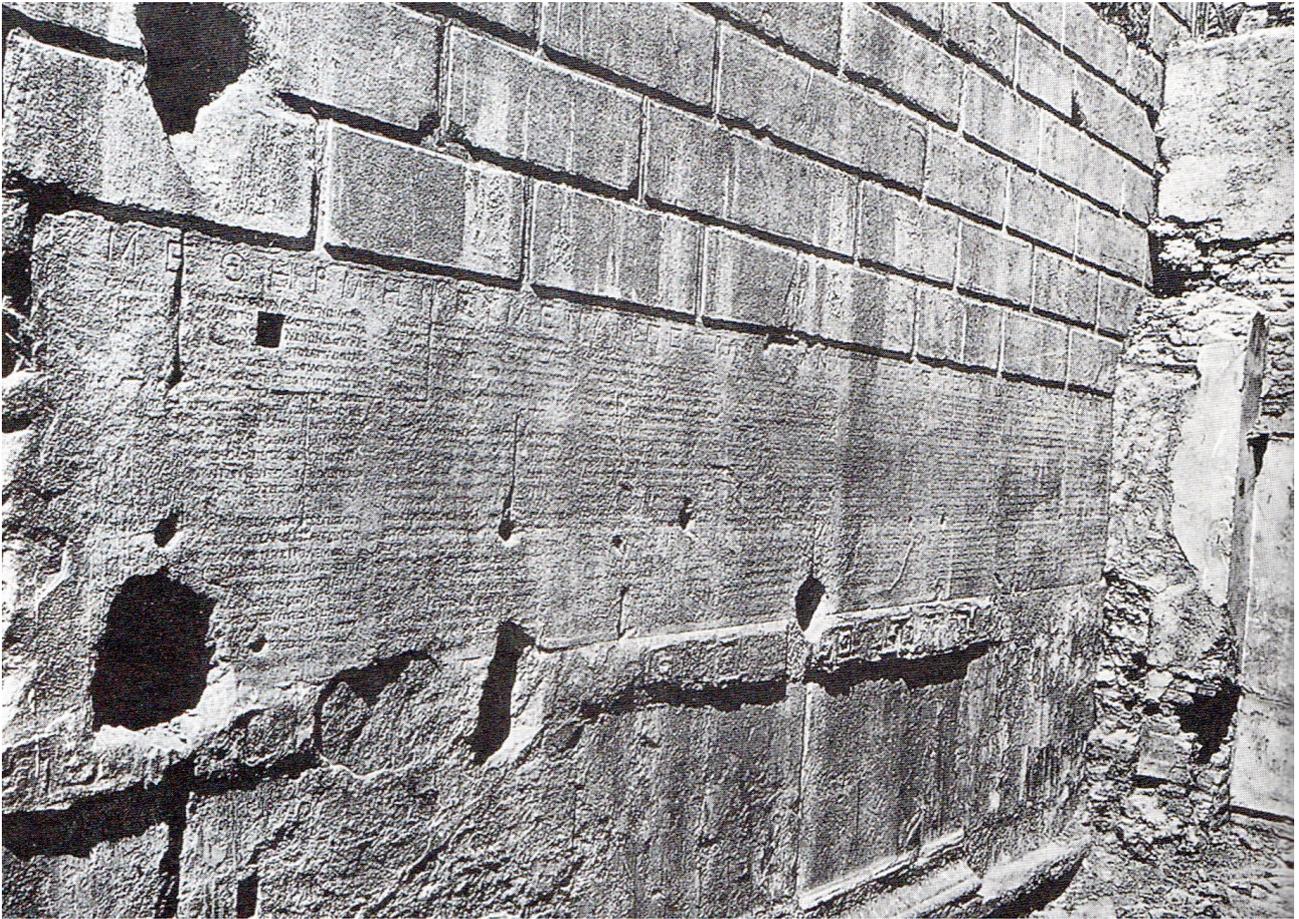
*Ara Pacis Augustae*



*Saturnia Tellus – Ara Pacis (part.)*

Grande valore documentale hanno naturalmente le *Res Gestae*, che offrono un resoconto puntuale dello stesso Augusto sulla sua azione di governo, sulle imprese militari, con abbondanti note esplicite o indirette sulla sua concezione politica, sulle motivazioni portanti della *pax*. Il testo è arrivato fino a noi

perché inciso in latino con traduzione greca sulle pareti del tempio di Augusto e della dea Roma (*Monumentum Ancyranum*) ad Ancyra, cioè Ankara, l'odierna capitale turca.



*Monumentum Ancyranum*

**Virgilio**, poeta influente e autorevole del Circolo di Mecenate, in qualità di fidato collaboratore del Princeps organizza la cultura creando i presupposti per un clima di consenso totale intorno, appunto, a Cesare Ottaviano, diventato di lì a poco Augusto. Nel periodo dal 37 al 30 a.C. l'autore mantovano compone i quattro libri delle *Georgiche*, in cui auspica che la pacificazione augustea serva anche a imporre finalmente l'ordine, dopo le caotiche vicende connesse con le ultime fasi della guerra civile.

*Georgiche* I 461-469:

*Scilicet et tempus veniet, cum finibus illis  
agricola incurvo terram molitus aratro  
exesa inveniet scabra robigine pila  
aut gravibus rastris galeas pulsabit inanis  
grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris.  
Di patrii, Indigetes et Romule Vestaque mater,  
quae tuscum Tiberim et Romana Palatia servas,  
hunc saltem everso iuvenem succurrere saeclo  
ne prohibete!*

E certamente verrà un tempo quando in quei territori  
il contadino, dopo aver smosso la terra con l'aratro ricurvo  
troverà lance corrose da scabra ruggine  
o batterà con pesanti rastrelli elmi vuoti  
e guarderà con meraviglia le grandi ossa nei sepolcri scavati.  
Dei patrii, Indigeti, e Romolo e madre Vesta,  
tu che proteggi l'etrusco Tevere e il romano Palatino,  
non opponetevi  
almeno che questo giovane possa soccorrere una generazione molto turbata.

*Eneide* 3, 56-57:

*Quid non mortalia pectora cogis  
auri sacra fame?*

A che cosa non costringi i cuori mortali,  
miserabile fame dell'oro?

L'origine delle discordie è sempre legata a un interesse di parte, che spesso può innescare tragedie in sequenza, come sono in realtà le guerre. L'episodio è quello di Polinestore, che, per rubare il tesoro di Priamo che Polidoro portava con sé, lo uccise. Da questo fatto scaturirono poi altre tragedie legate le une alle altre.

**Tibullo**, *Elegie* I 1, 25-28:

*Iam modo iam possim contentus vivere parvo  
nec semper longae deditus esse viae,  
sed Canis aestivos ortus vitare sub umbra  
arboris ad rivos praetereuntis aquae.*

Ed ora finalmente io possa vivere contento del poco,  
non essere sempre impegnato in lunghi viaggi,  
ed evitare l'estivo sorgere della Canicola all'ombra  
di un albero, o presso un ruscello d'acque correnti (trad. di L. Canali).

Il poeta sente disagio all'idea di una spedizione militare, il viaggio in armi mal si confà a uno spirito amante della vita quieta, desiderio di trascorrere le sue giornate nella calma della campagna, lontano dai rumori della città. La voglia di "stare presso i ruscelli d'acqua che scorre" rappresenta il *locus amoenus*, il paesaggio naturale ideale vagheggiato da tanti autori nelle rappresentazioni letterarie.

*Elegie* I 1, 51-52:

*O quantum est auri pereat potiusque smaragdi,  
quam flect ob nostras ulla puella vias!*

Oh periscano tutto l'oro e tutti gli smeraldi,

piuttosto che una fanciulla pianga per la mia partenza! (trad. di L. Canali).

L'amore è assunto anche come polarità opposta a una vita di febbrile ricerca di fama e guadagni; per questo Tibullo, facendo leva su un luogo comune della poesia erotica, ricorre all'enfasi e all'iperbole, stabilendo il primato della vicinanza alla donna amata, rispetto alla ricerca di luoghi anche distanti dove cercare gloria (militare, economica).

*Elegie I 1, 75-78:*

*Hic ego dux milesque bonus: vos, signa tubaeque,  
ite procul, cupidis volnera ferte viris,  
ferte et opes: ego composito securus acervo  
despiciam dites despiciamque famem.*

Qui io sono buon condottiero e soldato: voi, insegne e trombe, andate lontano; portate ferite al guerriero ambizioso, ma anche donategli ricchezze. Io, tranquillo con il mio raccolto chiuso nel granaio, mi riderò dei ricchi e ugualmente della fame (tra. di L. Canali).

L'autore assegna al verbo *respiciam*, ripetuto due volte, il tono perentorio di un'affermazione morale, che non può essere scalfita da argomentazioni contrarie: tra la fame e la ricchezza esiste una via mediana lungo cui trovare l'equilibrio necessario per apprezzare l'esistenza.

*Elegie I 3, 35-40:*

*Quam bene Saturno vivebant rege, priusquam  
tellus in longas est patefacta vias!  
Nondum caeruleas pinus contempserat undas,  
effusum ventis praebueratque sinum,  
nec vagus ignotis repetens compendia terris  
presserat externa navita merce ratem.*

Com'era bella la vita sotto il regno di Saturno, prima che la terra fosse solcata da lunghe vie! Ancora il pino non aveva appreso a sfidare i flutti cerulei, non aveva offerto al vento le vele spiegate, i migranti nocchieri alla ricerca di guadagno in terre sconosciute, non avevano ancora riempito la stiva con merci straniere (trad. di L. Canali).

Tibullo è al seguito di Messalla in Oriente, quando un'improvvisa malattia lo costringe a sostare a Corfù, dove è colto da un profondo stato di frustrazione perché teme l'imminenza della morte. Allora la invoca, chiedendole peraltro una sorta di "dilazione" in modo da poter tornare a casa e riabbracciare la sua Delia. È questa, dunque, l'ennesima occasione per sottolineare il contrasto tra l'ideale di una vita, improntata esclusivamente all'amore e alla pace domestica, e una vita invece impegnata dell'attività militare.

Il pensiero non può evidentemente prescindere dall'Età dell'Oro, secondo la mitologia greca dominata dal dio Kronos, poi cacciato dal figlio Zeus, con il quale ebbe inizio un periodo di inarrestabile decadenza. Nel mondo romano Kronos, divinità delle coltivazioni, viene sostituito da Saturno, dio italico della terra. Il vagheggiamento della mitica età si innesta in un'idea negativa del progresso umano: alle invenzioni della spada e della nave (quindi la guerra, le conquiste, i commerci) vengono imputate le ragioni primarie di involuzione e declino rispetto allo stato naturale.

*Elegie I 3, 49-50:*

*Nunc Iove sub domino caedes et vulnera semper,  
nunc mare, nunc leti mille repente viae.*

Ora sotto il regno di Giove ci sono stragi e ferite,  
ora il mare, ora mille modi di morte improvvisa.

*Elegie I 10, 1-14*

*Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses?  
Quam ferus et vere ferreus ille fuit!  
Tum caedes hominum generi, tum proelia nata,  
tum brevior dirae mortis aperta via est.  
An nihil ille miser meruit, nos ad mala nostra  
vertimus, in saevas quod dedit ille feras?  
Divitis hoc vitium est auri, nec bella fuerunt,  
faginus adstabat cum scyphus ante dapas.  
Non arces, non vallus erat, somnumque petebat  
securus varias dux gregis inter oves.  
Tunc mihi vita foret, Valgi, nec tristia nossem  
arma nec audissem corde micante traham;  
nunc ad bella trahor, et iam quis forsitan hostis  
haesura in nostro tela gerit latere.*

Chi fu colui che per primo inventò le terribili armi?  
Quanto fu malvagio e davvero feroce quello!  
Allora sono nate le stragi per il genere umano, allora sono nate le guerre,  
allora fu aperta una via più facile alla terribile morte.  
Eppure quel misero non ebbe alcuna colpa, siamo stati noi a volgere a nostro danno  
ciò che quello ci ha dato contro gli animali feroci  
Questa è la colpa del ricco oro, e non ci furono guerre  
quando una tazza di legno di faggio era posta davanti ai banchetti.  
Non vi erano rocche fortificate, né trincee, e il pastore si poteva addormentare  
senza preoccupazione tra pecore di vari colori.  
Allora (tranquilla) sarebbe stata per me la vita, Valgio, e non avrei conosciuto  
le armi funeste, né avrei udito la tromba col cuore in sussulto.  
Ora sono trascinato alle guerre e ormai forse qualche nemico  
maneggia dei dardi da conficcare nel mio fianco.

**Properzio, Elegie II 7, 5-6:**

*“At magnus Caesar”. Sed magnus Caesar in armis:  
devictae gentes nil in amore valent.*

Nella lirica domina il contrasto fra due concetti irrimediabilmente antitetici: l'amore e la gloria militare. Il poeta come rimedio efficace alla vita politica e militare concepisce solo l'*otium* amoroso e la *militia* poetica. Nei due versi precedenti il riferimento è alla gioia per l'abrogazione di una legge<sup>67</sup>, che avrebbe costretto il poeta a separarsi da Cinzia, una donna che poteva essere frequentata solo come amante. Propertio inserisce l'obiezione di un ipotetico interlocutore («Ma Cesare Ottaviano è grande») a cui risponde in maniera perentoria: «Ma Cesare è potente solo nell'attività militare: / l'aver vinto nazioni non vale nulla in amore»).

**Orazio**, *Odi* II 6, 1-8, esprime all'amico Settimio il proprio malessere dovuto alla stanchezza ormai insopportabile per i viaggi e per il servizio militare; in antitesi a questa auspica un tempo di placida quiete a Tivoli oppure nella piana di Taranto, ricca di uliveti, alveari e vigne:

*Septimi, Gadis aditure mecum et  
Cantabrum indoctum iuga ferre nostra et  
barbaras Syrtis, ubi Maura semper  
aestuat unda,  
Tibur Argeo positum colono  
sit meae sedes utinam senectae,  
sit modo lasso maris et viarum  
militiaeque.*

O Settimio, che sei pronto ad andare con me fino a Cadice e al Cantabro che non ha imparato a sopportare il nostro dominio e alle barbare Sirti, dove ribollono sempre le acque dei Mauri, ma invece Tivoli, fondata dai coloni greci, possa essere la casa della mia vecchiaia, il termine della mia stanchezza di mare, di viaggi e di guerra.

*Odi* III 2, 13:

*Dulce et decorum est pro patria mori.*

È un pensiero su cui si sono confrontati molti studiosi, che hanno espresso la loro perplessità per questo inno alla gloria militare, contrastante con tanti pensieri del poeta pervasi da una tensione di pace, quiete e silenzio.

*Odi* IV 15, 9-16:

*Ianum Quirini clausit et ordinem  
rectum evaganti frena licentiae  
iniecit emovitque culpas  
et veteres revocavit artis,*

---

<sup>67</sup> Tra il 19 e il 17 a.C. erano state proposte la *Lex Iulia de maritandis ordinibus* e la *Lex Iulia de adulteriis*, poi cancellate per le diffuse proteste popolari. Infatti erano viste come una inaccettabile invasione dell'ambito privato: prevedevano sanzioni economiche pesanti e limitazioni dei diritti ereditari per gli scapoli o per chi non procreasse figli.

*per quas Latinum nomen et Italiae  
crevere vires famaue et imperi  
porrecta maiestas ad ortus  
solis ab Hesperio cubili.*

Ha chiuso il tempio di Giano Quirino  
e ha imposto freni alla libertà eccessiva che usciva da un giusto ordine  
e ha messo al bando i vizi  
e ripristinato le antiche arti,

per le quali il nome Latino e le forze dell'Italia  
sono cresciuti e la fama  
e la maestà dell'impero dilatata fino al sorgere  
del sole dal giaciglio Esperio.

Finalmente sotto la spinta dell'autorità imperiale si sono concluse le lotte civili ed è stato dato un potente segno e messaggio di pace, con la chiusura del tempo di Giano. Gli intellettuali del tempo furono concordi nel riconoscere in questo la grandezza dell'imperatore.

Conclude la panoramica una parte dell'epillio di **Reposiano**: a mo' di auspicio per un futuro migliore rispetto a questi tempi difficili, penso possa essere assunto a simbolo di una prossima vittoria delle ragioni della pace sulla guerra, con l'aiuto di una Venere capace di neutralizzare Marte con le semplici armi della seduzione.

Reposiano è un poeta latino, di cui si hanno scarse notizie biografiche; sembra accertato che la sua collocazione nella storia della letteratura latina sia alla fine del III o all'inizio del IV secolo. Il suo epillio, *De concubitu Martis et Veneris*<sup>68</sup>, poemetto in 182 esametri, come tutte le opere di ambito alessandrino inquadra e amplifica alcuni particolari degli amori tra Marte e Venere, utilizzandoli peraltro per una annotazione morale.

*Iverat ad lectum Mavors et pondere duro  
floribus incumbens totum turbarat honorem;  
ibat pulchra Venus vix presso pollice cauta,  
floreæ ne teneras violarent spicula plantas,  
et nunc innectens, ne rumpant oscula, crinem,  
nunc vestes fluitare sinens, vix lassa retentat,  
cum nec tota latet nec totum nudat amorem.  
Ille inter flores furtivo lumine tectus  
spectat hians Venerem totoque ardore tremescit.  
Incubuit lectis Paphie. Proh sancta Cupido,  
quam blandas voces, quae tunc ibi murmura fundunt!  
Oscula permixtis quae tunc fixere labellis!  
Quam bene consortis haeserunt artibus artus!*

---

<sup>68</sup> Interessante è la logica narrativa che l'episodio mitico dell'incontro amoroso tra le due divinità ispira in una preziosa coppa d'argento, risalente alla metà del I secolo d.C., trovata nella Casa di Menandro a Pompei e custodita nel Gabinetto Segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

Marte, disteso a letto, col suo grande peso  
 coricato sui fiori, ne aveva sciupato la bellezza;  
 la bella Venere si è accostata in punta di piedi con discrezione  
 perché le spine dei fiori non ferissero i delicati piedi,  
 e ora, legando i capelli per non ostacolare i baci, ora slaccia la veste e ne tiene un lembo  
 in modo da non essere tutta coperta e non denudare tutte le grazie.  
 Lui, pieno di meraviglia, con sguardo furtivo  
 osserva Venere a bocca aperta e trema di ardore.  
 La Pafia<sup>69</sup> si è coricata sul letto. Santo Cupido,  
 quali dolci parole, quali sussurri allora emettono!  
 Quali baci si sono scambiati sulle labbra!  
 Quanto strettamente si sono attaccate intrecciandosi le loro braccia!

#### Riferimenti bibliografici

- G. ALFOLDY, *Storia sociale dell'antica Roma*, Il Mulino, Bologna 1987  
 M. BETTINI, *Antropologia e cultura romana*, La Nuova Italia Scientifica, 1986  
 G. BUTI, G. DEVOTO, *Preistoria e storia delle regioni d'Italia*, Sansoni, Firenze 1974  
 E. CANTARELLA, *Secondo natura*, Rizzoli, Milano 1999  
 F. DELLA CORTE, *La poesia latina*, in AA.VV., *Introduzione allo studio della cultura classica*, Marzorati, Milano 1972, pp.139-209  
 G. DUMÈZIL, *La religione romana arcaica*, Rizzoli, Milano 1977  
 L. FERRERO, *Rerum scriptor. Saggi sulla storiografia romana*, Tipografia Smolars, Trieste 1962  
 M. GAZEAU, *Le Tombeau de Cynthia – livre IV des Élégies de Properce*, Les Belles Lettres, Parigi 2017  
 B. GENTILI, G. CERRI, *Storia e biografia nel pensiero antico*, Laterza, Roma-Bari 1983  
 A. HOLLIS, *Fragments of Roman Poetry*, Oxford University Press, Oxford 2007  
 HORACE, *Odes et Epodes*, Les Belles Lettres, Parigi 1987  
 A. LA PENNA, *L'integrazione difficile. Un profilo di Properzio*, Einaudi, Torino 1977  
 A. LA PENNA, *Aspetti del pensiero storico latino*, Einaudi, 1978  
 A. LA PENNA, *L'elegia di Tibullo come meditazione lirica*, in TIBULLO, *Elegie*. Traduz. di L. Canali, Rizzoli, Milano 1989  
 M. MORTARINO, M. REALI, G. TURAZZA, *Virgilio – Loci scriptorum*, Loescher, 2010  
 A. POSTIGLIOLA (a cura di), *Storia e ragione. Le "Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur decadence" di Montesquieu nel 250° della loro pubblicazione*, Atti del convegno (Napoli, 4-6 ottobre 1984), Liguori, Napoli 1987  
 U. ZUCCARELLI, *Reposiani lexicon*, Società editrice napoletana, 1976.

---

<sup>69</sup> A Pafos, piccola città dell'isola di Cipro, c'era un grande altare dedicato a Venere che, proprio per questo, veniva chiamata anche Pafia.

# Gerione dal mito in Esiodo alla Commedia di Dante

## *di Giovanni Ponchio*

### ***Premessa***

Dopo l'iniziale adesione al guelfismo moderato, Dante elabora una visione politica che individua nell'Impero l'istituzione voluta da Dio, per assicurare agli uomini ordine, giustizia e pace. La dimostrazione della necessità dell'ordine imperiale è definita, attraverso il percorso sillogistico, nel *De Monarchia*. Mentre innumerevoli sono i passi della *Commedia* nei quali il poeta attribuisce alla mancata azione imperiale la causa delle lotte cruente che funestano la società contemporanea. Basti ricordare come nel VI canto del *Purgatorio* venga condannata la latitanza dalla scena italiana degli imperatori d'Austria o come, mediante la figura di Giustiniano nel VI del *Paradiso*, venga esaltata la missione imperiale e inscritta nel disegno di Dio sulla storia umana.

Tuttavia i mali del tempo non sono dovuti soltanto alla indifferenza o alla ignavia di chi occupa il trono imperiale, ma anche alle forze che si oppongono alla realizzazione dell'opera imperiale. Tra di esse vi è la città di Padova, la cui condotta politica viene esplicitamente condannata nell'XI del *Paradiso* con le parole di Cunizza da Romano, sorella di Ezzelino III.

Dopo aver narrato la sua origine e giustificato la sua presenza nel cielo di Venere, l'anima beata predice la sanguinosa sciagura che incombe sulla città *per essere al dover le genti crude*, ossia perché i padovani non obbediscono alle leggi dell'imperatore, incarnate dal volere del suo vicario, Cangrande della Scala.

Se l'attacco a Padova è evidente nel *Paradiso*, nelle altre cantiche è espresso attraverso allusioni e riferimenti indiretti all'economia e alla cultura patavina. In particolare nell'*Inferno*, Dante trasforma in simboli del male i miti della tradizione cittadina, senza alcuna apparente giustificazione.

Il Comune cittadino, d'altronde, da tempo ha recuperato dalla cultura latina il mito di Antenore e continua ad alimentarlo per fondare su di esso la giustificazione di quel potere che esercita sul territorio, in contrasto con quello imperiale che deriva da Dio stesso.

Questa operazione ideologica e politica giunge a compimento nel 1274. In quell'anno, durante i lavori di scavo per la costruzione di una *casa di Dio* nel quartiere di S. Biagio, viene alla luce un'antica tomba. Dentro una cassa di legno, si trova una cassa di piombo e, dentro a questa, lo scheletro di un antico guerriero con il suo corredo di armi. L'incarico di definire l'identità del defunto viene affidata dal Comune al giureconsulto Lovato de Lovati. Costui, dopo l'attenta ricognizione della tomba e dello scheletro, la consultazione dei testi antichi e delle opinioni dei cittadini, stabilisce che si tratta di

Antenore, il mitico fondatore della città<sup>70</sup>. Lo straordinario ritrovamento induce il Comune a decretare la solenne sepoltura dell'eroe in un'arca collocata vicino alla chiesa di S. Lorenzo. Così, tra due ali festanti di folla, Padova celebra con una solenne cerimonia il suo fondatore, traslandone le reliquie laddove ancor oggi si trovano e dove il Lovato chiede di poter avere sepoltura.

Viene da sorridere pensando che a far decidere sull'identità eroica della salma sia un vecchio proverbio padovano che recita

*Quando la Capra parlerà  
E 'l lovo ghe responderà  
Antenore se leverà*<sup>71</sup>.

La saggezza popolare intende, con tutta evidenza, affermare che nessuno avrebbe potuto trovare Antenore. Ma caso vuole che il capomastro del cantiere si chiami Capra e che Lovato derivi dal termine *lovo* (lupo). Per tale decisiva ragione, de Lovati identifica nelle ossa ritrovate il primigenio fondatore della città.

Comunque, ai padovani poco importano i motivi che hanno spinto il giureconsulto alla decisione, resa pubblica da un'iscrizione in versi latini che ancor oggi si può leggere sulla tomba di Antenore. La gloriosa fondazione conferma e giustifica la superiorità di Padova sulle altre città venete, prime tra tutte Vicenza e Treviso, a lungo sotto il suo dominio<sup>72</sup>.

La vicenda di Antenore consente di fare luce sul rapporto che Dante stabilisce con la cultura padovana dell'epoca. Senza mai entrare in polemica diretta con la città, senza invettive e senza sarcasmi, Alighieri ne denuncia la falsità costituzionale, chiamando *Antenora* lo spazio infernale, dove sono incatenati dal ghiaccio i traditori della patria<sup>73</sup>, mentre nel *Purgatorio*<sup>74</sup> il *grembo degli Antenori* è il territorio padovano in cui Jacopo del Cassero viene sgozzato a tradimento. Dante dunque non accusa direttamente, ma allude. Insinua che i padovani siano geneticamente traditori, dei falsificatori, dei fraudolenti, scegliendo la leggenda nera su Antenore che circolava nel mondo antico. Secondo tale versione, il fondatore di

---

<sup>70</sup> Lo stesso Lovato de Lovati in due distici elegiaci, scolpiti sull'urna marmorea, celebra l'eroe fondatore: *Inclitus Ant(h)enor patriam vox nisa quietem / Transtulit huc Enetum Dardanidumq(ue) fugas, / Expulit Euganeos, Patavin(am) (con)didit urbem / Quem tenet umili ma(r)more cesa domus*. Il glorioso Antenore, voce tesa alla pace della patria, / Portò qui la fuga degli Eneti e dei Troiani / Cacciò gli Euganei, fondò la città di Padova / Lo custodisce qui una dimora intagliata nell'umile marmo.

<sup>71</sup> G. Fabris, *La tomba di Antenore*, in *Scritti di arte e storia padovana*, Cittadella 1977.

<sup>72</sup> R. Weiss, *Lovato Lovati*, in *Italian Studies* VI 1951, pp. 3-28. G. Fabris, *La tomba di Antenore*, in *Scritti di arte e storia padovana*, Cittadella 1977. C. Gasparetto, *Alle origini del mito della tomba di Antenore*, in *Medioevo e Rinascimento veneto ed altri studi in onore di Lino Lazzarini* I, Padova 1979, pp. 3-12. L. Braccesi, *La leggenda di Antenore da Troia a Padova*, Padova 1984. G. Ronconi, *Antenore, la sua tomba, il suo mito* in "Padova e il suo territorio" 1, 1986, pp. 8-11. R. Mambella, *Padova e il suo territorio nell'antichità. Guida con itinerari*, Este 1991. I. Favaretto, *La riscoperta dell'antico a Padova*, in *Padova a city of store and water*, Padova 2001.

<sup>73</sup> *Inferno* XXXII 88.

<sup>74</sup> *Purgatorio* V 75.

Padova è in realtà un traditore che ha consegnato la sua patria Troia agli Achei per potersi mettere in salvo.

Dimentica peraltro che Tito Livio<sup>75</sup> e soprattutto il suo maestro e la sua guida Virgilio lo presentano come un principe prudente, amante della patria e pacifico.

*Antenor potuit mediis elapsus Achivis  
Illyricos penetrare sinus atque intuma tutus  
Regna Libumorum et fontem superari Timavi,  
Unde per ora novem vasto cum murmure montis  
It mare proruntum et pelago premit arva sonanti.  
Hic tamen ille urbem Patavi sedesque locavit  
Teucrorum et genti nomen dedit armaque fixit  
Troia, nunc placida compositus pace quievit<sup>76</sup>.*

### **Gerione nel mito greco e nella cultura italica**

Il rovesciamento etico del mito di Antenore è paradossalmente la premessa per affrontare l'approdo dantesco del mito di Gerione, la cui origine si colloca all'interno del sistema numinoso della *Teogonia* di Esiodo.

Χρυσάωρ δ' ἔτεκε τρικέφαλον Γηρυονῆα  
μιχθεῖς Καλλιρόη κούρη κλυτοῦ Ὠκεανοῖο·  
τὸν μὲν ἄρ' ἐξενάριξε βίη Ἡρακλεΐη  
βουσι πάρ' εἰλιπόδεσσι περιρρύτῳ εἰν Ἐρυθείη  
ἦματι τῷ, ὅτε περ βοῦς ἦλασεν εὐρυμετώπους  
Τίρυνθ' εἰς ἰερέην, διαβάς πόρον Ὠκεανοῖο,  
Ὅρθόν τε κτείνας καὶ βουκόλον Εὐρυτίωνα  
σταθμῷ ἐν ἠερόεντι πέριον κλυτοῦ Ὠκεανοῖο (Hes. *Theog.* 279-294)<sup>77</sup>.

Dal poeta greco Gerione viene collegato al mito di Eracle. Costui lo affronta durante una delle sue dodici fatiche, mentre sta percorrendo l'Europa da oriente sino ad occidente. Si tratta del figlio di Crisaore e Calliroe, un essere mostruoso, dotato di tre teste e di tre busti, ognuno con due braccia e due gambe. Abita in una lontana isola, all'estremità occidentale della terra, dove possiede una mandria di straordinaria bellezza. Ercole prima gli uccide il mostruoso mandriano Euritione, poi Orto il cane, altrettanto mostruoso. Infine uccide lo stesso Gerione, rubandogli l'intera mandria.

<sup>75</sup> *Ab urbe condita* I 1, 1-3.

<sup>76</sup> «Antenore, pure, ha potuto, sfuggendo agli Achivi, / penetrare sicuro il mar dell'Illiria e la fonte superar del Timavo, / donde per nove bocche, con vasto rimbombo del monte, / va, dilagato mare, travolge i campi nell'onda muggente. / Sì, egli pose qui Padova, sede dei Teucri, / e diede un nome alla gente, e appese l'armi di Troia, / e ora, in placida pace composto riposa», Virgilio, *Eneide* I 242-249 (traduzione di Rosa Calzecchi Onesti in *Eneide*, Torino 1967).

<sup>77</sup> «Crisaore a sua volta generò Gerione dalle tre teste, dopo essersi unito a Calliroe, la figlia dell'inclito Oceano. Ed a Gerione tolse la vita la possa di Eracle, presso i buoi dal passo ondeggiante, in Eritia circondata dai flutti, quel giorno quando egli spinse i buoi dalla larga fronte verso la sacra Tirinto, dopo aver traversato le correnti dell'Oceano, e dopo aver ucciso Orto ed il pastore di bovi Euritione nel loro stabbio coperto di bruma, al di là dell'inclito Oceano» (trad. di A. Colonna). Salvo diversa indicazione, le traduzioni dei passi citati sono mie.

Nella *Teogonia* Gerione in realtà compare in due diversi contesti, con caratteristiche diverse. Il primo racconto – quello ora ricordato – è inserito in una parte dedicata alla genealogia di esseri mostruosi, capaci di rovesciare l'ordine del regno di Zeus. Su di essi, dunque, è necessaria l'azione purificatrice di Eracle.

Nel finale del poema, invece, Esiodo considera la nuova realtà degli eroi come espressione della giustizia olimpica. Qui il profilo mostruoso di Gerione si muta nel volto di un eroe valoroso ed umano. Certo anche in questo racconto viene ucciso dalla forza di Eracle a causa dei *buoi dal passo ondeggiante*, ma non si tratta più di un mostro brutale, bensì *del più forte di tutti i mortali*.

κούρη δ' Ὠκεανοῦ Χρυσάορι καρτεροθύμῳ  
μιχθεῖσ' ἐν φιλότῃτι πολυχρύσου Ἀφροδίτης  
Καλλιρόῃ τέκε παῖδα βροτῶν ἀρτίστον ἀπάντων,  
Γηρουνέα, τὸν κτεῖνε βίῃ Ἑρακληεῖη  
βοῶν ἔνεκ' εἰλιπόδων ἀμφιρρύτῳ εἰν Ἑρθεῖῃ (Hes. *Theog.* 979-984)<sup>78</sup>.

Se il duplice giudizio che accompagna Gerione, testimonia la maniera “multipla” con la quale Esiodo interpreta la realtà, al pari di molti poeti arcaici, il profilo eroico di Gerione viene conservato e valorizzato nella *Gerioneide* di Stesicoro:

ἀπέκλινε δ' ἄρ' ἀχένα Γαργύονας  
ἐπιάρσιον, ὡς ὅκα μ[ά]ρω[ν]  
ἄτε καταισχύνοισ' ἀπαλὸν [δέμας  
αἰψ' ἀπὸ φύλλα βαλοῖσα γ] (Stes. *Ger. fr.* S15)<sup>79</sup>.

L'uso del lessico, in questo passo, rimanda a elementi propri degli eroi greci, cantati da Omero: il collo piegato dal colpo mortale, come un papavero reciso spargendo i suoi petali, rimanda alla morte di Ettore per mano di Achille. Mentre in un altro la supplica della madre Calliroe richiama quella di un'altra madre, Ecuba che prega per il figlio Ettore.

Nella cultura italica successiva le caratteristiche mostruose della prima versione esiodea vengono mantenute, ma associate al mondo sotterraneo, come testimoniato dalle rappresentazioni rinvenute nella *Tomba dell'Orco* nella necropoli etrusca di Tarquinia. Nella poesia latina poi un cenno a Gerione vi è in Orazio, mentre Virgilio lo ricorda in maniera diretta, quando Enea, entrato in Averno alla ricerca del senso della sua missione, ne intravede *forma tricorporis umbrae* (Verg. *Aen.* VI 289).

### ***La rappresentazione di Gerione nella Commedia.***

<sup>78</sup> «E la figlia di Oceano, Calliroe, unitasi nell'amore di Afrodite splendida d'oro, generò a Crisaore dall'animo gagliardo il figlio Gerione, il più forte di tutti i mortali, che venne ucciso dalla possia di Eracle, a causa dei buoi dal passo ondeggiante, in Eritia circondata dai flutti».

<sup>79</sup> «Piego Gerione il collo di traverso come quando un papavero deturpando il tenero corpo, appena perduti i petali...».

Memore della lezione virgiliana, anche Dante colloca Gerione nell'Oltretomba, mutandone però forma e significato.

Dante e Virgilio giungono sull'orlo del VII cerchio dell'Inferno. Man mano che camminano, penetrano nel fragore assordante delle acque del *Flegetonte* che, attraversata la landa desolata dei violenti, si getta nel baratro che si apre sotto i loro piedi. Il rumore dell'acqua che precipita nel fondo dell'Inferno è tale che i due fanno fatica a parlare tra loro.

Giunti sul limitare del *burrato* con le orecchie frastornate dal rumore, i due pellegrini sono protagonisti di una strana cerimonia. Il maestro comanda al discepolo, probabilmente a cenni, di sciogliere la corda che porta attorno ai fianchi e di consegnargliela arrotolata. È la corda con la quale Dante, prima di entrare all'Inferno, pensava di catturare la lonza dalla pelle screziata, simbolo della lussuria. Virgilio la prende, stende il braccio e la lascia cadere nella profonda voragine su cui è affacciato. Il poeta, non sapendo che pensare, conclude tra sé che di certo qualche novità dovrà accadere, dato il segnale inconsueto inviato dalla sua guida.

Qui Dante interrompe il suo racconto per dare spazio alla riflessione sulla strana cerimonia di cui è stato involontario protagonista e invita tutti gli uomini ad essere cauti nel giudicare: per capire i comportamenti dei saggi, non basta guardare le cose dall'esterno, ma occorre penetrarne le intenzioni e comprendere che cosa si nasconde dietro e dentro le loro azioni. Questa massima consente di introdurre uno dei temi sottostanti l'episodio che viene introdotto, ossia il rapporto tra apparenza e verità.

Virgilio richiama Dante a quanto sta capitando e dichiara che tra poco si rivelerà allo sguardo qualcosa che il pensiero non può nemmeno immaginare. E Dante, quasi continuando la riflessione precedente, ne rovescia i termini. Se vi sono apparenze che occorre superare per cogliere la verità, vi sono realtà che sembrano pure illusioni, tanto da indurre chi le vive a tacere, per non sembrare un narratore di frottole. Ma il poeta sostiene di non poter tacere quello che allora vide. Addirittura lo giura al lettore sui versi dell'opera che sta componendo e che spera possa ottenere il favore del pubblico a lungo. Per l'aria scura e densa, Dante vede risalire dal fondo una figura che provoca stupore e timore. Galleggia nell'aria e si muove come se nuotasse, simile nei movimenti ad un marinaio che riemerge dal mare, dopo aver sciolta l'ancora impigliata.

Il lungo indugio narrativo, costituito dal rallentamento ritmico, dalle riflessioni apparentemente oziose, dal clima di attesa creato da Virgilio, consente di introdurre la figura di Gerione. Così la fragorosa colonna sonora della cascata infernale, calata nell'andante della cerimonia con la corda, nel piano delle riflessioni, nel pianissimo dell'attesa sussurrata, scoppia improvvisamente nel fortissimo con cui inizia il canto XVII.

«Ecco la fiera con la coda aguzza  
che passa i monti e rompe i muri e l'armi!

Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!»<sup>80</sup>.

La marcia trionfale della fraudolenza si concentra in questa terzina di grande potenza espressiva. La fiera è un *monstrum*, rivelazione straordinaria che, dotata di una coda aguzza, possiede una forza inarrestabile, tanto da frantumare qualsiasi difesa naturale ed artificiale. Nel medesimo tempo si manifesta come presenza sottile, come invisibile e insopportabile fetore che ammorba la terra.

Il processo, modulato da Dante per dare al lettore la percezione di una rivelazione stupefacente e diabolica, non riguarda soltanto l'aspetto fisico/spaziale dell'evento, ma anche la valenza concettuale della fraudolenza che, per sua natura, è sempre nascosta, celata, invisibile. Per poterla vedere e comprendere, occorre farla risalire dal fondo, dal buio, dal nascondimento in cui vive ed opera. Bisogna che la ragione (Virgilio) la faccia venire a galla e la giudichi secondo verità, come *sozza immagine di froda*.

L'invenzione dantesca non si ferma qui, ma prosegue mediante la descrizione del mostro che, ancorato alla roccia, galleggia nell'aria con il suo corpaccione, simile ad una barca dal fondo piatto, in parte tirata a riva.

Come talvolta stanno a riva i burchi,  
che parte sono in acqua e parte in terra  
[...]  
così la fiera pessima si stava  
su l'orlo che di pietra 'l sabbion serra<sup>81</sup>.

I sei versi che seguono sono dedicati all'analisi strutturale del simbolo della fraudolenza e sono divisi dal punto di vista logico nelle due terzine. Nei primi tre endecasillabi Dante raffigura l'uomo /serpente che completa con i versi successivi.

La faccia sua era faccia d'uom giusto,  
tanto benigna avea di fuor la pelle,  
e d'un serpente tutto l'altro fusto;  
[...]  
Nel vano tutta sua coda guizzava  
torcendo in sù la venenosa forca  
ch'a guisa di scorpion la punta armava<sup>82</sup>.

La fraudolenza si presenta con la faccia di un uomo onesto, la cui piacevolezza e benevolenza induce chi lo incontra ad un giudizio positivo nei suoi confronti. In realtà il resto del corpo è quello di un serpente il cui veleno non viene iniettato dalla lingua, ma dalla coda biforcuta.

---

<sup>80</sup> D. Alighieri, *Inferno* XVII 1-3. Il testo di questa citazione e delle successive è tratto da Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano 1991.

<sup>81</sup> *Inferno* XVII 19-20 e 23-24.

<sup>82</sup> *Inferno* XVII 10-12 e 25-27.

La terzina successiva<sup>83</sup> esprime un altro concetto, quello relativo ai mezzi di cui la fraudolenza si serve per raggiungere i suoi fini esiziali: la violenza ed il raggio. Ne sono immagini, per la prima, le *due branche [...] pilose insin l'ascelle*. Per il secondo, *nodi e rotelle* che costellano *dosso e 'l petto e ambedue le coste* del mostro. Quest'ultimo è l'aspetto della fraudolenza che l'Alighieri vuole evidenziare. Tanto che per illustrarlo adopera due similitudini che occupano un'intera terzina<sup>84</sup>. L'una è la tessitura molto complessa dei drappi in uso presso i Tartari e Turchi. L'altra è la storia mitologica di Aracne, famosa tessitrice lidia, che osò sfidare Atena nella perizia della sua arte e fu dalla dea trasformata in ragno.

Completata da lontano la descrizione del mostro, Dante viene invitato da Virgilio a muoversi per avvicinarlo. I due si spostano nella sua direzione dieci passi sull'orlo del burrone, per evitare la sabbia infuocata e la pioggia di fuoco. Ma, giunti nelle vicinanze della *bestia malvagia*, il poeta si accorge che poco distante vi sono dei dannati, seduti presso il limitare del cerchio. Virgilio, che intuisce il desiderio del discepolo, lo invita ad appressarsi loro per comprenderne la condizione. Tuttavia lo avverte di tagliare corto, mentre lui cercherà di convincere la fiera *che ne conceda i suoi omeri forti*. Così i due si separano. Virgilio (la ragione) deve convincere la bestia malvagia (la fraudolenza) a trasportarli nel profondo *burrato*, evitando comportamenti che possano mettere a repentaglio l'incolumità di Dante. Nulla di buono infatti sembra far presagire l'atteggiamento del traghettatore, paragonato a quello del castoro in attesa della preda:

e come là tra i Tedeschi lurchi  
lo bivero s'assetta a far sua guerra<sup>85</sup>.

Dante, tutto solo, si avvicina al luogo dove *sede la gente mesta*. Molto di rado accade che egli si stacchi da Virgilio ed è singolare che lo faccia quasi di sua iniziativa, come se volesse portare a compimento una sua personale sfida con la verità.

La scena, che si presenta agli occhi, viene introdotta da una similitudine che rappresenta la cifra dell'episodio. Come d'estate i cani, quando son morsi da pulci, da mosche e da tafani, se ne difendono agitando il muso e le zampe, così quei peccatori, a cui il dolore esplose dagli occhi, tentano con le mani di ripararsi dal fuoco e dalla sabbia ardente. I dannati sono degradati ad animali, perché hanno venduto la loro umanità per quel denaro di cui portano le stigmate. Persino la loro identità personale è cancellata. Infatti, per quanto si sforzi, Dante non è in grado di riconoscere alcuno, tanto i loro connotati sono deformati. Ma al collo ognuno di essi ha appesa una borsa, simile a quelle che usano i cambiatori e i prestatori di denaro al tavolo d'affari, insieme al libro dei conti. Ogni borsa porta un

---

<sup>83</sup> *Inferno* XVII 13-15.

<sup>84</sup> *Inferno* XVII 16-18.

<sup>85</sup> *Inferno* XVII 21-22.

determinato colore ed un segno distintivo, ed i dannati la fissano come se solo da essa potessero derivare tutti i loro beni.

Nel primo peccatore il poeta individua un membro dei Gianfigliuzzi, illustre famiglia fiorentina di parte guelfa, il cui stemma presenta un leone azzurro in campo d'oro. Il secondo è uno dei componenti della famiglia Obriachi, di antichissima nobiltà ghibellina, con oca bianca in campo rosso. In tal maniera Dante denuncia la degenerazione dell'aristocrazia fiorentina: i suoi rappresentanti, dietro alla parvenza del nobile lignaggio, sono dediti all'usura, al prestito per interesse, alla violenza contro l'arte. I segni della loro nobiltà sono stravolti. Non lo stemma sullo scudo guerriero, ma un segno ignobile sulla borsa di un cambiavalute. Non uomini con la loro fiera identità, ma sordidi animali nei simboli e nelle azioni.

La rassegna della degenerata nobiltà fiorentina viene interrotta dalla voce di un dannato che reca l'immagine di una scrofa azzurra sulla borsa di colore bianco. Si tratta del padovano Reginaldo Scrovegni, il cui figlio Enrico ha fatto costruire una cappella in espiazione dei peccati propri e del padre<sup>86</sup>. Nella sacra aula gli straordinari affreschi dipinti da Giotto trovano il loro compimento narrativo nel *Giudizio Universale* che occupa l'intera facciata interna. A destra di Cristo giudice, è rappresentato Enrico Scrovegni in ginocchio che offre a Dio la piccola chiesa, affinché valga a perdonare i peccati suoi e del padre. Ma per Dante a nulla vale quella preghiera votiva, anche se resa celebre dal genio creativo di Giotto. Reginaldo è condannato in eterno per l'usura che ha consentito, con i suoi illeciti profitti, di edificare ed affrescare la cappella<sup>87</sup>.

mi disse: «Che fai tu in questa fossa?  
Or te ne va; e perché se' vivo anco,  
sappi che 'l mio vicin Vitaliano  
sederà qui dal mio sinistro fianco»<sup>88</sup>.

Egli ha compreso che Dante è vivo, perciò dopo avergli chiesto la ragione per la quale si trova nel baratro infernale, senza attendere risposta, gli intima di andarsene. Non vuole che il poeta, tornando tra i vivi, possa riferire d'averlo incontrato all'Inferno. Poi, forse rendendosi conto dell'inutilità del suo

---

<sup>86</sup> Gli intenti di Enrico Scrovegni sono probabilmente più terreni e complessi, come ha sostenuto anche Giuliano Pisani ne *I volti segreti di Giotto*, Milano 2008, ma l'osservatore che contempla la scena del *Giudizio Universale* non può non pensare all'offerta della cappella come mezzo di salvezza e strumento di riscatto per l'usura praticata dalla famiglia.

<sup>87</sup> Gli Scrovegni assumono importanza dal punto di vista sociale, economico e politico con Reginaldo o Rinaldo di Ugolino che riesce a creare solide alleanze economiche anche al di fuori di Padova, dal Veneto alla Toscana. Consolida e amplia il suo patrimonio, comprando proprietà e titoli feudali, grazie alla spregiudicata attività di usuraio che manda in rovina numerose famiglie di tutte le classi sociali. Muore nel 1290 mentre, a detta dei cronisti dell'epoca, la sua casa in Piazza Duomo viene presa d'assalto dalla folla inferocita che pensa di trovarvi un immenso tesoro. Ultimo dei nove figli di Rinaldo, Enrico continua le attività finanziarie del padre aggiungendo un maggior protagonismo politico e una spiccata vocazione al mecenatismo. Nell'intento di stabilire legami economici e politici, utilizza una raffinata strategia matrimoniale, facendo sposare le sorelle Leonora e Adelaide con esponenti di importanti casate della nobiltà padovana e la nipote Bartolomea con Marsilio, secondo signore di Padova. Lui stesso si sposa due volte: dapprima con la sorella di Ubertino da Carrara e poi, in seconde nozze, con la nipote di Azzo VII, signore di Ferrara. La cappella, destinata ad accogliere la tomba sua e della moglie, viene illustrata da due tra i più famosi artisti del tempo, entrambi toscani: Giovanni Pisano e Giotto.

<sup>88</sup> *Inferno* XVII 66-69.

atteggiamento, si vendica denunciando i compagni di pena e addirittura predicando che di lì a poco l'avrebbe raggiunto Vitaliano del Dente. Costui appartiene a una delle più importanti famiglie padovane e di Reginaldo ha sposato la figlia. Uomo politico scaltro ed equilibrato, ha retto il Comune di Padova come podestà (1307). Le cronache del tempo, a cominciare da quella di Albertino Mussato che ne ha sposato la sorellastra Marbilia, lo presentano come un uomo magnanimo, liberale e generoso. Dante, invece, mediante il velenoso intervento di Reginaldo, smaschera la vera natura di Vitaliano, la cui carriera politica, all'insegna dell'usura, si nutre di corruzione e di concussione. Al medesimo tempo Alighieri rivela l'intrinseca falsità delle cronache padovane e dei resoconti storici di Albertino Mussato, colpevole di falsificare il vero, rappresentando – per motivi ideologici – Vitaliano come un cavaliere di nobili virtù, anziché uno spregiudicato affarista<sup>89</sup>.

Non pago di aver preannunciato la dannazione del suo congiunto, Reginaldo distrugge, con una seconda predizione, anche la fama del *cavalier sovrano*, Giovanni di Baiamonte de Becchi. Gonfaloniere di giustizia a Firenze, costui è stato insignito dell'onore della cavalleria, pur avendo esercitato la pratica vergognosa dell'usura. Perciò gli usurai fiorentini che attorniano il padovano sono in assordante attesa della sua morte e della sua condanna. Con questo ulteriore messaggio lo Scrovegni evidenzia il legame profondo che vi è tra Padova e Firenze. Legame che non deriva dalle comuni posizioni politiche guelfe, dagli scambi culturali ed artistici, dall'interscambio commerciale, ma dalla corruzione dell'usura. E, nel segno dello stravolgimento animalesco prodotto dall'usura, Reginaldo si congeda da Dante:

Qui distorse la bocca e di fuor trasse  
la lingua, come bue che 'l naso lecchi<sup>90</sup>.

Al poeta non resta che tornare sui suoi passi, temendo che l'indugio con gli usurai possa indispettire Virgilio. Torna e trova in *grotta del fiero animale* la guida che lo incoraggia a salire, frapponendosi tra lui e la coda velenosa del mostro. All'invito del maestro Dante comincia a tremare, come se avesse un improvviso attacco di febbre malarica, ma poi, vergognandosi di manifestare la propria pavidità, si fa forza e si assesta sulle *spallacce* della fiera. Appena seduto, cerca di darsi coraggio con una battuta, ma dalla gola gli esce soltanto un tenue soffio (*"Fa che tu m'abbracce..."*), al quale Virgilio risponde, cingendolo e sostenendolo come aveva fatto in altre circostanze, e disse: *«Gerion, moviti omai»*. Il racconto che segue poi è quello del lento volo planato con il quale Dante e Virgilio sono posati dal mostro sul fondo di Malebolge.

### ***Gerione padovano***

---

<sup>89</sup> Per la ricostruzione storica delle figure di Reginaldo Scrovegni, Vitaliano del Dente e Albertino Mussato punto di partenza è l'*Enciclopedia Dantesca* con le relative bibliografie.

<sup>90</sup> *Inferno* XVII 74-75.

Come risulta evidente, il mito greco di Gerione, figlio di Crisaore e di Calliroe e fratello di Echidna, non ha nulla a che vedere con il mostro dantesco della fraudolenza, nonostante i funambolismi ermeneutici di molti commentatori. Alcuni sostengono che Dante abbia accolto tarde leggende medievali, di cui vi è traccia in un passo del *De genealogia* di Boccaccio. In quel testo Gerione viene descritto come un re crudele che accoglie gli ospiti con volto sincero e benigno per poi trucidarli crudelmente. Altri ritengono che il poeta abbia conservato del mostro classico soltanto la struttura tricorporea. I più infine considerano Gerione come il frutto della fantasia di Dante che, come tutti i medievali, mescola le forme animali più disparate, per creare un mostro dal forte e complesso valore simbolico. Se invece di guardare lontano, al mito classico, si segue l'indicazione dantesca e si colloca il mostro nell'ambiente padovano che occupa il cuore del canto XVII, attraverso la figura di Reginaldo Scrovegni e quella di Vitaliano Lemizzi del Dente, risulta semplice risalire a spiegazioni più convincenti.

Narra Lucano che un augure avrebbe visto da un colle euganeo lo scontro tra le legioni di Pompeo e di Cesare, mentre nel 48 a. C. queste si scontravano a Farsalo<sup>91</sup>. La visione è certamente da ricondurre all'attività oracolare praticata nel santuario del *Fons Aponi*, la fonte di acqua termale che gli studi archeologici collocano vicino ad un bacino lacustre tra il monte Castello ed il colle Montagnone, nell'attuale Comune di Montegrotto Terme a dodici chilometri da Padova. *Aponus* è infatti il nome latinizzato di una divinità d'origine venetica che sopravvive alla romanizzazione del territorio e che rappresenta il nume benefico dell'acqua termale.

A tal proposito, scrive Svetonio nella *Vita dei Cesari* (III 14) narrando di Tiberio: *Et mox, cum Illyricum petens iuxta Patavium adisset Geryonis oraculum, sorte tracta, qua monebatur ut de consultationibus in Aponi fontem talos aureos iaceret, evenit ut summum numerum iacti ab eo ostenderent; hodieque sub aqua visuntur hi tali*<sup>92</sup>. Lo storico latino ricorda l'oracolo di Gerione e ne associa la presenza a quella del *Fons* del dio *Aponus* che ai suoi fedeli dona salute, come è testimoniato dai numerosi ex voto del VII secolo sparsi lungo le sponde del lago sacro, alimentato dalla fonte. Piccole tazze invetriate e minuscoli cavalli bronzei, segni della devozione e della pratica culturale al nume che dona salute/salvezza a uomini ed animali.

La presenza del nume si rivela, come capita in tutte le manifestazioni ctonie, mediante l'emissione di vapore e di acqua sibilante che fuoriesce dal terreno. Fenomeni accompagnati dall'odore acre, sgradevole, d'origine sulfurea, sprigionato dagli Inferi. Questi segni sono la voce misteriosa del dio che dalle viscere della terra comunica con gli uomini. Ma tali suoni hanno bisogno di un interprete che traduca i suoni incomprensibili in parole umanamente percettibili, hanno bisogno di una bocca (*os, oris*) che conferisca voce al dio. Di qui la frequente presenza di *oracoli* nelle aree dove la presenza di divinità ctonie si manifesta per mezzo di fenomeni che dalle profondità degli abissi emergono in superficie.

---

<sup>91</sup> Lucano, *Pharsalia* 7, 192-200.

<sup>92</sup> «Mentre stava recandosi verso i territori dell'Ilirico, giunse nei pressi di Padova, per consultare l'oracolo di Gerione. Qui, scegliendo le sorti, fu invitato a gettare dadi d'oro nella fonte di Apono, per averne il responso. Capitò che i dadi cadessero, mettendo in evidenza il numero più alto. E ancor oggi quei dadi si possono vedere in fondo, sotto l'acqua».

Gerione, nella storia patavina, altri non è che il termine greco che traduce letteralmente la parola latina *oraculum*, perché *Geryon* significa “colui che fa risuonare la voce”. Dunque Gerione è l’oracolo di Aponus<sup>93</sup>. Poi, come avviene sovente nella storia della lingua, per effetto del meccanismo della metonimia, Gerione, l’oracolo di Aponus, ne prende il posto, diventando, nel medesimo tempo, la divinità che dona salute e la voce misteriosa in grado di predire la via della salvezza futura ai suoi devoti. Numerose peraltro sono le fonti latine che indicano a Dante la correlazione tra Aponus, Gerione ed il mito di Eracle: da Claudiano ad Ennodio, a Cassiodoro. In particolare Claudio Claudiano, poeta della tarda romanità, dedica all’argomento più di cento versi, esaltando le acque salutifere del *Fons Aponi* nell’omonimo poemetto encomiastico, probabilmente scritto per una committenza locale<sup>94</sup>. Mentre Cassiodoro fa derivare il nome di *Aponus* dal greco *a-ponos* (privo di dolore), dunque in latino *salus* (salute/salvezza)<sup>95</sup>. In tutte comunque appare evidente come *Aponus*/Gerione sia un nume benefico del tutto estraneo al mostro tricorporeo di tradizione greca.

La genesi del Gerione aponense va ricondotta alla stratificazione creatasi tra la cultura degli antichi Veneti e quella dei Greci che frequentavano l’alto Adriatico, seguita dalla colonizzazione romana. Si tratta di miti e leggende che possono essere decodificati sulla base della correlazione tra lo studio dei reperti archeologici e l’analisi delle fonti letterarie<sup>96</sup>. In questa prospettiva alcuni pensano<sup>97</sup> che la figura di Eracle costituisca la mitizzazione del mercante greco che percorre l’Europa da oriente ad occidente, praticando lo scambio e la rapina. Mentre la vicenda di Gerione sarebbe la triste vicenda di un capotribù indigeno, depredato dei suoi armenti dalla rapace avidità di una banda greca e trasformato in un mostro per giustificarne l’uccisione. Infine, come spesso capita nella cultura greca, lo sfortunato signore viene celebrato con giochi funebri e trasformato nel nume tutelare dei luoghi che aveva cercato di difendere, insieme ai suoi averi. Altri ritengono che il mostro Gerione sia l’espressione mitica del gorgogliante sottosuolo euganeo, domato da Eracle. Gerione sottomesso si trasforma quindi in un nume benefico che possiede tratti comuni con il suo vincitore. Entrambi infatti sono pastori, guaritori ed indovini<sup>98</sup>.

---

<sup>93</sup> Cfr. M. Bassani, *Le terme, le mandrie e Gerione. Nuove ipotesi per l’area euganea* in *Atti del I convegno nazionale*, Padova 21-22 giugno 2010. M. Bassani, *Greggi e mandrie tra termalismo e profetia*, in “Gerion” 2012, pp. 185-208.

<sup>94</sup> C. Claudianus, *Aponus, Carmina minora* 26.

<sup>95</sup> L. Lazzaro, *Fons Aponi. Abano e Montegrotto nell’antichità*, Abano Terme 1981. S. Bortolami, *Per una storia di Abano Terme. Dall’età preromana al Medioevo*, Abano Terme 1983. G. Tosi, *Padova e la zona termale euganea*, in *Il Veneto nell’età romana*, Verona 1987, pp. 157-193. P. Zanovello, *Da Patavinorum Aquae a Terme Euganee*, in *Padova a city stone and water*, Padova 2001.

<sup>96</sup> Ἐκ τῆς Ἰταλίας φασὶν ἕως τῆς Κελτικῆς καὶ Κελτολιγύων καὶ Ἰβήρων εἶναι τινα ὁδὸν Ἡράκλειαν καλουμένην, δι’ ἧς ἕαν τε Ἑλλήνων ἕαν τε ἐγχώριός τις πορεύηται, τηρεῖσθαι ὑπὸ τῶν παρικοῦντων, ὅπως μηδὲν ἀδικηθῆ· τὴν γὰρ ζημίαν ἐκτίνειν καθ’ οὗς ἂν γένηται τὸ ἀδίκημα. (*De Mirabilibus auscultationibus* [835 b])

<sup>97</sup> L. Braccesi-F. Veronese, *Padova prima di Padova*, Verona 2013, pp. 85-115.

<sup>98</sup> L. Braccesi, *Grecità di frontiera. I percorsi occidentali della leggenda*, Padova 1994. B. Rossignoli, *L’Adriatico: culti e miti minori*, Roma 2004.

Ma queste complesse ipotesi si collocano in uno spazio esterno all'intento di Dante, che dalle fonti latine ricava l'immagine di Gerione come divinità oracolare e taumaturgica.

Il problema è capire perché il poeta trasformi la divinità benefica nel simbolo della fraudolenza, perché rovesci nel concentrato del male una figura che nella tradizione possiede una valenza positiva. Qualcuno potrebbe rispondere che si tratta di una divinità pagana e che quindi sia naturale che l'Alighieri ne faccia un ministro del maligno. Ma questa ipotesi viene presto smentita dalla cristianizzazione dei miti classici, operata dal poeta, sulla base di una interpretazione simbolica della cultura antica di cui lo stesso Dante è il teorico.

Le scritture si possono intendere e debbono sponere massimamente per quattro sensi. L'uno si chiama letterale e questo è quello che non si stende più oltre che la lettura propria; l'altro si chiama allegorico e questo è quello che si nasconde sotto il manto di quelle favole ed è una verità ascosa sotto bella menzogna [...] Il terzo senso si chiama morale e questo è quello che li lettori deono andare apportando per le scritture a utilità di loro e di loro discendenti [...] lo quarto senso si chiama anagogico cioè sovrasenso; e quest'è quando spiritualmente si spona una scrittura la quale, ancora sia vera eziandio nel senso letterale, per le cose significate significa delle supreme cose dell'eternale gloria siccome veder si può in quel canto del Profeta che dice che l'uscita del popolo di Israele d'Egitto la Giudea è fatta santa e libera. Che avvenga esser vero secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende cioè che nella uscita dell'anima del peccato, essa si è fatta santa e libera in sua potestate<sup>99</sup>.

L'allegoria medievale rappresenta la chiave per interpretare la tradizione pagana di lingua greca o latina, considerata un sistema di favole sotto le quali si cela la verità. In tal modo la verità cristiana può convivere con le belle menzogne che derivano dal passato pagano e la cultura cristiana d'Occidente salva dalla dispersione e dall'oblio la cultura pagana, cristianizzandola.

Ora, però, qualcosa sta cambiando. A Padova un gruppo di intellettuali sta rovesciando il rapporto tra scrittura e verità, tra apparenza e realtà. Questo è il grande peccato, il peccato di una intera città, dove l'imbroglione e il raggirone degli usurari vengono giustificati dai suoi uomini di cultura, autentici falsari del nuovo secolo. Questa è la *fiera dalla coda aguzzata* che muta le coscienze, attraverso il rovesciamento del rapporto tra menzogna e verità, tra verità ed illusione.

Lovato de' Lovati, Bovetino de' Bovetini, Giambono de' Favafoschi, Geremia da Montagnone, Guizzardo da Bologna, Bonincontro da Mantova, Pace dal Friuli, Castellano Bassanese, Antonio da Tempo, Rolandino da Piazzola, Albertino Mussato e molti altri, maestri e dottori, giudici e notai trascrivono libri, discutono e chiosano gli autori latini. Indagano la bellezza della lingua con l'aiuto dei grammatici Prisciano e Donato, svolgono le sentenze di vari autori e ne fanno centoni, studiano Cicerone, Virgilio, Sallustio, Orazio, Ovidio, Tito Livio, prediligono Lucano, Stazio, Giovenale, Seneca e Boezio. Scrivono epistole in versi su argomenti politici e questioni filosofiche, compongono trattati in

---

<sup>99</sup> Alighieri, *Convivio* II 1. Nella *Vita Nuova* (25) Dante definisce il compito del poeta sulla base della capacità di esprimere il significato razionale delle sue figure allegoriche: «Vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto veste di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole di cotal veste, in guisa che avessero verace intendimento».

metrica e commenti, dettano cronache e storie. Effondono in carmi elegiaci i patimenti dell'animo contristato, leggono composizioni in prosa ed in versi nella società dei notai o nel collegio degli *artisti*.

Il fervore letterario che era cominciato nel secolo precedente per merito dei maestri *artis grammaticae* (Rolandino da Padova, Arzegnino, Montenarso e Morando da Padova) possiede una duplice caratteristica: da una parte, privilegia lo studio linguistico, filologico ed estetico della lingua latina; dall'altra, alimenta il culto delle antiche memorie, la ricerca dei numi tutelari, la riscoperta della fondazione classica della città<sup>100</sup>.

Questo è il motivo per il quale Dante trasforma geneticamente i miti padovani, quello di Gerione e quello di Antenore, dando al primo una valenza negativa che non ha pari nella galleria dei mostri infernali.

La costruzione dantesca su Gerione diventa, infatti, l'epifania del male, la manifestazione del maligno che confitto al centro della terra, nel luogo antitetico all'empireo divino, si rivela mediante il suo Verbo blasfemo. Quasi il rovesciamento dell'incipit giovanneo:

In principio era l'Inganno, / e l'Inganno era presso il Male / e l'Inganno era il Male. / Egli era, in principio, presso il Male: / tutto fu fatto per mezzo di lui / e senza di lui nulla è stato fatto di ciò che è malvagio.

L'apparizione di Gerione al centro dell'Inferno come incarnazione della seconda persona della trinità del male, può essere dichiarata mediante il calco negativo del canone di Nicea: «Male da Male, Male vero da Male vero, generato, non creato, della stessa sostanza del Padre Lucifero». E l'orrido rovesciamento della Trinità si completa percorrendo al contrario il cammino dantesco: da Lucifero, il padre del male nel canto XXXIV a Gerione, il figlio generato dal padre nel XVII, per concludere con la lupa, lo spirito che procede dal padre e dal figlio e che nel canto iniziale costituisce il male che devasta la storia degli uomini e la vita di Dante<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> A. Donadello, *Il preumanesimo padovano*, in *Padua felix*, Padova 2007, pp. 50-63. Su Lovato de Lovati si vedano gli studi di Giuseppe e Guido Billanovich, mentre su Albertino Mussato segnalò M.T. Dazzi, *Il Mussato preumanista*, Vicenza 1964. P.O. Kristeller, *Otto pensatori del Rinascimento italiano*, Milano-Napoli 1970. J.F. Chevalier, *Albertino Mussato o la figura del poeta esiliato*, in "Studi Umanistici piceni" XXX (2010) pp. 120-131. La bibliografia aggiornata al 2000 di e su Albertino Mussato si trova in L. Lanza, *Albertinus Mussatus*, in C.A.L.M.A. 1/2, Firenze 2000, pp. 108-110.

<sup>101</sup> Interessante notare come il Concilio Lateranense IV (1215), fortemente voluto da papa Innocenzo III, abbia riaffermato i contenuti del canone niceno-costantinopolitano, introducendo, per la prima volta, all'interno della definizione dogmatica di Dio Trinità la creazione del diavolo, dei demoni e del loro potere seduttivo sull'uomo: «Crediamo fermamente e confessiamo semplicemente che uno solo è il vero Dio, eterno e immenso, onnipotente, immutabile, incomprendibile e ineffabile, Padre, Figlio e Spirito Santo, tre persone, ma una sola essenza, sostanza o natura semplicissima. Il Padre (non deriva) da alcuno, il Figlio dal solo Padre, lo Spirito Santo dall'uno e dall'altro, ugualmente, sempre senza inizio e senza fine. Il Padre genera, il Figlio nasce, lo Spirito Santo procede. Sono consostanziali e coeguali, coonnipotenti e coeterni, principio unico di tutto, creatore di tutte le cose visibili e invisibili, spirituali e materiali. Con la sua onnipotente potenza fin dal principio del tempo creò dal nulla l'uno e l'altro ordine di creature: quello spirituale e quello materiale, cioè gli angeli e il mondo, e poi l'uomo, quasi partecipe dell'uno e dell'altro, composto di anima e di corpo. Il diavolo infatti, e gli altri demoni, da Dio sono stati creati buoni per natura, ma sono diventati malvagi da sé stessi. E l'uomo ha peccato per seduzione del demonio.» (Costituzione I).

Si tratta di uno dei grandi temi della riflessione teologica che il poeta non sviluppa sul piano argomentativo<sup>102</sup>, ma illustra attraverso l'organizzazione della struttura dell'Inferno e la costruzione simbolica dell'Anticristo che porta il nome di Gerione. Il pluralismo simbolico del mostro esprime dunque in maniera visiva il mistero del male e rappresenta il punto centrale del percorso che dalla profondità dell'abisso eterno conduce al male nella storia umana. Ma, nel medesimo tempo, rimanda a Padova e al rapporto che Dante definisce con la nuova cultura che in città sta emergendo con forza, agli inizi del 1300. Cultura che, in maniera esiziale, impedisce la possibilità che si possano costituire le premesse della giustizia e della pace, garantite dal potere imperiale e quindi dalla Trinità del Bene.

---

<sup>102</sup> Dante, mediante la connessione trinitaria della lupa, di Gerione e di Lucifero, sembra indicare un tema che in questo contesto non è possibile sviluppare, ossia la necessità di un diverso approccio al problema del male, quando si passa dalla visione monoteistica a quella trinitaria di Dio. (Cfr. S. Barbaglia, *Il demoniaco antitrinitario*, in old.lanuovaregaldi 2013).

# Dal *De rerum natura* alla coltivazione delle fragole: la poesia didascalica *di Alessandro Cabianca*

Si suole considerare Esiodo (VIII-VII secolo) con il poema *Le opere e i giorni* l'iniziatore della poesia didascalica, forma epico-lirica di divulgazione di argomenti di ordine filosofico, artistico, scientifico, che avrà grande fortuna in epoca ellenistica e nel mondo latino, con le *Georgiche* di Virgilio, e che trova nuova grande fioritura nel Settecento italiano, soprattutto in Veneto, con una lunga serie di Poemetti didascalici.

Ora: liquidare con poche battute opere capitali e capolavori assoluti della letteratura e della filosofia mondiali di sicuro non mi sarà perdonato dai valenti studiosi presenti, ma il mio vuole essere un tentativo di avvicinare i giovani alla conoscenza, parziale sicuramente, del mondo antico e di metterlo in relazione con i secoli successivi. Per questo le opere cui faccio cenno fungono soprattutto da *exempla* per un ragionamento che attraversa la concezione del lavoro dell'uomo nei secoli e come il lavoro sia visto non solo come necessario alla sopravvivenza ma anche come antidoto alla violenza e alla guerra. Due sono le visioni contrastanti relative al lavoro: "lotta ostinata con la natura in condizioni difficili" (*Labor omnia vicit / improbus, et duris urgens in rebus egestas*, I 145-146), e "una visione idilliaca, idealizzata" (A. La Penna) di una natura amica, specie nel periodo dell'*Arcadia*.

Partiamo quindi da Esiodo che nella *Teogonia* non si è limitato a nominare le cose umane, ma ha voluto dare un nome anche agli dèi (sappiamo bene che gli uomini non hanno tutti la testa a posto, ma non pensiamo che, più di tutti, a essere fuori di testa sono i poeti perché pretendono di dare un nome a tutte le cose o meglio di crearle, nominandole).

Esiodo ha voluto creare loro una reggia, l'Olimpo, un re, Zeus, una genealogia, e come vivono e come mangiano e quante corna si fanno e come si arrabbiano e come lottano fra di loro e tra gli uomini, gelosi, arroganti, prepotenti, violenti. Non è certo tutta farina del suo sacco, se a costruire questa grande favola che si chiama mito ci sono voluti millenni, forse, di racconti orali, molto prima dell'invenzione della scrittura, di generazione in generazione e molti altri poeti di cui nemmeno si conosce il nome.

Nell'Ottocento il filosofo tedesco Feuerbach, in pieno positivismo, per accennare al tema filosofico/teologico sull'origine degli dèi, afferma che non è Dio ad aver creato l'uomo, ma è l'uomo ad aver

creato Dio, e lo ricordava spesso l'amico Enzo Mandruzzato, studioso del mito ed eccellente traduttore di classici greci e latini; ma questo è un discorso che mi porterebbe troppo lontano e lo lascio qui, in sospeso.

Molto più concreto il secondo poema di Esiodo di cui siamo a conoscenza, *Le opere e i giorni*, che sottolinea la necessità del lavoro da parte dell'uomo e dà consigli pratici per l'agricoltura, indicando i giorni del mese più adatti alla semina, alla mietitura o nei quali è necessario compiere determinate attività come lo sfalcio, o tutti gli altri lavori per avere un raccolto adeguato.

Esiodo passa quindi a descrivere la necessità del lavoro da parte degli uomini per fuggire la punizione degli dèi e vivere secondo giustizia, e utilizza i racconti mitologici per rendere più efficace l'ammaestramento degli uomini.

Dall'altro versante della creatività poetica troviamo Omero, tutto preso da Elena e da Troia, che dà per scontate l'esistenza e la personalità degli dèi come sono state tramandate e non ha bisogno di inventarle, si deve occupare degli eroi e del loro destino: Achille, Ettore, Ulisse su tutti.

Vengo quindi al *De rerum natura*: Lucrezio con questo poema si pone sulla scia di Esiodo, ma con un taglio più fortemente ideologicizzato, filosofico, riprendendo alcune teorie di Epicuro. Non è un caso se il poema è dedicato ad Afrodite, la Venere generatrice, non agli dèi della guerra, Ares/Marte e Atena/Minerva.

Tuttavia, nel quinto libro, dopo un excursus sulla cosmologia il poeta affronta il tema del processo evolutivo dell'uomo, dalla sua prima comparsa sino alla civilizzazione. Gli uomini primitivi si sono evoluti sia per motivi contingenti, come il linguaggio, sia per la semplice osservazione del mondo circostante, ad esempio la scoperta del fuoco e l'utilità dell'agricoltura. Grande importanza viene attribuita ai metalli che hanno garantito uno sviluppo delle capacità tecniche e conoscitive della specie; grazie all'insegnamento della natura l'uomo è riuscito a scoprire e a lavorare i metalli sia come utensili sia come armi. Per l'autore l'oro è simbolo di corruzione morale e decadenza, per questo considera l'età dell'oro esiodica peggiore di quella primitiva, antepoendo essa ai beni naturali e necessari quelli materiali. A fianco all'uomo, anche gli altri esseri viventi sono stati fin dall'inizio soggetti a una 'selezione naturale': tutte le specie che occupavano una posizione eminente hanno perpetuato la loro stirpe, mentre quelle incapaci di sopravvivere si sono estinte. Da ultimo viene trattato il confronto tra la civiltà primitiva e quella odierna: ne emerge che, col tempo, l'uomo ha preferito soddisfare il proprio benessere personale oltre ai bisogni primari. "Brama di potere, avidità di ricchezze, guerre hanno causato paure d'ogni tipo, fino a una degenerazione della società"<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Da Wikipedia.

Sulla scia di Omero incontriamo Virgilio e il suo poema, l'*Eneide*, con un di più di umanità e di attenzione alle passioni umane rispetto al modello.

Virgilio ci ha lasciato due altri poemi le *Bucoliche* e le *Georgiche* che si possono collegare a Esiodo come a Lucrezio; le *Georgiche* in particolare sono il poema dell'agricoltura e del duro lavoro dei campi e più della lotta con la natura.

Qui il lavoro viene descritto dettagliatamente nei quattro libri in esametri dedicati al lavoro nei campi, all'arboricoltura, all'allevamento del bestiame e all'apicoltura con un richiamo nostalgico alla infanzia del poeta, idealizzata. E il lavoro scaccerà il ricordo delle guerre:

Quindi a guerra civil<sup>104</sup> con armi eguali  
Vide Filippi le romane squadre  
Azzuffarsi di nuovo; e indegna cosa  
Non parve ai numi che del sangue nostro  
Due volte s'impinguassero de l'Emo  
I larghi campi e la farsalia arena.

Tempo verrà che quelle terre un giorno  
L'agricoltor col vomere solcando,  
Ed aste e dardi troverà da scabra  
Ruggine rasi, e coi dentati rastri  
Le sonanti urterà vôte celate,  
E le grandi ossa attonito ed ignaro  
Contemplerà ne le scavate fosse<sup>105</sup>.

Posso quindi definire alcuni di questi capolavori come i modelli dei poemetti didascalici che avranno grande diffusione nel 1600-1700, in particolare tra Verona, Vicenza e Padova.

C'è una differenza fondamentale tra i poemi antichi e quelli del 1700: Virgilio ha una visione etico/filosofica, come del resto Lucrezio nel *De rerum natura*, mentre i Poemetti didascalici che citerò di seguito hanno per fine primario la descrizione delle attività umane con i tempi, i modi e gli strumenti necessari per un buon risultato, quindi l'ammaestramento di chi questi lavori deve svolgere e, non meno importante, per certi nobili e intellettuali di provincia anche quello di riempire i vuoti lasciati liberi dal lavoro, specie nel freddo inverno. E qui verrebbe da chiedersi se sia più un gioco di società oppure il bisogno di fissare su carta, e per di più in versi, le varie fasi del lavoro dell'uomo, tanto in una funzione didascalica che in una funzione strettamente produttiva e forse anche vagamente ecologista ante litteram. I richiami mitologici poi sono del tutto esteriori, poco più che uno sfoggio di erudizione.

---

<sup>104</sup> Si tratta della battaglia di Marc'Antonio e Ottaviano Augusto a Filippi (42 a.C.) contro gli assassini di Cesare, Bruto e Cassio.

<sup>105</sup> *Georgiche*, I 489-497. Traduzione di Clemente Biondi (1801).

In un clima arcadico che precorre il positivismo la scrittura di molti letterati del tempo, nobili o pedagoghi o sacerdoti, si pone al servizio della evoluzione della società, spesso arretrata.

I Poemetti didascalici si prefiggono anche uno scopo pratico: insegnare i mestieri attraverso la poesia. Vediamoli (un elenco più completo si trova nella *Antologia della poesia veneta dal 1500 al 1800* da me curata)<sup>106</sup>.

Argomenti:

*Le api* di Giovanni Rucellai, fiorentino (1475-1525) e *La coltivazione* di Luigi Alamanni, fiorentino (1495-1556), stampati in Padova nel 1718

*La danza*, 1738, di Galeazzo Maldura, padovano

*Il Canapaio - libri VIII*, 1741, di Girolamo Baruffaldi (Enante Vignajuolo in *Arcadia*), ferrarese (1675-1753 o '55)

*Il Filugello*, o sia il *Baco da seta con una dissertazione sopra l'origine della Seta - libri tre*, Venezia, 1752, di Gianfrancesco Giorgetti

*La coltivazione del riso*, Verona, 1758, di Gian Battista Spolverini (1695-1762), di cui scrive un elogio Ippolito Pindemonte nel 1826

*Il Mattino*, 1763, *Il Mezzogiorno*, 1765, prime due parti del poemetto *Il giorno* (postumo) di Giuseppe Parini, milanese (1729-1799)

*L'Artiglieria* e *L'invenzione del bossolo da navigare* di Bernardino Baldi, urbinato (1553-1617) che studia filosofia a Padova

*Le fragole*, 1754, *Le perle*, 1756, *Il Rosignolo*, *Il Verme lucido* di Giambattista Roberti, bassanese (1719-1786)

*Il Baco da seta*, 1756, di Zaccaria Betti, veronese (1732-1788)

*Il trionfo dell'umiltà*, 1759, *Della prudenza*, 1765, *La vittoria d'amore*, Venezia, 1772, di Gaspare Gozzi

*L'uccellazione*, 1775, di Antonio Tirabosco, veronese (1707-1773)

*Della coltivazione dei monti*, 1778, di Bartolomeo Lorenzi, veronese (1732-1822)

*La Feroniade*, 1784, di Vincenzo Monti, ravennate (1754-1828) sulla bonifica delle Paludi Pontine

*La coltivazione degli olivi*, 1808, di Cesare Arici, bresciano (1782-1836)

Molti poemetti riguardano *Il baco da seta* o *Filugello*, una delle poche entrate extra per le misere famiglie contadine sempre in lotta per la sopravvivenza.

Altri poemetti riguardano aspetti più frivoli, come *Il tupé*, 1772 e lo *Specchio*, 1773, sulla moda; il *Farnetico*, 1773; il *Naso* e i *Maccheroni*, 1773, di Iacopo Vittorelli, bassanese (1749-1835); il *Caffè*, le *Fragole*, delizia della tavola dei nobili, e lasciano intravedere una società sempre più distaccata dal mondo reale e solo

---

<sup>106</sup> Alessandro Cabianca, Adriana Chemello, *Quattro secoli di poesia. Antologia della poesia veneta dal 1500 al 1800*, CLEUP, 2019.

attenta a marcare o a procrastinare il proprio stato o a inventare giochi di società per intrattenere le signore.

Faccio qualche esempio: *La coltivazione del riso*, del marchese G. Battista Spolverini veronese mostra come si deve procedere dalle primissime fasi della gestione delle acque e dello scavo dei fossi, che permettano un equilibrio delle acque in entrata rispetto alle acque in uscita, con i fossi di scolo, messi a giusto livello con il nuovo strumento, la bolla ad acqua, la scelta dei tempi della semina fino alla trebbiatura, alla essiccazione, alla mondatura e a tutti i passaggi successivi dalla sbramatura alla brillatura, per arrivare sulla tavola, e vengono descritti i vari strumenti per ogni passaggio:

Or poi ch'entro il granajo abbia riposta  
Sua ricolta il villan, pensi che al fine  
De la corteccia di nudarla è tempo.  
Molt'ingegni a quest'uso inventò l'arte.  
Altri a brillar la pone in fra due mole,  
Nel cui superior ciottolo inserto  
Sughero i grani rigirando spoglia:  
Altri a percosse d'appuntato pillo  
Dolcemente gli sguscia entro un mortajo:  
Altri per fin fra molte usanze ha questa  
(Come l'Italia mia) ch'uomo, o giumento,  
O chiusa onda corrente in doccia o in fiume  
Faccia intorno girar dentata ruota<sup>107</sup>.

E così procede con una lunga e dettagliata descrizione.

Lo Spolverini non trascura nemmeno le forze della natura che si possono trasformare in forza distruttrice.

Nell'evocazione della furia degli elementi si può riconoscere, trascritta non senza vigore poetico, l'immagine di un celebre passo di Virgilio, la tempesta; è una delle pagine più efficaci dell'opera del marchese veronese:

E da quel dì tolto ogni freno, dove  
lor furia aperta la via, rapidamente  
sospinti da la Dea, scesero al piano,  
venti, turbini, e nemi, onusti i vanni  
di grandine e procelle alto sonanti,  
miste a folgori e tuoni (ché contrasto  
non trovar più ne le recise braccia  
de gli atterrati frassini, de i vasti  
divelti abeti, de i già tronchi faggi,  
de gli aceri, de gli orni)<sup>108</sup> a versar quanti  
pon volando rapir da gorgi, e stagni  
l'ampie nubi, e dal mar diluvj d'acque,

---

<sup>107</sup> La ruota dentata dei mulini.

<sup>108</sup> Gli alberi divelti e portati a valle.

a inondar le campagne, a render vane  
de' pii cultori le speranze e l'opre<sup>109</sup>.

E per mostrare l'organizzazione del lavoro nella risaia non trova di meglio che equipararlo a un capitano che incita il suo esercito schierato in battaglia, ma quell'esercito è pronto a uccidere, questo al lavoro:

Quivi ei qual capitan  
che gli ardit guerrieri in schiera accolti  
sopra fiero di Marte aperto campo  
armati guida, pria ch'alto e canoro  
del conflitto mortal rimbombi il segno,  
lor comparte il terren, gli ordin dispone,  
e da fronte e da tergo, a destra e a manca  
per le file scorrendo, eccita e infiamma.

Ecco analogamente un altro poemetto, che ha per titolo *La coltivazione dei monti*, dell'abate Bartolomeo Lorenzi, veronese, che descrive la cura del territorio montano, la scelta degli alberi da eliminare e quelli da lasciare a difesa dei pendii, per evitare che il dilavamento dei pendii stessi, privi della difesa naturale costituita da una sana alberatura, provochi a valle dissesti e alluvioni.

L'attenzione alla risposta della natura ad eventi che possono diventare catastrofici anche per l'opera dell'uomo, la cui sconsideratezza aggrava il tutto, si trova in un sonetto di Ciro di Pers, un nobile friulano, proprietario terriero, intitolato *Il Terremoto*:

Deh, qual possente man con forze ignote  
il terreno a crollar sì spesso riede?  
Non è chiuso vapor, come altri crede,  
né sognato tridente il suol percuote.  
Certo, la terra si risente e scuote  
perché del peccator l'aggrava il piede,  
e i nostri corpi impaziente chiede  
per riempir le sue spelonche vote.  
È linguaggio del ciel che ne riprende  
il turbo, il tuono, il fulmine, il baleno;  
or parla anco la terra in note orrende;  
perché l'uom, ch'esser vuol tutto terreno,  
né del ciel il parlar straniero intende,  
il parlar della terra intenda almeno<sup>110</sup>.

Con questa visione seppure tutta provvidenziale, mistica (il terremoto come segno della mano di Dio e voce della natura) il poeta incita a porre attenzione, se non si vuole dare ascolto alla voce di Dio, almeno alla voce della terra e della natura poiché la natura parla all'uomo attraverso i suoi sconvolgimenti.

---

<sup>109</sup> Inondazioni, stagnazione delle acque, paludi, boscaglie, malattie, fame.

<sup>110</sup> In *Antologia*, citata, p. 77.

Oggi va meglio? Pare di no. Inondazioni, trombe d'aria, uragani, tsunami o, al contrario, siccità, incendi... e guerre! E perfino il grano diventa arma di guerra.

Tutti i poemetti citati considerano l'operosità umana fonte di benessere, di salute, in opposizione alla forza distruttrice delle armi, il ferro serve a forgiare strumenti di lavoro, non strumenti di morte e il lavoro, seppure è fatica, è anche vita; ne scrivono i poeti, voci spesso inascoltate.

Ultimo esempio, per chiudere con una nota di leggerezza, *Le fragole*, dell'abate G.B. Roberti, bassanese:

O amabil fragoletta ascolta e godi  
[...]  
E se diman il labbro mio non frodi  
de tuoi nettarei graziosi umori,  
o fragoletta mia farai contento,  
e darai premio largo al mio contento  
[...]

Ecco il succo delle fragole per la dea Diana, non più guerriera in caccia di animali, ma dolce e sensuale sorseggiatrice:

Sue prede eran pernici, eran fagiani,  
erano gallinelle, e starnoncini,  
che non segue Diana animai strani,  
ma lepri e quaglie, e miti uccelli, e fini,  
Veste or pensieri agevoli ed umani,  
né più guerrera assal antri ferini;  
or tordi e starne fa segno a' suoi colpi,  
non cinghiali, non orsi, o lupi, o volpi.  
[...]  
palpa una Ninfa a un can l'orecchia floscia,  
che tremola gli casca e penzolone:  
un'altra pela a un fagian la coscia,  
esclama intenerita: Almo boccone!  
E chi misura il becco alla beccaccia,  
e chi al lepre i mustacchi in su la faccia.  
[...]

Nuova confezione ivi formarò  
lo zucchero mescendo al succo espresso,  
succo, che non riman liquido e raro,  
fatto dal ghiaccio ancor tenace e spesso,  
e poiché dentro a un vetro puro e chiaro  
con rigoglioso colmo l'ebber messo  
del'acque uscite a Diana l'offrìro,  
che al sorso primo trae lungo sospiro.

Sospira di piacere e di dolcezza  
e va alternando con le lodi i sorsi,  
perché la verginal sua bocca avvezza  
non ebbe a tal diletto ai tempi scorsi.

E la madre Pomona anch'essa apprezza  
de sorbetti l'amabile comporsi<sup>111</sup>.

E così, sui sorseggi di Diana e sui sorbetti di Pomona, chiudo questa carrellata poetica, partita nell'alto dell'Olimpo e miseramente finita su un succo di fragole, dolcissimo.

---

<sup>111</sup> G.B. Roberti, *Le fragole*, Milano, Giuseppe Marelli, 1754

# I papiri dello spettacolo - terza serie

di Vincenzo Ruggiero Perrino

## 1. Premessa: la cultura materiale del teatro ieri e oggi

Questa terza serie di papiri dello spettacolo prosegue l'indagine sui reperti antiquari, legati al mondo della performance teatrale, globalmente considerata. Come i precedenti<sup>112</sup>, anche il presente intende dimostrare che la cultura materiale del teatro è sostanzialmente rimasta inalterata dall'antichità ad oggi. Nelle pagine che seguono, analizzeremo una serie di papiri, più un affresco, attraverso i quali verranno presi in considerazione i 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 rappresentativo (con note di regia e partiture musicali).

## 2. Selezione di papiri dello spettacolo (e un affresco)

– P.Oxy. XXIII 2382

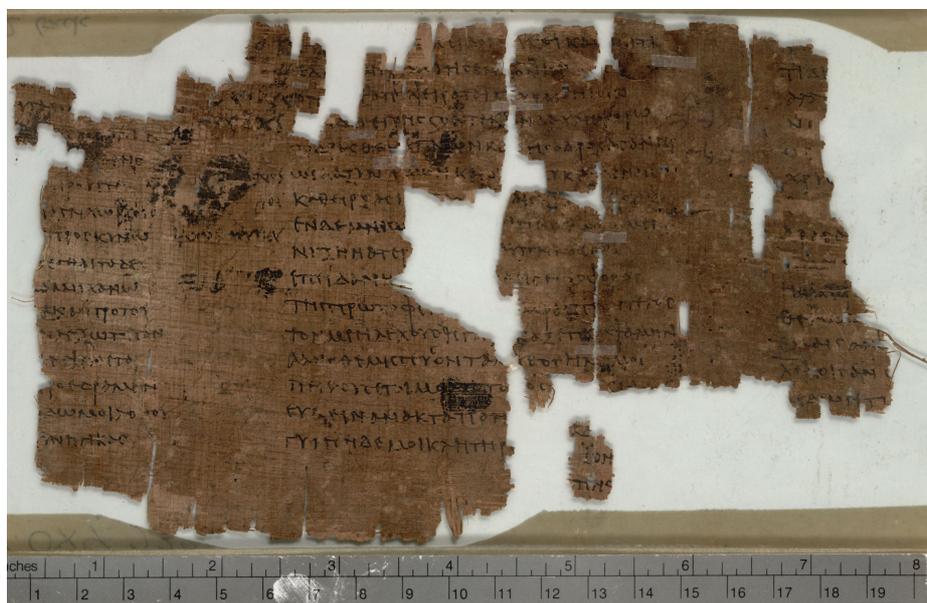


immagine n. 1 - P.Oxy. XXIII 2382

Il P.Oxy. XXIII 2382 è un frammento di rotolo papiraceo verosimilmente ascrivibile alla seconda metà del II, oppure alla prima parte del III sec. d.C. (immagine n. 1). Si tratta di un palinsesto: venne

<sup>112</sup> 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.

reimpiegato per l'inserimento di conti, tant'è che tra le colonne sono presenti tracce di scrittura lavata via e un certo numero di macchie d'inchiostro. Redatto in una scrittura tendente al corsivo, questo lacerto ci tramanda un brano della tragica storia di Gige e Candaule, una versione della quale ci viene raccontato anche da Platone (*Resp.* II 359d-360c)<sup>113</sup>.

Nella seconda colonna del papiro, l'unica decifrabile, la Regina di Lidia, moglie di Candaule, riferisce che cosa sia successo nella notte appena trascorsa<sup>114</sup>. Ella racconta di aver scorto Gige, guardia del corpo di Candaule, e di aver temuto che nella camera nuziale fosse in atto un attentato ai danni del sovrano; di essersi resa conto che il marito era ancora sveglio e di aver compreso solo allora che cosa stesse davvero accadendo e chi ne fosse il responsabile; di non aver invocato aiuto, pur sconvolta; di aver trascorso la notte insonne e, il mattino seguente, di aver mandato a chiamare Gige, dopo essersi premurata di allontanare il marito. Dunque, protagonista del lacerto è la Regina di Lidia, la quale, per la determinazione a vendicarsi di Candaule, può essere accostata ad eroine tragiche come Clitemnestra eschilea, la Medea di Euripide o la Atossa dei *Persiani*. Ella infatti è una figura “barbaramente” orgogliosa e dotata di un'intelligenza pericolosa, di cui si serve per ordire, con il concorso di σοφία e τέχνη, trame e inganni tremendi, volti a sovvertire l'ordine costituito.

Fin dalla sua prima pubblicazione<sup>115</sup> gli studiosi rilevarono l'affinità (benché non manchino differenze)<sup>116</sup> tra il contenuto di P.Oxy. 2382 e l'analogo racconto tramandato da Erodoto (*Storie* I 8-129), anch'esso impostato formalmente su un registro tragico. Lo storico è chiaramente influenzato dalla contemporanea tragedia attica<sup>117</sup>, benché ricorra alla struttura dialogata solo in alcuni luoghi dell'episodio. C'è da chiedersi, dunque, di fronte alle coincidenze non casuali tra Erodoto e il papiro in esame, chi abbia ispirato chi. Forse P.Oxy. 2382 apparteneva a una tragedia del V secolo a.C., alla quale faceva riferimento Erodoto per inserire nella propria trattazione una novella “tragica”? Oppure fu il racconto erodoteo, come abbiamo detto fortemente “drammatizzato”, a fornire il soggetto a una

---

<sup>113</sup> Nella versione del filosofo la vicenda serve ad anticipare il convincimento di Glaucone (uno dei personaggi del dialogo), per cui «nessuno è giusto di sua libera volontà ma per forza». Qualora, infatti, ognuno creda di essere nelle condizioni di poter commettere ingiustizia, la commette: privatamente tutti giudicano l'ingiustizia più vantaggiosa della giustizia e l'unica ragione per essere giusti è data dalle convenzioni sociali. Glaucone, illustrando la vicenda del pastore lidio, mostra come l'uomo, posto nella condizione di operare una scelta, sia naturalmente indotto a commettere ingiustizia qualora ciò significhi soddisfare il proprio bene. Bene e male sono dunque valori relativi e la giustizia non è un bene in sé ma solo il frutto di un compromesso; cfr. E. Bertolotti, *Storia e tragedia. P.Oxy. XXIII 2382: edizione critica e commento*, tesi di laurea dottorale in Filologia greca e latina, Università degli studi di Parma, anno 2016, pp. 8 e ss.

<sup>114</sup> Il Lucas, invece, ritenne che il narratore degli eventi fosse Gige anziché la Regina; cfr. Q.W. Lucas, *The Greek Tragic Poets*, Londra 1950, pp. 229 e ss.

<sup>115</sup> Cfr. E. Lobel, *A Greek Historical Drama*, in “Proceedings of the British Academy” XXXV (1949), p. 208.

<sup>116</sup> Puntualmente richiamate nella dissertazione dottorale della Bertolotti, sopra citata, alle pp. 12 e ss.

<sup>117</sup> Che Erodoto avesse una conoscenza piuttosto approfondita della poesia tragica è fatto incontestabile. Tuttavia, il Chiasson è dell'avviso che lo storico non si sarebbe servito di alcuna specifica tragedia come modello per la sua narrazione, fatta eccezione per i *Persiani* eschilei. Piuttosto il debito di Erodoto nei confronti della tragedia attica riguarderebbe piuttosto la tecnica narrativa: le somiglianze esistenti si spiegano piuttosto come l'esito di contesto culturale comune; cfr. C.C. Chiasson, *The Question of Tragic Influence on Herodotus*, New Haven 1979.

tragedia di età verosimilmente ellenistica? Questo problema si interseca con un'altra duplice questione: a che cronologia, e soprattutto a quale genere letterario, bisogna ascrivere il contenuto di P.Oxy. 2382?<sup>118</sup> Per quel che attiene il genere cui appartiene il testo in parola, le tesi sono due. Per il Lobel e la quasi totalità degli esegeti<sup>119</sup> il P.Oxy. 2382 era da collocarsi sicuramente sul versante tragico; Cantarella, invece, fondandosi tra l'altro su un brano di *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio (I 8,4-729), era persuaso si trattasse dell'unico esempio pervenutoci di novella di epoca ellenistica o greco-romana<sup>120</sup>. Nel romanzo di Achille Tazio, uno dei personaggi – Clinia – volendo persuadere Caricle a non prendere moglie, gli cita diversi esempi (per lo più desunti da tragedie)<sup>121</sup> per screditare le donne, ricorrendo tra l'altro all'espressione ἐὼν ἔχῃ γυναῖκα Κανδαύλης καλήν, φρονεῖει Κανδαύλην ἢ γυνή, che parrebbe riferirsi proprio all'opera contenuta in P.Oxy. 2382 (confermando, peraltro, che vera protagonista della tragedia fosse la Regina e non Gige).

Inoltre, il Cantarella sosteneva pure che per il pubblico ateniese del V secolo a.C., quando ormai i legami di Atene con la Lidia erano stati recisi dal profilarsi in Oriente della potenza persiana, la vicenda di Gige non poteva avere alcun interesse. E, infine, ben più significativamente, lo svolgimento dei fatti sarebbe incompatibile con la struttura della tragedia classica: 1) l'agguato e l'uccisione di Candaule

---

<sup>118</sup> Bisogna mettere in evidenza come altri quattro frammenti ossirinchi, riuniti sotto la sigla di P.Oxy. XLIV 3161, di più recente pubblicazione e con caratteristiche paleografiche (testo e notazione musicale tanto del *recto* quanto del *verso* sono stati vergati da due mani diverse) tali da farli ascrivere al III sec. d.C., contengano una selezione antologica, con lamenti tragici di madri mitologiche (forse Teti per Achille), nel *verso* della quale si nominano sicuramente Persiani e Lidi. Forse che nel III sec. vi fu un *revival* storico su quel periodo tanto lontano nel tempo?; cfr. T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, Alessandria 2006, pp. 219-232.

<sup>119</sup> Partendo dalla considerazione che le trilogie dei tragediografi arcaici comprendevano tragedie legate ad uno schema che rappresentasse le vicende di una stirpe attraverso le sue evoluzioni generazionali, il Page proponeva l'ipotesi che il testo del papiro in questione fosse stato il primo episodio di una trilogia che trattava la storia della famiglia dei Mermnadi, da Gige fino a Cresos, sul quale, infine, si sarebbe consumata la vendetta degli Eraclidi. Lo studioso si avventurò anche ad ipotizzare la struttura di questa presunta trilogia: 1) usurpazione del trono da parte di Gige, che compie l'azione da cui discenderanno i futuri disastri; 2) sviluppo del motivo della maledizione che affligge la dinastia; 3) espiazione della colpa con la vendetta ai danni di Cresos; cfr. D.L. Page, *A New Chapter in the History of Greek Tragedy*, Cambridge 1951. Ad analoghe conclusioni giungeva anche lo Snell, per il quale l'esistenza di una tragedia conclusa dalla caduta di Cresos potrebbe essere tra l'altro testimoniata dai resti, conservati al Museo Archeologico di Corinto (T600, 620 e 1114), di un'idria a figure rosse, datata tra il 500 e il 450 a.C., che mostrano un uomo (Cresos?) su una pira; cfr. B. Snell, *Gyges und Kroisos als Tragödien Figuren*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 12 (1973), pp. 197-205.

<sup>120</sup> Cfr. R. Cantarella, *Il frammento di Ossirinco su Gige*, in "Dioniso" 15 (1952), pp. 15 e ss.

<sup>121</sup> Tra le donne elencate compaiono: Erifile, protagonista di un'omonima tragedia di Sofocle (TrGF IV F 201a-201h), nonché di Nicomaco Alessandrino (TrGF I 127 F 4), entrambe perdute; Filomela e la sorella di lei, Procne, che erano personaggi chiave del *Tereo* sofocleo (TrGF IV F 581-595b); Stenebea (TrGF V 61 F 661-671) e Fedra (TrGF V 18 F 285-303), che sono eroine di drammi euripidei, ma lo stesso Sofocle mise in scena una *Fedra* (TrGF IV F 677-693). Tragedie dal titolo *Erope* composero Agatone (TrGF I 39 F 1) e Carcino II (TrGF I 70 F 1); di Penelope si occuparono in omonimi drammi Eschilo (TrGF III F 187) e Filocle I (TrGF I 24 T 1). Quanto ad Elena, ella è protagonista non solo del dramma di Euripide, ma anche di un perduto lavoro di Teodette (TrGF I 72 F 3) e di una serie di tragedie sofoclee. Clitemnestra, figura di primo piano – come Elena d'altra parte – nei poemi omerici, diventa personaggio tragico nell'*Oresteia* di Eschilo, nell'*Elettra* sofoclea ed euripidea e nelle perdute *Clitemnestra* di Sofocle (TrGF IV F 334) e di Polemeo Efesio (TrGF I 155). Di tutte le donne citate, soltanto Criseide e Briseide non compaiono in opere di carattere tragico. Tuttavia, nulla vieta di pensare che queste ultime due eroine fossero protagoniste di tragedie di cui non ci è giunta notizia, né, per contro, che la citazione fatta da Achille Tazio riecheggi Erodoto piuttosto che il nostro papiro; cfr. E. Bertolotti, *op. cit.*, pp. 19 e ss.

sarebbero irrepresentabili; 2) la cronologia degli eventi violerebbe il precetto aristotelico dell'unità di tempo; 3) la ὄησις della Regina è eccessivamente lunga; 4) incomprensibile è la composizione del Coro (vecchi Lidii fidati consiglieri di Candaule, ai quali la Regina non avrebbe certo potuto rivelare il complotto ordito contro il re, oppure ancelle a lei fedeli, di fronte alle quali ella avrebbe dovuto rinnovare con dolore la vergogna derivante dall'offesa subita?); 5) la vicenda di Gige e Candaule non attinge al mito – il quale, per quanto è a nostra conoscenza, se si escludono i soli esempi della *Presa di Mileto* di Frinico e dei *Persiani* di Eschilo, era fonte pressoché esclusiva per i poeti tragici – bensì a fatti storici (non a caso presentati come tali anche da Erodoto)<sup>122</sup>.

Per contro, c'è da rilevare che P.Oxy. 2382 (che pure impiega un lessico eterogeneo, non esclusivamente tragico) presenta una *mise en page* indiscutibilmente “drammaturgica” (vi sono tre *paragraphoi* nella terza colonna – precisamente sotto i vv. 41, 45 e 46 – per quanto esse venissero impiegate anche in manoscritti non drammatici): ma è altrettanto vero che se le donne della tragedia classica impiegano il *pluralis majestatis*, la Regina parla in prima persona. E, in generale, lo stile ridondante di P.Oxy. 2382 appare lontano da quello di un Eschilo, di cui pure dovrebbe (teoricamente) essere coevo. Non si può negare tuttavia la predilezione della tragedia arcaica e classica per l'elemento “barbaro”, non privo di rapporti con il concomitante sorgere, presso i primi logografi, di un interesse geo-etnografico, nonché come «carattere comune anche all'arte figurativa arcaica», destinato a ritornare in epoca successiva, con connotati favolosi, nella letteratura ellenistica<sup>123</sup>.

Questa serie di problemi emerge allorché voglia datarsi la (presunta) tragedia contenuta in P.Oxy. 2382 all'epoca classica; invece, se ci spostiamo, come altri esegeti hanno fatto, all'età ellenistica, salta subito all'occhio che il filone storico appare frequentato da soggetti drammatici contraddistinti da un distacco cronologico anche notevole, dal momento della loro composizione: basti pensare al *Temistocle* di Moschione o all'*Esodo* di Ezechiele. Perciò, come accennavamo sopra, all'interno del problema relativo a quale genere letterario ascrivere il contenuto del papiro, si apre un nuovo fronte problematico: si tratta di un'opera del V (o, in alternativa, del IV-III sec. a.C.), oppure di più tarda epoca ellenistica?

I fautori di una datazione alta per il dramma tradito fanno leva innanzitutto su osservazioni di natura metrica, che sarebbero echi della poesia ionica del VII-VI secolo a.C.<sup>124</sup>. Tra essi, il Lobel, proponendo il nome di Frinico, era propenso ad ascrivere l'opera tramandata da P.Oxy. 2382 al periodo pre-sofocleo, di modo che fosse cronologicamente antecedente (e quindi disponibile) ad Erodoto<sup>125</sup>. Quest'ultimo,

---

<sup>122</sup> I poeti comici si dimostrarono più pronti (o più tollerati?) a servirsi di fatti storici a fondamento delle loro composizioni. Infatti, abbiamo notizia di almeno tre commedie relative alle guerre persiane, verosimilmente portate sulle scene nella prima metà del V secolo: i *Persiani* del siracusano Epicarmo, i *Persiani o Assiri* di Chionide, e i *Lidi* di Magnete, rappresentanti questi ultimi due della primissima generazione di commediografi ateniesi. Quanto ai drammi satireschi di contenuto storico in età ellenistica vennero rappresentati l'*Ἀγῆν* di Python e il *Μενέδημος* di Licofrone di Calcide; cfr. E. Bertolotti, *op. cit.*, p. 74.

<sup>123</sup> Cfr. E. Bertolotti, *op. cit.*, p. 24.

<sup>124</sup> Cfr. Q. Cataudella, *Sulla cronologia del cosiddetto «Frammento di Gige»*, in Id., *Saggi sulla tragedia greca*, Firenze 1969, p. 48.

<sup>125</sup> Cfr. E. Lobel, *op. cit.*, p. 209.

secondo il Page non fece altro che elaborare una sorta di riassunto del testo tragico di cui P.Oxy. 2382 conserva un lacerto<sup>126</sup>. Che sia una tragedia arcaicissima, per costoro, non era dubitabile: a cominciare dalla parzialità del Coro (forse ce n'erano addirittura due), per finire alla mentalità barbarica che permea tutto il clima della storia, senza contare la serie di singolarità metriche, ascrivibili ad una versificazione assai antica<sup>127</sup>. In tempi più recenti, anche Garzya e Belloni, sulla scorta di analisi relative alle responsabilità morali di Gige e Candaule, si sono pronunciati a favore della collocazione di P. Oxy. 2382 in età classica<sup>128</sup>.

Il maggiore interprete della tesi per la quale l'opera fosse una tragedia arcaica fu il Cataudella. Lo studioso poneva l'attenzione al fatto che la versione originaria della leggenda di Gige e Candaule, risalente a Xanto di Lidia (e rievocata da una testimonianza di Nicola Damasceno), riservava ampio spazio all'elemento erotico, che nella severa narrazione erodotea appare invece ridotto al minimo, poiché, probabilmente lo storico doveva fare riferimento a una «morale austerità, al fine di vedere nei fatti narrati la presenza di leggi superiori, morali e religiose, che li spiegano e li determinano», e quindi a un'opera anteriore a Sofocle ed Euripide<sup>129</sup>. Altro dettaglio non irrilevante: né Erodoto né la sua fonte (probabilmente un mediocre imitatore di Eschilo: Ione di Chio?) ci informano di quale fosse il nome della Regina. La quale negligenza è tipica di un procedimento tragico, in cui l'unico modo per conoscere il nome di un personaggio è che esso sia menzionato nel corso del dialogo<sup>130</sup>.

Facendo leva su considerazioni analoghe, ma di segno capovolto, altri studiosi propendono per una datazione bassa. Il Maas, osservando che la tematica erotica (con tutto il corollario di situazioni romanzesche che da essa discendevano), era tipica dei poeti ellenistici, fissava il termine di composizione dell'opera all'esperienza della Pleiade alessandrina<sup>131</sup>, gruppo al quale anche il Latte aveva pensato<sup>132</sup>. Per avvalorare la tesi di una datazione più recente, il Kakridis si spingeva a congetturare che, se questa tragedia avesse visto la luce nel V secolo a.C., Aristofane non avrebbe forse trascurato di includere la moglie di Candaule, accanto a Fedra e Stenebea, nel catalogo di donne "poco raccomandabili" che compare in *Rane* ai vv. 1043s.<sup>133</sup>.

---

<sup>126</sup> Cfr. D.L. Page, *op. cit.*, pp. 7 e ss.

<sup>127</sup> Cfr. A. Traversa, (recensione a) D.L. Page, *A New Chapter in the history of Greek Tragedy*, in "Giornale italiano di filologia" 5 (1952), pp. 169-170.

<sup>128</sup> Cfr. A. Garzya, "Dramma di Gige", o "di Candaule"?, in R. Pretagostini (a cura di), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica. Scritti in onore di B. Gentili*, vol. II, Roma 1993, p. 549; L. Belloni, *Il silenzio della BACIAEIA: P.Oxy. 2382*, in "Papirologica Lupiensia" 9 (2000), p. 105.

<sup>129</sup> Cfr. Q. Cataudella, *op. cit.*, pp. 61 e ss.

<sup>130</sup> Cfr. *ivi*, p. 62.

<sup>131</sup> Cfr. P. Maas, (recensione a) *Lobel, A Greek Historical Drama*, in "Gnomon" 22 (1950), p. 143.

<sup>132</sup> Cfr. K. Latte, *Ein antikes Gygesdrama*, in "Eranos" 48 (1950), p. 141.

<sup>133</sup> Cfr. J.T. Kakridis, *Ἡ γυναίκα τοῦ Κανδαύλη. Μία ἀγνωστὴ τραγωδία*, in "Hellenica" 12 (1951), pp. 14-21.

A favore di una datazione bassa si espresse anche il Lesky, il quale, conducendo indagini sugli ampi resti pervenuti dell'*Esodo* di Ezechiele (solo esempio di età ellenistica, con il quale, in ragione dell'ampiezza di ciò che ne resta, è possibile compiere un raffronto in ordine alla tecnica di versificazione e alla rottura delle unità aristoteliche di tempo e di luogo), avanzò l'ipotesi di una tragedia ellenistica in 5 atti: persuasione di Gige da parte di Candaule; colloquio di Gige e della Regina sugli avvenimenti della notte precedente; resoconto dell'assassinio di Candaule; rivolta dei Lidi; intervento dell'oracolo di Delfi<sup>134</sup>. Più peculiare fu l'ipotesi del Cazzaniga, per il quale l'autore del frammento fosse un esponente della tradizione retorica che, partita da Aftonio e passando per Teone e Nicolao, e giungendo fino a Libanio, aveva fatto del δῆγμα di Gige un soggetto di esercitazione scolastica e una «fonte autorevole per la tradizione retorica posteriore»<sup>135</sup>. In tempi a noi più vicini, si sono espressi a favore di una datazione bassa anche Del Corno<sup>136</sup>, Xanthakis-Karamanos<sup>137</sup> e Avezzù<sup>138</sup>, il quale annovera P.Oxy. 2382 tra i possibili rifacimenti del III secolo di opere più antiche.

Tra tutti, il più convinto sostenitore di una datazione bassa fu Marcello Gigante, il quale, sulla scorta di molteplici argomenti – 1) la testimonianza della *Suda* relativa alla composizione da parte di Licofrone di tragedie, di cui vengono riportati venti titoli; 2) l'attestazione di Tzetzes circa il fatto che egli fu autore di sessantaquattro (o quarantasei?) δράματα τραγωδιῶν; 3) l'avvalersi di Licofrone di Erodoto per alcuni brani di *Alessandra*; 4) il suo linguaggio eterogeneo e composito tanto affine a quello di P.Oxy. 2382, papiro che contiene un'opera sopravvissuta fino al II-III sec. d.C., e come tale per forza di cose di paternità di un autore noto ed apprezzato, quale Licofrone era – ne individuò la paternità nel nome, appunto, di Licofrone di Calcide, il quale avrebbe attinto proprio al racconto erodoteo la materia del proprio dramma<sup>139</sup>.

In un successivo contributo il Gigante addusse nuovi argomenti in favore della paternità licofronea del frammento di Gige. In particolare il contemporaneo ritrovamento di due papiri di Ossirinco, uno di Licofrone (P.Oxy. XVII 2094) e l'altro di Erodoto (P.Oxy. XVII 2095), entrambi vergati, come P.Oxy. 2382, nel II secolo d.C.: *res quoque philologicae habent sua fata: Lycophroneam papyrus eodem tempore repertam ac Herodoteam eodemque tempore ambas editas, fere felix auspiciis futuris investigatoribus auctoris nominis "Gygae papyri" (quantum ab Herodoti Historiis hausisset ille praestantissimus poeta, viri docti satis comprobaverunt)*<sup>140</sup>.

---

<sup>134</sup> Cfr. A. Lesky, *Das hellenistische Gyges-Drama*, in "Hermes" 81 (1953), pp. 1-10.

<sup>135</sup> Cfr. I. Cazzaniga, *Il frammento tragico di Gige e la tradizione retorica*, in "La parola del passato" 8 (1953), pp. 384 e ss.

<sup>136</sup> Cfr. D. Del Corno, *Letteratura greca*, Milano 1995<sup>2</sup>, p. 224.

<sup>137</sup> Cfr. G. Xanthakis-Karamanos, *A survey of the Main Papyrus Texts of Post-classical Tragedy*, in AA.VV., *Akten des XXI Internationalen Papyrologenkongresses*, vol. II, Stuttgart-Leipzig 1997, pp. 1041 e ss.

<sup>138</sup> Cfr. G. Avezzù, *Il mito sulla scena: la tragedia ad Atene*, Venezia 2003, p. 264.

<sup>139</sup> Cfr. M. Gigante, *Un nuovo frammento di Licofrone tragico*, in "La parola del passato" 7 (1952), pp. 13 e ss.

<sup>140</sup> Cfr. Id., *De frammento tragico in quo de Gyge agitur*, in "Dioniso" 18 (1955), pp. 7 e ss.

Dunque, concludendo, l'assenza di testimonianze relative a novelle in versi, cui aveva pensato Cantarella, costituisce una difficoltà difficilmente superabile. Perciò, sulla scorta di consonanze stilistiche e contenutistiche con i frammenti di Licofrone, Sosifane, Moschione, Ezechiele, è più verosimile ritenere che P.Oxy. 2382 ci fornisca un esempio tragico databile al periodo ellenistico.

– P.Duk. 313 R (B)



immagine n. 2 - P.Duk. 313 R (B)

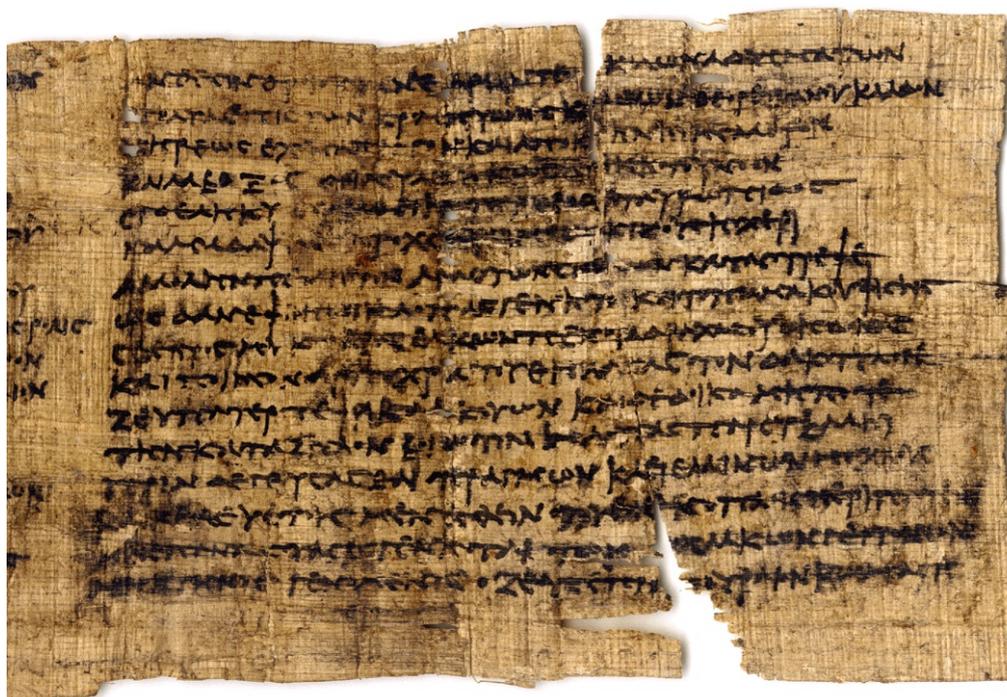


immagine n. 3 - P.Duk. 313 R (B)

Proveniente dal Fayyūm, in Egitto, il P.Duk. Inv. 313 R (b), anche noto come *Com. Adesp. fr. 1146 K.-A.* (immagini nn. 2 e 3), è ascrivibile al III secolo a.C.<sup>141</sup>. Formato da 3 brandelli (peraltro perfettamente conservati grazie alla circostanza di provenire da un *cartonnage* di mummia), il frustulo – scritto regolarmente sul *recto* – risulta ritagliato da un *volumen* palinsesto, che, in origine, ospitava un testo documentario (recante la segnatura P.Duk. Inv. 313 R [a]), che si estendeva ben oltre i margini dell'attuale campo di scrittura, e che fu in seguito lavato via per accogliere il testo letterario<sup>142</sup>. Il testo poetico è distribuito su 3 colonne contigue, per un totale di 50 righe, ordinabili in tetrametri trocaici catalettici. La *scriptio* è continua: mancano elisioni e crasi; assenti sono anche le *paragraphoi*, i segni di punteggiatura, e altri segni diacritici<sup>143</sup>.

Il frammento conserva un ampio stralcio di un dialogo (che, per ragioni legate anche alla condizione mutila del testo, inizia *in medias res*) tra due personaggi maschili: con molta probabilità, il primo è un cuoco, il secondo, a parere del Willis, potrebbe essere un altro μάγειρος, ovvero, in ragione dello schema metrico del frammento, il Corifeo<sup>144</sup>. I due interlocutori chiacchierano della preparazione di un banchetto con portate a base di pesce<sup>145</sup>.

È evidente che, in ragione del contenuto, bisogna riconoscere nel frammento un testo di commedia, per quanto non sia agevole individuarne la data di composizione e, soprattutto, l'identificazione dell'autore. Il Willis prudenzialmente la ascriveva, sulla scorta di criteri metrici e contenutistici, all'ultima fase della ἄρχαία<sup>146</sup>. Del resto ai vv. 17-18 del frammento in parola viene citato l'*Encomio di Elena* di Isocrate, la

<sup>141</sup> La datazione è ricavabile da un confronto con la scrittura del PSI VII 763 (che è un frammento di esercizi di matematica), del PSI IV 383 (recante la data del 247 a.C.), e del P.Petr. II 45 (datato 246 a.C.), tutti documenti di cui il papiro in esame è posteriore di qualche decennio.

<sup>142</sup> Lungo il margine inferiore, in corrispondenza della seconda e terza colonna, si intravede qualche labile traccia dello scritto precedente. Comunque, il papiro era stato scritto anche sul *verso*, con un buon margine di probabilità prima che il *volumen* fosse soggetto a smembramento e riutilizzato per una lista di conti, di cui a tutt'oggi sono visibili e decifrabili alcuni numerali, tracciati in una grafia larga e informale.

<sup>143</sup> Cfr. F. Stama, *Per un'analisi della cosiddetta "Comoedia Dukiana" (Com. Adesp. Fr. 1146 K.-A.)*, in (a cura di) M. Tauffer, *Studi sulla commedia attica*, Friburgo-Berlino-Vienna 2015, pp. 261-279.

<sup>144</sup> Cfr. W.H. Willis, *Comoedia Dukiana*, in "Greek, Roman and Byzantine Studies" XXXII (1991), pp. 331-353; 334.

<sup>145</sup> La specie è quella del σάλουρος. Scrive lo Stama che «sotto l'ittionimo σάλουρος le fonti sono solite indicare cinque tipologie di pesci localizzabili in diverse aree del mondo antico e riconducibili a due distinte specie appartenenti alla famiglia dei Siluridi. La prima è rappresentata dal *Silurus glanis*, che, secondo la testimonianza di Plinio (*Nat.* IX. 45) e di Eliano (*NA* XIV. 25), viveva nelle acque del Danubio e del Meno ed era di tale dimensione da rendere necessario un tiro di cavalli e di buoi per trascinarlo a riva quando veniva pescato mediante l'ausilio di reti; e da Ausonio (*Mosella* 135) veniamo informati che, almeno nel IV sec. d.C., questo tipo di siluro era presente anche nelle acque della Mosella. Alla seconda specie appartiene il cosiddetto siluro "egiziano" di cui parlano, fra gli altri, Ateneo (VII. 312a-b), Strabone (XVII. 2. 4), Plinio (*Nat.* V. 51, XXXII. 125), Eliano (*NA* XII. 29) e i *Geoponica* bizantini (XIII. 10. 11), che lo annoverano tra i pesci del Nilo», concludendo che è più opportuno riferirsi proprio a questa seconda specie, atteso che il *Silurus glanis*, originario del Nord Europa, era geograficamente troppo lontano dal contesto egizio sotteso ai versi; cfr. F. Stama, *op. cit.*, p. 267. Sull'allestimento gastronomico del σάλουρος, che prescrive anche la presenza del πηγός (parola di coniazione omerica), disserta in maniera interessante anche E. Dettori, *Fr. Com. adesp. 1146 (Comoedia Dukiana)37 k.-a. e ΠΗΓΟΣ*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 115 (1997), pp. 75-78.

<sup>146</sup> Cfr. W.H. Willis, *op. cit.*, pp. 333-337.

cui data di composizione è fissata nel primo quarto del IV secolo a.C.<sup>147</sup>, termine *post quem* per assegnare la *Comoedia Dukiana* al periodo immediatamente successivo. Lo stesso Willis, tuttavia, pur rilevando consonanze linguistiche e contenutistiche con Aristofane e Archippo (vissuto tra il V e il IV sec. a.C., e autore tra l'altro di un *Ichthyes*), non si spinse oltre nel congetturare eventuali paternità dell'opera.

Una trentina di anni fa Eric Csapo si dichiarò persuaso della paternità archippea del frammento in esame, finendo per ascriverlo proprio agli *Ichthyes*, commedia della quale la testimonianza di Ateneo (VIII 343c) ci fa sapere che il personaggio del tragediografo Melanzio (con il quale Csapo identifica uno dei due interlocutori della *Comoedia Dukiana*) viene legato e consegnato affinché i pesci lo divorino, in una sorta di divertente contrappasso, essendo Melanzio ghiotto di pesci<sup>148</sup>.

Su posizioni diverse si attestano le riflessioni di Colin Austin, il quale poneva l'accento sullo "stile ditirambico" del testo, sull'uso di termini rari per l'attico del V sec. a.C., e soprattutto sull'ambientazione in un contesto egizio, che farebbero pensare piuttosto a una composizione del IV a.C.<sup>149</sup>. Lo studioso, fondandosi su una testimonianza di Ateneo (XIV 661e), il quale riferiva che «anche Cratino il giovane, nei *Gigantes*, esalta l'arte culinaria, quando scrive», attribuì proprio a questa commedia il frammento dukiano. Tuttavia, come nota Stama: «Il frammento dukiano si configura, *stricto sensu*, come un elogio del pesce siluro piuttosto che come un elogio dell'arte culinaria»<sup>150</sup>.

Wolfgang Luppe e più recentemente Ian C. Storey, facendo proprio leva sul contesto egizio rilevato da Austin, sono del parere di attribuire la composizione a un ignoto poeta alessandrino, il cui proposito era quello di imitare una commedia classica<sup>151</sup>. Lo Storey in particolare forniva un parallelo tra i versi finali della *Comoedia Dukiana* e l'epigramma ottavo di Edilo, un poeta alessandrino del III sec. a.C., che pure contiene la stigmatizzazione di un certo Agide, famelico di pesci.

Pur nell'incertezza dell'attribuzione, resta comunque indubitabile che l'autore, chiunque egli fosse, era di sicura cultura, proprio com'era tipico dell'ambiente alessandrino del tempo.

### – P.Oxy. XVIII 2162

Con σατυρικὸν δράμα gli antichi designarono un componimento drammatico, il Coro del quale era composto di Satiri. Il solo dramma satiresco che ci è giunto integro è il *Ciclope* di Euripide; consistenti

---

<sup>147</sup> Cfr. I.C. Storey, *Fragments of Old Comedy*, vol. III (*Philonicus to Xenophon, Adespota*), Cambridge 2011, p. 411.

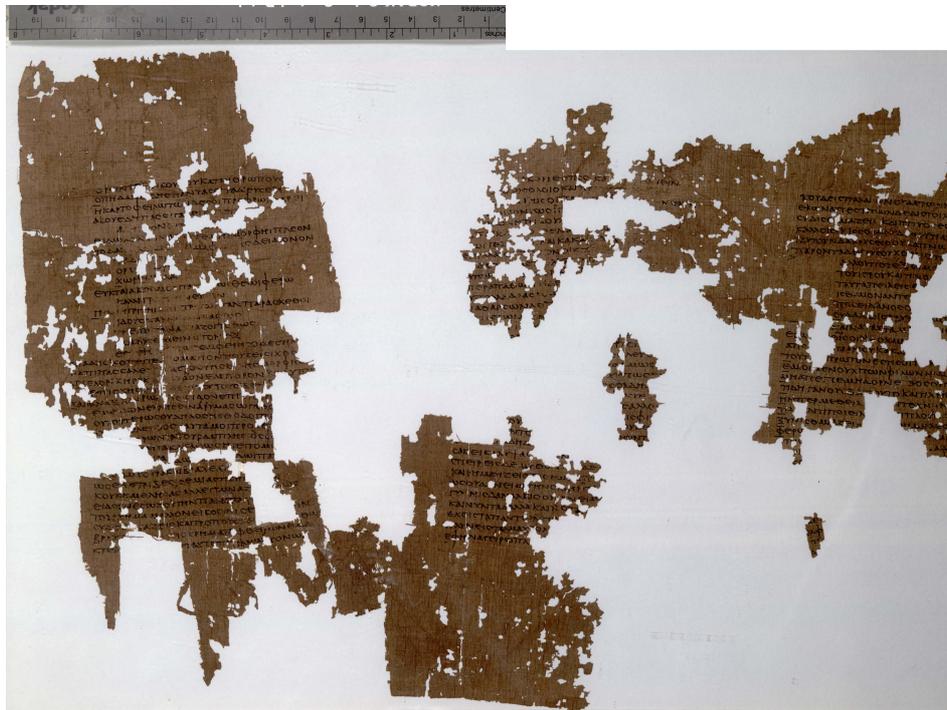
<sup>148</sup> Cfr. E. Csapo, *The Authorship of the Comoedia Dukiana*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 100 (1994), pp. 39-44; ad analoghe conclusioni sulla paternità archippea giunge K.S. Rothwell jr., *Nature, Culture, and the Origins of Greek Comedy. A Study of Animal Choruses*, Cambridge 2007.

<sup>149</sup> Cfr. C. Austin e R. Kassel (a cura di), *Poetae Comici Graeci*, vol. VIII, Berlino 2001.

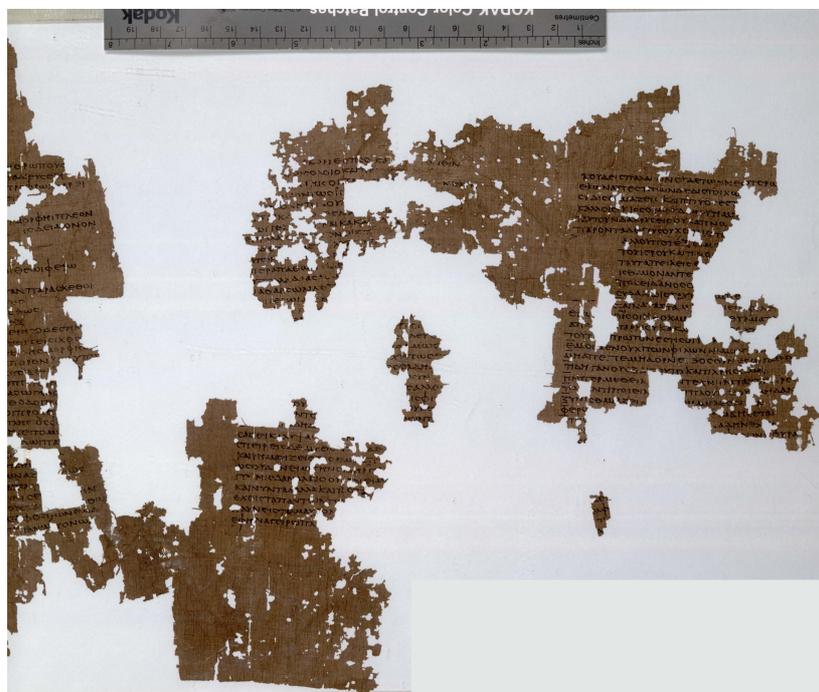
<sup>150</sup> F. Stama, *op. cit.*, p. 271.

<sup>151</sup> Cfr. W. Luppe, *Überlegungen zur 'Comoedia Dukiana'*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik" 98 (1993), pp. 39-41; I.C. Storey, *Angling in Archippos. The Webster Lecture 2008-2009*, in "Bulletin of the Institute of Classical Studies" 55.2 (2012), pp. 1-19.

frammenti ci restano degli *Τρυωνται* di Sofocle e de *I pescatori con la rete* di Eschilo; poi null'altro che lacerti (a volte di non trascurabile interesse, come quelli tramandati da questo P.Oxy. XVIII 2162) e numerosi titoli, testimonianze epigrafiche, rappresentazioni vascolari<sup>152</sup>, notizie di eruditi antichi.



*immagine n. 4 - P.Oxy. XVIII 2162*



*immagine n. 5 - P.Oxy. XVIII 2162*

<sup>152</sup> La più celebre delle quali è il Vaso di Pronomos conservato al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, e sul quale cfr. C. Molinari, *Il nodo di Pronomos*, in S. Mazzoni (a cura di), *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, Firenze 2011, pp. 1-14.

Nonostante molteplici tentativi ermeneutici, resta ancora di incerta soluzione il problema legato agli inizi del dramma satiresco e dei suoi rapporti con l'embrionale forma tragica, rapporti ai quali accenna velocemente Aristotele (*Poetica* 4-5), e sui quali spende qualche parola anche Erodoto (I 23; V 67). Secondo Demetrio (*de eloc.*, 169) il dramma satiresco è una τραγωδία παίζουσα. In effetti, della tragedia il dramma satiresco conserva la struttura e l'ispirazione dal mito (più di rado dalle tradizioni popolari), ma se ne differenzia per la conclusione lieta; l'effetto burlesco è sostanzialmente derivato dalla condizione in cui appaiono i Satiri, costretti a fare cose in contrasto con la spensierata letizia a cui generalmente sono associati. Secondo le argomentazioni aristoteliche della *Poetica*, il dramma satiresco rappresenterebbe una sorta di stato intermedio tra il ditirambo e la tragedia: dal Coro ditirambico si sarebbe fatto avanti un Corifeo per "dialogare" col Coro stesso. Tuttavia, è lecito pensare che il σατυρικόν, di cui parla Aristotele, non alluda al dramma satiresco come ci è noto (portato a piena dignità letteraria da Pratina di Fliunte nel V secolo a.C.), quanto piuttosto a meri antecedenti satireschi, di cui la tragedia avrebbe assunto i modi<sup>153</sup>.

Come noto nei concorsi drammatici, ciascun poeta concorreva con una trilogia tragica e con un dramma satiresco, che accompagnava le tre tragedie; ma, accettando la testimonianza della *Suda* secondo la quale Pratina scrisse cinquanta drammi e di questi trentadue satireschi, è logico pensare a rappresentazioni e gare di soli drammi satireschi o, comunque, di essi in prevalenza: anche la costituzione della tetralogia, che compare con Eschilo, sarebbe dunque una forma di conciliazione<sup>154</sup>. Abbiamo notizie di dieci drammi satireschi di Eschilo, ma verosimilmente il numero può salire a quindici, e testimonianze attendibili (*Suda*, s.v. Μεβέδημος) informano del pregio in cui era tenuta anche questa produzione minore eschilea. Maggiori dubbi ci sono sull'elenco dei drammi satireschi di Sofocle,

---

<sup>153</sup> Il dramma satiresco è molto vicino alla tragedia anche sotto il profilo linguistico. Tuttavia, esso presenta volgarismi, colloquialismi, una sintassi più semplice, ed elementi parodici in un contesto serio. Queste caratteristiche lo renderebbero più vicino alla lingua della commedia, ma in termini generali si può dire che la lingua satiresca appartiene al mondo della tragedia; cfr. A. Mancini, *Satiresco, dramma* (s.v.), in *Enciclopedia italiana*, Roma 1936.

<sup>154</sup> L'invenzione del dramma satiresco fu probabilmente stimolata anche dalla necessità di riproporre in modo esplicito il legame (che era andato man mano allentandosi) tra gli spettacoli teatrali e le pratiche religiose del tiaso di Dioniso. Questa ipotesi sembra avvalorata dalla testimonianza di Cameleonte (morto nel 280 a.C.), che, in una sua monografia su Tespi, il semilegendario inventore della tragedia nel VI secolo a.C., spiegava il motto οὐδὲν πρὸς Διόνυσον a guisa di grido di protesta degli spettatori ateniesi, che si lamentavano della scomparsa dei temi dionisiaci nelle tragedie. Del motto, il lessico *Suda* fornisce invece una spiegazione completamente diversa. Un certo Epigene, considerato da alcuni il primo autore di tragedie, cercò di introdurre a Corinto i cori tragici in onore di Dioniso con l'intenzione di sostituirli ai canti che celebravano le dolorose vicende dell'eroe locale; questa proposta suscitò lo sdegno popolare, che si espresse appunto nel grido: «(Non vogliamo avere) niente a che fare con Dioniso». Le primitive prove teatrali avevano per argomento gli episodi della saga dionisiaca, e soltanto più tardi queste furono sostituite da tragedie su altre storie. Zenobio (V, 40), concorda che proprio queste lamentele portarono all'istituzione del dramma satiresco (originariamente proposto all'inizio della tetralogia), proprio per non dare l'impressione di dimenticarsi del dio. In qualche modo, una conferma della funzione religiosa (oltre che politico-sociale) del nuovo genere teatrale ci viene da un passo delle *Leggi* di Platone (815c), dove si afferma che le danze bacchiche, durante le quali i danzatori imitano le Ninfe, Pan, i Satiri e i Sileni, sono un fenomeno che non appartiene alla *polis*, poiché i Satiri rappresentavano un tipo di comunità primitiva, antitetica a quella cittadina, ed essere ammessi al tiaso significava entrare a far parte di un gruppo unito da un forte senso di solidarietà, basato sulla condivisione di un legame di parentela, e fondato sulla perfetta conoscenza del rituale; cfr. L.E. Rossi, *Il dramma satiresco*, in "Dioniso" 61, 2 (1991), pp. 11-24.

forse una ventina di titoli, e la scoperta degli *Τχνευται* dimostra nel poeta una scarsa propensione a questo genere. Di Euripide, *Ciclope* a parte, si ricordano altri sei drammi. Dei tragici minori quello che ebbe maggior fama nel genere satiresco è Acheo, di poco più giovane di Sofocle: si ricordano di lui dieci titoli satireschi e solo nove tragici. Testimonianze della vitalità del genere non mancano fino al secolo II d.C., ma ne è in pari tempo accertato il vario carattere e il vario riconoscimento che ebbe la produzione satiresca. Orazio (*ars poet.*, 220-250) testimonia di come il dramma satiresco fosse coltivato dalla società romana per amore di preziosismo.

Databile al II sec. d.C., il P.Oxy. XVIII 2162 (immagini nn. 4 e 5), nelle sue 3 colonne (secondo alcuni esegeti meno recenti bisogna contarne 4)<sup>155</sup> restituisce, pur con lacune (e con allusioni, per noi poco chiare, ad oggetti che dovevano per forza di cose essere presenti al momento della messinscena), una scena dei *Theoroi* di Eschilo. I fatti sono questi: i Satiri, eluso il controllo di Dioniso e cintisi della *κυνοδέσμη* degli atleti, si sono recati presso il santuario di Poseidone all'Istmo: il loro intento è quello di abbandonare la consueta vita di danze e baldoria, per dedicarsi alle competizioni sportive negli agoni istmici, ma vengono in men che non si dica raggiunti da Dioniso, determinato a ricondurli al loro stile di vita abituale, con le buone o con le cattive.

Il Sonnino in un contributo di massimo interesse – proprio perché schiudeva nuove prospettive di realizzazione scenica dei drammi satireschi, e di questo in particolare, con il ricorso ad una ampia serie di oggetti di scena – ricordava che nel testo superstite si fa riferimento, in maniera esplicita o implicita, a numerosi oggetti. Per esempio: il carro munito di giogo portato in scena da Dioniso per persuadere i Satiri a ritornare sotto la sua ala, altrimenti li avrebbe imbrigliati e fatti “correre” per tutti i giochi istmici; oppure il *βασκάνιον* che i Satiri hanno rinvenuto fortuitamente per strada e che sono invitati a inchiodare al tempio, e la cui bella forma compiace Sileno, convinto che gli rassomigli<sup>156</sup>.

Lo stesso studioso individuava nel numero di tre i personaggi che agiscono sulla scena: Dioniso, Sileno, nel ruolo di portavoce del Coro, e un viandante. Questi parla all'inizio del frammento mentre si sta recando al santuario di Poseidone, e, dopo aver fornito ragguagli sul tempio ancora fuori dalla vista dei coreuti e averne magnificato la bellezza, mal digerisce le volgarità di Sileno in materia di arte, uscendo di scena con la scusa di dover fare le sue offerte votive<sup>157</sup>.

Dicevamo che l'interesse maggiore di questo frammento papiraceo risiede nel fatto di trasmettere un testo di dramma satiresco nel quale si allude a un preciso apparato scenico. La *σκηνή* avrà rappresentato la facciata del santuario di Poseidone, ma l'azione scenica doveva per forza di cose coinvolgere anche l'area dell'orchestra, dove era rappresentata la zona adiacente il tempio. Infatti, se sulla facciata i Satiri avrebbero dovuto inchiodare il *βασκάνιον*, per poi scappare dentro non appena Dioniso li incalza, è

---

<sup>155</sup> Cfr. M. Sonnino, *Rifugiarsi nel santuario di Poseidone: note ai Theoroi di Eschilo*, in “Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik” 200 (2016), pp. 39-60.

<sup>156</sup> Ivi, pp. 39-40 e 46-52.

<sup>157</sup> Ivi, pp. 53-56.

nell'area dell'orchestra che si svolge l'iniziale dialogo con il pellegrino devoto che spiega le bellezze del tempio, e dove viene rinvenuto il βασιλεύιον.

Perciò, conclude il Sonnino, dei due tipi di allestimento scenico ipotizzati per le opere di Eschilo – uno più antico, contraddistinto da spostamenti degli attori tra l'orchestra e un'area (artificialmente?) rialzata (come avviene, e.g., nei *Sette contro Tebe*, in cui l'orchestra è l'acropoli tebana, e il rialzo il rifugio delle donne), e uno più moderno, dove lo sfondo dipinto fa da luogo di svolgimento per l'intera azione (*Coefore*), o una pluralità di azioni (*Eumenidi*) – la stessa struttura drammaturgica che appare evidente da questo lacerto dei *Theoroi* autorizza ad attribuirli a una datazione “alta”, che peraltro prevedeva l'impiego di due soli attori. Infatti, l'uscita di scena del viandante – giustificata drammaturgicamente con la necessità di andare a porgere le offerte votive alla divinità – doveva rendere possibile a uno dei due soli attori presenti in scena di andarsi a cambiare di abito e rientrare nei panni di Dioniso, che entra in scena per intimare ai Satiri di ritornare ai suoi ordini<sup>158</sup>.

#### – P.Oxy. LXXIX 5189

Il P.Oxy. 5189 è datato – in base a peculiarità linguistiche<sup>159</sup> e paleografiche – al VI secolo d.C. (immagini nn. 6 e 7). Pertanto, si tratta del più recente testo mimico finora pervenutoci. Gli altri frammenti, infatti, risalgono a un arco temporale piuttosto ampio che, partendo dal II secolo a.C. (e.g., il *Fragmentum Grenfellianum*), non supera il V d.C. (e.g. il P.Berol. 13927), con un più ampio numero di testi ascrivibili al II d.C. (tra questi anche la *Charition* e la *Moicheutria*)<sup>160</sup>.

Il papiro in questione conserva un testo (di cui, stante i riferimenti sconnessi tra le scene, che paiono quasi giustapposte, è arduo delineare una trama, benché sia evidente che il lacerto abbia a che fare con cibo, percosse e travestimenti), che occupa entrambi i lati del frammento, il quale pertanto potrebbe costituire la pagina di un *codex* papiraceo. In mancanza di segni evidenti in base ai quali stabilire un ordine di lettura dei due lati del papiro, sembra plausibile considerare la faccia transfibrile precedente a

---

<sup>158</sup> Ivi, pp 56-57.

<sup>159</sup> In sintesi, tra le principali peculiarità linguistiche del frammento, troviamo una serie di fenomeni tipici del greco bizantino, come lo iotacismo, l'uso di latinismi, la presenza di termini non attestati prima (alcuni, addirittura, tuttora presenti nel greco moderno) e diversi errori ortografici. Alcune peculiarità linguistiche sono tipiche del greco egiziano, come la confusione tra occlusive aspirate e non (Ἔκω per ἔχω, forse μοσια per μοσχία e ὀριδία per ὀρχίδια). Tra i frammenti mimici che possediamo, caratteristiche affini compaiono in testi coevi, come P.Berol. 13927 (V sec. d.C.) e P.Col. Inv. 546 A (IV sec. d.C.).

<sup>160</sup> Al II secolo d.C. risalgono anche i P.Oxy. 5187 e 5188, anch'essi riconducibili al genere mimico. Il primo contiene un brano in prosa con variazioni metriche, che lo rendono molto simile al *Fragmentum Grenfellianum*, somiglianza estensibile anche al fatto che la protagonista in entrambi i casi sia una donna monologante. Il secondo, che è un denso scambio di battute con diversi personaggi, è un mimo assimilabile alla *Charition*. Sulla base di alcune somiglianze riscontrate con la scrittura di Dioscoro di Afrodito, l'editore data il frammento al VI sec. d.C.; la datazione tarda è confermata dalla lingua, che ha numerosi punti di contatto con il greco del periodo bizantino. Il papiro è stato pubblicato nel 2014 da P.J. Parsons, in W.B. Henry, P.J. Parsons (a cura di), *The Oxyrhynchus Papyri*, LXXIX, pp. 26-41.

quella perfibrata, se non altro perché la scena di apertura del *recto* è assimilabile alla scena che conclude il *verso* (cosa che comunque riflette la disposizione usuale dei fogli all'interno dei codici papiracei)<sup>161</sup>.

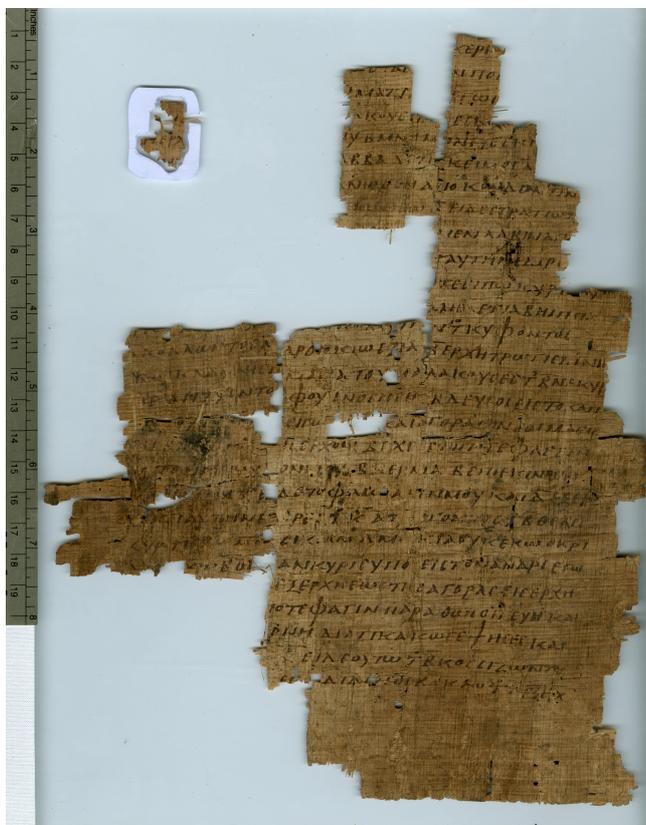


immagine n. 6 - P.Oxy. LXXIX 5189 (a)

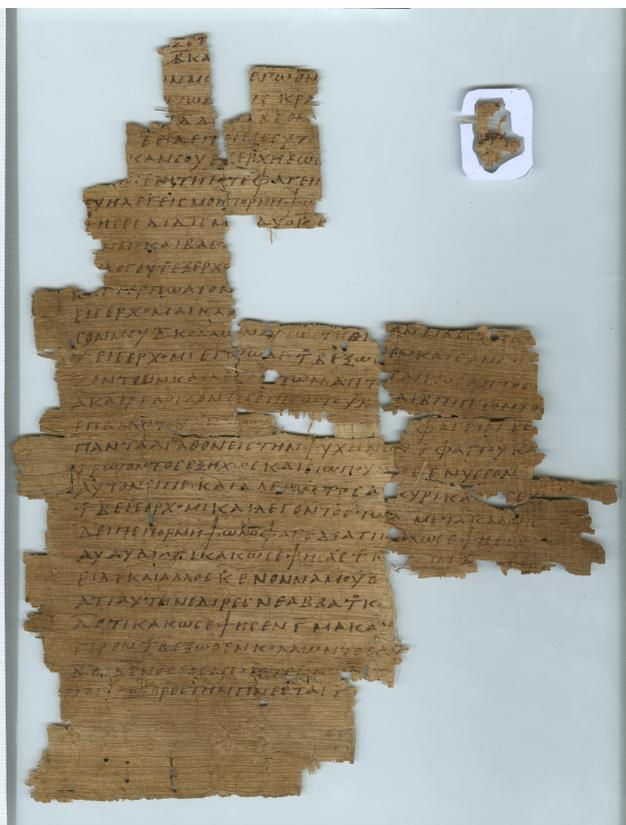


immagine n. 7 - P.Oxy. LXXIX 5189 (b)

Il testo superstite lascia supporre che: 1) la compagnia accogliesse anche interpreti femminili; 2) mancando di segni relativi all'accompagnamento musicale (o a effetti acustici), viene da pensare che esso non fosse una copia di scena (come, per esempio, quello della *Charition*); 3) il manoscritto potrebbe essere un mero canovaccio, che solo occasionalmente riporta le battute, intervallate da sezioni narrative<sup>162</sup>. Al riguardo vale la pena evidenziare quanto la struttura del papiro sembri rimandare quasi alla trascrizione “in presa diretta” di ciò che avveniva durante le prove dello spettacolo e delle

<sup>161</sup> Cfr. M.L. Agati, *Il libro manoscritto. Introduzione alla codicologia*, Roma 2003, p. 145.

<sup>162</sup> Tale mescolanza di narrazione e discorso diretto non rappresenta una novità, in quanto, se gettiamo uno sguardo sugli altri frammenti mimici pervenutici, possiamo individuare almeno altri due casi. Per esempio, in P.Berol. 13876, le battute in discorso diretto sono intervallate dagli interventi di una voce narrante che descrive in terza persona uno scontro fisico e un inseguimento. Anche in P.Oxy. 4762 (il cosiddetto “mimo dell’asino”), le battute pronunciate dalla donna sono interrotte da quello che sembrerebbe l’intervento di un narratore. Tuttavia, in riferimento a questo testo, non tutti sono d’accordo nell’ipotizzare la presenza di sezioni narrative: il Puglia suggeriva fosse possibile che quello, che a noi sembra un narratore esterno, sia il vero protagonista che si esibisce nel racconto di un aneddoto osceno, rivolgendosi direttamente al pubblico e inserendo qua e là le parole (e talvolta i pensieri) della disinibita protagonista; cfr. E. Puglia, *Considerazioni sul papiro della donna e dell’asino* (P.Oxy. LXX 4762), “Papirologica Lupiensis” 22 (2013), pp. 87-103.

indicazioni sceniche che l'archimimo dava agli altri compagni di palcoscenico e che qualcuno ha registrato, arrivando quasi ad adombrare un clima metateatrale nella struttura di questo papiro.

Un'altra peculiarità è rilevabile nel fatto che i due lati del foglio riportano scene molto simili, in cui si possono individuare delle battute ricorrenti, attribuite tuttavia a interpreti differenti. Questa circostanza farebbe pensare a una soluzione simile a quella escogitata nella *Charition*, con un rifacimento di un brano del mimo (non a caso registrato sul *verso* del papiro), da utilizzare in alternativa alla “prima versione”, a seconda della presenza (o assenza) di alcuni attori del gruppo.

Benché l'identità dei personaggi non possa delinearsi con assoluta precisione, per alcuni si possono fornire maggiori dettagli. Per esempio, certa è la presenza del personaggio di un cuoco poco talentuoso e vanaglorioso. Coricio di Gaza – pressoché contemporaneo di questo papiro – ci informa che il cuoco era uno dei tipi fissi che, insieme a soldati, salsicciari, insegnanti, ragazzi innamorati, adulteri, animavano le trame dei mimi<sup>163</sup>. In generale il μάγειρος era una maschera fissa, caratterizzata appunto da una loquacità tracotante e boriosa, già al tempo della Commedia di Mezzo e della Commedia Nuova, come del resto attesta la *Comoedia Dukiana*, di cui abbiamo detto prima. Da lì poi sarebbe approdato ai mimi, conservando le sue caratteristiche iniziali. A cominciare dal riferimento alla pratica dell'assunzione del cuoco al mercato, che leggiamo al rigo 17 del *recto*. Come attesta pure Ateneo, il μάγειρος era infatti solitamente un uomo di condizione libera che poteva essere ingaggiato per preparare il cibo in occasioni speciali<sup>164</sup>. Nell'*Aspis* di Menandro il cuoco assunto per il matrimonio di Cherea con la sorella di Cleostrato si lamenta del guadagno mancato; nello *Pseudolus* di Plauto, che ricalca i suoi *coqui* sul modello dei cuochi greci, la scena II si apre con il dialogo tra Ballione e il *coquus* assunto nel *forum*.

Altro personaggio interessante è il μαλακός, benché qui, a differenza che nella *Moicheutria* (dove è nome proprio dello schiavo confidente della padrona), il termine sia utilizzato probabilmente con un'accezione tecnica, invalsa nel corso del tempo in ambito teatrale, che designa l'attore della *troupe* specializzato nell'interpretare il ruolo dell'effeminato (un nome parlante dunque, come ἄκαιρος, che indicava il “tipo” dell'inopportuno)<sup>165</sup>.

Interessante, vista anche la cronologia del papiro, è pure la presenza dell'ἄββᾶ. Con il diffondersi del cristianesimo le scene mimiche avevano inaugurato un filone di storie in cui la fede cristiana e i suoi seguaci erano messi alla berlina, con aperta derisione dei costumi, dei simboli e dei dogmi<sup>166</sup>. Tuttavia,

---

<sup>163</sup> Cfr. Coricio di Gaza, XXXII, 108-110.

<sup>164</sup> Cfr. Ateneo 658; 659d.

<sup>165</sup> Del resto, non mancano attestazioni a sostegno di tale ipotesi. Per esempio, in una lettera privata (P.Hib. 54, 11-12) databile al 245 a.C., un tale Demofonte si rivolge all'amico Tolomeo perché gli procuri una compagnia di artisti e una serie di oggetti utili alla festa che sta organizzando. Demofonte chiede espressamente che venga ingaggiato Ζηνόβιον τὸν μαλακόν, ἔχοντα τύμπανον καὶ κύμβαλα καὶ κρόταλα («l'effeminato Zenobio, con tamburo, cembali e sonagli»). Un'ulteriore prova a sostegno del carattere “professionale” della figura del μαλακός si trova in P.Berol. 13927, risalente al V sec. d.C., che, tra gli otto mimi citati, riporta il titolo τὸ τῶν μαλακῶν, per l'allestimento del quale era necessario procurare soltanto περιζώματα φασκίας.

<sup>166</sup> Cfr. C. Panayotakis, *Baptism and Crucifixion on the Mimic Stage*, in “Mnemosyne” 50 (1997), pp. 302- 319.

nell'economia del mimo tramandato da P.Oxy. 5189 quello di scherno non sembra tra i motivi principali. Piuttosto, viene da pensare che l'abate, divenuto nel VI secolo figura integrata del tessuto sociale (al pari dei cuochi, dei soldati, degli adulteri), venisse utilizzato come "tipo" anche sulle scene teatrali (dotato di un abbigliamento e di un atteggiamento peculiari, tali da renderlo immediatamente identificabile dal pubblico).

Ci si potrebbe chiedere, ancorché sia impossibile precisare la lunghezza della *fabula* mimica (che però toccava temi diversi dall'abbigliamento al cibo, dalle percosse alle punizioni), come venisse allestito uno spettacolo del genere ancora nel VI secolo. Dagli scarsi cenni nel testo, e appoggiandoci alla preziosa lista dello scenografo/attrezzista del citato P.Berol. 13927, pare che gli allestimenti mimici di quel tempo non fossero granché dispendiosi. Pochi oggetti di scena (in questo caso del cibo, qualche moneta, una benda, un bastone, e qualche sedia) e costumi che più che altro erano indicativi della maschera e dei tipi coinvolti sul palcoscenico (un po' come avverrà, secoli più tardi, con le maschere della Commedia dell'Arte, che pure nei costumi si ripetono sempre uguali e con minime variazioni).

L'allestimento dello spettacolo forse era pensato per un contestato diverso da quello delle gare circensi dove normalmente i mimi venivano rappresentati (si pensi al coevo P.Oxy. XXXIV 2707)<sup>167</sup>: il solito Coricio di Gaza riferiva che l'imperatore bizantino, durante la festa del solstizio d'inverno, era solito far preparare uno spettacolo di mimi per accompagnare il banchetto con i dignitari. Forse il nostro papiro documenta proprio un testo con tale destinazione.

#### – P.Oxy. XXXI 2746

L'unica colonna superstite del papiro ossirinchiato XXXI 2746<sup>168</sup> ([immagine n. 8](#)), risalente con buona verosimiglianza al I-II secolo d.C., oltre a fornirci una copia di scena di sicura importanza e valore, ci offre la possibilità di riflettere sull'uso del Coro nel teatro ellenistico, la cui defunzionalizzazione aveva favorito l'affermazione del canto solista anche nelle riproposizioni di testi classici.

Come ricordava il Daris, che si tratti di una copia a uso della scena è inequivocabilmente confermato da alcuni rilievi di ordine materiale. Il testo occupa il *verso* di un papiro, proveniente da un rotolo già utilizzato in precedenza per una serie di annotazioni documentarie, le quali, cronologicamente, precedono la trascrizione dei versi. La stesura della copia non presenta una particolare accuratezza, né per le qualità grafiche né per quelle testuali: la grafia è più affine a una mano documentaria che non ad una libraria; il disinvolto andamento stilistico in qualche punto (*e.g.* il rigo 7) diventa addirittura incomprensibile.

Il testo di 35 righe (leggibili solamente nella metà superiore del foglio) mostra la propria natura drammatica, dal momento che troviamo apposte le abbreviazioni dei nomi dei personaggi nel margine

---

<sup>167</sup> Per il quale rimando alla *Seconda serie* di questi "papiri dello spettacolo", pp. 56-57.

<sup>168</sup> Cfr. S. Daris, *Lo spettacolo nei papiri greci*, in "Aevum Antiquum" n. 1 (1988), pp. 77-93: 92-93; G. Catenacci, *Un frammento di tragedia ellenistica*, in "Quaderni di cultura classica" n.s., 70 (2002), pp. 95-104; e F. Ferrari, *L'altra Cassandra*: adesp. trag. fr. 649 TrGF, in "Seminari romani" 12 (2009), pp. 21-35.

sinistro. Le variazioni di chi parla in scena sono ulteriormente confermate da *paragraphoi*, che però non marcano l'interlocuzione, bensì delimitano le singole micro sequenze, in una maniera analoga a quanto fa lo scriba del pressoché coevo P.Berol. 13876. Infatti, le *paragraphoi* poste sotto i righi 5 e 8 circoscrivono il dialogo fra il Coro e Cassandra, quelle poste sotto i righi 10 e 31 isolano lo scambio fra Deifobo e Cassandra. È evidente che si tratta di interventi del regista sulla struttura drammatica del testo.

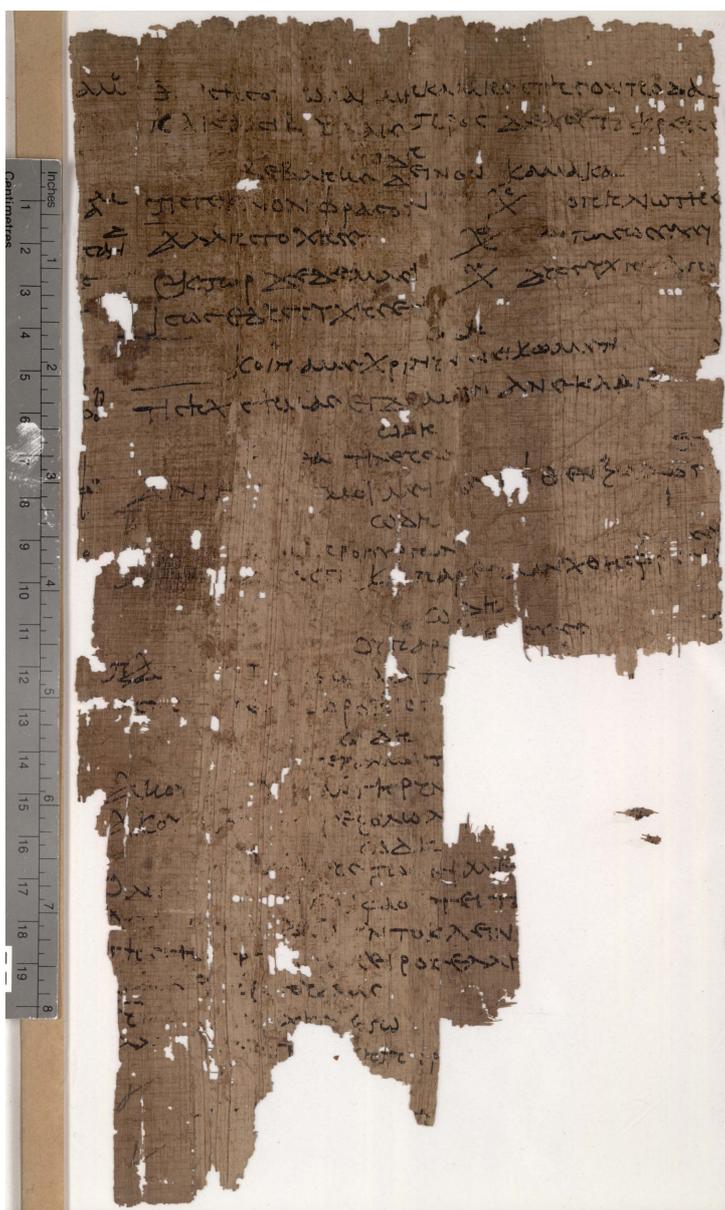


immagine n. 8 - P.Oxy. XXXI 2746

A intervenire nel brano sono Priamo, Cassandra e Deifobo alla presenza del Coro, in una situazione che rievoca il racconto della lotta tra Ettore e Achille, offertoci dal libro XXII dell'*Iliade* (vv. 273 e ss.), e

anche dall'*Agamennone* di Eschilo (vv. 1217 e ss.). Forse, in questo lacerto si potrebbe riconoscere l'*Ettore* di Astimadante, benché la paternità del dramma resti incerta.

La principale peculiarità del manoscritto è che nella colonna superstite ricorre sette volte l'indicazione  $\psi\delta\eta$ , sulla quale è possibile fare più di qualche congettura. La frequenza con la quale appare questa nota induce a credere che si possa trattare di un intervento musicale in quei precisi punti del discorso. Insomma una trovata registica, per enfatizzare determinate frasi del dialogo. Tuttavia, quella indicazione potrebbe anche essere la sottolineatura di un'improvvisazione del Coro. Come altri papiri attestano inequivocabilmente, nel teatro ellenistico si era persa la coesione interna tra l'azione drammatica e i canti corali, che anzi erano ridotti a liberi intermezzi tra una scena e l'altra<sup>169</sup>.

Il Gentili, nel quadro di una complessiva ricostruzione della prassi teatrale e del nuovo tipo di attore professionista in voga in età ellenistica, credeva che quel segno stesse a significare un cambio di ritmo nella declamazione delle battute. Perciò, lo studioso italiano formulò la tesi per cui la didascalia  $\psi\delta\eta$  fosse il segnale di «un'intonazione di canto accompagnata da esclamazioni (fuori metro) di angoscia o smarrimento quali “ahi, ahi, ahimè, ahimè” che costituiscono l'inizio, il preludio dell'accesso profetico. Un preludio affidato all'improvvisazione dell'attore, come nel caso del canto corale nella commedia di Menandro e in alcuni testi rinvenuti in papiri»<sup>170</sup>.

Infine, la  $\psi\delta\eta$ , che non a caso ricorre sempre prima degli interventi di Cassandra, potrebbe indicare che i versi successivi dovevano essere cantati dall'attore, piuttosto che essere semplicemente declamati. Infatti, se fosse vero quanto sostiene il Gentili, tutte le battute pronunciate da Cassandra dovrebbero cominciare sempre con un'intonazione patetica tale da giustificare l'emissione di interiezioni improvvisate. Cosa che invece non è: *e.g.* al rigo 8 («ha fallito allo stesso modo») è una constatazione che intende correggere il pessimismo del Coro («tentativo fallito!»).

Perciò,  $\psi\delta\eta$  potrebbe con buona verosimiglianza segnalare che le parole seguenti vanno eseguite con il canto, analogamente alla medievale didascalia  $\psi\delta\eta$   $\xi\nu\delta\theta\epsilon\nu$ , che si legge al verso 487 del *Ciclope* euripideo ed è relativa alla canzone brutta e sgraziata che Polifemo intona all'interno della caverna. Non a caso, come segnala il Ferrari, per gemiti, mugolii, schiocchi di lingua e fischi, le notazioni sono altre:  $\mu\upsilon\gamma\mu\acute{o}\varsigma$  (*Eumenidi* di Eschilo, vv. 117, 120 e 129),  $\acute{\omega}\gamma\mu\acute{o}\varsigma$  (*Eumenidi* vv. 123 e 126),  $\pi\omicron\pi\upsilon\sigma\mu\acute{o}\varsigma$  (fr. 47a di Eschilo) e  $\acute{\rho}\omicron\iota\beta\delta\omicron\varsigma$  (*Ichneutai* di Sofocle)<sup>171</sup>.

---

<sup>169</sup> Alcuni papiri, per esempio, riproducono solo l'indicazione  $\chi\omicron\rho\omicron\upsilon$  al posto del brano cantato dai coreuti (P. Grenf. II 1 + P.Hib. I 4, risalente al III sec. a.C.; analogamente avviene nel P.Berol. 11771). Anche P.Koln VI 241 ci tramanda un copione post-euripideo del II sec. a.C. sul tema dell'ambasceria ad Achille. Idem dicasi per P.Lond. Lit. 77 in cui è riportato un discorso di una *Medea* rivolto al Coro di donne corinzie, che resta nell'orchestra anche dopo aver eseguito il suo interludio. E anche in un testimone sicuramente ascrivibile all'*Ettore* di Astimadante è riportata la locuzione  $\chi\omicron\rho\omicron\upsilon$   $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ ; cfr. F. Ferrari, *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>170</sup> B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Roma-Bari 1977, p. 73.

<sup>171</sup> Cfr. F. Ferrari, *L'altra Cassandra*, cit., p. 24.

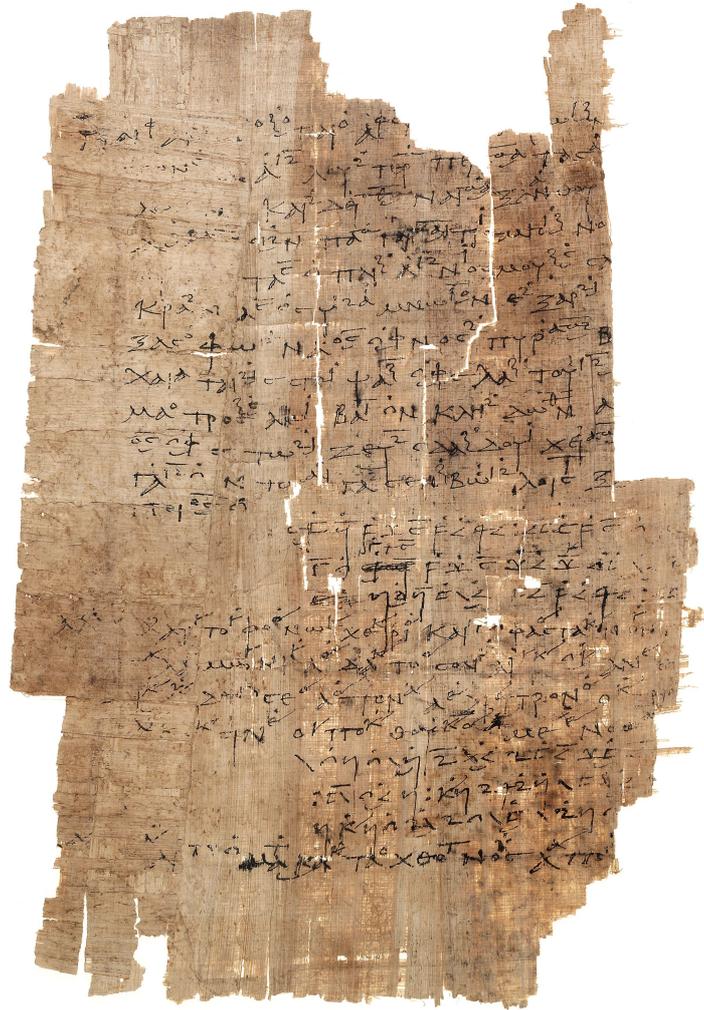


immagine n. 9 - P.Berol. 6870

Il P.Berol. 6780 risale più o meno all'anno 160 d.C. (immagine n. 9); è stato trascritto da mano anonima; comprende 24 righe accompagnati da notazione musicale, corrispondenti a 4 (o 5) differenti partiture; questi brani sono, alternativamente, vocali e strumentali; anche degli autori originari ignoriamo l'identità. La raccolta musicale in questione è vergata sul *verso* di un documento militare latino nel quale si accenna alla *Cobors I Augusta Praetoria Lusitanorum Equitata*, che era di stanza a Contrapollinopolis (Tebaide) nel 156 d.C.. E proprio a Contrapollinopolis venne ritrovato questo interessantissimo reperto. A prima vista, la cosa che maggiormente colpisce di questo foglio (è opportuno precisare che l'aspetto materiale del reperto fa intuire che non si tratta di una porzione di *volumen* bensì proprio di un singolo foglio), che a buon diritto può essere assunto nel novero dei papiri antologici, è la struttura della *mise en*

*page*. Infatti, i due intermezzi strumentali sono posizionati in modo “rientrato” rispetto ai brani vocali. La quale cosa ha spinto gli studiosi a ipotizzare che il papiro fosse stato redatto non soltanto per un’occasione legata ad una messinscena.

Il primo testo (linee 1-12) è preceduto dalla parola programmatica *παῖον*, che chiaramente lo identifica come un peana. È verosimile, come ritiene il Boria, che esso dovesse «rappresentare la sezione incipitaria di un testo culturale probabilmente più lungo, ma comunque musicalmente compiuta, almeno per la parte conservata sul papiro»<sup>172</sup>. Gli altri due brani vocali (righe 16-19 e rigo 23), di natura evidentemente tragica, trovano posto nel papiro allineati al primo *ἐν ἐκθέσει*. I due brani strumentali (righe 13-15 e 20-22), a loro volta allineati tra di loro, sono rientrati *ἐν εἰσθέσει*. Come in molti altri papiri musicali, nelle 3 sezioni vocali le sillabe sono separate in base alle esigenze della musica, e le note sono sistemate negli spazi interlineari (talora quasi accavallandosi alla sezione testuale).

Se le antologie venivano compilate sempre intorno a un comune denominatore che legasse i vari brani raccolti, qui il criterio di selezione va ricercato piuttosto nell’aspetto musicale. Come aveva notato il Körte<sup>173</sup>, e come ribadito dal Boria, è nella musica che va ricercato il motivo per il quale sono stati assemblati testi e brani tanto diversi tra loro. Infatti, è possibile che l’antologia sia stata approntata a guisa di manuale didattico, per evidenziare la contrapposizione stilistico-musicale soprattutto dei brani vocali. Del resto, come ci dice lo Ps.-Plutarco di *De Musica* (27) i Greci solevano procedere per contrapposizioni e confronti tra una musica adatta ad onorare gli dèi e ad educare i giovani, e una *θεατρικὴ μοῦσα*. Sull’importanza dell’aspetto musicale concorda anche la Gammacurta, che precisa: «il peana e i due pezzi strumentali sono tutti musicati su una melodia di *τρόπος* iperionico nel γένος diatonico [...] che non dev’essere di molto anteriore alla data della realizzazione materiale del papiro. Differente e più antico è, invece, l’arrangiamento musicale dei versi riguardanti la morte di Aiace. Le note appartengono al *τρόπος* ipereolio in un γένος misto che Annie Bélis ha definito “neo-cromatico” e viene fatto uso di melismi»<sup>174</sup>.

Venendo alle parti più propriamente teatrali, la Gammacurta riferiva che le linee 16-19, da molti connessi al rigo 23 (ecco perché non è ben chiaro se i brani siano 4 o 5), cantano del suicidio di Aiace dopo la contesa con Ulisse per le armi di Achille<sup>175</sup>. L’identificazione della tragedia dalla quale quei versi sono desunti non è pacifica in letteratura. Pöhlmann e West pensavano a un dialogo lirico tra Tecmessa e un Coro di donne, tratto da una tragedia classica o della prima età ellenistica<sup>176</sup>. L’Heichelheim, tracciando un parallelo con P.Oxy. 2255 fr. 5 e P.Oxy. 2256 fr. 7, aveva cercato di attribuire il brano alla

---

<sup>172</sup> A. Boria, *Musica su papiro: la pratica della scrittura musicale nella tradizione papiroacea*, tesi dottorale Università degli studi di Roma Tor Vergata, a.a. 2009/2010, p. 93.

<sup>173</sup> In “Archiv für Papyrusforschung” 7 (1924), p. 140.

<sup>174</sup> T. Gammacurta, *op. cit.*, p. 214.

<sup>175</sup> Cfr. *ivi*, p. 212.

<sup>176</sup> Cfr. E. Pöhlmann e M.L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001, p. 58.

perduta *Ὀπλων κρίσις* di Eschilo<sup>177</sup>. Carlo Del Grande aveva pensato ad un ditirambo di Timoteo di Mileto (attivo nel IV secolo a.C.), *ἸΑΐας ἐμμωνίης*, noto solo indirettamente<sup>178</sup>.

Riprendendo le considerazioni dello studioso italiano, la Bélis, seguendo una testimonianza del Luciano di *Ἀρμονίδες*, quella citata nel P.Berol. 6870 sarebbe una delle ultime opere del novantenne Timoteo, attraverso la quale il compositore avrebbe lasciato una sorta di testamento spirituale, affidandolo al giovane auleta (all'epoca ancora sconosciuto) Timoteo di Tebe<sup>179</sup>. Timoteo di Mileto avrebbe composto il ditirambo in occasione delle Grandi Dionisie per un Coro della tribù di Pandione, costituito da bambini (il registro vocale è infatti quello di soprano), e avrebbe riportato la vittoria nel 365/4, per essere poi ripreso più volte nel corso del secolo. Stando così le cose, i 3 righi di sole note che separano le linee 16-19 dalla linea 23 non sarebbero un brano autonomo, ma un momento solistico del medesimo ditirambo. Conseguentemente la Bélis propone di ridurre a 3 le sezioni di cui si compone l'antologia: il peana introduttivo; il brano strumentale; il ditirambo timoteo. Tuttavia, vi sono almeno due obiezioni che possono essere mosse a questa pur suggestiva ipotesi.

La prima è di tipo musicale: non solo, come dicevamo poc'anzi, melodie e ritmi sono parecchio diversi, ma v'è da notare anche che l'accento di parola non viene rispettato<sup>180</sup>, cosa che normalmente accade nei componimenti strofici, mentre il ditirambo di Timoteo (che ricerca la mimesi), doveva essere astrofico<sup>181</sup>.

La seconda riguarda l'annotazione  $\alpha\lambda\lambda\ \chi$ , incipitaria del rigo 16, da tutti concordemente ritenuta l'abbreviazione di ἄλλο (termine che veniva usato con la funzione di segnalare l'inizio di una nuova sezione all'interno di una raccolta), seguita dall'indicazione del Coro: è evidente come lo scriba abbia voluto, anche graficamente, segnalare in quel punto l'inizio di "qualcos'altro" rispetto a quanto precede. E, se non altro per analogia, va spiegata allo stesso modo anche la nota a margine del rigo 23  $\alpha\lambda\ \bar{\alpha}$ , escludendo così l'appartenenza alla stessa opera dei precedenti versi.

Per chi o per quale fine fu approntata questa antologia? Il Tedeschi non esclude «che si tratti di una monodia desunta da un'antica tragedia e arrangiata a bella posta per un concerto di una cantante in età imperiale; tuttavia è probabile che i versi appartengano a un ditirambo del IV a.C., quando composizioni di quel genere avevano assunto le caratteristiche di un balletto trasformandosi in brevi

---

<sup>177</sup> Cfr. F.M. Heichelheim, *A new Aeschylus Fragment?*, in "Symbolae Osloenses" 34 (1958), pp. 15-18.

<sup>178</sup> Cfr. C. Del Grande, *Ditirambografi. Testimonianze e frammenti*, Napoli 1946, pp. 89 e ss.

<sup>179</sup> Cfr. A. Bélis, *Un Ajax et deux Timothée (P. Berol. n° 6870)*, in "Revue des Études Grecques" 111 (1998), pp. 74-100.

<sup>180</sup> Basti pensare che uno degli artifici musicali consiste nell'allungamento della prima sillaba di Aiace, che viene prolungata fino al doppio della sua quantità originaria, così da costituire da sola un intero dattilo, come accade ai nomi mitologici anche in altri papiri musicali (e.g. P.Oslo 1413 e P.Oxy. 3161).

<sup>181</sup> Cfr. M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, pp. 361-364.

drammi musicali»<sup>182</sup>. La Gammacurta, dal canto suo, concorda con il primo editore del papiro (e cioè lo Schubart) che vide nel foglio di papiro in esame una raccolta di *exempla*, destinata ad accompagnare un manuale o un trattato di musica<sup>183</sup>.

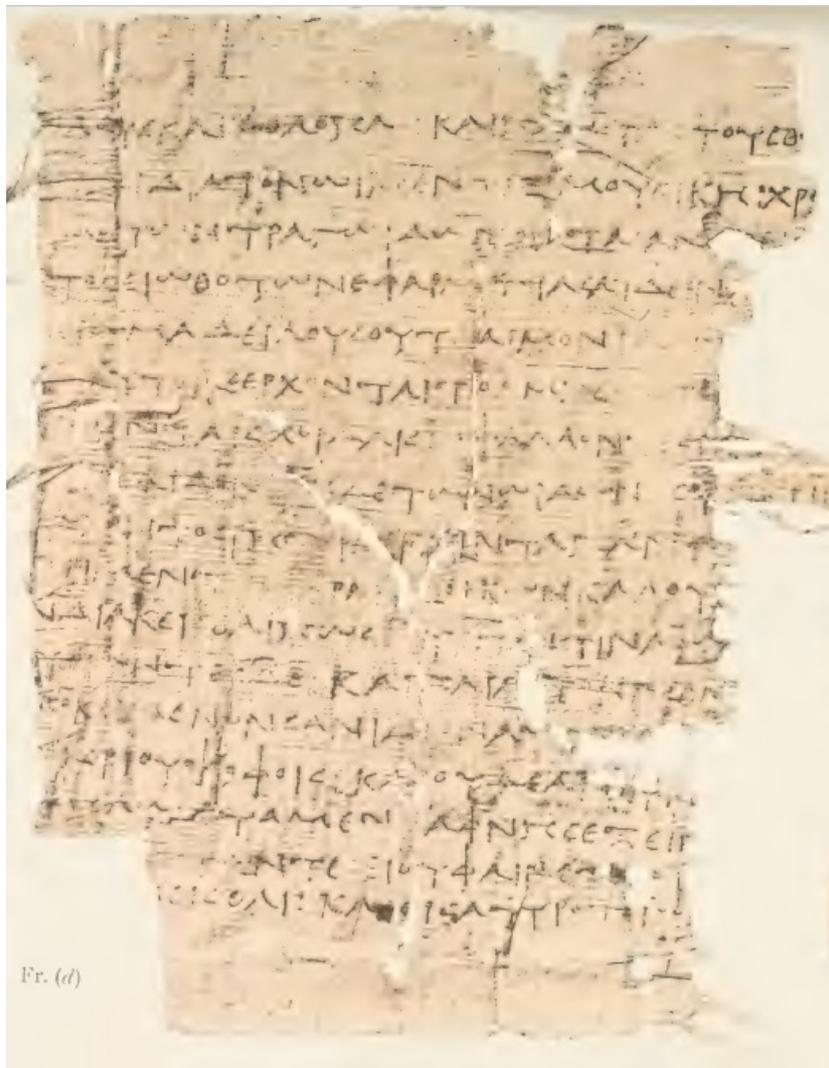


immagine n. 10 - P.Hibeh I, 13

Non un trattato o un manuale, bensì una dissertazione sull'estetica musicale è contenuta nelle 2 colonne del P.Hibeh I 13 (immagine n. 10), datato (erroneamente) dai suoi scopritori Grenfell e Hunt tra il 280 e il 240 a.C. Esso venne copiato da un unico scriba, che fa sfoggio di una grafia abbastanza regolare, senza disdegnare l'uso di un sistema di interpunzione, *dicolon* e *paragraphos*, che fanno pensare ad un uso scolastico. Guido Avezzi, invece, ritiene «più probabile che si tratti di un'applicazione, in un certo senso anche sperimentale, di pratiche epigrafiche»<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> G. Tedeschi, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste 2017, p. 185

<sup>183</sup> Cfr. T. Gammacurta, *op. cit.*, p. 217.

<sup>184</sup> G. Avezzi, *Papyrus Hibeh I, 13. «Anonymi Fragmentum» De Musica*, in "Musica e Storia" II (1994), p. 112.

L'anonimo – che pare seguire nelle sue argomentazioni una struttura quasi chiasmica – elenca una serie di accuse e di critiche contro varie tesi teoretiche, riguardanti il valore etico e gli aspetti apollineo e dionisiaco della musica. Gli *harmonikoi* dichiarano le proprie competenze, ma anch'esse sono contestate dall'anonimo autore, che intende mostrarne l'inconsistenza e la contraddizione con l'effettivo comportamento degli *harmonikoi*. Infine, enuncia la sua tesi sull'*ethos* musicale, concludendo con un'ulteriore critica degli antagonisti tra competenze diverse, l'una (quella teoretica) professata senza effettivo fondamento, e l'altra (quella pratica) esercitata male a dispetto della preliminare rinuncia a cimentarsi nell'esecuzione musicale.

In letteratura le date proposte per la redazione del papiro oscillano tra la seconda metà del V e la prima metà del IV secolo a.C.: se questo frammento deve essere attribuito ad un allievo di Gorgia o di Ippia, con maggior precisione esso va ascritto a un periodo tra il 420 a.C. e i primi decenni del IV secolo.

Il Brancacci, invece, era più propenso a una datazione prearistossenica, sulla scorta della citazione di teorici chiamati *harmonikoi*, dei quali l'estensore del papiro evidenzia l'eccessiva attenzione all'*ethos*, in una forma che non sarà dissimile dalla descrizione che Aristosseno farà delle teorie dei suoi predecessori<sup>185</sup>. La terminologia approssimativa e la minore sistematicità depongono nel senso che gli *harmonikoi* siano da collocare in una fase antecedente la trattazione aristossenica di generi e modi.

Altresì, come avvertiva Avezzù, nel *Fedro* (268c-e) possiamo ravvisare una risposta polemica all'attacco dell'anonimo contro le teorie etiche, o almeno il riflesso di un simile antagonismo tra un sofista di scuola gorgiana e i fautori di una semantica della musica<sup>186</sup>.

Un nome che è stato fatto per identificare l'autore del papiro è quello di Ippia di Elide, sulla scorta che, nell'omonima opera di Platone, costui disputa sulla *mousiké* nelle sue *dialexeis* e parla al pubblico panellenico di Olimpia; tuttavia, è altrettanto plausibile che il P.Hibeh I, 13 sia *contro* Ippia. Il Wilamowitz propose un isocrateo che scriveva intorno al 390 a.C.<sup>187</sup>. Il già ricordato Brancacci, dal canto suo, proponeva Alciamante (attivo tra il 390 e il 365), consistendo questo frammento in un attacco di ambienti retorici contro i sostenitori della cultura musicale.

Facendosi guidare dall'esperienza del buon senso, è vero quello che scrive il Lasserre: «L'autore, chiunque esso sia esprime chiaramente il punto di vista non dei partigiani di una musica sempre più complicata e più esaltante, ma dell'ascoltatore e dello spettatore medio, che desiderano un'arte piacevole e comprensibile, e soprattutto diffidano dei teorici»<sup>188</sup>.

---

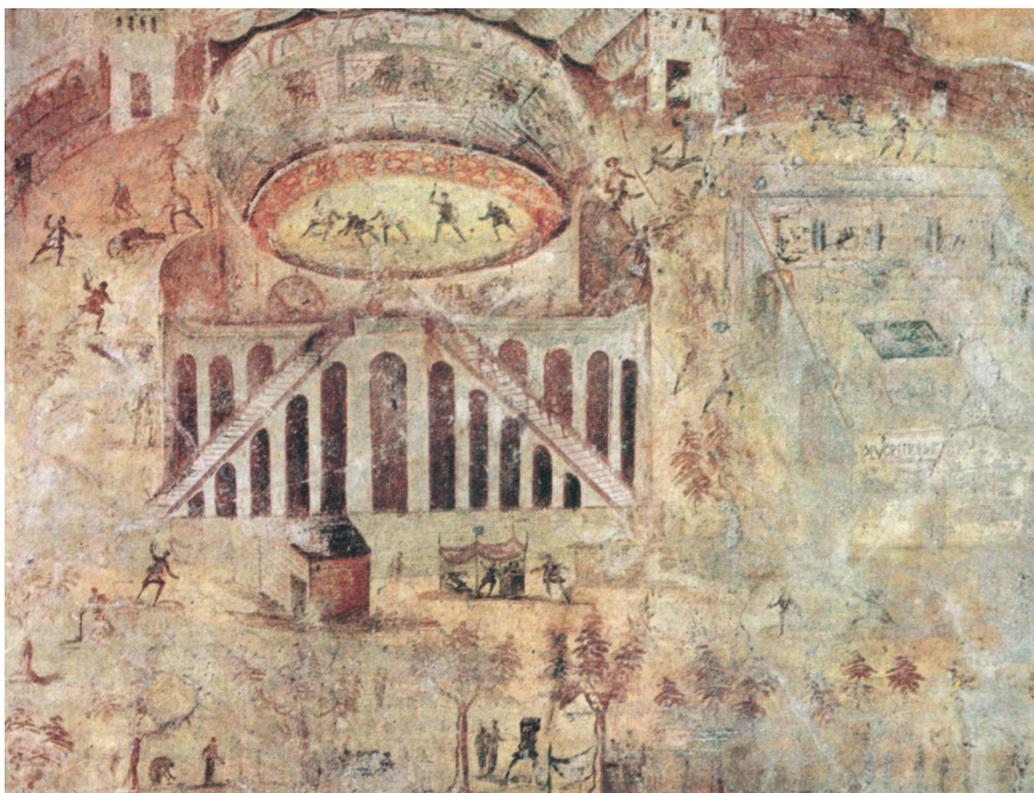
<sup>185</sup> Cfr. A. Brancacci, *Alciamante e PHibeh 13 «De Musica»*. *Musica della retorica e retorica della musica*, in AA.VV., *Aristossenica, Menandrea, Fragmenta philosophica*, Firenze 1988, pp. 68-72.

<sup>186</sup> Cfr. G. Avezzù, *op. cit.*, p. 116.

<sup>187</sup> Cfr. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Darmstadt 1975, pp. 66 e ss.

<sup>188</sup> F. Lasserre, *Plutarque, De la musique*, Olten-Lausann 1954, p. 84.

– *L'affresco sugli scontri di Pompei*



*immagine n. 11 - Pittura della lotta tra pompeiani e nocerini*

Della violenta rissa ritratta nell'affresco pompeiano (immagine n. 11) (realizzato con ogni probabilità tra il 59 ed il 79 d.C.)<sup>189</sup>, conosciamo i dettagli grazie agli *Annales* di Tacito (14,17), che ci raccontano dell'*atrox caedes orta inter colonos Nucerinis Pompeianosque gladiatorio spectaculo*, accaduta nel 59 d.C. Lo storico ci fa sapere che, durante uno spettacolo gladiatorio allestito da Livineio Regolo, una contesa originata *levi initio* tra Nocerini e Pompeiani degenerò in una tremenda strage. I rivali, *oppidana lascivia*, dapprima si scambiarono insulti, poi sassate, infine misero mano alla spada. Prevalsero i padroni di casa: infatti, molti dei Nocerini furono riportati nella loro città mutilati dalle ferite o morti<sup>190</sup>. Svoltata tutta l'indagine senatoriale sollecitata dall'imperatore in persona<sup>191</sup>, vennero adottati tre provvedimenti sanzionatori:

---

<sup>189</sup> Per il diverso fenomeno delle risse tra atleti, o alle lesioni provocate dagli atleti stessi a terzi, cfr. A. Wacke, *Incidenti nello sport e nel gioco in diritto romano e moderno*, in "Index" 19 (1991), pp. 359 e ss.

<sup>190</sup> All'interpretazione del testo di Tacito, secondo la quale i feriti e i morti vennero portati nella *propria* città (cioè Nuceria), il Willeumier (nella sua edizione del 1978 de "Les Belles Lettres" degli *Annales*) ha contrapposto l'ipotesi che i Nocerini gravemente feriti vennero trasportati a Roma «pour les soins et pour l'enquête judiciaire».

<sup>191</sup> È noto che l'assemblea dei *patres* era ormai divenuta all'epoca, insieme al tribunale imperiale, il più importante organo di cognizione dei crimini politici. Sulle attribuzioni giurisdizionali del Senato cfr. B. Santalucia, *Diritto e processo penale nell'antica Roma*, Milano 1998, pp. 233 ss. Per il procedimento di indagine, cfr. A. Maiuri, *La giurisdizione criminale in Tacito. Aspetti letterari e implicazioni politiche*, Roma 2012, p. 185.

furono vietate per dieci anni ai cittadini di Pompei simili “riunioni” pubbliche<sup>192</sup>; furono sciolti i *collegia* costituiti in modo illegale<sup>193</sup>; Livineio e gli altri che avevano provocato il tumulto *exilio multati sunt*<sup>194</sup>.

Le ragioni di quell’antica ruggine tra Nocerini e Pompeiani vanno rintracciate probabilmente in questioni di confini e di pretesi diritti violati<sup>195</sup>. Le tensioni esplosero in occasione dello spettacolo di gladiatori organizzato da Livineio Regolo, un personaggio già noto per una condotta non proprio adamantina, che ne aveva determinato l’espulsione dal Senato. Con questo spettacolo gladiatorio, notoriamente molto apprezzato all’epoca e strumento per accattivarsi le simpatie popolari, Livineio voleva tentare la carta della riconciliazione tra Pompeiani e Nocerini e quindi farsi riammettere alla corte imperiale? Oppure voleva dolosamente creare le condizioni affinché si scatenasse una rissa, per poter poi ergersi lui stesso a capopopolo e assumere di nuovo una posizione importante sul piano politico, almeno a livello locale? Quale che fosse la reale intenzione di Livineio<sup>196</sup>, mal gliene incorse dal momento che fu condannato all’esilio insieme a *qui alii seditionem conciverant*. Peraltro, sono state

---

<sup>192</sup> Le “riunioni pubbliche di tal genere” proibite per dieci anni ai Pompeiani erano verosimilmente le edizioni di spettacoli gladiatori: un divieto che a ben vedere costituisce un esempio *ante litteram* di “squalifica del campo” nell’antichità. Tale “squalifica” venne in seguito ridotta, forse a due anni, molto probabilmente anche a seguito dell’intervento di Poppea, che era molto legata a Pompei e pare possedesse da quelle parti una villa, identificata oggi perlopiù in quella rinvenuta ad Oplonti, nel territorio dell’odierna Torre Annunziata. Secondo alcuni studiosi l’effettiva ripresa dei giochi gladiatori nell’anfiteatro si sarebbe avuta entro un diverso arco temporale, che oscilla da pochi mesi a cinque anni secondo le varie ipotesi: cfr. L. Jacobelli, *Gladiatori a Pompei*, cit., p. 106. Sul contenuto del bando e sulla sua effettiva durata P. Sabbatini Tumolesi, *Gladiatorium Paria. Annunci di spettacoli gladiatorii a Pompei*, Roma, 1980, pp. 33, 45 e 140.

<sup>193</sup> Le fonti romane di età repubblicana e di età imperiale indicavano con *collegium* un ampio ventaglio di fenomeni associativi: dalle associazioni a scopo di culto alle corporazioni professionali, alle cooperative funerarie, alle conventicole elettorali, ai circoli di divertimento. La *Lex Iulia de collegiis* aveva disposto la soppressione di tutte le associazioni esistenti salvo alcune, a carattere professionale, specificamente indicate, proibendo altresì la costituzione di nuove associazioni che non fossero state giustificate da un evidente motivo di pubblico interesse; con ogni probabilità ad essere sciolti nell’occasione furono dunque i *collegia* costituiti in violazione di quella legge e delle procedure autorizzative e di controllo dalla stessa stabilite. Si può verosimilmente congetturare che: “tifosi” di Pompei e di Nocera si fossero riuniti in *collegia* non autorizzati e quindi non leciti; in quell’occasione, trovandosi le opposte tifoserie ad assistere insieme allo spettacolo gladiatorio, la rivalità e le ruggini esistenti dovettero fungere da miccia di innesco per le violenze; la rissa nell’anfiteatro indusse a disporre lo scioglimento di quei *collegia*; cfr. F.M. de Robertis, *Storia delle corporazioni e del regime associativo nel mondo romano*, I e II, Bari 1971; e Id., *Il fenomeno associativo nel mondo romano. Dai Collegi della Repubblica alle Corporazioni del Basso Impero*, Roma 1981.

<sup>194</sup> Cfr. C.W. Weber, *Panem et circenses. La politica dei divertimenti di massa nell’antica Roma*, Milano 1989, pp. 11 e ss.

<sup>195</sup> Cfr. L. Jacobelli, *Gladiatori a Pompei. Protagonisti, Luoghi, Immagini*, Roma 2003, p. 106. Dopo la guerra sociale, a Nuceria, rimasta fedele a Roma a differenza di Pompei, era stato attribuito il territorio di *Stabiae*; in età neroniana la colonia di Nocera venne rafforzata con l’immissione di nuovi veterani e le vennero assegnate nuove terre, mentre Pompei si vide privata, suo malgrado, di parte del proprio territorio agricolo, destinato da Nerone alla stessa Nocera: circostanze che ingenerarono e inasprirono i risentimenti nell’animo di molti Pompeiani. Per converso, è verosimile che ai Nocerini non facesse affatto piacere che la città rivale disponesse di quell’imponente anfiteatro, tanto ampio da arrivare a ospitare circa ventimila persone. Cfr. F. Ruffo, *Pompei, Nola, Nuceria: assetti agrari tra la tarda età repubblicana e la prima età imperiale. Documentazione archeologica e questioni di metodo*, in “Annali Università degli Studi Suor Orsola Benincasa” 2011-2012, vol. I, pp. 53 ss. e in part. 83; ma cfr. anche A. Maiuri, *Pompei e Nocera*, in “Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti” n.s., XXXIII (1958), pp. 35 ss.; E. Savino, *Nerone, Pompei e il terremoto del 63 d.C.*, in *Interventi imperiali in campo economico e sociale: da Augusto al Tardoantico*, Bari 2010, p. 240.

<sup>196</sup> Il tenore del racconto di Tacito non ci offre la possibilità di capire se Livineio fu punito in quanto mero organizzatore dell’evento, o proprio perché furono dimostrate sue dirette responsabilità nell’accendersi della rissa.

rinvenute 8 iscrizioni inneggianti, alcune ai *indicia Augusti*<sup>197</sup> o *Neronis*<sup>198</sup> o *Caesaris Augusti*<sup>199</sup>, altre (che menzionano pure Poppea, così da poter essere databili tra il 63 e il 65 d.C.) ai *indicia Augusti et Augustae*<sup>200</sup> o ai *indicia Augusti patris patriae et Poppaeae Augustae*<sup>201</sup>: tutte sono in qualche modo ricollegabili al provvedimento di revoca della “squalifica” da parte di Nerone, il quale fra l’altro aveva visitato Pompei, forse nei primi mesi del 64, o forse un annetto prima, probabilmente a seguito del catastrofico terremoto che vi si era verificato (e i cui danni erano ancora in riparazione all’epoca dell’eruzione del Vesuvio).



*immagine n. 12 - Epigrafe funeraria di Gn. Al. Nigidius Maius*

Un ulteriore riferimento alla rissa del 59, e alle sue conseguenze sanzionatorie, sembra potersi leggere in un’epigrafe marmorea, rivenuta negli scavi del 2017 presso la necropoli di Porta Stabia. Il testo dell’iscrizione (immagine n. 12), presumibilmente risalente al 78 o addirittura proprio al 79, racconta l’ascesa sociale del defunto Gnaeus Alleius Nigidius Maius, un liberto che il popolo chiamava *princeps coloniae* e noto organizzatore di spettacoli gladiatorii a Pompei, della quale fu duoviro nel 55/56 d.C.

---

<sup>197</sup> CIL. 4. 3525, 4. 528, 4. 670, 4. 1612.

<sup>198</sup> CIL. 4. 671a-b.

<sup>199</sup> CIL. 4. 820a.

<sup>200</sup> CIL. 4. 1074.

<sup>201</sup> CIL. 4. 3726.

In un denso e interessantissimo contributo, il giurista Matteo De Bernardi riferiva alcune posizioni ermeneutiche relative all'iscrizione recentemente riemersa<sup>202</sup>. In particolare il ricercatore si soffermava sulle ipotesi rassegnate nel corso del Convegno in ricordo di Enzo Lippolis, *Studium erga populum. Studium erga sapientiam*, tenutosi a Napoli e proprio a Pompei il 12 e il 13 luglio 2018. Il direttore del Parco Archeologico Pompeiano, Massimo Osanna, ricostruendo le linee 5 e 6 dell'iscrizione funeraria (*urbe ut abducerent iussisset, uni / huic ut Pompeios in patriam suam reduceret permisit*), identificava quale ulteriore merito del defunto l'averlo ottenuto, lui solo, dall'imperatore Nerone il rientro in patria dei "Pompeii", ossia di Cn. Pompeius Grosphus e di Cn. Pompeius Grosphus Gavianus, rispettivamente padre e figlio adottivo, dopo che essi erano stati esiliati al pari delle altre famiglie condannate in conseguenza della rissa dell'anno 59<sup>203</sup>. Del resto poco prima l'iscrizione accenna a uno spettacolo con combattimenti gladiatori, con animali e *venationes*<sup>204</sup>.

Nel medesimo Convegno, Arturo De Vivo dissertava riguardo la circostanza che la narrazione di Tacito degli eventi dell'anno 59 è comunque estranea al prevalente interesse dello storico per l'Urbe e non per la cronaca locale (infatti, l'esposizione della rissa si giustifica per spiegare la progressiva trasformazione di Nerone in tiranno). Del resto, gli *Annales* forniscono una narrazione almeno lacunosa dei fatti, omettendo, per esempio, di fare cenno ai duoviri in carica quell'anno, magistrati locali ma pur sempre importanti, il cui destino, a leggere attentamente l'iscrizione rinvenuta, sarà stato verosimilmente quello della defenestrazione e dell'esilio.

Altri due convegnisti, Elio Lo Cascio e Marco Maiuro, dissentono in parte dall'interpretazione di Osanna, secondo cui ci sia un legame con la rissa del 59, perché il provvedimento cui lì si fa cenno sarebbe un provvedimento imperiale, analogo a quello adottato da Augusto nel 6 (di cui ci parlano Svetonio e Dione Cassio), volto a salvaguardare la sicurezza di Roma, che avrebbe disposto il bando dal territorio italico entro duecento miglia da Roma di tutte di tutte le *familiae* di gladiatori<sup>205</sup>.

Infine, la studiosa Carla Masi Doria sosteneva, tra l'altro, che l'iscrizione confermerebbe la pluralità dei condannati nel 59: gli *alii*, non nominati da Tacito, che avrebbero fomentato la *seditione* e che con Livineio sarebbero stati colpiti dal provvedimento punitivo, andrebbero identificati proprio in membri di *familiae* (e tra di loro figurerebbero anche due componenti della *gens Pompeia*, i duoviri che erano allora

---

<sup>202</sup> Cfr. M. De Bernardi, *La rissa del 59 d.C. nell'anfiteatro pompeiano alla luce di un nuovo ritrovamento archeologico*, in "Ratio Iuris", marzo 2019.

<sup>203</sup> Come attestano le tavolette cerate del banchiere Cecilio Giocondo, *Cn. Pompeius Grosphus* e *Cn. Pompeius Grosphus Gavianus* ricoprivano la carica di duoviri il 10 luglio dell'anno 59, ma non la mantennero sino al 30 giugno dell'anno 60, scadenza naturale del mandato, in quanto l'8 maggio del 60 i duoviri di Pompei erano invece *Sandelius Balbus* e *P. Vedius Sirius*, tra l'altro affiancati da un magistrato straordinario, il *praefectus iure dicundo Sex. Pompeius Proculus*; *Tab. Inc.*, 143 e *Tab. Inc.*, 144, riportate nel Suppl. 1 del quarto volume del *Corpus Inscriptionum Latinarum*: CIL. 4. 3340, pp. 389 ss.

<sup>204</sup> Altri interventi di intercessione presso Nerone erano già stati sicuramente compiuti. Infatti, è noto che un altro celebre *editor* di spettacoli, Decimo Lucrezio Satrio Valente, aveva ottenuto la riapertura anticipata dell'anfiteatro; cfr. L. Jacobelli, *op. cit.*, pp. 43 e 106, e anche A. Baldi, *Un graffito pompeiano inedito*, in "Latomus" XXVI (1967), pp. 480 ss.

<sup>205</sup> Gli *edicta munerum*, "le locandine" con i programmi degli spettacoli gladiatori esposte sui muri degli edifici della Pompei dell'epoca, utilizzano l'espressione *familia gladiatoria* ad indicare la compagnia di gladiatori.

in carica ma che vennero destituiti prima della scadenza naturale del loro mandato, evidentemente a seguito del provvedimento neroniano, se non altro per non avere esercitato il dovuto controllo in relazione a una rissa avvenuta nel corso di un evento che si svolgeva pubblicamente)<sup>206</sup>.

Lo stesso De Bernardi acutamente osservava che «se il provvedimento menzionato nelle linee 5 e 6 dell'epigrafe funeraria non avesse a che fare con le sanzioni conseguenti alla rissa nell'anfiteatro e consistesse invece in un più generale bando delle *familiae gladiatoriae*, stupirebbe che non ne abbiamo affatto notizia da altre fonti, visto che nell'ipotesi esso avrebbe avuto appunto carattere generale e quindi non circoscritto»<sup>207</sup>.

La rissa nell'anfiteatro pompeiano fu determinata certamente dalla profonda rivalità tra Nocerini e Pompeiani, originata e incrementata da motivi politici ed anche economici, frammisti a sentimenti, risentimenti e rancori. La lastra marmorea ritrovata, tuttavia, confermerebbe l'ipotesi che la rissa fosse stata programmata e preordinata attraverso un agguato teso ai danni dei Nocerini. Membri di famiglie altolocate pompeiane si recarono all'anfiteatro armati, avendo in animo di attaccare i Nocerini; poi, agli scontri così programmati, si unirono altre persone, esagitate dalla rivalità agonistica. Del resto sulle dimensioni della rissa l'affresco non lascia dubbi.

---

<sup>206</sup> Meno verosimilmente i duoviri vennero puniti per presunta cospirazione per favorire la sedizione: se così fosse stato, sarebbe stato poco probabile ottenere clemenza presso l'imperatore.

<sup>207</sup> M. De Bernardi, *op. cit.*

# Il capitolo sul verbo della *technē grammatikē* alla luce di Apollonio Discolo

di Marco Zanetti

## I. LA DEFINIZIONE DI VERBO

Conviene prendere le mosse dalla definizione di verbo che leggiamo nel XIII capitolo della *Technē grammatikē*:

Ὅημά ἐστι λέξις ἄπτωτος, ἐπιδεικτικὴ χρόνων τε καὶ προσώπων καὶ ἀριθμῶν, ἐνέργειαν ἢ πάθος παριστάσα.

Il verbo è una voce priva di flessione, in grado di chiarire tempi, persone, numeri, e di dimostrare l'attivo o il passivo.

Si tratta, com'è noto, di un passo controverso. Stando alle note di uno scoliaste, dubbioso sull'autenticità della *Technē*, nel perduto *Rhematicon* Apollonio Discolo avrebbe riportato una diversa definizione dionisiana: Ὅημά ἐστι λέξις κατηγορημα σημαίνουσα<sup>208</sup>. È evidente che la discrepanza tra tradizione diretta e indiretta non concerne soltanto il dettato, ma lascia emergere una divergenza teorica difficilmente trascurabile<sup>209</sup>: mentre il testo del manuale illustra le peculiarità formali del verbo e implica alcune competenze teoriche su cui converrà interrogarsi, la definizione giunta a noi per tradizione indiretta si fonda sul concetto logico di *κατηγορημα*, offrendo di Dionisio un ritratto che si confà alle sparse notizie di cui disponiamo sul suo conto. Essa, al pari delle altre incongruenze fra tradizione diretta e indiretta, invita a soppesare attentamente l'influenza che le teorie linguistiche stoiche avrebbero esercitato sul grammatico, dal momento che allo stoico Diogene di Babilonia viene fatta risalire una

---

<sup>208</sup> GG I/III 160, 24-161, 8; cfr. anche GG I/III 124, 7-124, 23.

<sup>209</sup> Questa incongruenza si conciliava con altre due difformità di analoga natura, risultate capitali nella famosa analisi di Di Benedetto: nel manuale il pronome e l'articolo vengono esaminati separatamente, mentre Apollonio Discolo (*De pron.* 5, 13-19) ci informa che Dionisio aderì alla suddivisione stoica, e considerò il pronome come una particolare forma di articolo. Parimenti decisiva fu considerata l'incongruenza tra la dottrina sul nome che si legge nella *Technē* e quella che altre fonti (vd. GG I/III 160, 28) attribuiscono al suo 'autore': Dionisio avrebbe fatto propria la teoria stoica (cfr. frgg. 1 – 5 *SVF*, su Diogene di Babilonia), separando il nome (ὄνομα) dall'appellativo (προσηγορία), mentre nella *Technē* non si trova traccia di questa discussa suddivisione antica: cfr. Matthaios 1996, 55-77. È ben noto che di queste questioni si occupò anche R. Pfeiffer, il quale, non mettendo mai in discussione il ruolo giocato dai γραμματικοί di Alessandria nei processi di formazione della disciplina grammaticale, liquidava il problema parlando di «tre piccoli punti», in merito ai quali Dionisio «può ben aver cambiato opinione» (Pfeiffer 1973, 410-41); di questa opinione si mostrò anche l'editrice dei frammenti di Dionisio Trace (Linke 1977, 10-11). Stando a Frede 1977, 51-79, la visione del verbo, la distinzione tra nome comune e nome proprio, i pronomi intesi come articoli deittici sarebbero la prova di una prima adesione di Dionisio Trace alla linea degli stoici, mentre il testo del manuale porterebbe le tracce del successivo lavoro compiuto dal grammatico per adeguare il proprio pensiero alla tradizione grammaticale di Alessandria. Pensò a una conciliazione tra l'insegnamento stoico e quello alessandrino anche A. Traglia, il quale parlò di «due differenti definizioni dionisiane del verbo» (Traglia 1956, 73). Cfr. anche Janko 1995, p. 215.

descrizione pressoché identica<sup>210</sup>. Non pare inverosimile che Dionisio, esule a Rodi dopo la *secessio doctorum*, avesse aderito alle dottrine di quella scuola filosofica e le abbia poi ancora divulgate in uno dei suoi maggiori centri culturali<sup>211</sup>. Nondimeno è utile notare che Apollonio, nel perduto trattato sul verbo, ritenne conveniente citare la formulazione dionisiana<sup>212</sup>: ciò può avvalorare l'impressione di un recupero piuttosto fedele della dottrina di Dionisio, che sarebbe stato compiuto da Apollonio nel II secolo della nostra era<sup>213</sup>.

La questione in passato è stata velocemente liquidata ponendo in evidenza la scarsissima presenza di riferimenti a Dionisio Trace tra gli scritti apolloniani<sup>214</sup>. Non dovremmo peraltro dimenticare che in questo caso si tratta di una citazione giunta a noi indirettamente, grazie alla mano di uno scoliaste, sulla cui affidabilità permangono seri dubbi<sup>215</sup>; e pur tuttavia rimane concreto il rischio di fondare una dimostrazione di questo genere su un fragile *argumentum e silentio*<sup>216</sup>. Perciò, prima di asserire che l'analisi del verbo offerta dalla *Technē* fu senza dubbio formulata in accordo con la sistemazione di Apollonio Discolo, sembra opportuno confrontare nel dettaglio il testo del capitolo XIII con vari passaggi della *Sintassi* di Apollonio e dei suoi scritti minori, i quali, in assenza del *Rhematicon*, rappresentano l'unico accesso alla sua teoria verbale.

Si è già visto che la definizione della *Technē* riconosce al verbo la proprietà di distinguere il χρόνος, un dato che non leggiamo nell'enunciazione attribuita a Dionisio dalla tradizione indiretta. Che tale peculiarità fosse l'ἴδιον del verbo è nozione già aristotelica<sup>217</sup>, ma è oltremodo indicativo il fatto che essa si trovi da Apollonio menzionata proprio in unione con il concetto di διάθεσις, come accade nel manuale:

---

<sup>210</sup> Cfr. D. L. 7, 58, 5-7 = frg. 22, 6 *SVF*: ὅημα δὲ ἐστὶ μέρος λόγου σημαίνον ἀσύνθετον κατηγορημα, ὡς ὁ Διογένης, ἢ, ὡς τινες, στοιχείον λόγου ἄπτωτον, σημαίνον τι συντακτὸν περὶ τινος ἢ τινῶν, οἷον Γράφω, Λέγω. Steintal (Steintal 1890 I, 297) pensa che la seconda parte della definizione possa essere attribuita a Crisippo, mentre Pinborg (Pinborg 1975, 99) la reputa una formulazione più tarda.

<sup>211</sup> Su Rodi e la dotta diaspora della *secessio doctorum* si veda Della Corte 1939, 255-256. Sterminata è la bibliografia riguardante le teorie linguistiche stoiche; si rimanda perciò ad alcuni studi focalizzati sull'influsso esercitato dalla scuola stoica sulla grammatica alessandrina: vd. Schenkeveld 1994, 280-281; Matthaios 2002, 21, 181-192; Matthaios 2005, 29 ss.; Matthaios 2009, 399.

<sup>212</sup> Cfr. Pagani 2010, 404-409.

<sup>213</sup> Cfr. e.g. Pecorella 1962, 8-10.

<sup>214</sup> Il silenzio di Apollonio su Dionisio Trace era un punto centrale nell'argomentazione di Di Benedetto (Di Benedetto 1958, 207). L'oblio in cui è relegato il presunto autore della *Technē* sembra effettivamente in stridente contrasto con l'abitudine apolloniana di esplicitare i riferimenti ad altrui teorie: cfr. Householder 1981, 5; Dickey 2007, 74.

<sup>215</sup> Cfr. Erbse 1980, 257-258.

<sup>216</sup> Si è detto che già Di Benedetto poneva in rilievo il sospetto silenzio di eruditi antichi del calibro di Apollonio, Elio Erodiano, Sesto Empirico e Quintiliano, i quali non citano mai dalla *Technē*. L'eccessivo ricorrere a siffatte argomentazioni costituisce un'indubbia fragilità del capitale lavoro dello studioso italiano, come non tardarono a far notare Pfeiffer (Pfeiffer 1973, 409-410) ed Erbse (Erbse 1980, 247-248).

<sup>217</sup> Cfr. Arist. *Poet.* 1457a 16; *Int.* 16b 6.

Ἰδιον οὖν ῥήματός ἐστιν ἐν ἰδίοις μετασχηματισμοῖς διάφορος χρόνος διάθεσις τε ἢ ἐνεργητικὴ καὶ παθητικὴ καὶ ἔτι ἡ μέση<sup>218</sup>.

Peculiarità del verbo è dunque il tempo distinto mediante modifiche morfologiche e la diatesi attiva, passiva e media.

Questa breve descrizione del verbo greco contenuta nell'opera maggiore, la *Sintassi*, acquista maggiore valore se confrontata con quella che ha tutta l'aria di essere l'autentica definizione apolloniana di ῥήμα. Quantunque non si sia in possesso di un'esatta enunciazione apolloniana per tradizione diretta, infatti, essa può essere ricostruita con discreto fondamento, giacché alcuni grammatici tardi sembrano recuperare fedelmente gli *ipsissima verba* del *technikos*<sup>219</sup>. Lo scoliaste Eliodoro, per esempio, riportò un ῥος apolloniano in cui, accanto all'indicazione del tempo e della diatesi, trovavano posto anche i concetti di persona, di numero e di ψυχικὴ διάθεσις. Degno di nota è peraltro il fatto che, commentando l'incipit del capitolo XIII della *Technē*, egli abbia operato un confronto con la definizione apolloniana, che gli sembrava decisamente più precisa<sup>220</sup>.

Che quella a cui alluse Eliodoro fosse la definizione apolloniana parrebbe confermato anche da quanto scrisse Giorgio Cherobosco<sup>221</sup> nel commento ai *Canones* di Teodosio. Il testo di Cherobosco e quello di Eliodoro sono pressoché identici e, se si tiene conto che quest'ultimo aveva esplicitato la propria fonte, non sembra illogico sostenere che, come altrove tra le pagine di Cherobosco, il nome di Apollonio sia dato quasi per scontato. Mette conto rilevare, inoltre, che in questo passo di Cherobosco noi leggiamo l'aggettivo ἄπτωτον, presente anche nel testo della *Technē*, mentre non si legge un riferimento al numero. L'ῥος contenuto nel *Rhematikon*, pertanto, se prestiamo fede a Cherobosco, dovrà essere formulato a un dipresso così:

Ῥήμα τοίνυν ἐστὶ μέρος λόγου ἄπτωτον ἐν ἰδίοις μετασχηματισμοῖς διαφόρους χρόνους δηλοῦν μετ'ἐνεργείας ἢ πάθους ἢ οὐδετέρου τούτων, προσώπων σημαντικόν, ὅτε καὶ τὰς τῆς ψυχῆς διαθέσεις δηλοῖ<sup>222</sup>.

Il verbo dunque è una parte del discorso priva di casi, che dimostra i differenti tempi mediante modificazioni morfologiche, in unione all'attivo, al passivo o a nessuno di questi, ed esprime le persone, quando dimostra anche le disposizioni psichiche.

---

<sup>218</sup> Ap. Dyc. *Synt.* III 60.

<sup>219</sup> Cfr. Lallot 1989, 159-160, Lallot 2013, 19-22 e Conti 2013, 104-105. Con *technikos* si intende qui Apollonio, così come generalmente facevano gli scoliasti (vd. Di Benedetto 1958, 207).

<sup>220</sup> *GG* I/III 71, 9-11; 24-27.

<sup>221</sup> Sulla figura di Giorgio Cherobosco vd. Lallot 1989, 33 e Dickey 2007, 80.

<sup>222</sup> *GG* IV/II, 3, 21-25. Conviene inoltre rilevare che anche il grammatico latino Prisciano, il quale dichiarò esplicitamente il proprio debito nei confronti di Apollonio, presentava una definizione di verbo che presuppone quella qui ricostruita: cfr. *GL* II, 369, 2-3: «uerbum est pars orationis cum temporibus et modis, sine casu, agendi uel patiendi significatiuum».

Se da un lato nulla impedisce di pensare che la definizione apolloniana non fosse particolarmente innovativa, ma si basasse su una dottrina ormai saldamente acquisita in ambito grammaticale<sup>223</sup>, dall'altro la prossimità tra il testo della *Technē* e la formulazione del Discolo rende suggestiva l'ipotesi di una vera e propria riduzione dell'enunciazione di Apollonio. Non è irragionevole concepire il passo come una pedissequa ripresa testuale, operata tenendo fermo l'ordine degli attributi fondamentali del verbo, ma eliminando i più complessi concetti di μετασχηματισμός e di ψυχική διάθεσις. Si noterà per altro verso che nella *Technē* il concetto di diatesi attiva e passiva è espresso mediante due sostantivi, così come avviene nella definizione di verbo attribuibile ad Apollonio. Nel passo del III libro della *Sintassi* invece leggiamo διάθεσις e, soprattutto, un riferimento alla diatesi media del verbo greco, completamente assente dal testo della *Technē*<sup>224</sup>.

## II. LA DOTTRINA DEI TEMPI VERBALI

Non deve stupire il fatto che la *Technē*, le cui indicazioni si limitano al modo indicativo, evidentemente per ragioni didattiche, non parli soltanto di tre tempi, ma anche di quattro ripartizioni del passato, presentando, da ultimo, uno schema di συγγένεια tra i tempi verbali<sup>225</sup>.

È opportuno evidenziare che questa descrizione, benché sommaria, non riflette affatto una dottrina *in nuce*, né pare un segno di una grammatica *ancilla philologiae*. Difficile è in effetti parlare di un parziale avanzamento rispetto alla linea teorica dei più antichi γραμματικοί alessandrini, e parimenti complesso è riconoscere in questo punto del capitolo uno snodo genuinamente dionisiano. Tutt'altro: essa si profila piuttosto come il frutto definitivo e capitale dell'incessante relazione tra Stoà e γραμματική, l'esito di un fertile scambio, che si tradusse, da ultimo, in un concreto sistema analitico.

Stanti le esigue informazioni in nostro possesso, risulta assai complicato – se non impossibile – assegnare questo risolutivo progresso alla generazione degli scolari di Aristarco, benché l'incipiente finezza degli scoli omerici rappresenti la necessaria premessa allo schema d'analisi presente nella *Technē*.

<sup>223</sup> In P. Yale 1. 25, di I sec. d. C., (cfr. Wouters 1979, 47-60) si legge: [ῥήμα δ' ἐστὶν λέξις προᾶξιν ἢ πάθος | [σὺν χρόνῳ καὶ] προσόπῳ δηλοῦσα {ν} | [οἶον λέγω, γρά]φεται. Come fa notare Wouters, un aspetto interessante del testo del papiro di Yale è offerto dalla presenza del termine προᾶξις a indicare la diatesi attiva, a fronte del termine ἐνέργεια che leggiamo in Apollonio e nella *Technē*.

<sup>224</sup> Non potendo qui approfondire il concetto di diatesi in Apollonio e nella grammatica alessandrina si rimanda per brevità a Lambert 1978, Van Ophuijsen 1993, 739-755 e a Pantiglioni 1998. Per comprendere come Apollonio considerasse decisiva la presenza della diatesi nell'individuazione del verbo basti considerare Ap. Dysc. *de adv.* 127, 11-17: Καθόλου τὰ τοιαῦτα τῶν ἐπιφθεγμάτων, ἐξ αὐτοπαθείας ἀναπεμπόμενα, τὴν περὶ τὸν λέγοντα μόνον πείσιν ἀρηγείται, καὶ ἔνθεν οὐκ ἐπικοινωνεῖ δευτέρους καὶ τρίτους. ἔφαμεν δὲ, ὅτι οὐδὲ ἐπὶ ῥήμα φέρεται. καὶ τὸ τοιοῦτον πάλιν ἐπελύετο, ὡς πᾶν πάθος γίνεται ἕκ τινος διαθέσεως, ἴδιον δὲ τῶν ῥημάτων διάθεσις, καὶ ἦν κατὰ τοῦτό γε πάλιν ἐπίρρημα τὸ ὅμοι, ἐπεὶ διάθεσιν τὴν ἐκ ῥήματος ἀναπεμπομένην εἶχε.

<sup>225</sup> GG I/I, 53, 1-3: χρόνοι τρεῖς, ἐνεστώς, παρεληλυθώς, μέλλον. τούτων ὁ παρεληλυθώς ἔχει διαφορὰς τέσσαρας, παρατατικόν, παρακειμενον, ὑπερσυντέλικον, ἀόριστον ὧν συγγένεια τρεῖς, ἐνεστώτος πρὸς παρατατικόν, παρακειμένου πρὸς ὑπερσυντέλικον, ἀορίστου πρὸς μέλλοντα.

I frammenti del grammatico di Samotraccia dimostrano infatti che le condizioni per un primo proficuo amalgama tra la grammatica alessandrina e la Stoà si resero possibili ben prima del II secolo della nostra era, un periodo in cui Apollonio dimostrò una buona familiarità con le dottrine stoiche<sup>226</sup>.

Le ragioni di tale convincimento anche in questo caso sono innanzitutto d'ordine metalinguistico. Valutando l'antichità del paradigma d'analisi presente nel manuale, infatti, non si può evitare di considerare che gli scoli omerici risalenti ad Aristarco si fondano su un'analogia macrosuddivisione in tre tempi; per quanto riguarda i passati dell'indicativo, però, si focalizzano sulla contrapposizione tra un tempo *παρατατικός*<sup>227</sup> e un preterito indicativo *συντελικός*<sup>228</sup>, corrispondenti rispettivamente al *παρατατικός* e all'*ἄοριστος* della *Technē*. Aristarco, e con lui Aristonico, non conoscono infatti l'impiego tecnico di *ἄοριστος* per la designazione di un tempo verbale<sup>229</sup> ed è oltremodo significativo constatare che lo schema analitico della *Technē* si limitava ai tempi dell'indicativo: nel I sec. d.C. Apollonio Sofista designava l'aoristo di un participio per mezzo dell'aggettivo *συντελικός*<sup>230</sup>.

Questa antica distinzione tra tempi caratterizzati da *παράτασις* e da *συντέλεια* è stata all'unanimità ricondotta all'influsso agito sui filologi d'Alessandria, e su Aristarco *in primis*, dalle teorie stoiche<sup>231</sup>, ricostruibili a partire da uno scolio alla *Technē* dell'erudito bizantino Stefano<sup>232</sup>. È in questa nota, infatti, che ai filosofi viene ricondotta una suddivisione dei tempi particolarmente rigorosa e complessa,

---

<sup>226</sup> Vd. Matthaios 1999, 225-233 e Matthaios 2002, 192-200. Pace Luhtala 2005, 151. Per un quadro generale si vedano Blank 1982, Blank 1993 e Sluiter 1991. Per un approfondimento sulle citazioni da fonti stoiche operate dal grammatico vd. Lallot 2004, 124-126 e Callipo 2017, 30-46. In Bécarea Botas 1987, 30 si legge invece un tentativo di ridurre drasticamente l'eco di posizioni filosofiche avvertibile in Apollonio.

<sup>227</sup> Cfr. *Sch. Il.* Ω 8a (Hrd.): qui l'espressione è esplicitamente ricondotta al grammatico di Samotraccia.

<sup>228</sup> Vd. e.g. *Sch. Il.* H 148 (= frg. 66 Matthaios), Λ 368a-b (= frg. 67 Matthaios).

<sup>229</sup> Matthaios 1999, 345. Un'apparente eccezione è rappresentata dallo scolio a *Il.* A 100b: ci permettiamo di segnalare il possibile errore compiuto dall'editore nell'assegnazione di questo commento ad Aristonico.

<sup>230</sup> Vd. Apollon. Soph. *Lex. hom. iών* (Bekker 1833, 93). Cfr. Berrettoni 1988, 62.

<sup>231</sup> Traglia, di fronte a questo passo dell'opera, parlò di un grammatico «mezzo alessandrino e mezzo stoico» (Traglia 1956, 39). Si vedano, oltre a Berrettoni 1988, anche Lallot 1989, 170-171, e Ildefonse 2000, 301 ss. Sembra opportuno notare a questo proposito che Aristotele (*Int.* 16b 13) impiegava già *ἄοριστος* come attributo di *ῥήμα*. (Per l'uso di questo aggettivo in Aristotele si veda e.g. *De mem.* 450a; *Metaph.* 1087a 18; *Polit.* 1257a 26): cfr. Berrettoni 1992. Per quanto riguarda invece l'impiego tecnico dei termini *συντέλεια* e *παράτασις* in ambiente alessandrino extra-grammaticale, particolarmente indicativo è un brano di Filone Alessandrino, in cui i due vocaboli vengono adoperati per commentare l'uso dei verbi in un brano dell'*Esodo* (cfr. Philo *Rer. divin. heres.*, 16-19). All'influsso stoico andrebbe inoltre ricollegato l'impiego grammaticale del participio *ἐνεστώς* a indicare il tempo presente, che finì per sostituire l'aristotelico *παρών* (cfr. *Int.* 16b 18; *Poet* 1457a 14-18. Si rimanda a Matthaios 1999, 343).

<sup>232</sup> Vd. Lallot 1989, 34: lo studioso francese ritrae Stefano come un erudito di buona cultura filosofica, «notamment stoïcienne».

testimone di un livello estremamente avanzato, su cui però grava l'impossibilità di discernere e contestualizzare precisamente le teorie filosofiche a cui alluse il tardo commentatore<sup>233</sup>.

Utile invero è notare che un'informazione analoga a quella fornita dallo scoliaste proviene dal grammatico latino Prisciano<sup>234</sup>. Oltre a corroborare l'attendibilità della notizia, questa pressoché totale coincidenza tra i due grammatici tardi indusse a ipotizzare che le incongruenze teoriche rilevabili nello scolio – i punti apparentemente in contrasto con la filosofia stoica – derivino da una comune fonte grammaticale<sup>235</sup>. Ulteriormente suggestivo è per noi identificarla in Apollonio Discolo, aduso ad allusioni a οἱ ἄπὸ τῆς Στοᾶς non meglio precisati<sup>236</sup>.

Come nel caso delle denominazioni metalinguistiche delle differenti ἐγκλίσεις, anche i diversi nomi dei tempi sembrano già stabili all'epoca di Apollonio, la cui ripartizione coincide con quella che leggiamo nella *Technē*. Per di più, l'esame apolloniano dei tempi indicativi indusse Klaus Schöpsdau a individuare «einem nicht alexandrinischen Tempus-system»<sup>237</sup>, motivabile sulla base di una vera e propria presenza inibitoria delle teorie stoiche. Schöpsdau evidenziò soprattutto che, a differenza della tradizione filologico-esegetica degli scoli e in linea con ciò che si legge nello scolio di Stefano, Apollonio non impiegò mai l'aggettivo συντελικός come termine tecnico per indicare l'aoristo indicativo.

Pare utile rilevare a questo proposito che la denominazione ἄοριστος necessitò di una chiosa da parte di Apollonio. Il grammatico, come fece per i nomi dei modi, si prefisse infatti di spiegare la logica semantica alla base di questa designazione e sostenne che il nome 'aoristo' si fondasse sulla mancata circoscrizione del passato<sup>238</sup>. L'aoristo è per Apollonio assimilabile ai nomi ambigeni, dal momento

---

<sup>233</sup> È appena il caso di accennare alla lettura che di questo scolio fornì M. Pohlenz. La dottrina verbale degli stoici si sarebbe fondata sul concetto di *Aktionsart* e andrebbe pertanto interpretata come una «merkwürdige Ausnahmestellung», un'eccezione davvero particolare nell'ambito di una tradizione grammaticale colpevole di un perenne ancoraggio alla categoria temporale. Parimenti noto e infelice è il collegamento che Pohlenz metteva in atto tra la singolarità dello schema stoico e l'influsso che avrebbe agito sui filosofi la lingua d'origine dei più antichi maestri, di provenienza semitica (vd. Pohlenz 1939, 176-180). Tra i molteplici contributi a riguardo si rimanda a Hiersche 1977, Versteegh 1980, Berrettoni 1989, Frede 1993.

<sup>234</sup> Cfr. *GL* II 414, 21 – 416, 20.

<sup>235</sup> Per le criticità sollevate dallo scolio si rimanda in particolare a Caujolle Zaslowski 1985; sulla plausibilità di una fonte comune vd. Lallot 1985, 81.

<sup>236</sup> Questa nostra impressione potrebbe per certi versi motivare le incongruenze riscontrabili nello scolio di Stefano. Lo stesso Traglia, del resto, rilevò che nella nota di Stefano era riconoscibile «qualche cosa di non perfettamente stoico» (Traglia 1956, 72).

<sup>237</sup> Schöpsdau 1978, 289.

<sup>238</sup> Ap. Dyc. *De adv.* 124, 20-25: ὁ γοῦν καλούμενος ἄοριστος, προσλαβὼν τὸ πάλαι, ὑπερσυντελικὸς μᾶλλον ἀκούεται. ἐμπεριέχει γὰρ τὸ παρωχημένον τοῦ παρακειμένου καὶ τοῦ ὑπερσυντελικοῦ, ὡς γε καὶ ἐπὶ ὀνόματος ἔστιν ἐπινοῆσαι κοινότητα ἀρσενικοῦ καὶ θηλυκοῦ. ἔνθεν καὶ τῆς ὀνομασίας ἔτυχε, κατὰ ἀπόφασιν εἰρημένος τοῦ μὴ ὀρίζειν τὸν παρωχημένον

che, per circoscrivere la collocazione nel passato, abbisogna di una precisazione avverbiale, così come per la distinzione del genere di certi sostantivi si rende necessario l'uso dell'articolo<sup>239</sup>.

Altre fondamentali informazioni sulla classificazione apolloniana dei passati indicativi, individuabili a causa di una marca temporale<sup>240</sup>, provengono dal III libro della *Sintassi*. Intento a indagare i fenomeni di restrizione sintattica della congiunzione ἄν, Apollonio sostiene che essa si accordi con i vari preteriti, salvo il perfetto, la cui particolarità è quella di esprimere un compimento presente<sup>241</sup>. La distinzione tra i tempi passati è così riassunta:

τὸ μὲν γὰρ ἔγραψα ἢ τὸ ἔγραφον ἢ τὸ ἐγγράφειν ἢ ἀπὸ μέρους γεγονότα ἐστὶν ἢ καὶ ἔπιπαλαι γεγονότα<sup>242</sup>.

ἔγραψα, ἔγραφον ed ἐγγράφειν sono avvenuti o in parte o da molto tempo.

Il passo fu oggetto di disputa filologica, tanto è vero che Uhlig, notando l'asimmetria tra la presenza di due caratterizzazioni del passato e quella di tre tempi, propose di integrare il testo sulla base di uno scolio<sup>243</sup>. Una soluzione di questo genere, tuttavia, avrebbe fornito anche all'aoristo una precisa delimitazione temporale, esattamente ciò che Apollonio stesso negò nel trattato *Sugli avverbi*<sup>244</sup>.

Stando alla nota di Stefano, questa indefinitezza sarebbe alla base della συγγένεια tra aoristo e futuro<sup>245</sup>, secondo una linea interpretativa che noi possiamo far risalire direttamente ad Apollonio. Troviamo conferma in Cherobosco, che non soltanto sostenne che la τάξις τῶν χρόνων andasse appresa a partire dal perduto *Rhematicon* apolloniano, ma anche chiarì da un punto di vista semantico la relazione tra

---

<sup>239</sup> Dobbiamo notare, peraltro, che questa allusione all'impiego dei modificatori verbali si ritrova (con minime differenze nella scelta degli avverbi) sia nel celebre scolio di Stefano che nel passo di Prisciano e sembra avvalorare la suddetta impressione.

<sup>240</sup> Per riferirsi all'aumento Apollonio impiegò il termine χρόνος, dotato dunque di ampia polisemia: cfr. Ap. Dyc. *Synt.* III 73; 141; Ap. Dyc. *De adv.* 132, 15-22.

<sup>241</sup> Vd. Schöpsdau 1978, 286 e Lallot 1985, 66. Apollonio, in questo passo del III libro, sostiene che la particolarità del perfetto è quella di indicare una σύντελεια ἐνεστώσα. Il brano fu prontamente collegato alla particolare designazione stoica di questo tempo grammaticale, chiamato dai filosofi ἐνεστώως συντελικός. È il caso di evidenziare, tuttavia, che questo è l'unico passo delle opere superstiti di Apollonio in cui il perfetto viene in qualche modo ricondotto al presente. Altrove il perfetto è considerato un passato a tutti gli effetti e anzi può essere eletto quale ottimo esempio di preterito (cfr. Ap. Dyc. *Synt.* I 44).

<sup>242</sup> Ap. Dyc. *Synt.* III 21

<sup>243</sup> Uhlig (*GG* II/II, 287) scrisse «fortasse legendum ἢ ἀπαξ ἢ ἐπὶ μέρους», rimandando a *GG* I/III 405, 15-18, dove si legge: Τί ἐστὶν ἀόριστος; Ὁ ἀόριστος καὶ ἀδηλον ἔχων τὴν σημασίαν, οἷον ἔτυψα. Καὶ ἄλλως· ὁ μὴ δηλῶν καιρὸν ὠρισμένον μηδὲ παρᾶτασιν ἐνεργείας, ἀλλὰ τὴν εἰσάπαξ ποτὲ ἐνέργειαν ἢ τὸ πάθος, οἷον ἔτυψα ἔτυπον ἐνεργητικῶς, ἐτύφθη ἐτύπη παθητικῶς. Su questa linea di pensiero anche Camerer 1965, 181.

<sup>244</sup> Sembra perciò che non vi sia alcuna necessità di intervenire sul testo, poiché la mancata specificazione dipende dal carattere neutro dell'aoristo. Vd. Schöpsdau 1978, 287 e Lallot 1985, 65-66.

<sup>245</sup> Lo scolio, infatti, è uno di quei commenti in cui la teoria delle parentele tra i tempi viene esplicitata su basi semantiche e non soltanto morfologiche. Vd. e.g. *GG* I/III, 404, 1-9. In *GG* I/III 404, 11-18 si legge invece una dimostrazione della natura esclusivamente formale delle relazioni tra i tempi.

aoristo e futuro<sup>246</sup>. In effetti, nella *Sintassi*, Apollonio parlava di indefinitezza del futuro, impiegando termini analoghi a quelli adoperati per l'aoristo: *πάλιν γὰρ ἢ τοῦ μέλλοντος (σύνταξις) ἀοριστωδῶς νοεῖται*<sup>247</sup>.

Si è detto che la maggior parte delle valutazioni apolloniane sul verbo è consacrata ai diversi modi e tratta dei tempi grammaticali *in primis* per chiarirne il rapporto con tutte le *ἐγγλισεῖς*. Ne conseguì, per la natura stessa del sistema verbale greco, che la disamina apolloniana sfruttasse i concetti di *παράτασις* e di *συντέλεια* in maniera leggermente diversa da ciò che si legge negli scoli omerici, ovvero secondo una logica vagamente aspettuale<sup>248</sup>. Cionondimeno, il metalinguaggio ancora inadeguato, formulato a partire dalla classificazione dei tempi dell'indicativo, si rivela inadatto a esprimere categorie d'analisi largamente posteriori, lasciando trasparire una contezza del valore aspettuale non ancora saldamente acquisita<sup>249</sup>.

A noi interessa soprattutto che di questo indubbio avanzamento teorico non si trovi alcuna traccia nella *Technē*, a meno che non si voglia intendere la succinta teoria delle *συγγένεια* come una sistemazione manualistica di un complesso argomento di natura semantica, che non riguardava soltanto i tempi dell'indicativo<sup>250</sup>.

In effetti, la questione dei raggruppamenti tra i tempi dovè essere trattata da Apollonio più ampiamente di quanto non sia da noi consultabile. Da questo punto di vista risulta infatti particolarmente interessante che uno scoliaste, per chiarire il motivo della presenza di tre relazioni tra i tempi, abbia stabilito una stringente correlazione con i legami tra le forme flesse dei sostantivi, un collegamento che attinse verosimilmente da Apollonio<sup>251</sup>. Nel trattato minore sugli avverbi, infatti, Apollonio si soffermò in almeno due occasioni sui casi in cui sussista uno stretto legame tra le corrispondenze morfologiche e le analogie semantiche: espose concisamente questa teoria, paragonando, proprio come avrebbe fatto in seguito lo scoliaste, le relazioni tra i casi dei nomi a quelle che si incontrano *ἐν τε ῥήμασιν*. Tra i verbi si deve riconoscere – dice Apollonio – un rapporto *ἐνεστώτων πρὸς παρατατικοῦς καὶ παρακειμένων πρὸς ὑπερσυντελικούς*<sup>252</sup>.

---

<sup>246</sup> Vd. *GG* IV/II 13, 10-18. Cfr. Beetham 2002, 231.

<sup>247</sup> Ap. *Dysc. Synl.* I 114.

<sup>248</sup> Vd. Hiersche 1977, 286-287.

<sup>249</sup> Su questo argomento, particolarmente complesso, si rimanda a Lallot 1985, 69; Lallot 1997 II, 215; Lallot 2000, 292-297 e Conti 2009, 9-18.

<sup>250</sup> Cfr. Schöpsdau 1978, 280.

<sup>251</sup> *GG* I/III, 405, 35-40.

<sup>252</sup> Ap. *Dysc. De adv.* 201, 19-202, 12. La stessa teoria si ritrova in Ap. *Dysc. De adv.* 173, 14-16.

### III. LA *TECHNĒ*, I MANUALI E APOLLONIO: CONCLUSIONI

Tutti gli aspetti considerati dimostrano che le dottrine verbali che costituiscono il nucleo del XIII capitolo della *Technē* erano ancora *sub indice* all'epoca della capitale sistemazione di Apollonio, la cui autorità non dovè riguardare solamente gli eruditi commentatori bizantini. È molto probabile infatti che la sistemazione scientifica di Apollonio sia stata la scaturigine di un indirizzo didattico unitario, la cui più importante testimonianza è evidentemente la *Technē grammatikē*.

Questo riferimento agli antichi metodi di insegnamento della grammatica trae spunto dalle posizioni critiche più recenti, le quali, sulla base degli ultimi ritrovamenti papiracei, hanno rettificato la cronologia tipologica delle *technai* su papiro tracciata a metà Novecento da Di Benedetto<sup>253</sup>. Le ultime scoperte sono difatti in contrasto con la datazione della *Technē* al V secolo, mentre avvalorano l'ipotesi che le dottrine grammaticali in esso contenute risalgano almeno al II sec. d.C., l'epoca del sistema linguistico apolloniano.

Proprio a questo periodo sono stati recentemente attribuiti alcuni frustoli di manuale scolastico, in cui si leggono coniugazioni analoghe a quelle che troviamo nello scritto attribuito a Dionisio Trace<sup>254</sup>. A noi interessa soprattutto che le forme verbali siano disposte secondo l'ordine delle *συγγένεια*, di cui abbiamo discusso:

faccia A

1 συζυγαι βαρυτ[ονω]ν  
2 η πρ[ω]τη ης εχεται β π π φ [οι  
3 ο]ν τρειβω πεμπω ραπτ[ω γρα  
4 φ]ω > ουτως δ εχφερετα[ι πα  
5 ρ]ακ[ει]μ[εν]ος μεν κα[ι  
6 υπ]ερ[συ]ντελικος δι[α του  
7 φ ο]ιον γεγραφα εγ[εγραφειν  
8 αοριστ]ος δε και μ[ε]λλων  
9 δια του ψ οιον γραψα γρα  
10 ψω παρατατικος δε δι ων  
11 και ο ενεστωσ οιον εγρα  
12 φον

13 η] δευτερα γ κ [κτ] χ [

faccia B

οι]ο[ν] λε[γω πλεκω τικτω  
τρ]εχω > ο[υ]τως παρακειμ  
νος μεν] και υπερσυ[ντελικος  
δι]α του χ οιον λελε[χα ελε]λε  
χειν αοριστος δε και μελλ[ων  
δι]α του ξ οιον ελεξα λεξω πα  
ρατατικος δε δι ων και ο ενεστωσ  
οιον ελεγον

Questi resti di manuale scolastico sembrano dimostrare che le dottrine esposte nei capitoli XIII e XIV della *Technē* erano già diffuse all'epoca in cui Apollonio scriveva il *Rhematicon*. Difatti, benché vada tenuto presente il margine d'incertezza della datazione su base paleografica, non pare necessario postulare una derivazione di questi frammenti da un'*ars* di ascendenza apolloniana<sup>255</sup>.

<sup>253</sup> Vd. Pagani 2014.

<sup>254</sup> Vd. Bastianini – Lundon 2000.

<sup>255</sup> A conclusioni analoghe giunse B. Snell, osservando le somiglianze tra il papiro Harris 59 (= 11 Wouters) e Apollonio. Vd. Snell 1937, 586.

Le tavolette scolastiche edite da Bastianini e da Lundon, piuttosto, aprono la strada ad alcune considerazioni conclusive. La valutazione attenta dei resti di manuali scolastici, che solo in rari casi risalgono a un periodo precedente al *technikos*, rende infatti necessaria una seria riflessione sul legame che doveva sussistere tra la dottrina teoretica grammaticale di Apollonio e la pratica didattica del grammatista, probabilmente il problema più spinoso negli studi sul Discolo<sup>256</sup>.

Affrontare la questione da questo punto di vista, invece, non solo consente di ravvisare nelle dottrine verbali della *Technē* una solida acquisizione della grammatica greca di II sec. d.C., ma comporta anche una lettura più attenta delle pagine apolloniane. Se pensiamo alla teoria delle *συγγένηται* tra i tempi, per esempio, non pare inverosimile che le precise osservazioni di Apollonio siano scaturite dal bisogno di fornire una veste teorica, e dunque semantica, a istruzioni didattiche di natura morfologica.

G. Ventrella, confrontando un testo scolastico quale il *P. Yale 1. 25* con la *Technē*, ha riconosciuto nello scritto giunto fino a noi una riduzione scolastica del trattato grammaticale effettivamente scritto da Dionisio Trace. L'opera autenticamente dionisiana sarebbe circolata nell'antichità, tanto è vero che Apollonio Discolo «attinse senza dubbio» alla *Technē* autentica, «opera del filologo allievo del celebre Aristarco»<sup>257</sup>.

Rimanendo nel complesso campo delle fonti, ma tenendo presente il percorso qui condotto, non sembra illogico ravvisare proprio in testi scolastici disadorni come la *Technē* una 'fonte' di Apollonio.

#### Riferimenti bibliografici

##### Fonti primarie

GG I/I = *Grammatici Graeci v. I, pars I. Dionysii Thracis ars grammatica*, ed. G. Uhlig, Leipzig 1883

GG I/III = *Grammatici Graeci v. I, pars III. Scholia in Dionysii Thracis artem grammaticam*, ed. A. Hilgard, Leipzig 1901

GG II/III = *Grammatici Graeci v. II, pars III. Librorum Apollonii deperditorum fragmenta*, ed. R. Schneider, Leipzig 1910

GG IV/II: *Grammatici Graeci v. IV, pars II. Georgii Choerobosci prolegomena et scholia in Theodosii Alexandrini canones isagogicos de flexione verborum. Sophronii patriarchae Alexandrini excerpta ex Ioannis Characis commentariis in Theodosii Alexandrini canones*, ed. A. Hilgard, Leipzig 1894

de adv. = *Grammatici Graeci v. II, pars I. Apollonii Dyscoli scripta minora*, ed. R. Schneider, Leipzig 1878

de pron. = *Grammatici Graeci v. II, pars I. Apollonii Dyscoli scripta minora*, ed. R. Schneider, Leipzig 1878

Synt. = *Grammatici Graeci, v. II, pars II. Apollonii Dyscoli de constructione libri quattuor*, ed. G. Uhlig, Leipzig 1910

GL II = *Grammatici Latini, II. Prisciani Caesariensis Institutionum Grammaticarum libri XVIII, v. I, libros I-XII continens*, ed. M. Hertz, Leipzig 1855

SVF = *Stoicorum veterum fragmenta*, ed. H. Von Arnim, Leipzig 1913

##### Studi critici ed edizioni di frammenti

---

<sup>256</sup> Ancora troppo pochi sono i riferimenti critici all'influsso e alle rimodulazioni che la pratica didattica dové imporre alla grammatica normativa di opere quali il *Rhematikon* o il *Peri Syntaxeos*. Difficile è però concordare con Householder, quando ritiene che le opere di Apollonio siano veri e propri resti di lezioni tenute dal grammatista (Householder 1981, 6). Cfr. Blank 1993, 710. Per quanto riguarda il contributo che testimonianze papiracee di questo genere possono fornire allo studio dei *technikoi* si veda Scappaticcio 2015, 1-7.

<sup>257</sup> Ventrella 2014, 246.

- Bastianini - Lundon 2000 = G. Bastianini - J. Lundon, *Coniugazioni verbali e scholia minora in un polittico scolastico = P.Bingen 8*, in *Papyri in honorem Johannis Bingen octogenarii (P. Bingen)*, curav. H. Melaerts, Leuven 2000, 31-42
- Bécares Botas 1987 = *Apollonio Discolo. Sintaxis. Introducción, traducción y notas*, a c. de V. Bécares Botas, Madrid 1987
- Beetham 2002 = F. Beetham, *The Aorist Indicative*, G&R 49.2, 2002, 227-236
- Bekker 1833 = *Apollonii Sophistae Lexicon homericum*, ed. I. Bekker, Berlin 1833
- Berrettoni 1988 = P. Berrettoni, *La definizione stoica dell'aoristo*, StSLing 28, 1988, 57-79
- Berrettoni 1989 = P. Berrettoni, *An Idol of the School: the Aspectual Theory of the Stoics*, RivLing 1, 1989, pp. 33-68
- Berrettoni 1992 = P. Berrettoni, *Un passo di Aristotele e la consapevolezza dell'aspetto verbale nella cultura greca*, AGI 77, 1992, 38-65
- Blank 1982 = D.L. Blank, *Ancient Philosophy and Grammar. The Syntax of Apollonius Dyscolus*, Chico 1982
- Blank 1993 = D.L. Blank, *Apollonius Dyscolus*, ANRW 34.1, 1993, 708-730
- Callipo 2017 = M. Callipo, *Verso la frase ben costruita. Il primo libro della Sintassi di Apollonio Discolo*, Acireale-Roma 2017
- Camerer 1965 = R. Camerer, *Die Behandlung der Partikel ἄν in den Schriften des Apollonios Dyskolos*, Hermes 93.2, 1965, 168-204
- Caujolle Zaslowski 1985 = F. Caujolle Zaslowski, *La scholie de Stéphanos, Quelques remarques sur la théorie des temps du verbe attribuée aux Stoïciens*, HEL 7.1, 1985, 19-46
- Cohn 1884 = *De Heraclide Milesio grammatico*, ed. L. Cohn, Berlin 1884
- Conti 2009 = S.E. Conti, *Reflections on the verb in Apollonius Dyscolus*, QLL 8, 2009, 1-22
- Conti 2013 = S.E. Conti, *The definition of the verb. The theoretical debate behind the Τέχνη Grammatikē*, in *Comparing Ancient Grammars. The Greek, Syriac and Arabic Traditions*, ed. by S. E. Conti, M. Farina, Pisa 2013
- De Jonge 2008 = C. De Jonge, *Between Grammar and Rhetoric. Dionysius of Halicarnassus on Language, Linguistic and Literature*, Leiden-Boston 2008
- Della Corte 1939 = F. Della Corte, *Rodi e l'istituzione dei pubblici studi nel II sec. a.C.*, AAT 74, 1939, 255-272
- Di Benedetto 1957 = V. Di Benedetto, *Papiri inediti della raccolta fiorentina*, ASNP ser. II, 26, 1957, 176-189
- Di Benedetto 1958 = V. Di Benedetto, *Dionisio Trace e la Techne a lui attribuita*, ASNP ser. II 27, 1958, 169-210
- Di Benedetto 1998 = V. Di Benedetto, *Afterward*, in *Dionysius Thrax and the 'Techne grammatike'*, ed. by V. Law, I. Sluiter, Münster 1998, 151-153
- Di Benedetto 2000 = V. Di Benedetto, *Dionysius Thrax and the Τέχνη γραμματική*, in *History of the Language Sciences I*, ed. by S. Auroux, E.F.K. Koerner, H.-J. Niederehe, K. Versteegh, Berlin-New York 2000, 394-400
- Dickey 2007 = E. Dickey, *Ancient Greek Scholarship. A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from their Beginnings to the Byzantine Period*, Oxford 2007
- Erbse 1980 = H. Erbse, *Zur normativen Grammatik der Alexandriner*, Glotta 58, 1980, 236-258
- Frede 1977 = M. Frede, *The Origins of Traditional Grammar*, in *Historical and Philosophical Dimensions of Logic, Methodology and Philosophy of Science*, ed. by R.E. Butts, J. Hintikka, Springer 1977, 51-79
- Frede 1993 = M. Frede, *The Stoic Doctrine of the Tenses of the Verb*, in *Dialektiker und Stoiker: zur Logik der Stoa und ihrer Vorläufer*, hrsg. von K. Döring, T. Ebert, Stuttgart 1993, 141-154
- Hahn 1951 = E.A. Hahn, *Apollonius Dyscolus on Mood*, TAPhA 82, 1951, 29-48
- Hiersche 1977 = R. Hiersche, *'Aspekt' in der stoischen Tempuslehre?*, ZVS 91.2, 1977, 275-287
- Householder 1981 = *The Syntax of Apollonius Dyscolus translated, and with commentary*, ed. by F. W. Householder, Amsterdam-Philadelphia 1981
- Ildefonse 2000 = F. Ildefonse, *La théorie stoïcienne des temps grammaticaux*, in *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, éd. par C. Darbo Peschanski, Paris 2000, 299-319
- Janko 1995 = R. Janko, *Crates of Mallos, Dionysius Thrax and the Tradition of Stoic Grammatical Theory*, in *The Passionate Intellect, Essays on the Transformation of Classical Traditions, Presented to Professor I.G. Kidd*, ed. by L. Ayres, New Brunswick-London 1995, 213-233

- Julien 1985 = J. Julien, *Mode verbal et diathesis chez Apollonius Dyscole*, HEL 7.1, 1985, 83-125
- Lallot 1985 = J. Lallot, *La description des temps du verbe chez trois grammairiens grecs (Apollonius, Stéphanos, Planude)*, HEL 7.1, 1985, 47-81
- Lallot 1989 = *La grammaire de Denys le Thrace. Traduction annotée*, éd. par J. Lallot Paris 1989
- Lallot 1991 = J. Lallot, *L'étymologie chez les grammairiens grecs: principes et pratique*, RPh 65, 1991, 135-148
- Lallot 1997 = J. Lallot, *Apollonius Dyscole. De la Construction. Introduction, Texte et Traduction*, éd. par J. Lallot, II voll., Paris 1997
- Lallot 2000 = J. Lallot, *Chronos chez les grammairiens*, in *Constructions du temps dans le monde grec ancien*, éd. par C. Darbo Peschanski, Paris 2000, 285-297
- Lallot 2004 = J. Lallot, *Les philosophes des grammairiens. Les allusions aux philosophes dans les textes grammaticaux grecs de la tradition alexandrine*, in *Actualité des anciens sur la théorie du langage*, éd. par R. Petrilli et D. Gambarara, Münster 2004, 111-127
- Lallot 2013 = J. Lallot, *Décrire le verbe grec: points délicats de l'analyse d'Apollonius*, in *Comparing Ancient Grammars, The Greek, Syriac and Arabic Traditions*, ed. by S.E. Conti, M. Farina, Pisa 2013, 11-26
- Lambert 1978 = F. Lambert, *Le terme et la notion de ΔΙΑΘΕΣΙΣ chez Apollonius Dyscole*, in *Varron, grammaire antique et stylistique latine*, éd. par J. Collart, Paris 1978, 245-252
- Linke 1977 = K. Linke, *Die Fragmente des Grammatikers Dionysios Thrax*, Berlin-New York, 1977
- Luhtala 2005 = A. Luhtala, *Grammar and Philosophy in Late Antiquity*, Amsterdam-Philadelphia 2005
- Matthaios 1996 = S. Matthaios, *Κόριον ὄνομα: zur Geschichte eines Grammatischen Terminus*, in *Ancient Grammar: Content and Context*, ed. by P. Swiggers, A. Wouters, Leuven 1996, 55-77
- Matthaios 1999 = S. Matthaios, *Untersuchungen zur Grammatik Aristarchs. Texte und Interpretation zur Wortanlehre*, Göttingen 1999
- Matthaios 2002 = S. Matthaios, *Neue Perspektiven für die Historiographie der antiken Grammatik: das Wortartensystem der Alexandriner*, in *Grammatical Theory and Philosophy of Language in Antiquity*, ed. by P. Swiggers and A. Wouters, Leuven 2002, 161-220
- Matthaios 2005 = S. Matthaios, *Das Wortatensystem der Alexandriner*, in *The Origins of European Scholarship*, ed. by I. Taifacos, Stuttgart 2005, 13-40
- Matthaios 2009 = S. Matthaios, *Aristarch, Dionysios Thrax und die Τέχνη γραμματική. Zur Echtheitsdiskussion der ersten Lehrbuchs über die Grammatik*, in *Ἀντιφιλήσις, Studies on Classical, Byzantine and Modern Greek Literature and Culture. In Honour of Professor John-Theophanes A. Papademetriou*, ed. by E. Karamalengou, E. D. Makrygianni, Stuttgart 2009, 386-400
- Pagani 2010 = L. Pagani, *La Techne grammaticae attribuita a Dionisio Trace e la nascita della grammatica nell'antichità greca*, RFIC 138, 2010, 390-409
- Pagani 2014 = L. Pagani, *La Techne grammaticae e la tradizione papiracea*, RFIC 142, 2014, 205-217
- Pagani 2015 = L. Pagani, *Al crocevia di lingua e letteratura: il grammatico Filosseno come esegeta di Omero*, in *Lemmata: Beiträge zum Gedenken an Christos Theodoridis*, hrsg. von M. Tziatzi, M. Billerbeck, F. Montanari, K. Tsantsanoglou, Berlin-Boston 2015, 238-264
- Pantiglioni 1998 = *Il termine διάθεσις nella linguistica classica e Dionisio Trace*, Athenaeum 86, 1998, 251-261
- Pecorella 1962 = *Dionisio Trace. Τέχνη γραμματική*, a c. di G. B. Pecorella, Bologna 1962
- Pfeiffer 1973 = R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, Napoli 1973 (*History of classical scholarship from the beginnings to the end of the hellenistic age*, Oxford 1968)
- Pinborg 1975 = J. Pinborg, *Classical Antiquity: Greece*, in *Current Trends in Linguistics XIII, Historiography of Linguistics*, ed. by T.A. Sebeok, The Hague-Paris 1975, 69-126
- Pohlenz 1939 = *Die Begründung der abendländischen Sprachlehre durch die Stoa*, Göttingen 1939
- Santaguida 2014 = M.T. Santaguida, *Il metodo etimologico di Filosseno di Alessandria*, in *Miscellanea graecolatina. II*, a c. di L. Benedetti, F. Gallo, Milano-Roma 2014, 47-70
- Scappaticcio 2015 = M.C. Scappaticcio, *'Artes Grammaticae' in frammenti*, Berlin-Boston, 2015
- Schenkeveld 1983 = D.M. Schenkeveld, *Linguistic Theories in the Rhetorical Works of Dionysius of Halicarnassus*, Glotta 61, 1983, 67-94
- Schenkeveld 1994 = D.M. Schenkeveld, *Scholarship and grammar*, in *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine*, éd. par F. Montanari, Vandouvres-Genève 1994, 263-306
- Schöpsdau 1978 = K. Schöpsdau, *Zur Tempuslehre des Apollonios Dyskolos*, Glotta 56, 1978, 273-294
- Sluiter 1991 = I. Sluiter, *Ancient Grammar in Context: Contribution to the Study of Ancient Linguistic Thought*, Amsterdam 1991

- Snell 1937 = B. Snell, *Gnomon* 13, 1937, 577-586
- Steinthal 1890 = H. Steinthal, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern. Mit besonderer Rücksicht auf die Logik*, I-II., Berlin, Dummler, 1890-1891
- Swiggers – Wouters 1995 = P. Swiggers – A. Wouters, «*Technè*» et «*empeiria*»: la dynamique de la grammaire grecque dans l'antiquité à la lumière des papyrus grammaticaux', in *Lalies: actes des sessions de linguistique et de littérature. 15: (Aussois, 29 août-3 septembre 1994)*, éd. par B. Colombat, F. Dupont et al., Paris 1995, 83-100
- Theodoridis 1976 = C. Theodoridis, *Die Fragmente des Grammatikers Philoxenos*, Berlin-New York, De Gruyter, 1976
- Traglia 1956 = A. Traglia, *La sistemazione grammaticale di Dionisio Trace*, *SCO* 5, 1956, 38-78
- Van Ophuijsen 1993 = J. Van Ophuijsen, *Semantics of a syntactician: things meant by verb according to Apollonius Dyscolus*, *ANRW* 34.1, 1993, 731-770
- Ventrella 2014 = G. Ventrella, *P. Yale 1. 25 e la Grammatica di Dionisio Trace: la Techne 'ritrovata'?*, *Glotta* 90, 2014, 241-268
- Versteegh 1980 = C.H.M. Versteegh, *The Stoic Verbal System*, *Hermes* 108.3, 1980, 338-357
- Wilamowitz Moellendorff 1921 = U. Wilamowitz Moellendorff, *Geschichte der Philologie*, Leipzig 1921
- Wouters 1979 = A. Wouters, *The Grammatical Papyri from Graeco-Roman Egypt. Contribution to the Study of the 'Ars Grammatica' in Antiquity*, Brussel 1979