Filologia
Antica e Moderna

n.s. VI, 2
(XXXIV, 58)
2024

faem

RUBBETTINO

Filologia
Antica e Moderna

n.s. VI, 2
(XXXIV, 58)
2024

RUBBETTINO

DIRETTORI

Giulio Ferroni, Raffaele Perrelli, Giovanni Polara

DIRETTORE RESPONSABILE

Nuccio Ordine

REDATTORE EDITORIALE

Francesco Iusi

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagranda (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell'Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca' Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca' Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), María Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

COMITATO DI REDAZIONE

Francesca Biondi, Mariafrancesca Cozzolino, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«Filologia Antica e Moderna» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all'indirizzo redazione.faem@unical.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l'acquisto di un numero o l'abbonamento (due numeri all'anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)
Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
N.S. VI, 2 (XXXIV, 58), 2024

Per gli ottant'anni di Giovanni Polara

Raffaele Perrelli
VII *Un latinista in Calabria negli anni Settanta: Giovanni Polara e l'Università della Calabria. Conversazione con Giovanni Polara*

Articoli

Fabrizio Costantini
3 *Biografie poco cortesi: Eleonora d'Aquitania in* vidas *e* razos *trobadoriche*
Mariafrancesca Cozzolino
19 *La tradizione del* bellum Latinum *nel primo libro dell'*Epitome *di Floro*
Arturo De Vivo
39 *Il ritiro di Tiberio a Rodi: un esilio politico?*
Maria Elena Della Bona
63 *L'allestimento dei cori negli agoni ateniesi tra V e IV secolo: l'esempio delle Targelie*
Anna Francesca Galluzzo
97 *Tradurre Omero a Roma. Andromaca menade: una ripresa dell'*Iliade *nelle* Troiane *di Seneca*
Marco Gatto
129 *Teoria dell'inespresso e concezione figurale della letteratura: alcune postille*
Piergiuseppe Pandolfo
139 *Orazio e Catullo nelle traduzioni di Rocco Scotellaro*
Enrico Salvatore Simonetti
155 Errantes. *Vagabondaggi e fughe nel* Satyricon

Danilo Siragusa
171 *Pindaro nel cantiere filologico di Aulo Giano Parrasio*
Ilenia Viola
181 *A proposito del* Paragone *e della difesa della «sacra santa scultura» nel* corpus *lirico celliniano*

Per gli ottant'anni di Giovanni Polara

Raffaele Perrelli

Un latinista in Calabria negli anni Settanta: Giovanni Polara e l'Università della Calabria. Conversazione con Giovanni Polara

C'è molta politica in questa conversazione con il professore Giovanni Polara, che incrocia ricordi personali e memoria collettiva, una memoria di avvenimenti che riguardano la nascita dell'Università della Calabria e un periodo difficile e non sappiamo più quanto recente della storia del Paese. Riferimenti all'attività politica di Polara, in ambito universitario ed extrauniversitario, mancavano nel volume che le due università in cui ha insegnato, l'Università della Calabria e l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", gli hanno dedicato nel 2014, per i suoi settant'anni. Era un debito di quel volume, compiutamente accademico, che ho sempre creduto dovesse essere ripagato. C'è molta politica nella nascita dell'Università della Calabria, di cui il professore Polara qui fa discorso, e c'è molta politica nella sua vita: il professore Polara fu eletto consigliere comunale nelle liste del PCI a Rende, il comune in cui sorge l'Università della Calabria, e del gruppo consiliare del PCI fu capogruppo, tanto per citare un'evidenza di contesto, che avrebbe potuto essere finale e induttiva, ma che è opportuna in proemio per rendere chiaro il senso complessivo di questa conversazione.

La conversazione è avvenuta nello studio di Giovanni Polara. Non ero mai entrato nel suo studio privato napoletano, ma in qualche modo lo

avevo visto attraverso le parole di Domenico Starnone, che lo descrive in uno dei suoi primi romanzi, *Solo se interrogato*[1]. Starnone e Polara sono stati compagni di classe al Liceo classico Garibaldi di Napoli. Alcune pagine[2] sono dedicate alla figura di un primo della classe molto anomalo, che, pur non essendo mai nominato, è evocato con un altissimo grado di riconoscibilità, attraverso comportamenti, episodi, posture morali:

> Una volta ho intravisto lo studio di quel mio compagno di scuola. Ma forse non era il suo studio; era lo studio di molte generazioni dentro cui lui si era accampato per ultimo, con molti problemi, certamente, che però non conosco. Dubito persino di aver fatto ricorso alla parola 'studio', per parlarne. Era un luogo senza una parola adeguata, estraneo alla mia esperienza. Ricordo una stanza in penombra e pareti coperte di libri: una sintesi dello Studio, decisamente altra cosa da ciò che per me erano i manuali scolastici legati con una cinghia di caucciù[3].

In quello studio, su cui come molti suoi allievi avevo a lungo fantasticato, Giovanni (che mi ha invitato a dargli del tu dagli anni della laurea, in virtù del non grandissimo lasso di tempo che separava i nostri anni di nascita e in omaggio, soprattutto, a una prassi che identificava alla fine degli anni Settanta e all'inizio degli Ottanta i professori 'democratici', prassi diventata quasi una legge non scritta nell'Università della Calabria di allora, dove imperava il 'tuismo' della generazione la cui giovinezza personale era coincisa con la 'giovinezza del mondo') mi accoglie la mattina del tredici di giugno del 2024. Tutto vero quello che si trova nel ritratto di Starnone, fatta salva la luce, che è invece forte e viene da due grandi finestre disposte su pareti diverse e aperte sull'azzurro e sui voli delle rondini.

Giovanni Polara arriva all'Università della Calabria per insegnare Letteratura latina medievale nell'anno accademico 1973-1974, primo anno di vita della Facoltà di Lettere e Filosofia e secondo anno di vita dell'Università della Calabria. Ha ventinove anni. La nuova università

[1] Il libro è uscito da Feltrinelli nel 1995.
[2] Pp. 51-54.
[3] P. 54.

aveva cominciato la sua attività nel 1972-1973 con tre facoltà: Scienze, Economia e Ingegneria. Sono passati più di cinquant'anni ma Polara ricorda bene il suo primo anno ad Arcavacata.

Come funziona una università appena nata?

«La funzione degli attuali organi collegiali d'Ateneo, come il senato accademico, era svolta dai presidenti dei comitati tecnici fondatori. Ogni comitato tecnico era costituito da tre professori. Le riunioni congiunte di tutti i comitati tecnici erano presiedute da Beniamino Andreatta».

Come era costituito il comitato tecnico di Lettere e Filosofia?

«Gian Vito Resta, preside della Facoltà di Lettere e Filosofia di Messina, Boris Ulianich, storico del cristianesimo dell'Università di Napoli proveniente dall'Università di Bologna, e Gianfranco Folena, filologo romanzo di Padova. Resta era un italianista, Folena un filologo, ma non classico, Ulianich copriva tutto lo spazio delle scienze dell'antichità, e fra gli ordinari in altre sedi che componevano il comitato non c'erano studiosi di filosofia. E ancora, non c'era una università di riferimento da cui l'Università nascesse per filiazione, non era una colonia con una grande madre altrove. Questa la vera novità. Non si trattava di costruire un vivaio, una università satellite da cui far nascere la nuova classe docente dell'università madre. Era piuttosto una città nuova in cui arrivavano docenti da tutta Italia con aspettative anche molto diverse. Professori giovani, cui stava stretta la sede originaria, insofferenti ai vincoli delle regole accademiche (il sessantotto si faceva ancora sentire, soprattutto per quanto attiene alla possibilità di rapportare ogni aspetto della vita quotidiana ai principi generali della vita pubblica), professori di età avanzata, donne e uomini che credevano nell'università ma non nell'accademia, anzi direi che erano spesso personalità antiaccademiche. C'era il desiderio di un altrove che non prendeva forma finché non si arrivava qui. Potevi trovare giovani che non avevano ancora compiuto trent'anni e uomini e donne vicini ai sessanta. Tra questi ricordo Antonino Luppino, il grecista. Era del 1917, aveva più di 56 anni. Ma c'era anche la Rivetti Barbò e si aggiungeva alla pattuglia dei non giovanissimi Umberto Caldora».

Fermiamoci su Luppino. È stato qui, all'Università della Calabria, professore di Letteratura greca. Era molto diverso da te. Un professore conservatore e tenuemente liberale. Il corso su Pindaro prevedeva varianti infinite sull'interpretazione delle prime tre parole della Prima Olimpica.

Non c'era neanche il tentativo, il più debole conato, di contestualizzare sotto il profilo storico il testo poetico. Sembravano parole esistenti da sempre, coeve della terra; suggestive, certamente, ma non gettavano vero seme. Lo avvicinerei al *New Criticism*, più che agli strutturalisti, che pure leggeva e praticava. Le parole della letteratura erano per lui un assoluto senza storia.

«Io l'ho conosciuto a Napoli. Anche se poi è stato un grecista, allora era esercitatore nei corsi di Arnaldi e professore incaricato di latino all'Orientale. Insegnava a tradurre dall'italiano in latino, esercizio che oggi non si fa più, il cui punto d'arrivo era il latino umanistico, non quello classico. Il modello di eleganza raggiungibile era il latino degli umanisti, il latino ciceroniano era irraggiungibile».

Che testi vi faceva tradurre?

«Prevalentemente si trattava di racconti di mare. Erano brani tratti da un romanziere che credo pubblicasse i suoi romanzi all'inizio del Novecento. Aveva uno strano nome: Jack La Bolina. Mi faceva ridere, sembrava un nome da attore comico o da cantante degli anni Cinquanta».

Sicuro che sia esistito? Non ne ho mai inteso nulla. Luppino era un burlone. È tipico dei reazionari colti. Non erano testi inventati da lui?

«Non credo»[4].

Quando arrivi ad Arcavacata hai già lavorato su Optaziano.

«Sì. Avevo già scritto le *Ricerche sulla tradizione manoscritta di Publilio Optaziano Porfirio*. Con quella pubblicazione ebbi il posto a

[4] Di rado Giovanni si sbaglia quando dice "non credo" con questo tono. Non è più dentro la realtà, ma accanto a questa. È una sorta di storico, quasi un doppio, di sé stesso. E, ovviamente, Giovanni ha ragione. Io non ho la più pallida idea di chi sia Jack La Bolina, Giovanni sa che era uno scrittore di racconti di mare. Appuro, solo dopo aver incontrato il professore Polara, che Jack La Bolina era lo pseudonimo adottato da Augusto Vittorio Vecchi, uno dei pochi scrittori italiani autori di racconti dedicati ai viaggi per mare. Il nome si ispira, solo per la metrica verbale, a un personaggio di *The last of Mohicans*, David Gamut, un maestro di salmodia che pare una figura secondaria nell'azione, ma il cui capitale simbolico di leggerezza ed estraneità lo condurrà ad avere una discreta fortuna nella cultura libertaria non strutturata del Novecento. Vecchi, poiché leggeva il romanzo di Fenimore Cooper in francese (era nato a Marsiglia), aveva presente la variante francese del personaggio: David La Gamme. *Gamut* in inglese e *Gamme* in francese significano "diapason". Perciò Jack la Bolina è figlio di David La Gamme e non di David Gamut. Vecchi adatta alla sua passione per il mare il personaggio e lo chiama Jack La Bolina. La famiglia da cui viene è un crogiuolo di contraddizioni: al tempo stesso aristocratica e rivoluzionaria, garibaldina e insediata nelle istituzioni.

Cosenza. Poi nel 1973/74 uscirono anche l'edizione e il commento all'opera di Optaziano, entrambe in latino».

Pubblicate nel *Corpus Paravianum*.

«Sì. Italo Lana, che allora dirigeva la collana, non voleva, forse, pubblicare Optaziano».

Perché?

«Forse lo trovava fatuo, un poeta autore di carmi figurati, inadatto a entrare in quel grande canone che era il *Corpus* di allora. Tentò di dissuadermi, questa fu la mia impressione, dicendo che tutto, anche il commento, doveva essere scritto in latino. Accettai la sfida. Optaziano uscì».

Poi fu ristampato dalla UTET.

«Sì, molto dopo, nel 2004. Ma questa non era un'edizione critica».

Come sei arrivato a studiare Optaziano?

«È una bella storia. Lunga. Ed è colpa di Arnaldi. Arnaldi, se lo sapesse, non se lo perdonerebbe mai. Arnaldi teneva dei seminari. Non erano riservati agli studenti di Lettere. Allora lo studio della letteratura latina in lingua era obbligatorio per tutti i corsi di laurea e il programma era lo stesso. In questi seminari si incontravano tutti gli studenti della Facoltà e qualcuno completamente esterno. I seminari erano aperti agli studenti di primo anno, ai quali era consentito tenere delle relazioni alla pari dei professori ordinari, ed erano funzionali a selezionare i possibili futuri laureandi. Qui rincontrai Luciano Caruso».

Che era?

«Un mio compagno, e amico, della scuola media. Dopo la scuola media ci eravamo persi di vista ed eravamo scomparsi l'uno dall'orizzonte dell'altro. Ci rincontrammo ai seminari di Arnaldi. Lui studiava filosofia e poi si laureò con una tesi sulla poesia figurata: relatore fu Cleto Carbonara, ordinario di Storia della filosofia e unico, probabilmente, professore comunista del Consiglio di Facoltà. Luciano Caruso era poeta in proprio, ma era non un poeta solo di parola, scriveva anche lui poesia figurata. Mi obbligò a studiare Optaziano. Mi disse: "Io non ci capisco niente, ma tu lo devi studiare"».

Quindi Optaziano non era l'argomento del seminario di Arnaldi.

«Ma neanche per sogno. Ho cercato sempre di nascondere ad Arnaldi il fatto che studiassi Optaziano. Non me lo avrebbe mai perdonato».

Perché? Credeva in una sorta di canone?

«No, è che per Arnaldi un autore meritava di essere studiato per la personalità, più che per le opere. Le opere servono per conoscere meglio la persona. Studiare la letteratura era un confronto di esperienze e personalità. In questa linea la storia delle interpretazioni giocava un ruolo determinante. Le opere dell'autore studiato devono risuonare nelle nostre parole. Ma anche noi dobbiamo qualcosa a lui, mostrando nel suo testo qualcosa che non è stato mostrato prima. Ogni testo ha una storia, dopo la morte dell'autore, che ne cambia continuamente il valore. Pensiamo a Tacito. Che cos'è il Tacito del Seicento rispetto al Tacito di oggi? Un autore diverso, completamente diverso».

Stai collocando Arnaldi nel perimetro di una sorta di "estetica della ricezione". Scuola di Costanza. Jauss. È un tuo autore. Fosti tu a farmi leggere per la prima volta *Perché la storia della letteratura*. Arnaldi, però, non aveva interessi teorici nei confronti della letteratura.

«Sì, è così. Gli interessavano i libri ricchi di letture di passi, classificazioni, genealogie e commenti. Quando insegnava Letteratura latina medievale, i suoi testi di riferimento erano Curtius e Auerbach. Di Auerbach soprattutto *Lingua letteraria e pubblico*. Gli piaceva l'idea che la lingua letteraria fosse una creazione del pubblico immaginato dall'autore più che dell'autore stesso. Questa idea aveva entusiasmato Arnaldi».

Eppure il suo nome non è mai associato alla fortuna di Auerbach in Italia.

«Sì, perché era un latinista. Di Auerbach si sono occupati soprattutto studiosi di letterature romanze».

Torniamo a Optaziano. In qualche modo mi pare che Arnaldi c'entri.

«No, ripeto. Devo la spinta a studiare Optaziano a Luciano Caruso. Diciamo che è stato uno spostamento dalla linea di Arnaldi».

Su quale argomento ti sei laureato?

«Simmaco».

Di cosa si trattava, di una introduzione generale all'uomo e all'opera?

«Sì, ma non era quello che Arnaldi si sarebbe aspettato. Ad Arnaldi sarebbe piaciuto il racconto della giornata di un protagonista del senato di uno stato che stava morendo: e questo personaggio, Simmaco, si accorge che il vecchio stato romano sta morendo ma non sa cosa fare. Perché, tutto sommato, questa morte, questa fine, coinvolgono come responsabili anche i suoi amici, i suoi parenti, i suoi cari: la famiglia di Simmaco

è imparentata con tante famiglie che si sono cristianizzate, gli Anicii, innanzitutto. Questo vortice, questa assenza di linee di demarcazione nella ricostruzione della fine dell'impero era per Arnaldi disturbante, un capogiro vero e proprio. Ecco, si sarebbe aspettato una tesi su questo. La questione è che Arnaldi, che era passato attraverso la prima e la seconda guerra mondiale (e per l'età giovanile che aveva quando la affrontò, fu condizionato più dalla prima che dalla seconda), riportava nella attività di studioso sue esperienze personali. Non capì mai il Concilio Vaticano II, pur non volendo una chiesa eccessivamente ortodossa. Lo viveva come la fine di un'epoca. Si sentiva un po' Simmaco».

Dunque era cattolico.

«Sì, cattolico, cattolicissimo. Era stato più cattolico che fascista. Così dicevano di lui i fascisti, che era cattolico, non fascista».

Ovviamente giurò fedeltà al regime, quando Gentile introdusse l'obbligo del giuramento.

«Sì sì, si iscrisse anche al partito fascista, però questo non lo esentò dai guai, proprio da parte dei fascisti. Quando si laureò vinse il concorso per insegnare latino e greco a Sassari. Arnaldi si era laureato a Padova avendo per relatore Ussani. Molti anni dopo, curarono insieme un manuale (una introduzione al mondo romano che metteva insieme più discipline, anche le cosiddette scienze sussidiarie) che fu poi incluso nel programma degli esami. Fra la pubblicazione del primo volume e quella del secondo morì Ussani, e Arnaldi inserì in prefazione un ricordo del maestro».

Poi Arnaldi arrivò alla Normale di Pisa. Attraverso quale strada?

«Fu un'iniziativa di Ussani, che, dopo la laurea di Arnaldi, era stato trasferito da Padova a Pisa. Fu lui a introdurre Arnaldi in Normale».

In che modo?

«Lo suggerì per la carica di vicedirettore. È un titolo che sembra molto, ma non era molto in realtà. Il vicedirettore della Normale era un professore di liceo, distaccato alla Normale, perché la Normale era nata in epoca napoleonica con il preciso obiettivo di formare i professori di liceo. Nella scuola francese c'era questa attenzione per la didattica, una sorta di scuola di didattica che conduceva, dopo la specializzazione sul contenuto, alla specializzazione nella trasmissione».

C'erano 'infiltrazioni pedagogiche' in questa funzione?

«Non nel senso di quello che noi oggi intendiamo per *pedagogia*. Arnaldi non lesse mai un libro di pedagogia e si sarebbe certamente rifiutato di leggerlo».

Che ruolo aveva il vicedirettore alla Normale?

«Questo vicedirettore, come abbiamo detto, era un professore di liceo che insegnava il mestiere di professore. All'università di Pisa e nella stessa Scuola i professori davano i contenuti, alla Normale si imparava soprattutto il metodo didattico. Un metodo che non era altro che la somma delle pratiche di insegnamento».

Soltanto questo?

«No, il vicedirettore doveva vigilare anche sullo stile di vita degli studenti. Era una sorta di precettore, un consigliere spirituale: quando c'era un problema, i normalisti andavano a parlare con lui.

Arnaldi arriva in Normale e dopo un po' diventa vicedirettore di Giovanni Gentile, che peraltro è spesso lontano per i suoi impegni politici. Poi avvenne un fatto grave che costrinse Arnaldi a lasciare la Normale, ed è legato alla presenza di Aldo Capitini, che non volle mai essere fascista, né di sostanza né per forma. Capitini era stato nominato segretario della Normale, e come tale era obbligato al giuramento di fedeltà al fascismo, ma rifiutava di adeguarsi alla normativa; il fascio di Pisa fece presente a Gentile che questo era uno scandalo intollerabile, e lo invitò a risolvere rapidamente il caso, che era di sua competenza e rischiava di compromettere la sua stessa immagine. Gentile convocò Arnaldi e lo incaricò di intervenire per ottenere finalmente l'assenso di Capitini, facendo leva sulla forte religiosità che li accomunava e aveva creato un'amicizia fra loro, ma i tentativi non ottennero alcun risultato, e Arnaldi non poté fare altro che riferire il suo fallimento a Gentile, ribadendo che a parer suo Capitini era ottima persona, eccellente cattolico e uomo di saldi principi morali. Gentile però non poteva venire meno alla richiesta del partito, e, vista l'impossibilità di risolvere il caso in maniera meno conflittuale, gli diede disposizione di preparare il decreto di destituzione, a firma del direttore e del vicedirettore, ma Arnaldi si rifiutò di sottoscrivere la destituzione di Capitini».

Come finì?

«Finì che Arnaldi scelse di essere lui ad andarsene. E andarsene significava andare a Sassari, perché Arnaldi era ancora distaccato da Sassari

alla Normale. Per fortuna, a questo punto intervenne di nuovo Ussani, il maestro di Arnaldi, che nel frattempo era diventato Accademico d'Italia e a Roma organizzava quella complessa attività di ricerca che era il Lessico del latino medievale, eredità scientifica poi trasmessa allo stesso Arnaldi. Insomma Ussani lo chiamò a lavorare per il Lessico e Arnaldi ottenne di mutare il suo distacco da Sassari presso la Normale in distacco presso l'Accademia d'Italia. Da distaccato ottenne la libera docenza e poco dopo vinse il concorso per professore ordinario nell'università e fu chiamato a Palermo, sua prima sede».

Quando arrivi all'Università della Calabria sei già un tardoantichista e ti sei occupato anche di latino medievale.

«Sì, fra tardoantico e alto medioevo, ma non oltre l'età di Carlo Magno».

Insomma, il titolo del tuo volume sulla letteratura latina tardoantica e altomedievale uscito da Jouvence[5]. La formazione da tardoantichista, la devi ad Arnaldi.

«Sì. Arnaldi aveva due assistenti, come si diceva allora e continua, ma è un cattivo uso, a dirsi talvolta adesso: Monti e D'Elia. Gli studenti frequentavano i corsi degli assistenti dividendosi in base alla prima lettera del cognome. Io capitai con D'Elia, che in quel periodo studiava il Tardoantico».

Arnaldi, D'Elia, Luciano Caruso per Optaziano. Questo *stemma codicum* è corretto?

«Sì».

Possiamo dire però che Luciano Caruso è un ramo indipendente della tradizione?

«Diciamo così».

Quale fu il tuo primo corso a Cosenza?

«Proposi agli studenti di scegliere tra due corsi monografici: la fortuna dei carmi figurati nel Medioevo e Gioacchino da Fiore. Credo che fu anche per una questione di radici culturali che scelsero Gioacchino da Fiore».

[5] Il libro uscì a Roma nel 1987.

E comunque la componente visiva era presente in entrambi. Nel secondo c'era anche una dimensione visionaria.

«Sì, ma i carmi figurati di Optaziano erano piuttosto vicini ad Alcuino. Quello che fece Gioacchino da Fiore era più vicino alla tradizione del calligramma».

Come hai lavorato sulla tradizione di Optaziano?

«Arrivavano a casa per posta i microfilm con le fotografie dei manoscritti. Li leggevo con quell'ingranditore che si trova lì, nell'armadio. Li mandavano in forma di microfilm, una lunga sequenza di micro-diapositive che potevano essere lette con un ingranditore».

Chi te li mandava?

«*L'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes* diretto da Louis Holtz. Per Optaziano aveva raccolto praticamente tutto[6]».

Ho seguito tre corsi con te. I primi due erano di Letteratura latina con corso monografico su Marziale il primo e Giovenale (la satira terza) il secondo. Il terzo era un corso di Filologia latina. Avevi lasciato Letteratura latina a Gianfranco Lotito e avevi preso Filologia latina. Tutto bene ma io lo vidi come una forma di disimpegno, come se avessi già deciso di cambiare sede.

«No, Lotito, che veniva da Pisa e aveva avuto tra i suoi maestri Tandoi e La Penna, aveva una formazione letteraria e storico-letteraria di robusto storicismo (di basi marxiane). Mi sembrava adatto. Io cercavo di frequentare, anche sotto il profilo didattico, le regioni della critica del testo, che erano quelle che allora mi appartenevano di più: e poi, in quel periodo stavo lavorando all'edizione di Virgilio grammatico».

Il terzo corso, quello di Filologia latina, aveva come schema di riferimento, come sinopia, diciamo, il *Manuel de critique verbale appliquée aux textes latins* di Louis Havet. In quell'anno, era il 1983, utilizzasti anche parte del materiale del tuo lavoro sulle origini del catechismo, sull'origine del modello domanda e risposta. Abbiamo ricostruito tre corsi; poi c'è il primo, su Gioacchino da Fiore. Ancora ce ne mancano altri.

[6] Per una introduzione alla storia dell'istituto cfr. gli atti del convegno *Culture europee e tradizione latina*, Cividale del Friuli, 2001. L'intervento di Holtz occupa le pp. 41-54. Il libro è in *open access*.

«Conservo tutto il materiale dei corsi in fascicoli che sono ancora alla Federico II e, se non ricordo male, ci fu anche un corso su Massimiano».

Fino a quando hai insegnato latino medievale?

«Fino a quando non è andato via Mario Geymonat».

Perché andò via Geymonat?

«Problemi nella gestione della Biblioteca. Niente di grave, ma ricordo che ci fu anche una commissione d'inchiesta che non fu creata tanto contro Mario, quanto contro Giacomo Mancini. Mario, infatti, si era schierato insieme a un gruppo di 'filosocialisti', che erano vicini a Mancini, quando si trattò di difendere l'Università dall'accusa di essere coinvolta nel fiancheggiamento alle Brigate Rosse. Una posizione, quella accusatoria, che coinvolgeva Dalla Chiesa a livello istituzionale, ma era rappresentata politicamente e localmente da esponenti di vertice del partito comunista calabrese. Stiamo parlando degli anni 1977, 1978, 1979. In quegli anni la difesa dell'Università della Calabria fu presa in carico solo dal partito socialista».

Possiamo dire che per alcuni 'esponenti di vertice' del Partito comunista calabrese, invece, l'università dovesse essere bonificata?

«Direi di sì, fecero convocare un Comitato Federale per arginare il segretario di federazione, Peppe Pierino, che pareva troppo dialogante con l'università, e venne Occhetto a presiedere quel comitato».

C'eri anche tu?

«Sì, e quando venne il mio turno Occhetto fu chiamato fuori, e rientrò dopo un paio di interventi. Le sue conclusioni, intendo quelle di Occhetto, furono che nelle mozioni che uscivano dalla sezione PCI dell'Università della Calabria sul sequestro Moro lui vedeva una versione edulcorata dei comunicati delle Brigate Rosse».

Questo avvenne prima o dopo che tu subissi la perquisizione?

«Prima: le perquisizioni sono del 1979, questo è successo nel 1978, nell'anno, e nel periodo, del sequestro e della morte di Aldo Moro».

All'università e fuori girava un tempo la voce che fosse stato uno dei tanti influenti maestri irregolari, poi diventati professori regolatissimi, per lo più in altre sedi, che frequentarono l'università a fare arrivare al generale Dalla Chiesa la notizia che all'Università della Calabria c'era un sistema di sostegno alle BR. In generale, peraltro, si diceva da più parti che il cuore della sinistra universitaria battesse per la lotta armata. Questa proiezione,

questa visione, non riguardava solo l'Università della Calabria. Era un tema forte dell'immaginario nazionale. Penso al film di Gianni Amelio, *Colpire al cuore*, il cui protagonista è un professore universitario vicino al mondo del terrorismo. Per non parlare dei fatti di cronaca giudiziaria di quegli anni, come l'inchiesta "sette aprile". Lì furono coinvolti diversi professori universitari: tra questi Franco Piperno, che insegnava all'Università della Calabria. Il cosiddetto teorema Calogero postulava che un gruppo di intellettuali (professori universitari e giornalisti) avesse avuto un ruolo diretto nell'ideazione e nella gestione del sequestro di Aldo Moro.

«Comunque, io posso dirti, per averlo visto con i miei occhi, che all'uscita di quell'edificio che allora si chiamava *Polifunzionale*, dal lato di sociologia si leggeva una scritta sul muro che recitava *Polara poliziotto del PCI*. Il dialogo con i movimenti non implicò mai da parte mia e di nessuno della sezione PCI dell'università forme di subalternità politica».

Lo so, ma c'era una postura dialogante, pur nella definizione chiara delle differenti posizioni, che fu diversa da quella del partito in altri momenti e in altri luoghi. Mi viene in mente l'analoga attitudine della giunta Valenzi, a Napoli, a dialogare con i movimenti subalterni. Anche quello fu una specie di *unicum*. La propensione a dialogare con interlocutori che, anche se molto critici verso le istituzioni, rimanessero dentro il perimetro delle regole della democrazia era una caratteristica della tua visione della politica. Anche a Napoli avesti dei problemi, se non sbaglio.

«Sì, una volta con il rettore Tessitore. I collettivi studenteschi della Facoltà volevano invitare a parlare in Facoltà un "ex terrorista" (di quante cose si può essere ex?), che era stato imputato e condannato per quanto aveva fatto e aveva, comunque, pagato il suo debito (come si usa dire). Erano anni in cui l'esperienza delle Brigate Rosse si era definitivamente spenta. Tessitore non voleva che parlasse, io ero il preside di facoltà e pensavo che non si dovesse impedire a nessuno di parlare, perché, tra l'altro, sarebbe stato controproducente e, soprattutto, impossibile, visto che la facoltà era occupata, e che fosse meglio dare una cornice e delle regole perché quelle parole non diventassero, eventualmente – ma non fu così in quel caso – un elogio della lotta armata. Fu un momento di fortissima tensione».

Per il tuo dialogo con i movimenti universitari storicamente a sinistra del PCI fosti anche indagato presso la procura di Cosenza.

«Sì. Fu organizzato un corteo per la morte di Giorgiana Masi. Alcuni esponenti dei movimenti accettarono che la manifestazione si svolgesse nei canoni della legalità, concordando dunque l'orario e il percorso, a patto che partecipasse anche il PCI. Mi ricordo che mi recai con due di loro in questura in ossequio all'obbligo di comunicazione. Andò tutto bene, ma, come in molti cortei di quella stagione, alcuni gridarono slogan violenti contro le forze dell'ordine. Tutti i partecipanti al corteo di cui fosse nota o ricostruibile l'identità furono denunciati, che avessero detto quelle parole o meno. Fui tra i denunciati».

E come finì?

«Non l'ho mai saputo, non so se la questione fu archiviata o altro. Ero difeso da Francesco Martorelli e Luigi Gullo. Pensai che non avevo ragione di preoccuparmi. Ci furono molte manifestazioni di solidarietà, del senato accademico e di singoli colleghi.

L'ordine del giorno – allora si usava, seguendo la prassi parlamentare, questa formula con riferimento all'espressione della volontà del senato accademico che non fosse una delibera, mentre oggi, per lo più, si adopera la parola "mozione" – era molto forte. Vi si esprime: "solidarietà nei riguardi di coloro che sono stati colpiti dalla comunicazione giudiziaria", si "depreca che […] si mettano in moto meccanismi repressivi attentando così alla libertà di manifestazione e di riunione che la Costituzione garantisce", si "rileva come anomalo il comportamento di chi questo movimento (si intende il movimento d'opinione nato all'interno dell'Università della Calabria, NdA) tende a colpire"».

Di fatto, non fosti lasciato solo. Tutta l'università era con te. Questa denuncia fu la cosa più grave che segnò quegli anni?

«No, per me la cosa più grave fu la perquisizione e in genere l'ondata di perquisizioni di case di professori dell'università».

Quando avvenne?

«Alle 5. Alle 5 del mattino del 28 giugno 1979 bussarono alla porta».

Casa tua, i carabinieri.

«Sì. Dietro c'era l'azione investigativa di Dalla Chiesa. Buttarono tutto all'aria, non in maniera indecorosa, ma sicuramente fastidiosa».

Altri, invece di "fastidiosa" avrebbe detto "spaventosa". Cosa accadde poi?

«A me sequestrarono il dattiloscritto originale di *Potere e contropotere nell'antica Roma: bande armate, terrorismo, intellettuali*. Si trattava di una serie di contributi che rileggevano alcuni momenti esemplari della società e della letteratura di Roma antica alla luce di quegli anni[7]. Il dattiloscritto originale non l'ho più riavuto».

Durante quelle perquisizioni veniva requisito di tutto, anche gli scritti di carattere specialistico come il tuo. Si cercavano riferimenti teorici delle BR. Il teorema era questo. Ci furono poi delle conseguenze?

«No, nessuna. Però cominciai a preoccuparmi per Lina. È stata questa la cosa più sgradevole. Mentre il corteo e il processo che ne scaturì erano un problema solo mio, la perquisizione toccava la persona a me più vicina».

Ci furono altre perquisizioni?

«Sì, ad esempio quelle delle case di Camillo Daneo, Daniele Gambarara, Osvaldo Piperno, il fratello di Franco (che allora era latitante), Bruno Mazzoni, Maria Grossmann. Alcuni casi furono citati nell'articolo di Franco Barbagallo[8]. I sequestri erano singolari: oltre al mio articolo fu sequestrata la piantina stradale della Romania a Mazzoni, che insegnava letteratura romena e filologia romanza».

È evidente che era l'Università della Calabria nel suo complesso, come progetto culturale e politico, a essere attaccata in quel momento; si andò troppo al di là delle eventuali responsabilità dei singoli (mi riferisco a Piperno e a Pirri). Chi la difese?

«L'Università della Calabria fu difesa solo dal partito socialista. Che questo potesse accadere in funzione dell'antagonismo politico con il PCI è una congettura. Il dato di fatto è questo. Così come un dato di fatto è che Mancini chiese a Pertini cosa pensasse della vicenda delle perquisizioni e Pertini dichiarò, pubblicamente, che non riusciva a capire la ragione non tanto di quel che era accaduto, ma del modo. Il sequestro ebbe una sua eco. In quel momento io partecipavo al concorso da ordinario. Non mi danneggiò nel risultato finale, ma certo non mi aiutò».

[7] Il volume esce da Gangemi, Roma e Reggio Calabria, nel 1986.

[8] Si tratta di un articolo, dal titolo *L'intellettuale e il terrorista*, uscito sul quindicinale *La voce della Campania*, anno VII, n. 14-15, luglio 1979.

La visita di Pertini all'Università della Calabria nel 1982 mandava dei segnali, credo, anche in questa direzione. E poi, dopo la perquisizione?

«Ho deciso di andare via. Qui a Napoli si era liberata una cattedra di latino e greco al Liceo Garibaldi. Lina ottenne il trasferimento e noi tornammo a Napoli. Era il 1980. Gli altri anni della mia permanenza a Cosenza li feci da pendolare».

Il sequestro Moro e il clima che ne seguì furono dunque all'origine del tuo ritorno a Napoli e della fine del tuo periodo calabrese. Il tuo giudizio complessivo sul sequestro Moro?

«Che tutto avvenne per impedire che la Democrazia Cristiana e il Partito Comunista Italiano smettessero di essere ostili tra loro».

Vorrei concludere questa parte ricordando che il lavoro che più rappresenta i tuoi anni in Calabria, almeno a partire dal 1977, è, per me, il libro uscito da Gangemi. È un libro molto interessante sotto il profilo delle scelte comunicative. Comprende una introduzione e cinque capitoli dedicati: il primo allo scontro tra Clodio e Milone, il secondo alla "tristezza" virgiliana, il terzo alla figura di Tiberio, il quarto alla scuola nella tarda antichità e al tema della convivenza delle due culture, non quelle di Snow ma la pagana e la cristiana, il quinto, infine, a Cassiodoro. L'ultimo contributo del libro è un bilancio dei primi dieci anni dell'Università della Calabria. Il titolo è, dunque, volutamente fuorviante. Solo il primo capitolo vi è compreso e rappresentato. Insomma, sembra un atto di presa di parola, alla fine della tua esperienza di Calabria, in cui ti diverti a pronunciare (siamo ormai nel 1986) proprio quelle parole che, pur fuori dalla sintassi e intese solo paradigmaticamente, avrebbero attirato la curiosità e la perplessità delle forze dell'ordine meno di un decennio prima, e di fatto la avevano attirata, poiché il dattiloscritto originario era stato sequestrato. Una rivincita mentre stai lasciando quell'università. Ecco, è un titolo molto simmachiano. C'è sempre una parola da dire contro il corso prevalente delle cose, anche se è solo una parola. E poi ci sono dei segnali nel libro, dei lapsus forse, ma ne dubito, che meritano di essere ricordati. In un punto del capitolo su Clodio e Milone ricordi, citando un passo della *Pro Milone*, la capacità, attribuita appunto a Milone, di organizzare bande di uomini e di armarle ma anche di avere a disposizione case segrete in ogni quartiere di Roma in cui nascondere le armi. Cicerone, ovviamente, nega e nel cosiddetto *locus communis*

contra rumores scrive: *Scutorum, gladiorum, pilorum, frenorum etiam multitudo deprehendi posse indicabatur; nullum in urbe vicum, nullum angiportum esse dicebant, in quo non Miloni conducta esset domus*[9]. La tua traduzione[10] suona così: «Si diceva anche che, se si fossero fatte perquisizioni, si sarebbero trovate grandi quantità di armi di ogni genere, e non c'era un quartiere nella città in cui Milone non avesse preso in fitto un covo». Ora, il dato che salta agli occhi è che l'attività di Milone somiglia molto, nelle tue parole, a quella delle Brigate Rosse. La scelta della parola "covo" non può essere stata casuale. Se si considera, ad esempio, un'altra traduzione italiana, pubblicata in anni molto diversi, quella di Paolo Fedeli[11], la parola "covo" non si trova. Per di più, nel latino di Cicerone non c'è alcun riferimento alle perquisizioni. Quelle ce le hai messe tu. Poiché so che non risponderai o fingerai di non ricordare, ti dico che secondo me questo era un riferimento alle perquisizioni mancate nella storia del sequestro Moro, ai covi non visitati, e forse anche un ricordo della tua personale esperienza.

Giovanni indica un binocolo che ha sulla scrivania e dice:

«Lo uso ogni tanto per guardare fuori. Il cielo in questo punto – e mi indica lo spazio azzurro di una finestra – è pieno di uccelli, ma il binocolo non funziona più tanto bene».

I tuoi corsi avevano allora un classico impianto marxista: una ampia premessa di struttura, dedicata al contesto economico e sociale, e poi la lettura dell'autore. Fu così per Giovenale e per Marziale. In altri professori del tempo, già (meglio, ancora) c'era invece la ricerca dalla sapienza infinita, senza limitazioni storiche di contesto, l'uso del classico come formulario gnomico che contiene tutto l'umano. Nel marxismo della tua impostazione c'erano tutto lo storicismo di Arnaldi e la riconduzione dell'interpretazione del testo all'orizzonte di attesa dell'età dell'autore. Insomma, si capiva che eri un professore di formazione marxista, ma non hai mai fatto riferimenti espliciti. Tranne una volta, quando esprimesti delle perplessità sulla figura di Mircea Eliade.

[9] *Pro Mil.* 24, 64.
[10] Pp. 19-20.
[11] Uscita a Venezia, da Marsilio, nel 1990.

«Non so se ho fatto bene ma ero anche molto influenzato allora da quello che mi raccontava di lui Maria Grossmann. I suoi legami con la Guardia di Ferro di Codreanu, con il fascismo rumeno, furono un caso di incrocio tra politica e cultura universitaria in Francia e in Italia».

Di Maria Grossmann parli molto spesso.

«Sì. Era una persona di grande temperamento. Quando i carabinieri perquisirono casa sua, lei non li fece uscire di casa finché non rimisero tutto in ordine. Fronteggiava poi spesso Dante Della Terza: gli diceva che non doveva credere che poiché insegnava ad Harvard ed era momentaneamente presso l'Università della Calabria fosse più importante degli altri. Allora noi eravamo, nel lessico tecnico dell'amministrazione universitaria, tutti *professori incaricati*. E lei ripeteva a Della Terza: "tu non sei più incaricato degli altri". E Della Terza rispondeva, e si trattava di una di quelle sue battute passate in proverbio: "Cara Maria, io sono il meno incaricato di tutti"».

Quando è venuto il libro su Virgilio grammatico?

«Alla fine del periodo in cui insegnavo letteratura latina medievale. È un prodotto degli anni di lavoro a Cosenza».

Il lavoro sul proemio quando è arrivato?

«Prima, è uscito poi negli atti del convegno di Bressanone curato da Gianfranco Folena, ma è del 1974».

Come dice Arturo De Vivo nella sua motivazione della medaglia dell'AICC, si tratta di un saggio che interessa studiosi di diversi autori, citatissimo, che ha contribuito ad aprire il discorso scientifico sul proemio epico. È stato ripubblicato anche negli *Undici studi*. Un libro oggi introvabile.

Nell'Università della Calabria sei stato direttore di Dipartimento, coordinatore di corso di studio e nell'ultimo anno coordinatore del Dottorato. A Napoli?

«Sono stato coordinatore del Corso di Laurea in Lingue. Perché, quando ritornai, insegnai letteratura latina a lingue. Poi preside di Facoltà e rappresentante al CUN per l'area 10. Si può dire che a Napoli ho svolto un'attività di politica accademica molto impegnativa. A Cosenza ho svolto un'attività politica attiva sul territorio che a Napoli non avevo mai svolto, salvo qualche impegno con la CGIL».

Quando sei arrivato a Cosenza eri già iscritto a un partito politico?

«Avevo la tessera del PCI. La avevo presa nel 1969, dopo l'attentato alla Banca Nazionale dell'Agricoltura di Milano del 12 dicembre».

Come prendesti contatti con il PCI cosentino e calabrese?

«Non fui io a prendere contatti con loro, ma fu il PCI a cercare un contatto con l'università».

In che modo?

«Vennero all'università. Una mattina ci trovammo tre signori all'università. Il deputato di Cosenza Gino Picciotto, il consigliere comunale Battista Lupia e Peppe Pierino, il segretario della federazione. Rappresentavano tutti i livelli del partito cittadino. Della federazione regionale non c'era nessuno. A seguito di questo incontro fu costituita la sezione universitaria del PCI e vollero che la seguissi io».

Che anno era?

«Il 1974, ero appena arrivato».

Venivi da una Napoli difficile. Il 1973 era stato l'anno del colera e dei moti di piazza per il pane (pane ed epidemia, proprio come nei *Promessi sposi*). Poi nel 1975 sarebbe venuta la giunta Valenzi. Qui l'impresa di gestire la sezione universitaria del PCI è stata facile?

«No, ma l'inizio fu incoraggiante. Partecipavano molti studenti, molti amministrativi. Tra i docenti i più attivi erano Alfredo Eisinberg, Daniele Gambarara, Sergio De Julio e Cesare Pitto. La caratteristica, rara, credo, nel panorama italiano, fu la capacità di tenere rapporti con i movimenti extraparlamentari che non teorizzavano e non praticavano alcuna forma di violenza. Un punto di riferimento per questo dialogo fu Camillo Daneo, che rappresentava quel mondo, quello della cosiddetta *Nuova sinistra*. Ricordo un episodio in particolare. Un'assemblea congiunta tra la sezione del PCI e i gruppi vicini ai cosiddetti partiti extraparlamentari. Si volgeva nel *Polifunzionale*, in quella che allora si chiamava Aula Gialla. Un piccolo gruppo tentò di allontanarci dall'assemblea, ma Camillo Daneo, classe 1927, ex partigiano ligure, professore di "Storia dei movimenti operai", salì sulla cattedra e invitò tutti a buttare fuori dall'aula chi non voleva che l'assemblea si svolgesse. Fu un successo: l'appello fu ascoltato.

Poi, questo rapporto con i movimenti nel tempo si trasformò in una debolezza, in un punto di sofferenza. Come ho già ricordato, il PCI con-

voca un comitato federale a Cosenza, nel periodo fra il rapimento e la morte, e invita Achille Occhetto in rappresentanza del centro del partito; al termine della discussione si esclude la possibilità di tenere in piedi qualunque tipo di rapporto fra la sezione e i movimenti extraparlamentari, anche quelli sicuramente democratici, e si avvia la sostituzione del segretario della federazione: a Pierino succederà Gianni Speranza, di Maratea, poi sindaco di Lamezia. Il segretario della sezione universitaria»

Che eri tu

«convoca un'assemblea per comunicare l'esito del comitato federale, e informa che porterà le sue dimissioni in federazione. Le dimissioni non vengono accolte, ma il segretario ribadisce la sua incapacità di fare fronte alla nuova situazione, e informa la federazione che terrà un ultimo incontro per dire che non procederà a ulteriori convocazioni. La sezione ne prende atto e avviene un tacito scioglimento di fatto».

Un altro polo della tua attività di ricerca in Calabria è stato Cassiodoro. Fu il legame con la Calabria il motore di quella scelta?

«Non solo. Fu soprattutto Francesco Della Corte, che allora governava la politica dei finanziamenti alla ricerca del settore di latino in Italia, a sollecitarmi lo studio di Cassiodoro».

Cassiodoro e Simmaco hanno più di qualcosa in comune: vivono in un'epoca di passaggio. In fondo è la figura di intellettuale che ti ha appassionato di più. Quella di coloro che si trovano tra un mondo e l'altro, tra una fine e un inizio e sono, soprattutto, dalla parte della fine.

«Sono perplesso. È la prima volta che ci penso. Ribadisco però che Simmaco mi venne dalla linea tardoantica dello storicismo di Arnaldi e Cassiodoro dal suggerimento di Francesco Della Corte che voleva che l'Università della Calabria si facesse parte attiva per lo studio di questo uomo politico e scrittore e tante altre cose ancora».

Sì, ma non puoi negare che noi siamo anche un po' gli autori che studiamo. Tu sei sotto molti profili un uomo tra due mondi: sei uno studioso del mondo classico in un momento storico in cui lo spazio del classico si sta restringendo nella politica formativa del paese, ma, più generalmente, nel suo orizzonte culturale, sei un uomo legato alla grande utopia egualitaria socialista-comunista dei secoli diciannovesimo e ventesimo in un periodo in cui queste parole stanno uscendo dal voca-

bolario dell'azione politica italiana. Simmaco difendeva il paganesimo che aveva perduto ogni speranza di sopravvivenza, Cassiodoro chiude l'esperienza del regno gotico in Italia e ogni speranza di autonomia della *pars Occidentis*. Se neghi questa proiezione contraddici la tua difesa di Freud contro Timpanaro negli anni in cui uscì il libro di quest'ultimo sul *Lapsus* freudiano.

«Non lo so, mi sembra ragionevole, possibile, ma resta per me un ordine costituito a posteriori. Inoltre, vedo una forte differenza tra Simmaco e Cassiodoro. Con Cassiodoro era tutto finito. L'impero e la grande tradizione culturale erano finiti, sopravvivevano alcune strutture ma i simboli non c'erano più e poi Cassiodoro ebbe almeno la religione in cui rifugiarsi, la sua fu una sconfitta politica, Simmaco aveva perso tutto. Su Timpanaro hai ragione tu. Nella polemica di Timpanaro contro Freud mi schiererei ancora oggi in difesa di Freud».

Come nacque quella polemica?

«Dopo l'uscita del libro sulla teoria del *lapsus*, ma anche un po' prima, Timpanaro sembrava essere diventato il nuovo riferimento per il pensiero del marxismo riformato, non per quel libro in particolare ma per tanti altri interventi. Allora all'università c'era un'italianista, Giovanna Gronda, la moglie di Mario Geymonat, che sosteneva che la nuova sinistra doveva partire dal pensiero di Timpanaro».

Che però non era iscritto al PCI, anzi apparteneva al mondo più critico verso il PCI.

«Sì, appunto per questo. Per alcune posizioni, il rifiuto della psicanalisi, ad esempio, mi sembrava che portasse il marxismo indietro, in una direzione antimoderna, paradossalmente nella direzione opposta a quella dei movimenti che allora si chiamavano *Nuova sinistra*».

Dove uscì la tua recensione al libro sul *Lapsus* di Timpanaro?

«Non su una rivista di studi classici. La destinazione fu eccentrica. Uscì su *Futurismo*, una rivista di arte contemporanea. Anche la forma dell'argomentazione era eccentrica».

Cosa consiglieresti oggi di studiare a un giovane?

«Quello che gli piace. Leggere tutto e poi scegliere quello che gli piace. Però se dovessi indicare un autore, ne citerei uno con cui io non ho mai avuto il coraggio di misurarmi, ed è Lucrezio. Credo che ci sia ancora tanto da dire sul suo ruolo come poeta e uomo di lettere e sui

contenuti filosofici, naturalistici e antropologici della sua opera, che non troviamo tutti nel mondo greco. È esistito un epicureismo occidentale?».

Anche Lucrezio è un uomo tra due mondi, tra repubblica e impero. Il terzo, dopo Simmaco e Cassiodoro.

«Certo, e varrebbe la pena di studiarlo anche se non fosse napoletano o campano (sorride NdA)».

Quindi lasci da parte il Tardoantico.

«Mah, forse sono stanco, forse ormai il Tardoantico sono io (sorride NdA), consiglierei di evitarmi».

Come vedi il futuro degli studi di latino?

«Mi sembra che ci ostiniamo a promuovere una maniera molto tradizionale di insegnarlo: c'è una arcaicità del metodo che diventa vecchiaia dei contenuti. Non so dirti altro. Non ho soluzioni in mente».

I latinisti così apertamente schierati con la sinistra e il PCI non erano tanti. L'esempio luminoso di Marchesi crea un effetto alone, ma Marchesi restò uno dei pochi. Hai mai avuto problemi per questo?

«No, sono sempre stato apprezzato come studioso da latinisti conservatori; due nomi su tutti: Francesco Arnaldi e Armando Salvatore».

Quando sei arrivato all'Università della Calabria, il cosiddetto Ponte Gregotti ancora non c'era. L'università si concentrava nell'edificio del Polifunzionale, che tu non amavi.

«Non è che non lo amassi, anzi mi piaceva molto, ma lo trovavo poco pratico e di complicatissima manutenzione».

L'università di allora, quella piccola parte almeno, nasce in un querceto ("non a caso la quercia era l'albero sacro a Zeus" sentenziò una volta Geymonat). C'era un'aula in cui tu facevi lezione, che si chiamava aula Q. I rami di una quercia fiancheggiavano tutte le sue finestre. Tutto avveniva in uno spazio molto piccolo. C'era un effetto Butroto. Il mondo riprodotto in una scala molto piccola. A volte hai ancora l'impressione che l'Università della Calabria sia il mondo, ma il mondo è molto più grande.

Torniamo al tuo arrivo qui. Hai sentito questo ambiente come un ambiente più libero, meno vincolato, rispetto, ad esempio, a Napoli?

«Quando sono arrivato non sapevo che ambiente avrei trovato. La scoperta è avvenuta dopo. Il mio è stato un salto nel buio, in un buio relativo, perché avevo Ulianich come riferimento. Poi dopo ho scoperto

alcune cose. Ho trovato un ambiente così capace di avanzare in tutti i campi proposte autonome da rendere sopportabile il forte dirigismo di Andreatta».

Sconfinava nella prepotenza?

«Una volta, non ricordo per quale ragione, forse eravamo in attesa di una riunione o era appena terminata, mi sconvolse quello che mi disse. E cioè che negli Stati Uniti si stava diffondendo l'uso del cercapersone e che cominciavano a circolare dei telefoni portatili e che lui attendeva con ansia che si diffondessero anche in Italia. Così in un batter d'occhio avrebbe potuto riunire tutti i docenti dell'università. Disse: "Ognuno di voi avrà in tasca un cercapersone e io, quando fosse necessario, vi farò accorrere all'istante"».

E io risposi: "Ma se io sto studiando, non accorro. Faccio il bene dell'università se studio, non se accorro ai suoi richiami"».

Su Andreatta e sulla sua mancanza di pazienza nei rapporti con la politica, soprattutto quella regionale, hai espresso dei dubbi già nel tuo testo per il decennale dell'Università della Calabria, quello uscito in appendice a *Potere e contropotere*.

«Sì, la conflittualità era l'altra faccia del suo dirigismo. Aggiungiamo poi che il rettore dirigista si trovava a governare una platea di professori di formazione democratica. Eppure, non ci furono particolari conflitti. L'Università della Calabria, come tante cose più grandi e importanti di quel tempo, era figlia di due eventi che potremmo chiamare, semplificando, di forte autoriforma: il Concilio Vaticano II e l'Eurocomunismo. Andreatta, pur nel suo dirigismo, apparteneva comunque a questo nuovo mondo».

La tua propensione al dialogo con i movimenti studenteschi e non, da cui pure sei spesso stato molto distante, è un tratto ingraiano. E Ingrao è un altro tuo momento di contatto con la Calabria, perché trascorse qui la sua latitanza negli anni Quaranta.

«Quando arrivai in Calabria io ero migliorista, anzi amendoliano. Però spesso ho incontrato memorie di Ingrao e della sua latitanza, condotta per lo più in Sila e Presila, nelle sezioni del PCI. Provai sempre per lui una grande simpatia, un moto di sentimento più che d'intelletto».

La scena che ricordi di più di quegli anni?

«Giulio Ferroni che, il giorno del rapimento di Aldo Moro, il 16 marzo 1978, corre da un'aula all'altra per dare la notizia. Era preoccupato, spaventato e voleva dircelo subito».

Credi che anche in altre università sia avvenuto qualcosa di simile?

«No, per niente. Quella era acqua ferma, all'Università della Calabria c'era acqua in movimento, che scorreva veloce».

Raffaele Perrelli
raffaele.perrelli@unical.it

Articoli

Fabrizio Costantini

Biografie poco cortesi: Eleonora d'Aquitania in *vidas* e *razos* trobadoriche

La calunnia è un venticello
un'auretta assai gentile
che insensibile sottile
leggermente dolcemente
incomincia a sussurrar.

(*Il barbiere di Siviglia*, I, 8)

Le parole di Don Basilio nella scena ottava del primo atto de *Il barbiere di Siviglia* definiscono efficacemente uno strumento, peraltro ancora attuale e approssimabile alle odierne tecniche di manipolazione dell'informazione o di disinformazione, che da sempre è utilizzato per trarre vantaggi personali, politici, sociali, religiosi, ecc., secondo la modalità che lo stesso precettore rossiniano illustra: «Così, con buona grazia / bisogna principiare / a inventar qualche favola / che al pubblico lo metta in mala vista, / che comparir lo faccia / un uomo infame, un'anima perduta»[1]. La maldicenza, il pettegolezzo, la diffamazione agiscono senz'altro anche nella produzione letteraria medievale, in lungo e in largo: nella lirica romanza, ad esempio, si pensi alle *cantigas d'escarnho e maldizer*[2], così

[1] C. Sterbini, *Il barbiere di Siviglia*, ed. a cura di A. Profio, Pesaro, Fondazione Rossini, 2016.

[2] Si tratta di un vero e proprio genere poetico, unico nel panorama della lirica medievale, coltivato in particolare dai trovatori galego-portoghesi; per un'inquadramento generale, fra la vasta bibliografia, rimando cursoriamente a G. Lanciani – G. Tavani, *As cantigas de escarnio*,

come a taluni componimenti satirici provenzali (la famosa 'rassegna' di Peire d'Alvernhe[3], fra gli altri) o a seriori produzioni italiane di dispute in sonetti, in cui si trovarono invischiati autori anche serissimi e sommi (Dante[4]). Le allusioni o le accuse esplicite di un autore verso un altro personaggio muovono spesso da eventi personali, in base ad aneddoti asseriti come reali, ma dei quali non si ha facile riscontro ora, né probabilmente allora, se non per la ristretta cerchia degli interlocutori gravitanti attorno agli stessi testi e contesti. Il problema del discernimento del vero dal falso e, nello specifico del campo artistico-documentario, di ciò che è realtà da ciò che è finzione letteraria, riguarda in generale anche la maggior parte degli esponenti più in vista della produzione medievale. Da una parte la persona, con caratteristiche e vicende reali, di cui purtroppo non sempre si ha un valido riscontro documentario, talvolta neppure minimo; dall'altra l'io lirico, ovvero il personaggio letterario, che in prima persona agisce, parla nei testi e racconta la *sua* storia. Poi, oltre a questa dicotomia, c'è il pubblico, che spesso, quasi istintivamente, prova compiacimento nella possibilità di identificare la persona con il personaggio, l'autore con l'io lirico, accettando di buon grado l'operazione di livellamento biografico-finzionale anche a costo della banalizzazione del reale o della sua completa falsificazione[5].

Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1995 e a B. Liu, *Medieval joke poetry. The cantigas d'escarnho e de mal dizer*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

[3] È il notissimo componimento *Chantarai d'aquestz trobadors*, in cui il trovatore Peire d'Alvernhe ritrae dodici trovatori – più se stesso – in maniera fortemente satirica; fra i contributi più recenti cfr. almeno L. Rossi, *Per l'interpretazione di* Cantarai d'aquestz trobadors, in *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani,* a cura di L. Rossi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 65-111.

[4] Si pensi alla celebre tenzone fra Dante e Forese Donati, che si sviluppa fra i due in un caustico botta e risposta di sonetti, non senza scendere nel triviale; la poesia comico-realistica, talvolta relegata ai margini rispetto alla letteratura 'aulica', è del resto ben radicata nella Toscana del Due e Trecento e coltivata da autori quali, per esempio, Rustico Filippi, Cecco Angiolieri, Meo de' Tolomei, Folgore da San Gimignano, ecc.

[5] La sovrapposizione dei due piani persona / personaggio ancora oggi produce i suoi frutti ad esempio in non modeste porzioni di pubblico televisivo e cinematografico, che tendono ingenuamente a credere che l'attore che impersona un medico abbia effettive competenze in ambito sanitario, così come che il '*vilain* 'di turno sia effettivamente una persona malvagia nella dimensione reale e via dicendo. D'altro canto, si sono andati nel tempo sempre più consolidando generi letterari come la (auto)biografia, il memoriale, il diario, ecc. in cui, con movimento opposto, è l'autore che plasma sulla (propria) persona il personaggio a tal punto

Nelle antiche biografie trobadoriche (*vidas*) e nelle 'spiegazioni' di taluni componimenti (*razos*), il saldo fra la realtà e la finzione nei fatti riportati è notoriamente a discapito del vero storico: ciò che in alcuni canzonieri provenzali è stato considerato come un fedele e proficuo *accessus ad auctores*, in molti casi è stato ridimensionato dalle moderne acquisizioni storico-filologiche; le notizie fornite, specialmente quelle in merito all'aneddotica cortese-amorosa, sono spesso non riscontrabili e scarsamente attendibili[6]. L'attività di compilazione di questi testi a corredo delle liriche trobadoriche si inquadra in un periodo in cui il retaggio culturale trobadorico è in crisi – specie per la crociata albigese (1209-1229) e la conseguente 'diaspora' dei trovatori – e il nuovo pubblico di Due e Trecento, distante a livello crono-geografico, nonché culturale, necessita di una guida per orientarsi fra nomi, ambienti e vicende veicolate dal corpus lirico[7]; come ha rilevato Jean-Michel Caluwé, «la finalité des *vidas* et des *razos* étant d'introduire la poésie lyrique, elles se présentent, à proprement parler, comme des 'pré-textes'ou, si l'on préfère, comme des 'hors-d'œuvre'. Elles s'inscrivent en marge de la poésie lyrique, s'assimilent à la glose»[8]. Da questo punto di vista, dunque, tendiamo oggi a valutare la funzione di tali testi come prevalentemente letteraria; la funzione originaria, tuttavia, doveva avere anche delle pretese 'realistiche', se non proprio storiografiche e documentarie, visto che gli stessi compilatori ne esaltano a pie' sospinto la veridicità, assumendosi anche un ruolo testimoniario di prima persona per le vicende riportate. *Vidas* e *razos* non forniscono semplicemente un inquadramento storico-letterario dei trovatori e delle loro liriche, ma veicolano in effetti anche una va-

da eliminare quasi del tutto il filtro finzionale. Sull'argomento, assai complesso, mi limito a rimandare a Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

[6] «Les historiettes concernant la vie amoureuse des troubadours sont sorties de l'imagination des biographes interprétant très librement les textes et rattachant à leurs héros des thèmes connus, pour des raisons qui souvent nous échappent» (A. Jeanroy, *Les "Biografies" des troubadours et les "Razos": leur valeur historique*, «Archivum romanicum» I (3), 1917, pp. 289-306, pp. 305-306); cfr. inoltre S. Strónski, *La poésie et la réalité aux temps des troubadours*, Oxford, Claredon Press, 1943 e M.L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 178-sgg.

[7] *Ibid*, p. 181.

[8] J.-M. Caluwé, Vidas *et* razos*: une fiction du chant*, «Cahiers de Civilisation Médiévale» XXXII, 1989, pp. 3-23, p. 5.

lutazione 'partigiana', talvolta persino propagandistica, già nella fase di selezione dei materiali e delle vicende cui fanno riferimento. In tale prospettiva, ci confrontiamo insomma con testi orientati e orientanti, in cui sovrani, aristocratici, potenti e letterati vengono esaltati o disprezzati, a seconda del pensiero o della necessità del compilatore, non di rado in maniera faziosa e strumentale: a tale proposito, ad esempio, si guardi alla distorsione che avviene per finalità politiche ai danni del trovatore ghibellino Guillem Figueira, maltrattato dal biografo filo-guelfo Uc de Saint Circ[9].

Caso quanto mai emblematico, che qui si vuole sviluppare, è quello relativo a Eleonora d'Aquitania, una delle figure femminili più note e discusse nel panorama del Medioevo europeo. Le vicende biografiche di questa donna si associano ai principali eventi storico-culturali della seconda metà del XII secolo: nipote del primo trovatore a noi noto – uno dei maggiori signori feudali della sua epoca (Guglielmo IX d'Aquitania)-, sposa il re di Francia Luigi VII, partecipa alla seconda Crociata, dopo un divorzio burrascoso sposa Enrico II Plantageneto re di Inghilterra e diventa madre di sovrani del calibro di Riccardo Cuor di Leone, Giovanni Senza Terra, Enrico il Giovane; in contrasto con il re nuovo consorte appoggia una rivolta dei figli, è imprigionata da Enrico II per quindici anni, sopravvissuta alla morte del marito è reggente del trono di Inghilterra, si ritira infine in abbazia e muore ultra-ottuagenaria[10]. A seconda del periodo nella sua lunga vita, come è evidente, Eleonora attirò dunque di volta in volta le ire dei Capetingi, della Chiesa e dei

[9] Su questo caso specifico cfr. Meneghetti, *Il pubblico*... cit., p. 183. Sulle distorsioni delle *vidas* e sull'attualizzazione dei loro contentuti rispetto al mutare di classe dirigente, luoghi, prosepttivo socio-culturali, ecc. mi limito a rimandare a *ibid*., pp. 188-189.

[10] Sul personaggio storico Eleonora d'Aquitania sono numerosi gli scritti e sempre nuovi se ne aggiungono; mi limito per questo a rimandare alle monografie (e alla bibliografia ivi contenuta) degli specialisti J. Flori, *Aliénor d'Aquitaine. La reine insoumise*, Paris, Payot, 2004 e M. Aurell, *Aliénor d'Aquitaine*, Paris, PUF, 2020; per la messa a fuoco di alcune singole vicende biografiche si vedano anche i diversi contributi raccolti nel volume *Eleanor of Aquitaine. Lord and Lady*, ed. by B. Wheeler and J. Carmi Parson, New York, Palgrave MacMillan, 2002. Sugli specifici aspetti storico-culturali, restano ancora fondamentali i saggi di R. Lejeune, *Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille*, in «Cultura neolatina», XIV, 1954, pp. 5-58 e Ead., *Rôle littéraire de la famille d'Aliénor d'Aquitaine*, in «Cahiers de civilisation médiévale», I, 1958, pp. 319-337.

Plantageneti, nonché dei suoi familiari, dei suoi sudditi e, come si dice oggi, dell'opinione pubblica.

Da nipote del primo dei Trovatori e da madre di Maria di Champagne, che era fra l'altro mecenate di Chrétien de Troyes e di Andrea Cappellano, Eleonora si circondò sempre di artisti, poeti e uomini di cultura, venendo coinvolta talvolta anche negli stessi testi letterari. Ai primi tempi del suo periodo plantageneto, ad esempio, risale l'inserto pseudo-biografico del *Roman de Rou* (nella parte della *Chronique Ascendante*, circa 1170), in cui Wace accenna proprio all'eccezionalità dei due matrimoni di Eleonora:

> France est Alienor et debonnaire et sage;
> roÿne fu de France en son premier aage,
> Looÿs l'espousa qui out grant mariage;
> en Jerusalem furent en lonc pelerinage,
> assez y traist chescun travail et ahanage.
> Quant reparriez s'en furent, par conseil du barnage
> s'em parti la roÿne o riche parentage;
> de cele departie n'out elle nul damage;
> a Poitiers s'en ala, son naturel manage,
> n'i out plus prochain heir qu'el fu de son lignage.
> Li roiz Henri la prist o riche mariage [...][11]

Eleonora viene inoltre citata nel *Roman de Troie* (circa 1165), altro prodotto della corte plantageneta, in cui l'autore Benoît de Sainte-Maure, che peraltro era nativo dei territori di cui era signora proprio Eleonora, ai vv. 13457-13470 produce un articolato panegirico indirizzato alla «riche dame de riche rei», verosimilmente identificata con Eleonora[12], allora già regina di Inghilterra:

[11] Lassa II, vv. 24-33 (Wace, *Le Roman de Rou*, publié par A. J. Holden, Paris, Société des anciens textes français, 1970-1973); il testo proprio in questo punto reca peraltro dei problemi relativi alla possibilità di interpolazione o di modifica a fini ideologici e propagandistici nella prospettiva Plantageneti *vs* Capetingi (cfr. G. Paradisi, *Le passioni della storia. Scrittura e memoria nell'opera di Wace*, Roma, Bagatto Libri, pp. 299-sgg).

[12] Riassume efficacemente la questione e propone nuovi spunti di riflessione il contributo di T. F. O'Callghan, *Tempering Scandal: Eleanor of Aquitaine and Benoit de Sainte-Maure's* Roman de Troie, in *Eleanor of Aquitaine...* cit., pp. 301-317.

[...] cele que tant a bontez
Que hautece a, pris e valor,
Honesté e sen e honor,
Bien e mesure e sainteé,
E noble largece e beauté;
En cui mesfait de dames maint
Sont par le bien de li esteint;
En cui tote science abonde,
A la cui n'est nule seconde
Que el mont seit de nule lei.
Riche dame de riche rei,
Senz mal, senz ire, senz tristece,
Poisseiz aveir toz jorz leece[13]!

Ma tale apprezzamento non fu poi così duraturo, anzi fu stralciato da parte della tradizione manoscritta dell'opera, in una specie di *damnatio memoriae* conseguente al momento in cui le sorti di Eleonora alla corte Plantageneta mutarono drasticamente[14].

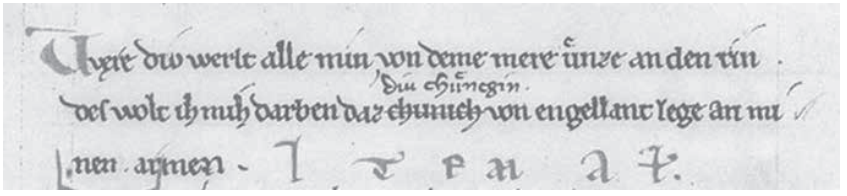
Processi simili di manomissione o alterazione nella tradizione manoscritta su passi riguardanti Eleonora d'Aquitania sono comuni anche ad altri testi letterari, dove si avverte chiaramente che nel corso del tempo si è innescato un analogo meccanismo censorio o denigratorio, ora tramite processi di rimozione, ora tramite alterazioni parodico-diffamatorie, legate per lo più allusivamente alla sfera sessuale. Nel primo caso, per esempio, nella tradizione manoscritta del *Brut* di Layamon la dedica ad Eleonora si trova solamente in uno dei due antichi manoscritti che tramandano l'opera – il Cotton Caligula, ritenuto il più affidabile -, mentre non trova spazio nell'altro (Cotton Otho)[15]. Nel secondo caso, sempre a

[13] Vv. 13458-13470 (Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie,* publié par L. Constans, Paris, Société des anciens textes français, 1904-1912).

[14] Come fa notare Emanuèlle Baumgartner: «l'absence ou la suppression volontaire de cet éloge dans certains manuscrits pourrait même être un élément de datation du texte, achevé avant la disgrâce de la reine, emprisonnée de 1173 à 1184» (Benoît de Sainte-Maure, *Le Roman de Troie*, par E. Baumgartner et F. Vielliard, Paris, Le livre de poche, 1998).

[15] Questo l'inserto dedicatorio relativo ad Eleonora: «Boc he nom þe þridde; leide þer amidden. / þa makede a Frenchis clerc; / Wace wes ihoten; þe wel couþe writen. / & he hoe ȝef þare æðelen; Ælienor / þe wes Henries quene; þes heȝes kinges. / Laȝamon leide þeos boc; &

titolo d'esempio, si consideri dai *Carmina Burana* il testo 145a *Waere diu werlt alle mîn* (sec. XII), un piccolo inserto anonimo di pochi versi in cui si afferma di voler rinunciare a qualsiasi ricchezza pur di giacere fra le braccia di un regnante di Inghilterra; ebbene, il manoscritto reca «daz chunich», ossia il re (dovrebbe trattarsi di Riccardo Cuor di Leone, prigioniero in Austria fra 1192-1194), ma una mano antica ha modificato il passo in «diu chunegin», la regina (di Inghilterra), ossia Eleonora, capovolgendo in senso osceno il testo intero e facendo leva sulla presunta condotta 'libertina' della regnante[16].



Giungendo finalmente al contesto provenzale, osserviamo ora quattro riferimenti ad Eleonora d'Aquitania che si incontrano negli inserti paratestuali (appunto *vidas e razos*) che accompagnano le liriche dei Trovatori. Nella laconica e poco lusinghiera *vida* di Guglielmo IX, conservata solamente dai mss. I e K[17], si dice che il primo dei trovatori ebbe un figlio (Guglielmo X), il quale sposò la 'duchessa di Normandia', dalla quale nacque a sua volta Eleonora, futura sposa del re Enrico di Inghilterra, madre del 're giovane' (Enrico III), di Riccardo Cuor di Leone e di

þa leaf wende» (ll. 19-24; Laȝamon, *Brut*, edited from British Museum Ms. Cotton Caligula A. IX and British Museum Ms. Cotton Otho C. XIII by G. L. Brook and R. F. Leslie, London -New York, Oxford University Press, 1963-1978).

[16] Il manoscritto unico dei *Carmina Burana* (München, Bayerische Staatsbibliothek [BSB], Monacensis Latinus 1660), come è noto, è stato esemplato fra Stiria e Tirolo nel 1230 circa: fra la vastissima bibliografia, mi limito a rimandare alla recente e fortunata trattazione di Ch. De Hamel, *Meetings with Remarkable Manuscripts: Twelve Journeys into the Medieval World*, Penguin Press, New York, 2017, che nel cap. VIII si sofferma su questo luogo testuale specifico; si veda inoltre F. Norman, *Eleanor of Poitou in the Twelfth-Century German Lyric*, «German Life and Letters», XVI / 3-4, 1963, pp. 248-255.

[17] Sono i due canzonieri provenzali cosiddetti "gemelli", rispettivamente Paris, B.N.F., fr. 854 (I) e Paris, B.N.F., fr. 12473 (K).

Goffredo di Bretagna (ma non si menziona Giovanni Senza Terra)[18]. Pur non contenendo giudizi o aneddoti particolari, questa *vida* è caratterizzata da un errore piuttosto evidente, se non vera a propria mistificazione, legato appunto alla figura di Eleonora; l'autore – presumibilmente Uc de Saint Circ[19] – attribuisce infatti alla nuora di Guglielmo IX il titolo di 'duchessa di Normandia', carica che invece toccherà solo alla nipote, quando prenderà in sposo Enrico II. La discrepanza potrebbe forse essere generata dalla sovrapposizione dei nomi fra madre (Eleonora di Châtellerault) e figlia (Eleonora di Aquitania), confusione che in qualche modo parrebbe richiamare anche un groviglio di linee parentali potenzialmente incestuose,tenendo presente che la madre di Eleonora di Châtellerault era amante di Guglielmo IX, padre di Guglielmo X, che a sua volta era marito di Eleonora (madre) e padre di Eleonora (figlia)[20]. Su questo scambio di identità è lecito intravedere, più che un banale *lapsus*, una deformazione consapevole della realtà, dal momento che, come è stato fatto notare, «non si può pensare che il biografo di Guglielmo ignorasse le vicende della sua vita, data la statura del suo personaggio»[21]; né tantomeno, aggiungerei, quelle di un altro personaggio assai in vista come Eleonora d'Aquitania.

Un passaggio più neutro e fugace su Eleonora d'Aquitania lo si trova poi nella *razo* relativa al testo di Bertran de Born lo Fill, *Quan vei lo temps renovelar*, lirica incentrata sulla perdita e riconquista dell'Aquitania da parte di Giovanni Senza Terra contro alcuni vassalli ribelli e il re di Francia. Nello specifico, la *razo*, che è nel complesso abbastanza lunga, racconta di una «granz desaventura» di Giovanni, per cui, al principio delle vicende belliche, i nemici cingono d'assedio il castello di Mirabel

[18] «[...] Et ac un fill que ac per moiller la duquessa de Normandia, don ac una filla que fo moiller del rei Enric d'Engleterra, maire del rei jove e d'en Richart e del comte Jaufre de Bretaigna.» (G. Favati, *Le biografie trobadoriche, testi provenzali dei secoli XIII e XIV*, Bologna, Libreria antiquaria Palmaverde, 1961, p. 115).

[19] Cfr. Meneghetti, *Il pubblic o...* cit., p. 244-sgg. e Ch. Lee, *La* vida *di Guglielmo IX*, «Medioevo romanzo», XII, 1987, pp. 79-87.

[20] Cfr. S. Painter, *The Houses of Lusignan and Chatellerault (1150-1250)*, «Speculum», XXX, 1955, pp. 374-384, pp. 379-380. Le vicende extraconiugali del nonno di Eleonora d'Aquitania, che costarono al nobiluomo ben due scomuniche, furono pesantemente stigmatizzate da gran parte dei cronisti dell'epoca (Orderico Vitale, Guglielmo di Malmesbury) e restarono a lungo ben impresse nella memoria delle corti anglo-francesi.

[21] Lee, *La* vida *di Guglielmo IX...* cit., p. 80.

in cui si trova sua madre Eleonora[22]. Al di là della marginalità della citazione, osserviamo comunque che Eleonora viene associata esplicitamente a un *sirventes* politico con spiccati accenti satirici e propagandistici, in cui suo figlio Giovanni Senza Terra è raffigurato in maniera assai poco lusinghiera, come inetto e incapace di assolvere ai propri doveri politico-militari di signore del Poitou, dedito per lo più ai piaceri della vita matrimoniale e della caccia.

Più estesa e, secondo il processo di degradazione che stiamo seguendo, più rilevante, la menzione che si ha nella *razo* al testo di Bertran de Born, *Quan vei pels vergiers desplegar*, anche in questo caso un *sirventes* dai toni piuttosto caustici rivolto contro il re di Aragona Alfonso II[23]. Nella sesta strofe in particolare si fa riferimento a un tale giullare di nome Pietro, esempio di scialacquatore, il quale fu fatto fare a pezzi dalla 'vecchia che tiene Fontevrault'[24]; questo passaggio, che risultava volutamente ambiguo ed enigmatico, viene così glossato dalla *razo* che accompagna il testo: «Et aqel Peire Joglars si avia granz mals dich de la veilla regina d'Angleterra, la qals tenia Font Ebraus, q'es una abadia on se rendian totas las veillas ricas; et ella lo fez aucire per paraula del rei d'Aragon»[25]. Dunque 'la vecchia che tiene Fontevrault'del testo di Bertran de Born viene identificata dalla *razo* in maniera esplicita ed univoca con Eleonora d'Aquitania, vecchia regina di Inghilterra, la quale, effettivamente, a partire dal 1201 e per gli ultimi anni della sua vita si

[22] «Ben s'avenc q'un dia lor venc una granz desaventura: q'ill avian sa maire [*scil*. Eleonora d'Aquitania] assisa en un castel qui a nom Mirabel; ez el [*scil*. Giovanni], per confort d'autrui, si la socoret a non saubuda» (Favati, *Le biografie trovadoriche*... cit., p. 231).

[23] «Il sirventese è il secondo di due, violentissimi, che Bertran de Born compose nella primavera del 1184 per denigrare il re d'Aragona e Conte di Barcellona Alfonso II» (S. Asperti, *Per "Gossalbo Roiz"*, in *Convergences médiévales. Epopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, éds. par N. Henrard, P. Moreno, M. Thiry-Stassin, Bruxelles, De Boeck, 2001, pp. 49-62, p. 51); cfr. inoltre M. Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, vol. II, pp. 716-721. Anche gli editori del testo concordano sul fatto che questo *sirventes* «is a calumny, no doubt, yet a skillful expression of political and personal hostility» (W. D. Paden – T. Sankowitch – P. H. Stäblein, *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1986, p. 274).

[24] «Peire Joglar saup mal paiar / Que·lh prestet deniers e chavaus, / Que la velha, que Font Ebraus / Aten, lo fes tot pesseiar» (vv. 41-44, ed. in Riquer, *Los trobadores*... cit., p. 720).

[25] Favati, *Le biografie trovadoriche*... cit., p.159.

ritirò nell'abbazia di Fontevrault. Si tenga però presente che nel testo di Bertran de Born il re di Aragona cui ci si riferisce è Alfonso II, il quale muore nel 1196 e dunque non può essere compatibile né con quanto esposto dalla *razo*[26], né con la cronologia indicata per il periodo abbaziale di Eleonora; difatti, la 'vecchia di Fontevrault'del *sirventes* è stata identificata piuttosto con la badessa precedente, Matilde, che era peraltro zia di Enrico II Plantageneto (marito di Eleonora)[27]. Stando così le cose, si dimostra ingente la discrepanza fra quanto riporta il componimento poetico e quanto asserisce la *razo*; la manipolazione posta in essere dal testo glossatorio agisce notevolmente su tre livelli di deformazione del vero: intanto lo scarto cronologico errato; inoltre, la denigrazione da parte dell'autore del *sirventes* di un personaggio difforme (se non opposto) a quello effettivo; infine, l'indicazione del ruolo dirigenziale di badessa per Eleonora, che di fatto non ci fu mai. Il testo della *razo* si configura insomma come un'aggiunta seriore posta in maniera strumentale a screditare per via aneddotica la figura di Eleonora: mandante di omicidio, in combutta col tanto vituperato re d'Aragona.

Nell'ambito trobadorico è probabilmente con Bernart de Ventadorn che si ha la maggior portata di riferimenti ad Eleonora d'Aquitania, sia in termini quantitativi (numero di occorrenze e lunghezza dei passi testuali), sia qualitativi (ricchezza di informazione, varietà nella tradizione manoscritta). Le vicende estrapolabili dalla *vida* del trovatore inseriscono intanto Eleonora in uno schema ben più positivo e tecnicamente 'cortese' rispetto ai casi sopra menzionati:

> [...] Et el [*scil*. Bernart de Ventadorn] s'en partic et anet ·s'en a la duqessa de Normandia, qu'era joves e de gran valor e s'entendia en pretz et en honor et en bendich de sa lauzor, e plazion ·li fort li vers e las chanssons d'en Bernart; et ella lo receup e l'acuillic molt fort. Lonc temps estet en sa cort, et enamoret ·se d'ella et ella de lui, e fetz maintas bonas chanssons d'ella; mas lo reis Henrics d'Englaterra la tolc per moiller, e la trais de Normandia e menet ·la ·n en Englaterra. [...][28]

[26] *Ibid*., p. 481.
[27] Cfr. Riquer, *Los trobadores*... cit., p. 720, nota ai vv. 43-44.
[28] Favati, *Le biografie trovadoriche*... cit., p. 125.

Al netto della *liaison* amorosa, sulla quale fa ombra il *modus operandi* fittivo della sovrapposizione trovatore – io lirico, ciò che salta agli occhi è l'inesattezza – o meglio l'*hysteron proteron* cronologico – sul ruolo di 'duchessa di Normandia'. Eleonora, difatti, dopo il divorzio con Luigi VII aveva conservato il titolo di duchessa, ma solo delle terre di famiglia, ossia di Aquitania; nel momento in cui la *vida* colloca l'incontro con Bernart, fra il primo e il secondo matrimonio, la nobildonna non è ancora duchessa di Normandia, carica alla quale assurgerà solo dopo le nozze con Enrico II. Tale anacronismo, che rimanda significativamente alla medesima svista sulla 'duchessa di Normandia' osservata sopra per la *vida* di Guglielmo IX, è presente in maniera identica in sette[29] degli otto testimoni che conservano questo testo; ma anche il manoscritto N^2, che comunque reca nel complesso una versione abbastanza prossima del passo, propone lo stesso sfasamento cronologico degli eventi, allestendo però la sua lezione in maniera più dettagliata: «[...] Et el s'en issi e s'en anet a la dukessa q'era adonc domna dels Normans [...]»[30]. La prospettiva tutta 'normanna' e già indirizzata verso la corte d'oltremanica che si ha nella *vida* di Bernart de Ventadorn parrebbe presentare un'Eleonora ormai solo plantageneta: ciò che colpisce, specialmente nell'ambito di un'informazione paratestuale orientata a inquadrare fatti e personaggi in una prospettiva plausibilmente storica, è l'assenza di qualsiasi riferimento al suo precedente matrimonio con Luigi VII, al suo essere stata regina dei Francesi, al suo recente divorzio, che tanto fece scalpore all'epoca e nei tempi a venire. Si ha quasi l'impressione che in questa *vida*, la più interessante per la figura di Eleonora, ci sia stata una sorta di 'rimozione' di eventi, un velo di oblio nella transizione fra il periodo capetingio e quello plantageneto, forse legato anche alla prospettiva politica degli scriventi, alle mutate condizioni di potere, alle vicende altalenanti di cui

[29] Si tratta dei canzonieri provenzali comunemente noti con le sigle A, B, E, I, K, R, Sg (cfr. il repertorio *BEdT* <http:// www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx>).

[30] Favati, *Le biografie trovadoriche*... cit., p.129. Si fa presente che nella lezione di N^2 i termini del matrimonio con il re d'Inghilterra parrebbero essere rovesciati rispetto alla versione maggioritaria, con Eleonora che prende per marito Enrico («ella tolc lo rei Enric d'Angleterra per marit», N^2), anziché Enrico che prende per moglie Eleonora («lo reis Henrics d'Englaterra la tolc per moiller», A B E I K R): la sostanza non cambia, ma la diversa formulazione crea un'interessante opposizione nel ruolo attivo / passivo di Eleonora nella vicenda.

si è resa protagonista Eleonora stessa. A riprova di questo meccanismo censorio e manipolatorio va valutata la versione del manoscritto Sg[31], che nel trasmettere il passo su Eleonora si allinea per la prima parte agli altri testimoni della *vida* di Bernart, ma nella seconda parte reca a mo' di interpolazione biografico-narrativa una *razo* del testo bernarndiano *Can vei la lauzeta mover*, unica e di tono assolutamente osceno e diffamatorio, che vale la pena riportare integralmente:

Grans temps estet B[ernartz] en sa cort e lai fes mantas chanson. E apelava·la B[ernartz] "Alauzeta" per amor d'un cavalier qe l'amava; e ella apelet lui "Rai". E un jorn venc lo cavaliers a la duguessa e entret en la cambra. La dona, qe·l vi, leva adonc lo pan del mantel e mes·li sobra·l col e laissa·si cazer e[l] lieg; e B[ernartz] vi tot. car.I. donzela de la domna li ac mostrat cubertamen; e per aqesta razo fes adonc la canso que dis: *Quan vei l'alauzeta mover*; e non paset puei gran temps que·l rei Enric d'Angleterra passet e Normandia e vi la dughessa e agradet·li tan, qe per forsza la pres e menet·la en Engualterra, car era mort so marit, e lai la pres a moyler[32].

Rispetto alla versione 'comune' della *vida*, qui troviamo alcuni elementi assolutamente eccentrici e di grande interesse; a parte la descrizione iper-realistica e burlesca dell'amplesso di Eleonora[33] e del ruolo quasi voyeuristico di Bernart, emerge intanto che la duchessa ha anche una relazione con un cavaliere misterioso soprannominato "Rai"; tale circostanza costituisce all'epoca, oltre che discredito per la reputazione della nobildonna, anche una grave infrazione per quello che riguarda l'ideologia trobadorica della *fin'amor*, vero e propio modello di vita,

[31] Sull'assetto, l'inquadramento e sulla composizione di questo particolare manoscritto si rimanda agli studi di S. Ventura, *«Intavulare». Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 10. Barcelona, Biblioteca de Catalunya. Sg (146)*, Modena, Mucchi, 2006 e M. Cabré, S. Martí, *Le chansonnier Sg au carrefour occitano-catalan*, «Romania», CXXVIII, 2010, pp. 92-134.

[32] Favati, *Le biografie trovadoriche...* cit., p.127.

[33] Nell'economia esegetica della *razo*, con il termine provenzale *rai* ('raggio') si allude all'immagine incipitaria della canzone bernardiana citata («Can vei la lauzeta mover / de joi sas alas contra.l rai [...]) in cui l'io lirico osserva un'allodola (*alauzeta*) che muove gioiosa le ali contro i raggi (*rai*) del sole. Nella prospettiva denigratoria e parodico-oscena della *razo*, invece, è Eleonora che, impersonificando l'allodola in questione, avvolge l'amante con le falde del mantello (a mo' di ali) e 'vola' con lui gioiosa sopra il letto.

oltreché moda letteraria in voga nell'alta aristocrazia. Difatti, se queste peculiari dinamiche cortesi prevedono e, anzi, promuovono, l'avere un amante al di fuori del matrimonio, allo stesso tempo la liceità non si estende a ulteriori amanti frequentati contemporaneamente: in tal caso alla dama (*midonz*) si potrebbe rimproverare l'atteggiamento di donna di malaffare (*puta*), così come gli stessi Trovatori chiariscono nei loro testi; si consideri per esempio l'opinione di Marcabru[34] o, qui sotto, quanto afferma Bernart Marti:

> Dona es vas drut trefana
> de s'amor pos tres n'apana:
> estra lei
> n'i son trei,
> mas ab son marit l'autrei
> un amic cortes prezant.
> E si plus n'i vai sercant
> es desleialada
> e puta provada[35].

L'interpolazione di Sg pone quindi Eleonora nella condizione di avere due amanti contemporaneamente, Bernart di Ventadorn e il misterioso «Rai», e di conseguenza di macchiarsi agli occhi del pubblico cortese sia di un'infedeltà grave, sia di una condotta dissoluta: elementi che, come vedremo, tornano anche nella sua biografia 'reale' (ossia nei documenti storico-cronachistici dell'epoca) e che vanno a costituire parte di una narrazione ben precisa nell'ambito delle sue vicende coniugali.

A tale proposito, va rilevato che l'interpolazione offre un altro elemento esclusivo e di assoluto rilievo: viene detto che Eleonora si sposa con Enrico II solo dopo che il precedente marito era morto. Se sulla prima asserzione relativa all'amante «Rai» aleggia l'ombra del pettegolezzo, frutto di circostanza dunque possibile ma non probabile, questa seconda affermazione

[34] Cfr. R.E. Harvey, *The Troubadour Marcabru and Love*, London, Westifield Publications in Medieval Studies, 1989, pp. 126-127.

[35] Bernart Marti, *Bel m'es lai latz la fontana,* vv. 10-18 (ed. a c. di E. Hoepffner, Paris, Champion, 1929).

appartiene decisamente al falso; e non è qui da pensare a una mera svista cronologica (come per il titolo di duchessa di Normandia), ma a una deliberata manipolazione di fatti notissimi riguardanti questa famosa coppia di regnanti. Appare infatti evidente lo scopo di costruire una narrazione di certo più 'neutra', con il *cliché* della nobildonna vedova che si sposa di nuovo, piuttosto che dover menzionare le precedenti nozze 'capetinge' con Luigi VII re di Francia e soprattutto l'eclatante divorzio che ne pose fine (21 marzo 1152), poco prima delle successive nozze 'plantagenete' con Enrico II (18 maggio 1152). Il divorzio, che era stato invocato dallo stesso re per una presunta lontana consaguineità, mascherava con un 'vizio di forma' una crisi che durava da diverso tempo e che aveva a che fare con l'accusa ad Eleonora di una condotta scandalosa e libertina; gli storici identificano l'acme di questa crisi nei cosiddetti 'fatti di Antiochia'. I fatti risalgono alla seconda Crociata (1147-1150) alla quale, in maniera del tutto inconsueta, Eleonora volle accompagnare il marito Luigi. La coppia regale raggiunse prima Costantinopoli e poi, dopo alcune disavventure belliche, Antiochia, dove fu accolta dallo zio paterno di Eleonora, il principe Raimondo di Poitiers. Proprio in questo momento si registra lo scaturire di un profondo disaccordo fra i coniugi, che condurrà alla separazione: Luigi si reca a Gerusalemme, mentre Eleonora resta con lo zio ad Antiochia; da questo evento inizia a circolare una vera e propria 'leggenda nera' che mina la reputazione della regina, con una retorica allusiva che porta allo scandalo e alla sua degradazione[36]. Nelle cronache dell'epoca e subito successive, autorevoli storici e intellettuali quali Giovanni di Salisbury, Gervasio di Canterbury, Giraldo Cambrense e Guglielmo di Tiro, dipingono l'episodio parlando di tradimento, infedeltà, condotta sessualmente licenziosa, e anche peggio; si arriva persino a rivelare un'aberrante relazione con il famigerato Saladino, che all'epoca dei fatti aveva appena 10 anni[37].

[36] Oltre agli studi biografici sopra citati, su questo specifico aspetto cfr. inoltre M. Aurell, *Aliénor d'Aquitaine en son temps*, «Revue 303. Arts, recherches et création», LXXXI (hors série: "*Aliénor d'Aquitaine"*), Nantes, Editions 303, 2004, pp. 6-17 e P. McCracken, *Scandalizing Desire: Eleanor of Aquitaine and the Chroniclers*, in *Eleanor of Aquitaine*... cit., pp. 247-263.

[37] Per meglio comprendere la portata e la durata di questa assurda calunnia, basti pensare che se ne fa ancora menzione, per esempio, negli *Annales d'Aquitaine* di Jean Bouchet oltre la metà del Cinquecento.

Ma un pettegolezzo che ebbe forse più effetto e risonanza, anche per la verosimilianza delle circostanze, fu quello di un amore incestuoso ad Antiochia fra Eleonora e lo zio Raimondo, goccia che fece traboccare il proverbiale vaso e che determinò appunto l'avvio del divorzio con Luigi. Ora, tornando alla peculiare *vida* del canzoniere Sg, mi pare di poter trovare non solo una certa corrispondenza nella volontà dell'autore di alimentare la narrazione sulla spregiudicatezza sessuale di Eleonora, ma anche di contestualizzarla rafforzandola: preme qui far rilevare, infatti, che il *nom de plume* del cavaliere amante «Rai» viene notevolemente a coincidere con la parte inziale di «Raimond», nome dello zio principe in Terrasanta e presunto amante di Eleonora, evocando così in maniera diretta nella *razo* di Sg gli scandalosi 'fatti di Antiochia'. La costruzione della 'leggenda nera' e la sua rievocazione servirono contestualmente in chiave politica a far ricadere la responsabilità del divorzio sulla sola Eleonora, che peraltro era ben presto passata al 'partito' avversario inglese; ma questa operazione produsse effetti a catena e duraturi, tanto che la reputazione della dama fu ormai segnata in tal senso anche dopo le nozze con Enrico II. Quando iniziarono i dissapori nel nuovo matrimonio – che in breve portarono ai tre lustri di prigionia di Eleonora -, anche in ambiente plantageneto si utilizzò proprio l'argomento sessuale per aggiungere nuovo fango alla fama scandalosa della regina: ci fu persino chi, come il coevo Walter Map, giunse a evocare nuovamente l'accusa di incesto, questa volta millantando una relazione amorosa fra Eleonora e Goffredo il Bello, padre del suo secondo marito[38].

In sintesi, se nella *vida* di Bernart de Ventadorn, nonostante alcune imprecisioni, Eleonora viene presentata come dama perfettamente cortese, la bizzarra lezione che reca Sg capovolge di fatto il tono, andando a manomettere irrimediabilmente l'unico inserto biografico di segno davvero positivo che per lei sia riscontrabile fra *vidas* e *razos*, attraverso il richiamo velato alle famigerate 'vicende di Antiochia'. Su questo dato

[38] Sulla questione si rimanda sempre a Aurell, *Aliénor d'Aquitaine en son temps*... cit., pp. 11-12; come ricorda Ruth Harvey (*The Troubadour Marcabru*... cit., p. 133) «While Eleanor never enjoyed a favourable press in the Angevin realm, it is clear that even forty years after the second Crusade, rumors surrounding her conduct at Antioch continued to be carefully nourrished and this story, like others impugning the queen's virtue, was circulating during her lifetime».

non possiamo al momento aggiungere altro in merito alle cause che hanno spinto all'interpolazione, né alla sua datazione; chi ha agito sulla pergamena sarà stato sollecitato da una specifica mira politica (anti-capetingia, anti-angioina, anti-plantageneta, ecc.), o forse da un'avversione personale (per screditare nuovamente Eleonora e il suo retaggio), oppure avrà voluto più banalmente mettere alla berlina uno dei personaggi più 'scomodi', più controversi e più in vista del suo tempo.

Abstract

The essay briefly shows how the historical events of Eleanor of Aquitaine, queen of France and then of England, have been distorted in the literary and para-literary texts with a predominantly defamatory purpose. Above all, in the Provençal *Vidas* and *Razos* we observe a progressive denigration of the historical figure, up to the extravagant version of the *Razo* for the text by Bernart de Ventadorn *Can vei la lauzeta mover* found in the songbook "Sg"; here the queen is presented in an obscene attitude within the context of a love encounter with a certain "Rai", for which we find out an allusion to Raymond of Poitiers and the scandal that led to the divorce between Eleanor and Louis VII of France.

Fabrizio Costantini
fabrizio.costantini@unical.it

Mariafrancesca Cozzolino

La tradizione del *bellum Latinum* nel primo libro dell'*Epitome* di Floro

Il capitolo 5 del primo libro dell'*Epitome* di Floro è dedicato alla trattazione del così detto *bellum Latinum*, ovvero a quella successione di rivolte con le quali i Latini insidiarono Roma tra la fine dell'età regia e l'inizio dell'età repubblicana. Approfittando dell'instabilità politica e dei disordini civili che dilagarono in città a seguito del cambiamento di costituzione, le popolazioni del Lazio insorsero ripetutamente nel tentativo di affrancarsi dal dominio egemonico di Roma: attaccarono la città dapprima in uno scontro memorabile avvenuto, tra il 499 e il 496 a. C., sulle rive del lago Regillo[1], successivamente presero parte alle continue

[1] Livio data la battaglia al 499 a. C. in 2, 19, 2 *His consulibus (T. Aebutio C. Vetusio) […] nec ultra bellum Latinum, gliscens iam per aliquot annos*; tuttavia, nel prosieguo della sua narrazione, ricorda che alcuni storici collocano lo scontro al 496, cfr. 2, 21, 2-3 *A. deinde Postumius et T. Verginius consules facti. Hoc demum anno ad Regillum lacum pugnatum apud quosdam invenio,* così come scrive anche D.H. 6, 2, 1 μετὰ δὲ τούτους παραλαμβάνουσι τὴν ἀρχὴν Αὖλος Ποστόμιος καὶ Τῖτος Οὐεργίνιος, ἐφ' ὧν αἱ μὲν ἐνιαύσιοι ἀνοχαὶ πρὸς Λατίνους διελέλυντο, παρασκευαὶ δὲ πρὸς τὸν πόλεμον ὑφ' ἑκατέρων ἐγίνοντο. L'incertezza cronologica di quei tempi è rilevata dallo stesso Patavino in 2, 21, 4 *Tanti errores implicant temporum, aliter apud alios ordinatis magistratibus, ut nec qui consules secundum quos, nec quid quoque anno actum sit, in tanta vetustate non rerum modo sed etiam auctorum digerere possis. Ap. Claudius deinde et P. Servilius consules facti*. Sul problema cfr. T. J. Cornell, *Rome and Latium to 390 B. C.; The Recovery of Rome; The Conquest of Italy*, in F. W. Walbank, A. E. Astin-M. W. Frederiksen-R. M. Ogilvie (eds), *The Cambridge Ancient History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 263; Id., *The Beginnings of Rome. Italy and Rome from the Bronze Age to the Punic War (c. 1000 – 264 B. c.)*, London-New York, Routledge, 1995, 293.

azioni di disturbo perpetrate dalle popolazioni italiche degli Equi e dei Volsci.

Questo contributo si propone di evidenziare che, nel ripercorrere le vicende legate alla guerra latina, Floro orienta il suo racconto in una prospettiva ideologica, volta ad accreditare questo conflitto come un *bellum iustum*. Nella riscrittura dello storico, infatti, la battaglia del Regillo è giustificata dalla necessità di difendere la città dalla minaccia dei Latini e, al tempo stesso, è concepita dall'autore come un banco di prova su cui misurare il valore del futuro *populus princeps*. Il carattere incerto della guerra, amplificato retoricamente dalla presenza dei Dioscuri sul campo di battaglia, è funzionale a far emergere l'eccezionalità della *virtus Romana*, il cui massimo rappresentante è Cincinnato, il dittatore venuto dall'aratro. Analizzando le testimonianze degli storici antichi si intende sottolineare che Floro, prendendo le distanze dalla tradizione liviana, costruisce un ritratto del dittatore a tal punto suggestivo da colpire anche l'immaginario di Dante Alighieri.

1. Le cause della guerra

Ricostruire l'evoluzione dei rapporti romano-latini e le cause che portarono al confitto è un'operazione incerta e complessa, soprattutto a causa della scarsità delle notizie in nostro possesso: le fonti annalistiche testimoniano infatti che già a partire dall'età regia i Romani imposero la loro supremazia sui *populi Latini* che, in epoca arcaica, unirono le loro forze in una rete di accordi e alleanze, successivamente rese ufficiali in una sorta di organizzazione federale nota come lega latina.

Dionigi di Alicarnasso e Livio raccontano che il primato di Roma sul *concilium Latinorum* fu sancito formalmente da un *foedus* antichissimo, stipulato durante il regno di Servio Tullio: dopo la sconfitta di Alba Longa, infatti, fu raggiunto un accordo in base al quale lo stato albano, con tutti i suoi coloni, era passato sotto l'*imperium* dei vincitori[2]. A seguito di

[2] Cfr. D.H. 4, 46, 1 ὁ Ταρκύνιος καὶ συναχθέντος τοῦ συλλόγου μικρά θ' ὑπὲρ τοῦ χρονισμοῦ προειπὼν ὑπὲρ τῆς ἡγεμονίας εὐθὺς ἐποιεῖτο λόγους ὡς κατὰ τὸ δίκαιον αὐτῷ προσηκούσης, ἐπειδὴ Ταρκύνιος αὐτὴν κατέσχεν ὁ πάππος αὐτοῦ πολέμῳ κτησάμενος; Liv. 1, 52, 2-3 *posse quidem se vetusto iure agere, quod, cum omnes Latini ab Alba oriundi sint, [in] eo foedere teneantur, quo sub Tullo res omnis Albana cum colonis suis in Romanum cesserit*

questa legittimazione, la superiorità romana si consolidò ulteriormente e in maniera definitiva durante il regno di Tarquinio il Superbo, il quale non solo ottenne un rinnovamento del *foedus* stipulato da Servio Tullio, ma sembrerebbe anche essersi assunto il compito di convocare le assemblee e di organizzare un esercito misto[3].

Nel travagliato passaggio dal regime monarchico a quello repubblicano i legami di fedeltà che legavano le città del *Latium vetus* all'ultimo re di Roma, uniti al desiderio di affrancarsi dal controllo dell'Urbe, costituirono le argomentazioni grazie alle quali i Latini furono persuasi a riunire le loro forze e a porle al servizio di Ottavio Mamilio Tuscolano e Aristodemo di Cuma, intenzionati a restaurare la monarchia e a ripristinare Tarquinio sul trono[4].

In questa prospettiva le operazioni condotte contro i Latini si rivelano uno snodo particolarmente delicato per la storia di Roma e sono ricordate nei resoconti degli storici con abbondanza di episodi epici e di dettagli mitici: questa guerra rappresentò infatti il primo grande scontro combattuto per la difesa della neonata *res publica* e, nonostante non sortì un effetto definitivo nella crisi tra Romani e Latini, senza dubbio costituì l'atto conclusivo della lotta fra la città e i Tarquini, stabilendo uno spartiacque tra le guerre combattute per la difesa della libertà e le guerre di espansione vere e proprie[5].

Il racconto di Floro aspira a collocarsi in questa tradizione ed è costruito con il proposito di evidenziare il carattere essenziale e il va-

imperium. Si veda in proposito il commento di R. M. Ogilvie, *A commentary on Livy books 1-5*, Oxford, Oxford University Press, 1965, 203-204.

[3] Cfr. D.H. 4, 48, 3 τὸν δὲ Ταρκύνιον ἐπαινέσαντες ἐπὶ τῆς ἐκκλησίας ὡς κοινὸν εὐεργέτην τῶν πόλεων ἐπὶ τῷ σεσωκέναι τοὺς ἀρίστους ἄνδρας, ἡγεμόνα ποιοῦνται τοῦ ἔθνους ἐπὶ τοῖς αὐτοῖς τοῖς δικαίοις, ἐφ' οἷς Ταρκύνιόν τε τὸν πάππον αὐτοῦ πρότερον ἐποιήσαντο καὶ μετὰ ταῦτα Τύλλιον; Liv. 1, 52, 4-5 *haud difficulter persuasum Latinis, quamquam in ea foedere superior Romana res erat … ita renovatum foedus, indictumque iunioribus Latinorum ut ex foedere die certa ad lucum Ferentinae armati frequentes adessent.* Si veda in proposito V. Cicala, *Tarquini e la lega Latina*, «Rivista Storica dell'Antichità» 19, 1989, 165-170.

[4] Per un inquadramento storico di questa vicenda cfr. A. Bernardi *Nomen Latinum*, Pavia, Collegio Ghislieri, 1973, 23-24.

[5] Per uno studio dettagliato della tradizione relativa alla battaglia del lago Regillo si rimanda a D. Briquel, *La bataille du lac Régille et l'origine des temples des Dioscures et de Cérès, Liber et Libera*, in S. Laigneau-Fontaine-F. Poli (eds), *Liber aureus. Mélanges d'antiquité et de contemporanéité offerts à Nicole Fick, Tome I*, Paris, De Boccard, 2012, 45-49.

lore quasi formativo delle operazioni legate alla guerra latina per la successiva evoluzione del popolo romano. A questo scopo concorre in primo luogo la collocazione delle vicende legate ai conflitti romano-latini nell'ambito del progetto narrativo dell'*Epitome*: nel testo di Floro, infatti, la narrazione vera e propria è preceduta da una prefazione programmatica che funge da premessa all'intera opera e che delinea una scansione cronologica della storia romana articolata in quattro età, secondo uno schema biologico che paragona lo sviluppo della *res publica* all'evoluzione di un corpo umano[6].

Nell'ambito di questa struttura narrativa la guerra latina si colloca nella *secunda aetas* e, nello specifico, sancisce concretamente l'ingresso del popolo romano nella sua *adulescentia*: dopo una naturale pausa di assestamento, dovuta al cambiamento di costituzione e al consolidamento della nuova forma di governo della *res publica*, il *liber iam populus*

[6] Il ricorso a questa celebre metafora, verosimilmente mutuata dalle perdute *Historiae ab initio bellorum civilium* di Seneca Padre, consente all'autore di suddividere i settecento anni di vita del popolo romano in quattro *aetates* in cui, per una sorta di meccanismo di aritmeticità della storia, si distinguono una *infantia*, corrispondente all'età regia, una *adulescentia*, che comprende la prima età repubblicana fino alla sottomissione dell'Italia meridionale, una *iuventus* che si estende dall'età delle guerre puniche fino alla sconfitta inflitta ai Parti pe mano di Ottaviano e, infine, una *senectus*, solo accennata e che avrebbe compreso un periodo decadente della storia di Roma, che va dall'età augustea fino agli anni contemporanei all'autore; cfr. Flor. *epit*. 1 *praef*. 4-8 *Si quis ergo populum Romanum quasi unum hominem consideret totamque eius aetatem percenseat, ut coeperit utque adoleverit, ut quasi ad quandam iuventae frugem pervenerit, ut postea velut consenuerit,* quattuor gradus processusque eius inveniet*. Prima aetas sub regibus fuit prope per annos CCL, quibus circum urbem ipsam cum finitimis luctatus est. Haec erit eius* infantia*. Sequens a Bruto Collatinoque consulibus in Appium Claudium Marcum Fulvium consules CCL annos patet, quibus Italiam subegit. Hoc fuit tempus viris, armis incitatissimum, ideoque quis* adulescentiam *dixerit. Deinceps ad Caesarem Augustum CC anni, quibus totum orbem pacavit. Hic iam ipsa* iuventus *imperii et quaedam quasi robusta maturitas. A Caesare Augusto in saeculum nostrum haud multo minus anni ducenti, quibus inertia Caesarum quasi consenuit atque decoxit, nisi quod sub Traiano principe movit lacertos et praeter spem omnium senectus imperii quasi reddita iuventute revirescit*. Per una ricapitolazione dei principali problemi connessi alle fonti e ai modelli letterari di Floro per la concezione biologica della storia cfr. J.M Alonso-Núnez, *The ages of Rome*, Amsterdam, Gieben, 1982; L. Havas, *La conception organique de l'histoire sous l'Empire romaine et ses origines*, in «Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis»,19, 1983, 99-106; C. Facchini Tosi, *Il proemio di Floro. La struttura concettuale e formale*, Bologna, Pàtron, 1990; L. Bessone, Senectus imperii. *Biologismo e storia romana*, Padova, CLEUP, 2008; C. Renda, In brevi quasi tabella*. Immagini e strategie retoriche nella storiografia di Floro*, Napoli, FedOA, 2020, 20-29.

Romanus si appresta a riprendere la sua marcia trionfale che lo porterà a sottomettere la gran parte dell'Italia meridionale. Dopo aver conquistato la propria libertà, infatti, la città e il popolo furono parossisticamente impegnati in una serie di operazioni di guerra che rispondono di volta in volta ad esigenze sempre nuove. Pertanto, prima di addentrarsi nella narrazione, Floro ritiene opportuno anticipare al lettore un rapido quadro di insieme delle campagne che i Romani hanno condotto in Italia: in questa sorta di premessa, contenuta nei paragrafi conclusivi del capitolo 3, gli interventi militari sono classificati in quattro fasi diverse, legate dapprima alla necessità di proteggere l'indipendenza appena conquistata, poi per la difesa dei confini, quindi per la tutela degli alleati e infine per la ricerca della gloria e del comando:

liber iam hinc populus Romanus prima adversus exteros arma pro libertate corripuit, mox pro finibus, deinde pro sociis, tum gloria et imperio, lacessentibus adsidue usquequaque finitimis (*epit*. 1, 3, 6).

L'impeto e lo slancio espansionistico che caratterizzano la prima giovinezza del popolo romano sono giustificati dall'autore sulla base delle condizioni in cui versa la città, riassunte dall'ablativo assoluto *lacessentibus adsidue usquequaque finitimis*: in questa costruzione, caratterizzata da un forte iperbato, l'uso degli avverbi *adsidue* ed *usquequaque* contribuisce a mettere in evidenza il verbo *lacesso*, usato in questo contesto con il significato di istigare, provocare; la cura con cui Floro costruisce la frase sul piano formale contribuisce a porre sotto gli occhi del lettore la rappresentazione della spossatezza del popolo romano, fiaccato da una serie di attacchi ininterrotta nello spazio e nel tempo e costantemente impegnato a difendersi da aggressioni provenienti dall'esterno.

Per enfatizzare ulteriormente questa condizione di difficoltà Floro ricorre ad un'argomentazione fortemente patetica, affermando che il popolo romano fu costretto a combattere per la propria sopravvivenza in quanto era rimasto completamente sprovvisto di suolo pubblico:

quippe cum patrii soli glaeba nulla, sed statim hostile pomerium, mediusque inter Latium atque Tuscos quasi in quodam bivio conlocatus omnibus portis in hostem incurreret" (*epit*. 1, 3, 7).

La condizione di indigenza in cui versava il popolo romano è espressa dalla scelta del sostantivo *glaeba*, *hapax* nel testo dell'*Epitome* e che in questo contesto indica una *minima agri pars*, intesa come una piccola zolla di terreno coltivabile; il problema dell'assenza di *ager publicus* era inoltre reso ancora più drammatico dal fatto che, uscendo dalla città, il popolo romano incorreva immediatamente (*statim*) nella violazione del *pomerium*, lo spazio sacro che circondava le città latine ed etrusche e che, in quanto tale, non poteva essere né coltivato, né attraversato da eserciti.

Grazie a un meccanismo di corrispondenze e richiami interni, che costituisce l'impalcatura sottesa all'intera trattazione, la medesima istanza di accreditare le azioni intraprese dai Romani come *bella iusta* si ritrova anche nell'*incipit* del capitolo 5, nel quale l'autore, coerentemente con la prassi storiografica, illustra al suo lettore le cause che portarono alla guerra.

Nel resoconto di Floro la battaglia del lago Regillo assume una connotazione solenne e quasi epica, in primo luogo perché essa si preannuncia come uno scontro decisivo, nel quale i Romani affrontarono per la prima volta le città del Lazio ufficialmente riunite nella lega latina; a ciò si aggiunge il fatto che questa guerra si caratterizza come guerra di passioni, in quanto è scaturita dal sentimento chiave dell'odio:

Latini quoque Tarquinios adserebant aemulatione et invidia, ut populus qui foris dominabatur saltim domi serviret. Igitur omne Latium Mamilio Tusculano duce quasi in regis ultionem tollit animos (*epit*. 1, 5, 1).

Attraverso l'effetto di amplificazione del nesso sinonimico *aemulatione et invidia* l'autore sottolinea che all'origine delle ostilità ci fu un moto di gelosia da parte dei Latini nei riguardi della potenza romana: questo sentimento di insofferenza, intensificato retoricamente dall'endiadi, è espresso dal sostantivo *aemulatio*, attestato quattro volte in tutta l'opera, sempre con il significato negativo di *oppositio, adversatio* e che, in unione con *invidia*, ricorre frequentemente in Tacito[7]. L'ostilità nei confronti dei Romani rende le città latine particolarmente sensibili alle istigazioni di Ottavio Mamilio, genero di Tarquinio il Superbo: aderendo alla versione

[7] Cfr. *e.g.* Tac. *Agr.* 9 *procul ab aemulatione adversus collegas, procul a contentione adversus procuratores*; *hist.* 1,65 *unde aemulatio et invidia*.

dei fatti proposta da Livio[8], Floro sottolinea che fu Mamilio ad ispirare la costituzione di una lega politica, guidata da *Aricia* e *Tusculum* e che radunava insieme le forze di circa trenta città, a noi parzialmente note grazie alla testimonianza di Catone.

Questa confederazione fu aizzata e si sollevò contro Roma allo scopo, formalmente, di appoggiare la causa di Tarquinio, come suggerisce l'uso di *adsero*: si tratta di un verbo proprio del linguaggio tecnico giuridico che, in età imperiale, passa alla sfera del linguaggio quotidiano con il significato di aiutare, sostenere. Tuttavia la difesa del re, evocata dal nesso *quasi ultio regis*, costituisce soltanto un pretesto: in questo contesto, infatti, l'uso di *quasi* assume il valore di marca attenuativa e contribuisce a sfumare il significato di *ultio*, sostantivo fortemente connotato in senso etico per esprimere un dovere imprescindibile. Servendosi di questa *iunctura* Floro ribadisce dunque al lettore che la vera causa della guerra è da ricercare nell'invidia e nella paura per la crescita progressiva dell'influenza esercitata da Roma sul Lazio; questa interpretazione è inoltre favorita dalla marcata antitesi *foris dominabatur saltem domi servire,* ulteriormente enfatizzata dalla figura etimologica (*dominabatur/domi*) e dall'allitterazione (*saltem/servire*): l'attenzione prestata dall'autore all'aspetto retorico è funzionale a mettere a fuoco la contrapposizione tra il ruolo dominante assunto dai Romani sui popoli stranieri e l'aspirazione dei Latini a ridurli alla condizione di sudditi almeno in patria.

2. La battaglia del Regillo: l'intervento dei Dioscuri e la vittoria romana

Addentrandosi nella trattazione vera e propria dei fatti il racconto di Floro appare piuttosto sintetico per quanto riguarda la descrizione delle operazioni di guerra: lo storico si limita a ricordare che i combattimenti si svolsero sulle sponde del Regillo, un piccolo lago a nord di Frascati[9], e l'esito degli scontri rimase a lungo incerto:

[8] Cfr. Liv. 2, 18, 3 *triginta iam coniurasse populos concitante Octavio Mamilio satis constabat*.

[9] Cfr. anche Liv. 2, 19, 3 *ad lacum Regillum in agro Tusculano agmini hostium occurrerunt*.

apud Regilli lacum dimicatur diu Marte vario" (*epit*. 1, 5, 2).

Proprio con il nesso *Marte vario*, caratterizzato dalla metonimia e a parere di Quintiliano assai ricercato[10], Floro riassume le alterne vicende del combattimento, ampiamente descritte da Dionigi e da Livio, gli unici due autori ad averci trasmesso un resoconto dettagliato di questo conflitto[11]: da queste testimonianze si apprende che l'esercito romano, guidato dal dittatore Aulo Postumio Albo, riuscì a sconfiggere le truppe latine e a mettere fine alle speranze di Tarquinio, obbligato a fuggire in Campania e a cercare rifugio presso il tiranno Aristodemo a Cuma, dove rimase fino alla fine dei suoi giorni[12].

Entrambi gli storici conferiscono al loro racconto una patina epica, soffermandosi a lungo sul carattere sanguinoso della battaglia, che vide cadere non solo soldati, ma anche numerosi condottieri in entrambi gli schieramenti; la grandiosità e la portata quasi escatologica dello scontro è inoltre confermata dall'oggetto della contesa, identificato con la stessa sopravvivenza della *res publica*: la vittoria romana, infatti, non solo consentì di porre definitivamente termine alla minaccia di restaurazione della monarchia, ma, in politica estera, sancì la reintegrazione della città nella federazione dei *XXX populi Latini* in una posizione assai privilegiata, successivamente consolidata dalla stipula del *foedus Cassianum*, nel 493 a. C.

Nel racconto dell'*Epitome* l'efferatezza dello scontro emerge per contrasto rispetto alle straordinarie manifestazioni del coraggio romano: nella

[10] Cfr. Quint. *inst.* 8, 6, 24 *nam ut "Vulcanum" pro igne vulgo audimus et "vario Marte pugnatum" eruditus est sermo*.

[11] Cfr. DH 6, 6-13; Liv. 2, 19-20. Un breve cenno alla battaglia del Regillo è presente inoltre in Valerio Massimo, che la riassume in una frase (cfr. 1, 8, 1 *Cum apud lacum Regillum A. Postumius dictator et Tusculanorum dux Mamilius Octavius magnis viribus inter se concurrerent*), e in *vir. ill*. 16, 1-3.

[12] Livio data la morte di Tarquinio il Superbo al 495 a. C., mentre si trovava in esilio a Cuma, cfr. 2, 21, 5-6 *Ap. Claudius deinde et P. Servilius consules facti. Insignis hic annus est nuntio Tarquini mortis. Mortuus Cumis, quo se post fractas opes Latinorum ad Aristodemum tyrannum contulerat*. La *relegatio* cumana del sovrano ormai novantenne è ricordata già da Dionigi che però non la lega alla circostanza specifica della battaglia del lago Regillo, cfr. 6, 21, 3 Ταρκύνιος δ' ὁ βασιλεύς […] εἰς τὴν Καμπανίδα Κύμην ᾤχετο πρὸς Ἀριστόδημον τὸν ἐπικληθέντα Μαλακὸν τυραννοῦντα τότε Κυμαίων: παρ' ᾧ βραχύν τινα ἡμερῶν ἀριθμὸν ἐπιβιοὺς ἀποθνήσκει καὶ θάπτεται ὑπ' αὐτοῦ.

riscrittura di Floro, infatti, la guerra latina è concepita come un percorso di addestramento della *virtus Romana* rispetto al quale le prime tappe sono costituite dalle imprese eccezionali compiute dal dittatore Postumio e dal suo *magister equitum* che, in questa circostanza, seppero spronare l'esercito adottando tecniche di combattimento mai sperimentate prima:

donec Postumius ipse dictator signum in hostis iaculatus est – novum et insigne commentum – ut inde peteretur. Cossus equitum magister exuere frenos imperavit – et hoc novum – quo acrius incurrerent (*epit.* 1, 5, 2-3).

La vittoria romana è resa possibile innanzitutto grazie all'intervento di Aulo Postumio Albo che, per incitare l'animo dei suoi soldati, gettò un'insegna tra le file dei nemici; questo gesto è attribuito a Postumio dal solo Floro che definisce la trovata del dittatore un *commentum novum*, alludendo non solo al carattere ingannevole dello stratagemma, ma sottolineando anche il fatto che non fosse stato mai sperimentato prima. L'immagine del *signum* scagliato contro i nemici, benché di forte impatto visivo, non può senza dubbio essere considerato una *novitas* riconducibile a Postumio: Frontino ci informa infatti che questo stesso espediente fu adottato molti anni prima da Servio Tullio e, successivamente, da Menenio Agrippa nella battaglia contro gli Equi[13].

Analogamente risulta anacronistica l'impresa attribuita al *magister equitum*, erroneamente identificato in Aulo Cornelio Cosso: dalle testimonianze di Dionigi e di Livio apprendiamo infatti che, durante la

[13] Cfr. Frontin. *strat*. 2, 8, 1 *Servius Tullius adulescens proelio, quo rex Tarquinius adversus Sabinos conflixit, signiferis segnius dimicantibus raptum signum in hostem misit: cuius recuperandi gratia Romani ita ardenter pugnaverunt, ut et signum et victoriam re<t>tulerint. Furius Agrippa consul cedente cornu signum militare ereptum signiferoin hostes Hernicos et Aequos misit. Quo facto eius proelium restitutum est: summa enim alacritate Romani ad recipiendum signum incubuerunt*; il ricorso a un simile stratagemma da parte di Menenio Agrippa è attestato già in Liv. 3, 70, 10 *Ibi Agrippa, aetate viribusque ferox […] arrepta signa ab signiferis ipse inferre, quaedam iacere etiam in confertos hostes coepit*; lo stesso gesto è inoltre attribuito a Valerio Flacco durante l'assedio di Capua compiuto da Annibale nel 212 a. C., cfr. Val. Max. 3, 2, 20 *his auditis Pedanius centurio convulsum signum dextra retinens 'iam hoc' inquit 'intra hostile vallum mecum erit: proinde sequantur qui id capi nolunt', et cum eo in castra Poenorum inrupit totamque secum traxit legionem.*

guerra latina, fu comandante di cavalleria Tito Ebuzio Elva[14], mentre Cosso ricoprì tale carica nel 426 a. C., in occasione della guerra contro Fidene. Ancora una volta la tattica di combattere con i cavalli senza freni è definita innovativa (*hoc novum*) ed è messa in risalto dalla ripetizione insistita del suono -r- (*acrius incurrerent*), che riproduce al livello fonico l'impeto crescente dell'assalto; anche in questo caso, però, la testimonianza dell'*Epitome* è smentita dal solito Frontino che ritiene lo stratagemma già praticato ai tempi di Tarquinio Prisco nella lotta contro i Sabini[15].

A tal proposito è interessante sottolineare che il dettaglio di lasciare i cavalli a briglia sciolta è taciuto da Livio, ma è attestato in Dionigi che attribuisce questo espediente a Postumio il quale, essendosi accorto che la fanteria era in fuga, oramai in preda al panico, si slancia egli stesso nel folto della mischia, guidando uno squadrone di cavalleria che avanzava avendo tolto i freni ai cavalli. La coincidenza tra il racconto di Dionigi e il testo dell'*Epitome* appare ancora più significativa se si considera che in entrambe le testimonianze l'adozione di questa tecnica di combattimento precede la comparsa dei Dioscuri sul campo di battaglia.

In continuità con la tradizione rappresentata da Dionigi, di cui sopravvivono accenni in Cicerone e Valerio Massimo[16], Floro racconta infatti che, quando lo scontro era ormai entrato nel vivo, Castore e Polluce si schierarono in battaglia al fianco dei Romani:

Ea denique atrocitas proelii fuit, ut interfuisse spectaculo deos fama tradiderit. Duo in candidis equis iuvenes more siderum praetervolaverunt: Castorem atque Pollucem nemo dubitavit. Itaque et imperator ipse veneratus est pactusque victoriam templa promisit et reddidit, plane quasi stipendium commilitonibus diis (*epit*. 1, 5, 4).

[14] Per un approfondimento sulla figura di Tito Ebuzio Elva si rimanda a B. Jordan, *The* magister equitum *in the Roman Republic*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2024, pp. 56-57.

[15] Cfr. Frontin. *strat*. 2, 8, 10 *Tarquinius adversus Sabinos cunctantes equites detractis frenis concitatisque equis perrumpere aciem iussit*. Si veda in proposito il commento di Imma Eramo in Frontino, *Stratagemmi*, Introduzione, nuova traduzione e commento a cura di I. Eramo, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, pp. 314-315.

[16] Cfr. Val. Max. 1, 8, 1 *Cum apud lacum Regillum A. Postumius dictator et Tusculanorum dux Mamilius Octavius magnis viribus inter se concurrerent ac neutra acies aliquamdiu pedem referret, Castor ac Pollux Romanarum partium propugnatores visi hostiles copias penitus*.

La partecipazione dei Dioscuri al combattimento è evocata inizialmente da Floro in maniera generica: così come nel racconto di Dionigi, le due divinità si manifestano infatti con le sembianze di due giovani nel fiore degli anni, accompagnati dai caratteristici cavalli bianchi. Lo stupore derivato dalla loro improvvisa apparizione sul campo di battaglia è evocato attraverso l'immagine suggestiva della scia luminosa generata dalla cometa: il verbo *praetervolo*, *hapax* nel testo dell'*Epitome*, assume il significato tecnico di "passare volando innanzi" e allude alla rapidità e alla leggerezza con cui i due giovani si fecero largo tra gli eserciti; la prestanza e l'avvenenza fuori dalla norma dei due cavalieri ricordata da Dionigi è sinteticamente rievocata da Floro mediante l'accostamento tra la luminosità sprigionata dai *candidi equi* e l'incedere dei due cavalieri, paragonata alla traiettoria dei *sidera*, le stelle che brillano nella notte; l'uso del nesso *more siderum* sembra inoltre alludere alla rappresentazione di Castore e Polluce come portatori di salvezza nella bufera, immagine topica attestata in poesia a partire da Cinna e ripresa da autori quali Orazio e Stazio[17].

La somiglianza tra il racconto di Dionigi e il testo dell'*Epitome*, oltre ad alimentare la *vexata quaestio* circa la conoscenza degli autori greci da parte di Floro, costituisce senza dubbio una presa di distanze rispetto alla testimonianza di Livio, il quale non fa alcun riferimento ad una tradizione che testimonia l'intervento dei Dioscuri nella battaglia del Regillo.

Questo silenzio potrebbe essere spiegato alla luce del dibattutissimo rapporto tra cavalleria e fanteria nei primi anni della repubblica[18]: è pos-

[17] Secondo la tradizione Castore e Polluce erano soliti manifestarsi durante le bufere sotto forma di luci che si posano sulle antenne delle navi, cfr. Eur. *Hel*. 1495-1500 μόλοιτέ ποθ' ἵππιον οἶμον / δι' αἰθέρος ἱέμενοι / παῖδες Τυνδαρίδαι, λαμπρῶν ἄστρων ὑπ' ἀέλλαισιν; *El.* 1240-1242 Κάστωρ κασίγνητός τε Πολυδεύκης ὅδε. / δεινὸν δὲ ναυσὶν ἀρτίως πόντου σάλον / παύσαντ' ἀφίγμεθ' Ἄργος; Theocr. 22, 5-9 ὑμνέομεν καὶ δὶς καὶ τὸ τρίτον ἄρσενα τέκνα / κούρης Θεστιάδος, Λακεδαιμονίους δύ' ἀδελφούς, / ἀνθρώπων σωτῆρας […] νηῶν θ', αἳ δύνοντα καὶ οὐρανὸν ἐξανύοντα / ἄστρα βιαζόμεναι χαλεποῖς ἐνέκυρσαν ἀήταις. Il motivo delle fiammelle dei Dioscuri diventa inoltre topico nell'ambito del propempticon latino a partire da Cinna frg. 2 Büchn. *lucida cum fulgent summi carchesia mali*, da cui dipendono Hor. *carm*. 1, 3, 2 *sic fratres Helenae, lucida sidera*; Stat. *silv.* 3, 2, 8-10 *proferte benigna / sidera et antemnae gemino considite cornu, / Oebalii fratres; vobis pontusque polusque, / luceat*.

[18] Si veda in proposito M. Sordi, *La leggenda dei Dioscuri nella battaglia della Sagra e di Lago Regillo I*, in M. Sordi (ed.), *Contributi dell'Istituto di storia antica* 1, Milano, Vita e Pensiero, 1972, pp. 47-70 e, in particolare, 65-70.

sibile supporre infatti che per le vicende del Regillo Livio si rifacesse ad una tradizione più antica, secondo la quale la battaglia fu risolta sì dalla cavalleria, ma da una cavalleria appiedata, che si rivelò decisiva nel momento in cui scese da cavallo e cominciò a combattere alla maniera dei fanti; il testo di Dionigi, invece deriva da una rielaborazione più tarda della vicenda del Regillo, con ogni probabilità tra la fine del IV e gli inizi del III secolo a. C., nel momento della grande espansione di Roma nell'Italia meridionale e in concomitanza con l'ascesa del ceto equestre.

Al di là dell'aspetto sociale, la scelta di Floro di accogliere una tradizione secondo la quale i Dioscuri si rivelano determinanti per l'esito dei combattimenti tra Romani e Latini è funzionale a sottolineare al lettore che una guerra a difesa dei valori della *libertas*, della *res publica* e della *virtus* godeva anche del consenso e dell'appoggio degli dei.

Nella concezione retorica di Floro, dunque, la correttezza del dato storico è sacrificata all'interpretazione della battaglia del Regillo come un momento liminare nella storia di Roma; superato questo banco di prova il popolo romano è pronto per inaugurare una nuova fase della sua vita, in cui le guerre non sono più dettate da un'esigenza di difesa, ma da una volontà di espansione:

hactenus pro libertate, mox de finibus cum isdem Latinis adsidue et sine intermissione pugnatum est (*epit*. 1, 5, 5).

Questo ciclo di conflitti si caratterizza in primo luogo per il suo carattere incessante, messo in evidenza dalla forma impersonale *pugnatum est* e dalla sequenza *adsidue et sine intermissione*, che si segnala per l'iterazione di concetti sinonimi, per l'omoteleuto e per il ripetersi dei fonemi */s/* e */i/*.

Nella successione di conflitti che i Romani dovettero affrontare in questo nuovo capitolo della loro storia, Floro individua il momento di maggiore pericolo nella guerra con le popolazioni degli Equi e dei Volsci, erroneamente annoverati fra i popoli latini:

Pervicacissimi tamen Latinorum Aequi et Volsci fuere et cotidiani, ut sic dixerim, hostes (*epit.* 1, 5, 11).

L'uso del superlativo *pervicacissimi* esprime efficacemente l'ostinazione manifestata dai nemici, evocati dal nesso *cotidiani hostes,* che sembra riecheggiare l'altro nesso *aeterni hostes* coniato da Livio[19]; ricorrendo a due termini affini per significato (*pervicax / cotidianus*), di cui anzi l'uno costituisce la spiegazione dell'altro, lo storico sottolinea che la natura incessante degli attacchi fece sì che l'esercito romano fosse sul punto di essere annientato: la salvezza fu possibile solo grazie all'intervento di Cincinnato, annoverato tra i *summi viri* che si distinsero nell'età più arcaica della storia di Roma.

3. La figura di Cincinnato tra Floro e Dante

La figura del celebre dittatore romano ci è nota, ancora una volta, dai resoconti di Dionigi e di Livio, in cui il vero storico è condito da numerosi episodi leggendari; Lucio Quinzio Cincinnato balza agli onori della storiografia in primo luogo come padre di Cesone, esponente della gioventù patrizia e caratterizzato da un'indole simile a quella di Coriolano[20]: egli fu, infatti, oppositore della legge agraria e prevaricatore della plebe, al punto che il tribuno Lucio Virginio lo citò in tribunale, obbligandolo a partire per l'esilio. Per pagare la multa comminata al figlio e risarcire i mallevadori, Cincinnato si ridusse in estrema povertà, relegato in un piccolo podere di quattro iugeri al di là del Tevere[21]; ciò nonostante egli non fece mai mancare il suo supporto ai *patres* che si erano schierati in difesa del figlio e, nei momenti di grave difficoltà, fu sempre pronto a

[19] Cfr. Liv. 3, 16, 2 *tum aeterni hostes, Volsci et Aequi, non ad populandos, ut ante, fines sed ad urbem ut ex parte captam venirent*.

[20] Cfr. D.H. 10, 8, 4 Καίσων μὲν οὖν τοιαύτῃ περιπεσὼν ἐπιβουλῇ, κατασκευασαμένων ἅπαντα τῶν δημάρχων καὶ Οὐολουσκίου ψευδῆ μαρτυρήσαντος, ὡς ἐγένετο φανερὸν σὺν χρόνῳ, φεύγων εἰς Τυρρηνίαν ᾤχετο: ὁ δὲ πατὴρ αὐτοῦ τὰ πλεῖστα τῆς οὐσίας ἀπεμπολήσας καὶ τὰ ὁμολογηθέντα ὑπὸ τῶν ἐγγυητῶν χρήματα ἀποδοὺς ἑαυτῷ χωρίον ἓν μικρὸν ὑπολειπόμενος πέραν τοῦ Τεβέριος ποταμοῦ, ἐν ᾧ ταπεινή τις ἦν καλύβη, γεωργῶν αὐτόθι μετὰ δούλων ὀλίγων ἐπίπονον καὶ ταλαίπωρον ἔζη βίον ὑπὸ λύπης τε καὶ πενίας; *vir. ill*.17 *Lucius Quinctius Cincinnatus filium Caesonem petulantissimum abdicavit*. Sulla figura di Cesone si rimanda a A. Vasaly, *The Quinctii in Livy's First Pentad: the rhetoric of anti-rhetoric*, in «Classical World», 1999, (92.6), pp. 517-518.

[21] Cfr. Eutr. 1, 17, 1 *L. Quintius Cincinnatus dictator est factus, qui agrum quattuor iugerum possidens manibus suis colebat*.

schierarsi a difesa dello Stato, distinguendosi come uomo di parte allineato con i patrizi conservatori, più moderato ed equilibrato del figlio Cesone, ma non alieno delle stesse idee politiche, di cui si fece interprete nei momenti cruciali della vita pubblica.

All'immagine di uomo integerrimo, dotato di rettitudine e senso civico, tracciata da Dionigi e da Livio, si oppone la rappresentazione etica delineata da Cicerone, in cui Cincinnato è ricordato quale campione di un'incorrotta romanità, dedito al lavoro, ma sempre pronto ad assumersi responsabilità pubbliche per difendere la patria in pericolo[22].

Il modello esemplare di virtù descritto dall'Arpinate è alla base della narrazione presente nel testo dell'*Epitome*, in cui Cincinnato è presentato ai lettori come il dittatore venuto dall'aratro:

sed hos praecipue Titus Quinctius domuit, ille dictator ab aratro, qui obsessa et paene iam capta Manili consulis castra egregia virtute servavit (*epit*. 1, 5, 12).

Dall'analisi di questo contesto risulta che Floro non soltanto si riferisca al dittatore con il *praenomen* sbagliato, *Titus* in luogo di *Lucius*[23], ma addirittura manipoli la successione cronologica degli eventi, anteponendo la trattazione della prima dittatura del 458 a. C. alla disfatta del Cremera, oggetto del capitolo successivo (*epit*. 1, 6). È possibile supporre che questo anacronismo derivi dalla volontà di Floro di creare una sorta di spartiacque tra una fase più arcaica della storia di Roma, in cui si consolida il modello virtuoso del *civis Romanus*, e l'età fabia, che di quella *virtus* originaria costituisce la prima e compiuta manifestazione.

A questa interpretazione sembrerebbe contribuire l'attenzione di Floro alla dimensione agricola del personaggio di Cincinnato, indisso-

[22] Cfr. Cic. *fin.* 2, 12 *itaque ut maiores nostri ab aratro adduxerunt Cincinnatum illum, ut dictator*; *Cato* 56 *si quidem aranti L. Quinctio Cincinnato nuntiatum est eum dictatorem esse factum*. Per un resoconto dettagliato sulla vicenda di Cincinnato si rimanda a L. Bessone, *La storia epitomata. Introduzione a Floro*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1996, pp. 39-50; Vasaly, *The Quinctii in Livy's* ...cit., pp. 518-526.

[23] Su questi 'errori' di Floro cfr. P. Jal, *Indtroduction,* in Florus, *Œuvres* I. Texte établi et traduit par P. Jal, Paris, Les Belles Lettres,1967, pp. xxxii-xxxv; L. Bessone, *Di alcuni 'errori' di Floro*, in «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica», 1978, (106), pp. 421 e sgg.; Id., *La fortuna di Cincinnato: eroe misconosciuto o adulterato?*, in «Acta Classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis», 1996, (32), pp 39-50.

lubilmente legato alla vita dei campi fin dal suo esordio sulla scena e portatore dei *mores* del vero cittadino romano all'antica:

Medium erat tempus forte sementis, cum patricium virum innixum aratro suo lictor in ipso opere deprehendit. Inde in aciem profectus, victos, ne quid a rustici operis imitatione cessaret, more pecudum sub iugum misit. Sic expeditione finita rediit ad boves rursus triumphalis agricola—fidem numinum—qua velocitate! Intra quindecim dies coeptum peractumque bellum, prorsus ut festinasse dictator ad relictum opus videretur" (*epit.* 1, 5, 13-15).

Oltre che per il riferimento concreto all'immagine dell'aratro, l'allusione alla vita agreste fa da contraltare all'intera campagna condotta dal dittatore contro gli Equi e i Volsci; già al momento del conferimento del comando della guerra, il littore sorprende Cincinnato *innixum aratro suo*: in questo contesto il verbo *innitor* esprime icasticamente lo sforzo dell'aratore chino sull'utensile, in un'immagine che stride con la condizione di *patricium virum*, volutamente enfatizzata anteponendo l'aggettivo rispetto al suo sostantivo.

La rappresentazione agricola di Cincinnato prosegue nella descrizione della punizione che il comandante vittorioso infligge agli eserciti nemici: sulla scorta della testimonianza di Livio e di Valerio Massimo, Floro descrive il dittatore mentre è intento a *mittere Aequos sub hoc iugum*: con questa espressione tecnica l'autore non insiste tanto sull'umiliazione che Cincinnato inflisse ai nemici, così come si legge nel testo di Livio[24]; il racconto di Floro mira piuttosto a recuperare il significato letterale del passo, assimilando i vinti a degli armenti che, *more pecudum*, vengono fatti passare sotto il giogo.

Tuttavia l'immagine esemplare della semplicità dei costumi arcaici e dell'antica virtù trova la sua massima espressione nell'immagine ossimorica del *triumphalis agricola*: benché infatti Cincinnato abbia sperimento i fasti del trionfo, preferisce rimanere un semplice agricoltore e ritornare

[24] Cfr. Liv. 3, 28, 10-11 *Sanguinis se Aequorum non egere; licere abire, sed ut exprimatur tandem confessio subactam domitamque esse gentem, sub iugum abituros. Tribus hastis iugum fit, humi fixis duabus superque eas transversa una deligata. Sub hoc iugo dictator Aequos misit*); Val. Max. 2, 7, 7 *Age, quanto spiritu putamus usum L. Quintium Cincinnatum dictatorem eo tempore, quo devictis Aequiculis et sub iugum missis L. Minucium consulatum deponere coegit*.

alla vita dei campi; la singolarità della scelta del dittatore è messa in evidenza dal nesso *redit ad boves rursus*, caratterizzato dall'allitterazione (*redit / rursus*) e dal pleonasmo che consente di incorniciare il termine chiave *boves*.

La tradizione che attesta un ritorno di Cincinnato alla vita dei campi non trova riscontro, prima di Floro, né nella testimonianza di Dionigi né in quella di Livio: entrambi gli storici si limitano infatti a raccontare che Quinzio abdicò alla dittatura dopo circa sei mesi dall'assunzione dell'incarico; la versione dei fatti proposta nel testo dell'*Epitome* sembra invece essere alla base del sintetico resoconto fornito da Agostino e dall'anonimo autore del *de viris illustribus*, i quali elogiano l'austera semplicità del dittatore che preferì la povertà all'esercizio del potere[25].

Tuttavia il dato più interessante che è possibile ricavare dal confronto tra le fonti, consiste nella possibilità di ritracciare echi dell'*exemplum* costruito da Floro nel *Convivio* di Dante:

> Chi dirà di Quinzio Cincinnato, fatto dittatore e tolto dallo aratro, dopo lo tempo dell'officio, spontaneamente quello rifiutando, *allo arare essere ritornato*? (Dante, *Cv*. 4, 5, 15).

Il riferimento a Cincinnato è inserito in un più ampio *excursus* con il quale Dante si proponeva di dimostrare che il favore divino nei riguardi dell'impero romani si manifestò innanzitutto nella virtù eccezionale dei suoi uomini: le vicende della Roma repubblicana dimostrano infatti che non solo la nascita, ma anche l'evoluzione della storia della città "speziale processo ebbe da Dio".

Analogamente l'immagine del condottiero trionfante che sceglie di ritornare *ad boves* è ripresa anche nella *Monarchia* come esempio di onestà civile volta al bene comune, nell'ambito di una più ampia trattazione che mira ad argomentare la legittimità dell'impero romano:

[25] Cfr. *Vir. ill*. 17, 4 *sextodecimo die dictaturam, quam acceperat, deposuit et ad agricultum reversus est*; Aug. *civ.* 2, 18, 2 *audiat vel legat Quintium Cincinnatum, cum quattuor iugera possideret et ea suis manibus coleret, ab aratro esse adductum, ut dictator fieret, maior utique honore quam consul, victisque hostibus ingentem gloriam consecutum in eadem paupertate mansisse?*

Nonne Cincinnatus ille sanctum nobis reliquit exemplum libere deponendi dignitatem in termino cum, assumptus ab aratro, dictator factus est, ut Livius refert, et post victoriam, post triumphum, sceptro imperatorio restituto consulibus, sudaturus post boves ad stivam libere reversus est? (Dante *Mn*. 2, 5, 9).

Nonostante Dante indichi esplicitamente Livio come fonte per la sua trattazione, è evidente che per la vicenda di Cincinnato sia il *Convivio*, sia il trattato sulla *Monarchia* sembrano riprendere in maniera pressoché letterale il testo dell'*Epitome*[26].

Presupporre un rapporto di dipendenza di Dante da Floro è una questione che si inscrive in un problema più generale, legato sia alla difficoltà di orientarsi nella biblioteca dantesca[27], sia all'impossibilità di stabilire con certezza quanto e cosa il poeta abbia letto dall'opera di Livio. Senza dubbio il Patavino è definito da Dante "*gestorum Romanorum scriba egregius*" (*Mn*. 2, 3, 6) o anche "colui che non erra" (*inf.* 28, 12) e costituisce il punto di riferimento dell'autore per la conoscenza della storia di Roma[28].

Un probabile argomento a sostegno della conoscenza del testo dell'*Epitome* da parte di Dante potrebbe essere individuato nella testimonianza di *Cv*. 4, 5, 11-12[29], nell'ambito di una riflessione del poeta sulle virtù e i meriti che consentirono a Roma di ottenere il dominio del mondo; in questo contesto Dante definisce il periodo regio e l'epoca immediatamente successiva, che si estende fino all'istituzione dell'impero, la *puerizia* e l'*adulescenza* del popolo romano:

[26] Il riferimento al testo dell'Epitome è suggerito anche da P. Chiesa e A. Tabarroni in P. Chiesa-A. Tabarroni (a cura di), *Nuova edizione commentata delle opere di Dante. Volume IV: Monarchia*, Padova, Salerno Editrice, 2013, pp. 102-103.

[27] Per un quadro di sintesi sulla questione si rimanda a L. Gargan, *Per la biblioteca di Dante*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 2009, (186), pp. 161-193; L. Canfora, *Gli occhi di Cesare. La biblioteca latina di Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2015, in particolare pp. 31e sgg.

[28] Cfr. T. Martina, *Tito Livio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1978, pp. 673-677; F. Fontanella, *L'impero e la storia di Roma in Dante*, Bologna, Il Mulino, 2016.

[29] Si veda in proposito il commento di Quaglioni in G. Fioravanti-C. Giunta-D. Quaglioni-C.Villa-G. Albanese (a cura di), *Dante. Opere II*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 578-579.

Ché se consideriamo li sette regi che prima la governaro, cioè Romolo, Numma, Tulio, Anco e li re Tarquini, che furono quasi baiuli e tutori della sua puerizia, noi trovare potremo per le scritture delle romane istorie, massimamente per Tito Livio, coloro essere stati di diverse nature, secondo la oportunitade del procedente tempo. Se noi consideriamo poi lei per la maggiore adolescenza sua, poi che dalla reale tutoria fu emancipata, da Bruto primo consolo infino a Cesare primo prencipe sommo, noi troveremo lei essaltata non con umani cittadini ma con divini, nelli quali non amore umano ma divino era inspirato in amare lei.

Nell'antichità era diffuso il confronto tra le età dell'uomo e altre realtà a carattere ricorsivo, come le stagioni o anche le fasi che si alternano ciclicamente nell'ambito dell'evoluzione politica e sociale di un popolo. Questo *topos* ha goduto di grande fortuna nell'antichità; nel caso specifico della metafora biologica essa è attestata nella sezione proemiale di due opere storiche, costituite dall'*Epitome* di Floro e, verosimilmente, dalle *Historiae* di Seneca Padre, il cui *incipit* è noto per tradizione indiretta grazie alle *Divinae Istitutiones* di Lattanzio.

Tuttavia la citazione di Seneca appare piuttosto digressiva se paragonata alle ambizioni di un'opera di ampio respiro come quella di Lattanzio, mentre risulta più facile supporre che Dante abbia mutuato la metafora dalla dichiarazione proemiale di Floro e dalle successive ricapitolazioni presenti all'interno dell'opera per marcarne gli snodi cronologici. Un altro dato favorevole alla dipendenza di Dante da Floro, potrebbe essere individuato nel fatto che entrambi gli autori adottano una ripartizione basata su quattro *aetates*, a dispetto delle cinque individuate da Seneca, con precise rispondenze nell'individuazione dei limiti cronologici.

Questa precisa organizzazione espositiva della storia di Roma consentirebbe di ipotizzare che il testo di Floro potrebbe essere divenuto noto a Dante attraverso la mediazione del suo maestro, Brunetto Latini, che avrebbe fatto ampio ricorso a compilazioni di storia romana per la composizione del III libro del *Tresor*[30]. Tuttavia, in assenza di prove

[30] La conoscenza del testo di Livio da parte di Dante è ancora oggi questione aperta e dibattuta. Gli studiosi ritengono che verosimilmente Dante potrebbe aver attinto all'opera del Patavino durante il primo soggiorno veronese, agli inizi del XIV secolo, quando ancora non

certe, appare forse più prudente e verisimile l'ipotesi secondo la quale Dante avrebbe avuto modo di leggere il testo dell'*Epitome* negli anni del suo apprendistato fiorentino: poiché l'opera di Floro ha goduto di grande fortuna per tutto il Medioevo, fino alle soglie del Rinascimento, è altamente probabile che essa fosse diffusa anche a Firenze, tra i possessori di biblioteche private.

La ripresa della versione floriana della vicenda di Cincinnato appare dunque significativa soprattutto nel contesto del *Convivio* e della *Monarchia*, i trattati di impostazione didascalica con i quali Dante si propone di guidare il suo lettore nell'acquisizione di insegnamenti di carattere morale, dottrinale e giuridico. In questa prospettiva si può ipotizzare che Dante, nel tentativo di marcare il divario tra l'antica romanità e la situazione politica a lui contemporanea, faccia volutamente riferimento ad una versione fortemente ideologizzata della vicenda di Cincinnato: riscrivendo in chiave patetico-drammatica il racconto del *bellum Latinum*, Floro proietta la condotta esemplare del dittatore sul piano dell'epica, come solenne manifestazione di una *virtus* sovraumana.

Abstract

Chapter 5 of the first book of the Florus'*Epitome* is dedicated to the commemoration of the events related to the war that the Romans fought against the Latins between 499 and 496 B.C. near Lake Regillus. Florus opens his account illustrating the causes that led to the conflict, according to an established practice in historiography: the historian emphasizes that the war arose from a psychological matrix, which is expressed in a feeling of envy hatched by the Latins in the consideration of the growing Roman power; the resentment of the enemies resulted in a war so uncertain and bloody as to require an intervention

aveva cominciato a lavorare alla *Commedia*. Sulla questione si rimanda a G. Petrocchi, *Vita di Dante*, Roma-Bari, Laterza, 1983; M. Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2013; L.M.G Livraghi, *Dal Convivio alla Monarchia: quale Livio per Dante?*, in «L'Alighieri», 2019, (53), pp. 53-56; Ead., *«Il lungo studio e'l grande amore». Fonti classiche e strutture compositive dell'opera dantesca*, Firenze, Franco Cesati, 2023. Sul rapporto tra Dante e Floro si rimanda inoltre a F. Fontanella, *L'impero e la storia di Roma in Dante*, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 60-61.

on the field of the *Dioscuri*, Castor and Pollux. The value of the Roman people is also highlighted and embodied by the figure of Cincinnatus, described by the author as a model of *civis* par excellence, dedicated to the work of the fields and a life rigorous.

Mariafrancesca Cozzolino
mariafrancesca.cozzolino@unina.it

Arturo De Vivo

Il ritiro di Tiberio a Rodi: un esilio politico?

Nel 6 a.C. Tiberio, che aveva appena ricevuto dall'imperatore la *tribunicia potestas* per cinque anni, si ritira improvvisamente a Rodi, e farà ritorno a Roma solo nel 2 d.C. In quell'anno Augusto denuncia la condotta scandalosa della figlia Giulia, che fa relegare nell'isola di Pandateria, comunicando insieme la volontà di divorzio da parte del marito Tiberio (che l'aveva presa in sposa nell'anno 11 a.C., dopo che era rimasta vedova nel 12 a.C.). Intanto la morte in breve tempo di Lucio Cesare (2 d.C.) e di Gaio Cesare (4 d.C.), i figli di Giulia e di Vipsanio Agrippa, adottati nel 17 a.C. dal principe, sconvolge tutti i progetti di successione e il 27 giugno del 4 d.C. Augusto adotta Tiberio e Agrippa Postumo (ripudiato già nel 6 d.C. come figlio adottivo)[1]. Ormai Tiberio è l'erede designato, e nel 14 d.C. succederà al fondatore dell'impero.

[1] Tiberio, che ha già il figlio Druso minore, deve però adottare Germanico, figlio del fratello Druso, morto nel 9 a.C. Per tutti gli avvenimenti qui ricordati, che si inquadrano nelle azioni di Augusto finalizzate alla trasmissione del potere in ambito familiare, rinvio per una sintesi efficace a M. Pani, *Lotte per il potere e vicende dinastiche. Il principato fra Tiberio e Nerone*, in *Storia di Roma*, vol. II. *L'impero mediterraneo*, 2. *I principi e il mondo*, Torino, Einaudi, 1991, in particolare pp. 221-229; B. Levick, *Tiberius the Politician*, London and New York, Routledge, 1999[2] (1976), pp. 18-30; A. Marcone, *Augusto*, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 240-248. Un quadro più ampio in R. Syme, *La rivoluzione romana*. Introduzione di A. Momigliano, trad. it. di M. Manfredi, Torino, Einaudi, pp. 389-441. Ronald Syme riprende l'argomento in *L'aristocrazia augustea*, trad. it. di C. Dell'Aversano, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 128-139.

Tra tutte queste vicende, per le quali non mancano dubbi e sospetti, è il ritiro di Tiberio a Rodi per più di sette anni l'avvenimento su cui grava forse l'interrogativo più grande: un fatto così rilevante e per molti aspetti inquietante viene registrato, nel corso degli anni, dalle fonti letterarie con molte incertezze e alcune differenze anche sostanziali, al punto che è difficile riconoscere una vulgata condivisa[2]. Proprio per questo vorrei riprendere la questione, peraltro ampiamente dibattuta[3], esaminando i singoli testi che trattano l'argomento e verificando come gli autori abbiano selezionato la materia e costruito la propria narrazione; è questa la premessa a mio avviso ineludibile per operare un confronto e tentare eventualmente una sintesi, nella consapevolezza dei margini inevitabili di arbitrarietà in una operazione che rischia di giustapporre pezzi costruiti per racconti diversi.

La testimonianza più vicina agli avvenimenti in questione è quella dello storico Velleio Patercolo, la cui storia universale dalla distruzione di Troia giungeva fino agli anni a lui contemporanei (29-30 d.C.)[4]. Aveva militato prima con Gaio Cesare e poi con Tiberio per nove anni, durante le campagne in Germania iniziate nel 4 d.C.[5], e con lo stesso entusiasmo

[2] Non è difficile ritenere che a determinare questa situazione possa non essere estraneo il controllo esercitato da Augusto sulla tradizione dei fatti, cfr. L. Canfora, *Augusto figlio di Dio*, Roma – Bari, Laterza, 2015, p. 482: «Si inaugura in grande stile, con Augusto, *la politica della eliminazione dei fatti: essi non esistono per il fatto stesso che non se ne deve parlare*».

[3] Tra i lavori di sintesi vorrei qui ricordare: M. L. Paladini, *A proposito del ritiro di Tiberio a Rodi e della sua posizione prima dell'accessione all'impero*, «Nuova Rivista Storica» 1957, (41), pp. 1-32; B. M. Levick, *Tiberius' Retirement to Rhodes in 6 B.C.*, «Latomus» 1972, (31), pp. 779-813; J. Bellemore, *Tiberius and Rhodes*, «Klio» 2007, (89), pp. 417-453.

[4] Per un utile quadro delle principali problematiche relative a Velleio e alla sua opera storica mi limito qui a segnalare Velleius Paterculus, *Histoire romaine*. Tome I. Livre I, texte établi et traduit par J. Hellegouarc'h, Paris, Les Belles Lettres, 1982, pp. vii-cii (*Introduction*); J. Hellegouarc'h, *État présent des travaux sur l'"Histoire Romaine" de Velleius Paterculus*, in *ANRW* II 32/1, Berlin – New York, De Gruyter, 1984, pp. 404-436; infine, in E. Cowan (ed.), *Velleius Paterculus: Making History*, Swansea, Classical Press of Wales, 2011, soprattutto i saggi di J. Rich, *Velleius' history: genre and purpose*, pp. 73-92, e di W. M. Bloomer, Transit admiratio: memoria, invidia, *and the historian*, pp. 93-119.

[5] Vell. II 104,3 *Hoc tempus me, functum ante tribunatu, castrorum Ti. Caesaris militem fecit; quippe protinus ab adoptione missus cum eo praefectus equitum in Germaniam, successor officii patris mei, caelestissimorum eius operum per annos continuos VIIII praefectus aut legatus spectator, tum pro captu mediocritatis meae adiutor fui*.

con cui aveva servito il suo comandante ne descrive le imprese[6]. A proposito degli avvenimenti del 6 a.C. Velleio scrive che Tiberio, reduce da gloriose vittorie militari, al massimo della sua fortuna, secondo solo al principe con cui condivideva la *potestas tribunicia*, chiede ad Augusto di prendere riposo dalle sue fatiche (II 99,1-2):

Brevi interiecto spatio, Ti. Nero duobus consulatibus totidemque triumphis actis, tribuniciae potestatis consortione aequatus Augusto, civium post unum, et hoc, quia volebat, eminentissimus, ducum maximus, fama fortunaque celeberrimus et vere alterum rei publicae lumen et caput, mira quadam et incredibili atque inenarrabili pietate, cuius causae mox detectae sunt, cum C. Caesar sumpsisset iam virilem togam, Lucius item maturus esset vir, is, ne fulgor suus orientium iuvenum obstaret initiis, dissimulata causa consilii sui, commeatum ab socero atque eodem vitrico adquiescendi a continuatione laborum petiit.

Il tono è palesemente elogiativo, quasi panegiristico, ma è interessante notare come sia costruita la narrazione[7]: la straordinaria posizione di preminenza di Tiberio su tutti i cittadini tranne che su Augusto, e solo perché così voleva egli stesso, è la premessa di tutto il discorso; la motivazione per la quale agisce è un gesto di bontà, di affetto esaltato con un triplice aggettivo (*mira quadam et incredibili atque inenarrabili*)[8], per non ostacolare con la propria luce splendente la carriera all'esordio dei giovani figli adottivi del principe, Gaio e Lucio, anche se queste cause si scoprirono solo più tardi; finalmente lo storico riferisce il fatto: Tiberio richiede al suocero e patrigno di accordargli il permesso di riposarsi dalle fatiche ininterrotte, ma dissimula le ragioni di questa decisione. Risulta

[6] Sempre significativa al riguardo, fin dal titolo, la monografia di Italo Lana, *Velleio Patercolo o della propaganda*, Torino, Università di Torino, 1952.

[7] L'argomento del ritiro a Rodi di Tiberio è trattato da Velleio in II 99-100,1, su cui, per un commento generale, cfr. Velleius Paterculus, *The Tiberian narrative (2.94-131)*, edited with an introduction and commentary by A. J. Woodman, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, pp. 116-120; Velleius Paterculus, *Ad M. Vinicium consulem libri duo*, curavit adnotavitque M. Elefante, Hildesheim – Zürich – New York, Olms,1997, pp. 451-454.

[8] Il trikolon aggettivale è retoricamente ricercato, presentando l'allitterazione di due membri su tre (*incredibili... inenarrabili*) e la variazione della congiunzione (*et... atque*), oltre a una klimax sillabica crescente.

evidente, secondo lo storico, che la scelta di Tiberio è assolutamente autonoma e non è stata condivisa con alcuno, neanche con il principe.

Velleio, tuttavia, non si sofferma su questi aspetti, piuttosto con la promessa di rinviarne la trattazione all'*opus iustum*, all'opera di più ampio respiro che annuncia di voler scrivere[9], accenna alle reazioni disperate di tutta la cittadinanza, che tentava in ogni modo di trattenerlo, e riferisce che durante i sette anni trascorsi a Rodi tutti i magistrati destinati alle province trasmarine si recavano a rendere omaggio a Tiberio, riconoscendone l'autorità, pur trattandosi ormai di un privato cittadino (II 99,3-4)[10]. Se tutte queste manifestazioni dimostrano che il soggiorno a Rodi non fu mai un isolamento politico, le conseguenze di quell'assenza non mancarono di farsi sentire nel mondo che si accorse che Roma non aveva più il suo protettore: si ribellarono, infatti, i Parti e i Germani (II 100,1)[11].

In una sorta di crescendo, ma senza alcuna relazione causale o consequenziale, Velleio ricorda la tempesta che nel 2 d.C. si abbatté sulla stessa casa del principe, che fu costretto a denunciare la condotta scandalosa e colpevole della figlia Giulia, moglie di Tiberio, e a punire con lei, relegata in un'isola, i suoi complici, esponenti delle famiglie più importanti della nobiltà romana (II 100,2-5). Lo storico si dedica quindi alle imprese di Gaio Cesare, inviato in Siria, che alterna azioni degne di grande lode ad altre biasimevoli, riferendo che in quell'occasione aveva avuto modo di incontrare Tiberio, tributandogli gli onori che si devono a un superiore (II 101,1 *Breve ab hoc intercesserat spatium, cum C. Caesar, ante aliis provinciis ad visendum obitis, in Syriam missus, convento prius Ti. Nerone, cui omnem honorem ut superiori habuit, tam varie se ibi gessit ut*

[9] Cfr., per questo impegno a scrivere *iustum opus*, Vell. II 48,5; 89,1; 96,3; 99,3; 103,4; 114,4; 119,1.

[10] Vell. II 99,3-4 *Quis fuerit eo tempore civitatis habitus, qui singulorum animi, quae digredientium a tanto viro omnium lacrimae, quam paene ei patria manum iniecerit, iusto servemus operi. Illud etiam in hoc transcursu dicendum est ita septem annos Rhodi moratum ut omnes, qui pro consulibus legatique in transmarinas profecti provincias, visendi eius gratia ‹Rhodum deverterint› atque eum convenientes semper privato, si illa maiestas privata umquam fuit, fasces suos summiserint fassique sint otium eius honoratius imperio suo*.

[11] Vell. II 100,1 *Sensit terrarum orbis digressum a custodia Neronem Urbis: nam et Parthus desciscens a societate Romana adiecit Armeniae manum et Germania aversis domitoris sui oculis rebellavit*.

nec laudaturum magna nec vituperaturum mediocris materia deficiat)[12]. È opportuno notare che l'uso transitivo del verbo *convenio* (*convento... Ti. Nerone*), nel senso 'neutro' di incontrare, e l'indicazione puntuale delle coordinate temporali (*ante* e *prius*), per contestualizzare l'atto di omaggio tributato da Gaio a Tiberio, inducono a credere che l'incontro sia avvenuto a Rodi, analogamente a quanto è detto in precedenza in II 99,4, a proposito di quanti nell'assumere incarichi in Oriente si recano preliminarmente a fare visita a Tiberio. Ma ci limitiamo qui a osservare che, in assenza di un dato esplicito, si tratta solo di una interpretazione, condizionata dal contesto e dall'ambiguità con cui Velleio lo ha voluto costruire[13].

Lo storico accenna, quindi, alla fine di Marco Lollio, le cui trame sono denunciate proprio dal re dei Parti ad Augusto, che pure lo aveva voluto come guida del giovane Gaio (II 102,1)[14], e poi continua a narrare le campagne orientali del giovane figlio di Giulia e di Agrippa, che viene ferito in Armenia e mentre fa ritorno in patria muore di malattia a Limira in Licia (4 d.C.); e solo in questa circostanza ricorda che già in precedenza (2 d.C.) era morto anche Lucio Cesare[15].

Senza ulteriori dettagli, lo storico informa il suo lettore che già prima della scomparsa dei due giovani figli adottivi di Augusto, Tiberio nel 2 d.C. era ritornato a Roma, accolto dal giubilo della città che ritro-

[12] L'ascesa politica di Gaio Cesare coincide con il ritiro a Rodi di Tiberio. Velleio, che aveva militato agli ordini di Gaio (1 a.C. – 4 d.C.), in occasione della sua missione in Oriente, esprime molte riserve sull'erede di Augusto, cfr., per una valutazione complessiva della figura di Gaio sulla base delle varie fonti disponibili, A. Pistellato, *Gaius Caesar, or the Ideal Non – princeps: A Tiberian Issue*, «Arctos» 2013, (47), pp. 199-217.

[13] Si veda per questa ambiguità, che, come si potrà constatare, emerge anche dal confronto con le versioni di Svetonio e di Dione Cassio, Pistellato, *Gaius Caesar* … cit., pp. 203-205.

[14] Vell. II 102,1 *Quo tempore M. Lollii, quem veluti moderatorem iuventae filii sui Augustus esse voluerat, perfida et plena subdoli ac versuti animi consilia, per Parthum indicata Caesari, fama vulgavit; cuius mors intra paucos dies fortuita an voluntaria fuerit ignoro*. Sulla figura di Marco Lollio, i suoi legami con Augusto e la sua ostilità a Tiberio, esplicitamente ricordata da Svetonio (*Tib*. 12,2), cfr., oltre a Woodman, *The Tiberian narrative*… cit., p. 128, Syme, *L'aristocrazia augustea* … cit., p. 636 e *passim*; Bellemore, *Tiberius and Rhodes* … cit., pp. 446-449.

[15] Vell. II 102,3 *Diu dein reluctatus invitusque revertens in Italiam, in urbe Lyciae – Limyra nominant – morbo obiit, cum ante annum ferme L. Caesar, frater eius, Hispanias petens Massiliae decessisset*.

vava il suo difensore. Il principe, che avrebbe voluto adottare Tiberio già dopo la morte di Lucio, ma si era dovuto arrendere al suo diniego e alla sua ostinata resistenza, dopo la scomparsa di Gaio il 27 giugno del 4 d.C. non esitò ad adottarlo e a condividere di nuovo con lui la *potestas tribunicia*[16]. Ancora una volta lo storico dichiara di accennare soltanto alle manifestazioni di entusiasmo e alle speranze con cui fu accolta l'adozione di Tiberio, rinviando la degna trattazione di questi avvenimenti all'altra opera di storia che ha intenzione di scrivere (II 103,4-5). Nell'aggiungere che nella stessa giornata fu adottato anche Agrippa Postumo, tiene, tuttavia, a puntualizzare che per Tiberio l'imperatore Augusto usa queste parole: *«Hoc... rei publicae causa facio»* (II 104,1), e infatti lo invia immediatamente in Germania (II 104,1 *Non diu vindicem custodemque imperii sui morata in urbe patria protinus in Germaniam misit, ubi ante triennium sub M. Vinicio, avo tuo, clarissimo viro, immensum exarserat bellum*).

La ricostruzione delle vicende relative al ritiro a Rodi è indubbiamente favorevole a Tiberio, sia nella spiegazione *ex post* delle cause di quella decisione sia nella descrizione delle conseguenze nell'impero e nel mondo. Potremmo anche ritenere che possa riflettere la versione ufficiale di colui che era l'imperatore in carica. Restano, tuttavia, nell'ombra i reali rapporti in quella circostanza con Augusto e Gaio e le modalità o le eventuali trattative per il rientro a Roma.

A distanza di quasi mezzo secolo, Plinio il Vecchio – che era anche uno storico[17] – nella sua *Naturalis historia* (77/78 d.C.), discutendo del fatto che al di là delle apparenze fortunate nessun uomo possa dirsi feli-

[16] Vell. II 103,1-3 *Sed fortuna, quae subduxerat spem magni nominis, iam tum rei publicae sua praesidia reddiderat: quippe ante utriusque horum obitum, patre tuo P. Vinicio consule, Ti. Nero reversus Rhodo incredibili laetitia patriam repleverat. Non est diu cunctatus Caesar Augustus; neque enim quaerendus erat quem legeret, sed legendus qui eminebat. Itaque, quod post Lucii mortem, adhuc Gaio vivo, facere voluerat eoque vehementer repugnante Nerone erat inhibitus, post utriusque adulescentium obitum facere perseveravit, ut et tribuniciae potestatis consortionem Neroni constitueret, multum quidem eo cum domi, tum in senatu recusante, et eum, Aelio Cato <C.> Sentio consulibus V Kal. Iulias, post urbem conditam DCCLIIII, abhinc annos XXVII adoptaret*.

[17] Il nipote Plinio il Giovane ricorda i venti libri dei *Bella Germaniae* (*epist*. III 5,4) e i trentuno libri *A fine Aufidii Bassi* (*epist*. III 5,6).

ce[18], parla di Augusto, nella cui vita per tutti felice si ritrovano i grandi rivolgimenti dell'umana sorte[19]; tra queste vicissitudini ricorda anche le morti sospette dei figli adottivi Gaio e Lucio (per le quali si lanciavano accuse contro la moglie Livia), l'adulterio della figlia Giulia e la denuncia delle sue trame di parricidio, l'offesa del ritiro a Rodi del figliastro Tiberio Nerone (*nat*. VII 149): *incusatae liberorum mortes luctusque non tantum orbitate tristis, adulterium filiae et consilia parricidae palam facta, contumeliosus privigni Neronis secessus*[20].

In fondo si tratta di un breve accenno, eppure nel sintagma *contumeliosus... secessus* il sostantivo *secessus* indica un vero e proprio ritiro, in una condizione di isolamento, e l'aggettivo *contumeliosus* lo connota come un'offesa oltraggiosa contro Augusto, quasi un atto di ribellione. Tutt'altra versione rispetto a quella conciliante di Velleio, che lasciava pensare a un soggiorno a Rodi di Tiberio, che conservava una sua centralità politica, senza apparenti problemi con il principe, anzi fin troppo rispettoso delle sue scelte dinastiche.

Sul ritiro di Tiberio a Rodi torna in più occasioni Tacito negli *Annales*[21], a cominciare dalla sua presentazione (*ann*. I 4,3-5), in un quadro generale non certo favorevole per i continui sospetti gettati sulle trame di Livia per favorire il figlio[22]. Per il primo breve ritratto di Tiberio, lo

[18] Plin. *nat*. VII 130 *Si verum facere iudicium volumus ac repudiata omni fortunae ambitione decernere, nemo mortalium est felix*.

[19] Plin. *nat*. VII 147 *In Divo quoque Augusto, quem universa mortalitas in hac censura nuncupet, si diligenter aestimentur cuncta, magna sortis humanae reperiantur volumina*.

[20] Nel lungo elenco delle disgrazie che afflissero Augusto (*nat*. VII 147-150) anche alla fine torna Tiberio, ricordato per aver tramato con la madre contro il principe e per essere diventato il suo erede pur essendo il figlio di un suo nemico: *hinc uxoris et Tiberii cogitationes, suprema eius cura. In summa deus ille caelumque nescio adeptus magis an meritus herede hostis sui filio excessit* (*nat*. VII 150)

[21] Può essere utile ricordare che sono undici i luoghi degli *Annales* in cui è ricordata Rodi, e che in ben nove l'isola è collegata al ritiro di Tiberio. Nelle *Historiae* c'è una sola menzione di Rodi, a proposito della navigazione di Tito (*Hist*. II 2,2).

[22] Cfr., ad es., *ann*. I 3,3 *Ut Agrippa vita concessit, L. Caesarem euntem ad Hispanienses exercitus, Gaium remeantem Armenia et vulnere invalidum mors fato propera vel novercae Liviae dolus abstulit Drusoque pridem exstincto Nero solus e privignis erat, illuc cuncta vergere: filius, collega imperii, consors tribuniciae potestatis adsumitur omnesque per exercitus ostentatur, non obscuris, ut antea, matris artibus, sed palam hortatu*.

storico sembra limitarsi a riferire i *rumores* che circolavano sui candidati a succedere ad Augusto[23], tra i quali Tiberio (*ann*. I 4,3-4):

Tiberium Neronem maturum annis, spectatum bello, sed vetere atque insita Claudiae familiae superbia, multaque indicia saevitiae, quamquam premantur, erumpere. Hunc et prima ab infantia eductum in domo regnatrice; congestos iuvenis consulatus, triumphos; ne iis quidem annis, quibus Rhodi specie secessus exulem egerit, aliud quam iram et simulationem et secretas libidines meditatum.

Emergono molti dei vizi più avanti rimproverati a Tiberio[24], in particolare durante gli anni trascorsi a Rodi, per i quali Tacito ricorre all'ambigua opacità della sua lingua: *specie secessus exulem egerit*. Sono d'accordo con Goodyear[25], la presenza di un termine come *species* che implica apparenza, finzione, rappresentazione pretestuosa della realtà[26] lascia intendere che con il pretesto del ritiro volontario (*secessus*, lo stesso termine usato da Plinio per una condizione di completo isolamento) Tiberio abbia vissuto un vero e proprio esilio: un'esperienza di isolamento, nel segno del risentimento, della simulazione, della perversione. E, d'altra parte, la voce, successivamente riferita, relativa al comportamento della madre Livia che agita lo spettro di Giulia e dei due giovani figli[27] sembra accreditare l'ipotesi di un 'affaire' fondamentalmente politico.

Tuttavia, quando lo storico, che ha riportato i *rumores* che circolavano, ritorna sull'argomento 'esilio' a proposito della morte di Giulia, così scrive (*ann*. I 53,1):

[23] Cfr. *ann*. I 4,2 *Postquam provecta iam senectus aegro et corpore fatigabatur aderatque finis et spes novae, pauci bona libertatis in cassum disserere, plures bellum pavescere, alii cupere: pars multo maxima imminentes dominos variis rumoribus differebant*.

[24] Cfr. *The Annals of Tacitus*. Books 1-6, edited with a commentary by F. R. D. Goodyear, volume I: *Annals* 1.1-54, Cambridge, Cambridge University Press, 1972, pp. 121-124; Tacito, *Opera omnia*, II: *Annali*, edizione con testo a fronte a cura di R. Oniga (libri 1-6, a cura di L. Lenaz), Torino, Einaudi, 2003, pp. 1004-1005.

[25] Cfr. Goodyear, *Annals* 1.1-54… cit., pp. 122-123.

[26] Cfr. R. Valenti Pagnini, *Il potere e la sua immagine. Semantica di* species *in Tacito*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1987.

[27] Cfr. I 4,5 *Accedere matrem muliebri impotentia: serviendum feminae duobusque insuper adulescentibus, qui rem publicam interim premant quandoque distrahant*.

Eodem anno Iulia supremum diem obiit, ob impudicitiam olim a patre Augusto Pandateria insula, mox oppido Reginorum, qui Siculum fretum accolunt, clausa. Fuerat in matrimonio Tiberii florentibus Gaio et Lucio Caesaribus spreveratque ut imparem; nec alia tam intima Tiberio causa cur Rhodum abscederet[28].

Tacito, nel ricordare la condotta scandalosa di Giulia, confinata dal padre a Pandateria e poi a Reggio, quindi il disprezzo della donna, madre dei giovani Cesari, per il marito considerato non degno di lei[29], in modo netto e si direbbe quasi polemico afferma che fu questa la ragione, profonda e anche privata (polisemico l'aggettivo *intima*), per cui Tiberio si ritirò a Rodi. È evidente che questa spiegazione va in una direzione diversa rispetto a quanto si legge in *ann*. I 4,4[30], dove tuttavia lo storico riporta dei *rumores*, e perciò è difficile sostenere che in *ann*. I 53,1 esprima un'altra opinione ed entri in contraddizione con se stesso; piuttosto va fatta una riflessione su come lo storico usi i *rumores* per condizionare la percezione del lettore e comunque per testimoniare come il fatto fosse giudicato e recepito, senza per questo impegnarsi sulla attendibilità di quelle notizie.

L'impressione è che Tacito, che peraltro non racconta mai compiutamente gli avvenimenti in cui si colloca il ritiro di Tiberio, al di fuori dei limiti temporali della sua opera, ricomponga singole tessere di una verità complessa e per alcuni aspetti forse anche contraddittoria, che Goodyear non esita a definire irrecuperabile[31].

[28] Giulia muore nell'anno in cui Tiberio sale al potere (14 d.C.) e Tacito nel seguito del capitolo (*ann*. I 53,2-6) continua a raccontare che il marito la lasciò morire in esilio senza intervenire in alcun modo e pensò anche a vendicarsi di Sempronio Gracco, uno dei suoi amanti, che l'aveva sedotta quando era moglie di Agrippa e l'aveva poi indotta, come si riteneva, a inviare al padre una lettera di accuse contro Tiberio, da lui composta (*ann*. I 53,3 *Par causa saevitiae in Sempronium Gracchum, qui familia nobili, sollers ingenio et prave facundus, eandem Iuliam in matrimonio Marci Agrippae temeraverat. Nec is libidini finis: traditam Tiberio pervicax adulter contumacia et odiis in maritum accendebat; litteraeque, quas Iulia patri Augusto cum insectatione Tiberii scripsit, a Graccho compositae credebantur*).

[29] Sull'ambiguità dell'espressione *spreveratque ut imparem* e a quale indegnità, inferiorità di Tiberio si alluda cfr. Paladini, *A proposito del ritiro di Tiberio a Rodi*... cit., p. 7 n. 1; Goodyear, *Annals* 1.1-54 … cit., p. 324.

[30] Su questo aspetto si sofferma Paladini, *A proposito del ritiro di Tiberio a Rodi*... cit., pp. 6-7.

[31] Cfr. Goodyear, *Annals* 1.1-54… cit., p. 324: «The truth is irrecoverable».

L'opportunità di ritornare sull'argomento spesso è offerta a Tacito dal ricordo di persone che hanno in qualche modo interagito con Tiberio durante il suo soggiorno a Rodi. Il caso più importante è certamente quello di Archelao, da cinquanta anni re della Cappadocia, che si inserisce suo malgrado nelle manovre del principe per spedire Germanico in Oriente (17 d.C.). Ancora una volta il contesto generale è del tutto negativo e vede qui Tiberio con la complicità della madre tendere una trappola al vecchio re per vendicarsi del suo comportamento durante gli anni da lui trascorsi a Rodi (*ann*. II 42,2):

Rex Archelaus quinquagesimum annum Cappadocia potiebatur, invisus Tiberio, quod eum Rhodi agentem nullo officio coluisset. Nec id Archelaus per superbiam omiserat, sed ab intimis Augusti monitus, quia florente C. Caesare missoque ad res Orientis intuta Tiberii amicitia credebatur[32].

Archelao non aveva in alcun modo omaggiato Tiberio nel ritiro di Rodi, non per superbia, ma perché dagli ambienti vicini ad Augusto gli era stato suggerito che era pericoloso mostrarsi amici di Tiberio mentre Gaio Cesare era in piena ascesa e gestiva con pieni poteri il fronte orientale. Lo storico accredita la chiave di lettura politica, non solo ipotizzando la rivalità tra Gaio e Tiberio, ma anche la volontà di Augusto (o almeno della sua cerchia intima) di mantenere in isolamento a Rodi il figliastro. Proprio questo dato è importante: indipendentemente dalle ragioni che hanno spinto Tiberio ad allontanarsi su cui nulla si dice, l'esperienza a Rodi, al di là delle scelte, si è trasformata in una sorta di 'esilio' per decisione del principe e dell'erede designato.

[32] È utile riportare anche il paragrafo successivo (*ann*. II 42,3): *Ut versa Caesarum subole imperium adeptus est, elicit Archelaum matris litteris, quae non dissimulatis filii offensionibus clementiam offerebat, si ad precandum veniret. Ille <i>gnarus doli vel, si intellegere crederetur, vim metuens in urbem properat; exceptusque immiti a principe et mox accusatus in senatu, non ob crimina quae fingebantur, sed angore, simul fessus senio, et quia regibus aequa, nedum infima insolita sunt, finem vitae sponte an fato implevit*. Su tutto il contesto cfr. Cornelius Tacitus, *Annalen*, Band I – Buch 1-3, Erläutert und mit einer Einleitung versehen von E. Koestermann, Heidelberg, Carl Winter, 1963, pp. 329-330; *The Annals of Tacitus*. Books 1-6, edited with a commentary by F. R. D. Goodyear, volume II: *Annals* 1.55-81 and *Annals* 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 318-322; Tacito, *Opera omnia*, II… cit., pp. 1089-1091.

Della ostilità di Gaio Cesare nei confronti di Tiberio lo storico torna a parlare in *ann*. III 48,1-2[33],quando riferisce della richiesta al senato da parte dell'imperatore di onorare con un funerale di stato Sulpicio Quirinio, tra i cui meriti si ricorda quello di essere stato scelto come consigliere in Armenia di Gaio, in sostituzione di Lollio:

datusque rector C. Caesari Armeniam obtinenti Tiberium quoque Rhodi agentem coluerat. Quod tunc patefecit in senatu, laudatis in se officiis et incusato M. Lollio, quem auctorem C. Caesari pravitatis et discordiarum arguebat.

Nel 2 d.C. Quirinio aveva reso omaggio a Tiberio confinato a Rodi, poco prima del suo rientro, interrompendo di fatto quella situazione di conflittualità con Gaio, della cui responsabilità l'imperatore accusava Marco Lollio, morto misteriosamente dopo che furono denunciate ad Augusto le sue perfide trame[34].

Quanto all'isolamento, innanzitutto politico, al quale Tiberio fu costretto, una nuova conferma troviamo in *ann*. IV 15,1, dove lo storico dà notizia dei lutti che nel 23 d.C. afflissero l'imperatore, colpito dalla morte di uno dei gemelli del figlio Druso e dalla perdita altrettanto dolorosa dell'amico Lucilio Longo, l'unico senatore che aveva seguito Tiberio a Rodi:

Idem annus alio quoque luctu Caesarem adfecit, alterum ex geminis Drusi liberis exstinguendo, neque minus morte amici. Is fuit Lucilius Longus, omnium illi tristium laetorumque socius unusque e senatoribus Rhodii secessus comes[35].

[33] Cfr. *The Annals of Tacitus*. Book 3, edited with a Commentary by A. J. Woodman and R. H. Martin, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 359-362.

[34] Cfr. Vell. II 102,1.

[35] Tiberio fa decretare per l'amico, un *homo novus*, funerale di stato e statua nel foro di Augusto (*ann*. IV 15,2 *Ita, quamquam novo homini, censorium funus, effigiem apud forum Augusti publica pecunia patres decrevere*), cfr. Tacitus, *Annals*. Book IV, edited by R. H. Martin and A. J. Woodman, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 138-139. Tacito ricorda alcuni amici di Tiberio che lo avevano seguito a Rodi, un fatto evidentemente eccezionale anche nella considerazione dell'imperatore, se pure in un'occasione non felice perché furono poi vittime della repressione seguita alla fine di Seiano: *Haec apud senatum; nec secus apud principem Vescularius Flaccus ac Iulius Marinus ad mortem aguntur, e vetustissimis familiarium, Rhodum secuti et apud Capreas individui* (*ann*. VI 10,2).

Tacito per il soggiorno a Rodi usa il termine *secessus*, come già in *ann*. I 4,4 (*quibus Rhodi specie secessus exulem egerit*) dove il ritiro in una condizione di pieno isolamento diventa un vero e proprio esilio.

Più avanti, in occasione della decisione di Tiberio di ritirarsi in Campania (26 d.C.), Tacito discute delle motivazioni che lo spinsero a questa scelta e, in un'articolata serie di ipotesi, si chiede se il principe non volesse nascondere la sua crudeltà e i suoi vizi (*ann*. IV 57,1 *plerumque permoveor, num ad ipsum referri verius sit, saevitiam ac libidinem, cum factis promeret, locis occultantem*). E subito dopo, nel riportare l'opinione di coloro che pensavano si vergognasse del suo aspetto di uomo vecchio[36], ricorda che nell'isolamento di Rodi era diventato bravo a evitare le compagnie e a nascondere le sue perversioni (*ann*. IV 57,2 *et Rhodi secreto vitare coetus, recondere voluptates insuerat*). Questo improvviso riferimento all'esperienza di Rodi, vissuta in condizioni di solitudine e di segretezza (il concetto prima espresso con *secessus* è come stressato qui dall'uso di *secretum*), sembra innescare un meccanismo analogico passato / presente (ma a proposito del pensiero di altri) che se ci riporta a quanto si legge in *ann*. I 4,4 (*aliud quam iram et simulationem et secretas libidines meditatum*) sembra in realtà contraddire quanto Tacito dice di Tiberio nel ritratto finale, in cui traccia l'evoluzione della sua figura morale e valuta positivamente, senza alcuna riserva, il suo comportamento fin quando visse come privato cittadino o come generale sotto Augusto e comunque anche come imperatore la svolta negativa avviene solo nel 23[37] (*ann*. VI 51,3):

Morum quoque tempora illi diversa: egregium vita famaque, quoad privatus vel in imperiis sub Augusto fuit; occultum ac subdolum fingendis virtutibus, donec Germanicus ac Drusus superfuere; idem inter bona malaque mixtus incolumi matre;

[36] Cfr. *ann*. IV 57,2 *Erant qui crederent in senectute corporis quoque habitum pudori fuisse: quippe illi praegracilis et incurva proceritas, nudus capillo vertex, ulcerosa facies ac plerumque medicaminibus interstincta*. Cfr. Tacitus, *Annals*. Book IV … cit., pp. 223-225; Tacito, *Opera omnia*, II… cit., pp. 1217-1218.

[37] Cfr. *ann*. IV 1,1 *C. Asin‹i›o C. Antistio consulibus nonus Tiberio annus erat compositae rei publicae, florentis domus (nam Germanici mortem inter prospera ducebat), cum repente turbare fortuna coepit, saevire ipse aut saevientibus vires praebere. Initium et causa penes Aelium Seianum, cohortibus praetoriis praefectum*.

intestabilis saevitia, sed obtectis libidinibus, dum Seianum dilexit timuitve: postremo in scelera simul ac dedecora prorupit, postquam remoto pudore et metu suo tantum ingenio utebatur[38].

In questo ritratto, che chiude il libro, c'è anche un accenno al ritorno di Tiberio da Rodi, senza altra precisazione come per un fatto ben noto, qui nel contesto accostato comunque allo scandaloso comportamento di Giulia dopo il matrimonio (*ann*. VI 51,2 *Sed maxime in lubrico egit accepta in matrimonium Iulia, im‹pu›dicitiam uxoris tolerans aut declinans, dein Rhodo regressus vacuos principis penates duodecim annis, mox rei Romanae arbitrium tribus ferme et viginti obtinuit*)[39], quel matrimonio al quale lo storico faceva risalire la decisione del ritiro in *ann*, I 53,1.

Un aspetto va evidenziato, per concludere l'esame dei luoghi nei quali Tacito si pronuncia sugli anni che Tiberio trascorre a Rodi: nella complessità delle ipotesi espresse sulle cause in una trattazione, è bene ribadirlo, pur sempre occasionale, episodica, lo storico non dà spazio alla versione di Velleio (II 99,2), secondo il quale Tiberio si sarebbe allontanato per un atto di generosità, dal momento che non voleva essere di ostacolo alla carriera dei due giovani Cesari. È questa la spiegazione ufficiale con cui Tiberio avrebbe giustificato successivamente il suo ritiro dalla vita pubblica, come ricorda Svetonio (*Tib*. 10,2), né è da escludere che ne sia poi restata traccia in quella autobiografia, di cui ci dà notizia lo stesso biografo[40]. E proprio perché costruita *ex post* dallo stesso im-

[38] Cfr. Cornelius Tacitus, *Annalen*, Band II – Buch 4-6, Erläutert und mit einer Einleitung versehen von E. Koestermann, Heidelberg 1965, pp. 368-370; *The Annals of Tacitus*. Books 5 and 6, edited with a commentary by A. J. Woodman, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 293-301; utile al nostro discorso l'Appendice di Woodman nelle pagine a seguire del volume ora ricordato: *The Tacitean Tiberius*, pp. 302-315.

[39] È opportuno ricordare che durante il suo ritiro a Rodi, in quel tempo libero che dovette avere in abbondanza, Tiberio perfezionò il suo studio della scienza dei Caldei ed ebbe come maestro Trasillo (*ann*. VI 20,2 *Non omiserim praesagium Tiberii de Servio Galba tum consule. Quem accitum et diversis sermonibus pertemptatum postremo Graecis verbis in hanc sententiam adlocutus: «Et tu, Galba, quandoque degustabis imperium», seram ac brevem potentiam significans, scientia Chaldaeorum artis, cuius apiscendae otium apud Rhodum, magistrum Thrasullum habuit, peritiam eius hoc modo expertus*).

[40] Cfr. Suet. *Tib*. 10,2; 61; *Dom*. 20.

peratore, Tacito non ha forse ritenuto questa versione degna di fede e perciò degna di essere salvata[41].

Rispetto ai criteri selettivi dello storico, adotta griglie più larghe Svetonio che nella biografia di Tiberio (le *Vite dei Cesari* sono pressoché coeve degli *Annali* di Tacito) si diffonde sul tema del ritiro a Rodi[42], che Tiberio decise quando era al culmine della sua fortuna militare e politica (*Tib*. 10,1-2):

Tot prosperis confluentibus, integra aetate ac valitudine, statuit repente secedere seque e medio quam longissime amovere: dubium uxorisne taedio, quam neque criminari aut dimittere auderet neque ultra perferre posset, an ut vitato assiduitatis fastidio auctoritatem absentia tueretur atque etiam augeret, si quando indiguisset sui res p. Quidam existimant, adultis iam Augusti liberis, loco et quasi possessione usurpati a se diu secundi gradus sponte cessisse, exemplo M. Agrippae qui, M. Marcello ad munera publica admoto, Mytilenas abierit, ne aut obstare aut obtrectare praesens videretur. Quam causam et ipse, sed postea, reddidit. Tunc autem honorum satietatem ac requiem laborum praetendens commeatum petit; neque aut matri suppliciter precanti aut vitrico deseri se etiam in senatu conquerenti veniam dedit. Quin et pertinacius retinentibus, cibo per quadriduum abstinuit. Facta tandem abeundi potestate, relictis Romae uxore et filio confestim Ostiam descendit, ne verbo quidem cuiquam prosequentium reddito paucosque admodum in digressu exosculatus.

Svetonio, in forma dubitativa, avanza due ipotesi sulla causa del ritiro a Rodi: la prima è collegata alla condotta ormai insopportabile della moglie Giulia, nei cui confronti non è libero di agire (è questa la spiegazione offerta da Tacito in *ann*. I 53,1); l'alternativa (senza precedenti) presenta la decisione di Tiberio come un calcolo politico: fare sentire le conseguenze della propria assenza e accrescere il proprio potere appena la *res publica* avesse avuto bisogno di lui. Il biografo riferisce quindi un'altra spiegazione, da cui tuttavia prende le distanze (*Tib*. 10,1

[41] Cfr. C. Questa, *Studi sulle fonti degli* Annales *di Tacito*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963², pp. 227-228.

[42] Sul ritiro a Rodi nella biografia svetoniana di Tiberio discute P. Ramondetti, *Tiberio nella biografia di Svetonio*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 49-53, la quale ritiene che il tema centrale della dissimulazione, della finzione sia già la chiave narrativa dei capitoli dedicati al racconto degli anni che il futuro imperatore trascorre a Rodi.

Quidam existimant): Tiberio che occupava da lungo tempo il secondo posto dopo il solo Augusto si comporta come Agrippa aveva fatto con Marcello, ritirandosi dalla vita politica per non essere di ostacolo ai giovani Cesari, adottati dal principe e designati alla successione[43]. E dopo aver precisato che questa motivazione fu fatta propria successivamente dallo stesso Tiberio, riferisce che allora si limitò a chiedere congedo per riposare dopo i tanti impegni pubblici (*Tib*. 10,2). È questa la versione di Velleio[44], pienamente aderente alle intenzioni del suo principe e da lui adottata ufficialmente (forse, come si diceva, anche nella sua autobiografia). Sono evidenti alcune consonanze nelle immagini: in particolare, in entrambi gli autori si legge che Tiberio occupava il secondo posto dopo il fondatore dell'impero[45], e che dissimulando le vere intenzioni chiese soltanto una pausa dai suoi incarichi[46].

È possibile estendere il confronto al ricordo dei tentativi messi in atto per trattenere Tiberio: se Velleio, con palese e insieme generica amplificazione, accenna al cordoglio di tutti e al tentativo della patria di fermarlo, rinviando a sede opportuna la trattazione adeguata[47], Svetonio parla invece delle suppliche della madre e delle lamentele in senato del principe che si sentiva abbandonato; solo con un digiuno di quattro giorni Tiberio vinse le resistenze in particolare di Augusto[48]; gli fu concesso di

[43] Augusto in una lettera indirizzata a Gaio, conservata da Gellio (XV 7,3), invita esplicitamente i nipoti a prepararsi a succedergli per prenderne il posto.

[44] Utili considerazioni al riguardo in Paladini, *A proposito del ritiro di Tiberio a Rodi*... cit., pp. 9-10.

[45] Vell. II 99,1 *vere alterum rei publicae lumen et caput* ~ Suet. *Tib*. 10,1 *et quasi possessione usurpati a se diu secundi gradus sponte cessisse*.

[46] Vell. II 99,2 *dissimulata causa consilii sui, commeatum ab socero atque eodem vitrico adquiescendi a continuatione laborum petiit* ~ Suet. *Tib*. 10,2 *Tunc autem honorum satietatem ac requiem laborum praetendens commeatum petit*.

[47] Vell. II 99,3 *Quis fuerit eo tempore civitatis habitus, qui singulorum animi, quae digredientium a tanto viro omnium lacrimae, quam paene ei patria manum iniecerit, iusto servemus operi*.

[48] Il miglior commento a questi fatti riportati da Svetonio lo leggiamo, a mio avviso, in Syme, *La rivoluzione romana* … cit., pp. 418-419, il quale osserva che Augusto nel 6 a.C. aveva concesso a Tiberio la *tribunicia potestas*, perché poteva contare sulla sua sottomissione e sul suo prestigio; contava di inviarlo in Oriente lontano da Roma per frenarne l'ascesa e lasciare campo libero ai giovani nipoti e figli adottivi (cfr. Tac. *ann*. III 56,2 *Sic cohiberi pravas aliorum spes rebatur; simul modestiae Neronis et suae magnitudini fidebat*): «Ma Tiberio si ribellò; opponendo ostinata resistenza alle minacce di Augusto e alle preghiere di sua madre,

partire e si avviò al porto di Ostia senza manifestare affetto nei riguardi di alcuno (*Tib*. 10,2). Il biografo non manca di sottolineare come Tiberio abbia rallentato la sua navigazione lungo le coste della Campania quando ebbe notizie della cattiva salute di Augusto e abbia poi accelerato verso Rodi, dopo che questo indugiare fu attribuito alla sua speranza di subentrare al principe[49];quindi, descrive alcuni episodi, che evidenziano l'ambiguità dei suoi comportamenti, soprattutto a proposito della punizione della moglie Giulia, quando riuscì a dissimulare la sua gioia, fingendo sentimenti di compassione e di generosità[50].

Su un piano non più personale, ma decisamente politico è quanto Svetonio riferisce a proposito della richiesta da parte di Tiberio di rientrare a Roma quando nel 2 d.C. era giunta a scadenza la sua *potestas tribunicia* (*Tib*. 11,5):

Transacto autem tribuniciae potestatis tempore, confessus tandem nihil aliud secessu devitasse se quam aemulationis cum C. Lucioque suspicionem, petit ut sibi securo iam ab hac parte, conroboratis his et secundum locum facile tutantibus, permitteretur revisere necessitudines, quarum desiderio teneretur. Sed neque impetravit ultroque etiam admonitus est: "dimitteret omnem curam suorum, quos tam cupide reliquisset".

La sua improvvisa situazione di privato cittadino e le conseguenti preoccupazioni lo inducono ad ammettere che il suo ritiro a Rodi nasceva dal desiderio di evitare ogni rivalità con i giovani Cesari, che ormai

non defletté dal proposito di abbandonare la vita pubblica e diede anzi prova della fermezza della propria risoluzione sottoponendosi a un volontario digiuno. Non poterono fermarlo: ed egli si ritirò nell'isola di Rodi che elesse a sede dell'esilio» (p. 419). Sulla paradossale scelta di Augusto di conferire *tribunicia potestas* e *imperium maius*, un potere pieno, a Tiberio proprio quando aveva definitivamente deciso di anteporgli i giovani Gaio e Lucio, cfr. Levick, *Tiberius' Retirement to Rhodes* ... cit., pp. 780-786; Bellemore, *Tiberius and Rhodes* … cit., pp. 422-425.

[49] Suet. *Tib*. 11,1 *Ab Ostia oram Campaniae legens, inbecillitate Augusti nuntiata, paulum substitit. Sed increbrescente rumore quasi ad occasionem maioris spei commoraretur, tantum non adversis tempestatibus Rhodum enavigavit*.

[50] Suet. *Tib*. 11,4 *Comperit deinde Iuliam uxorem ob libidines atque adulteria damnatam repudiumque ei suo nomine ex auctoritate Augusti remissum; et quamquam laetus nuntio, tamen officii duxit, quantum in se esset, exorare filiae patrem frequentibus litteris et vel utcumque meritae, quidquid umquam dono dedisset, concedere*.

avevano raggiunto piena maturità; egli poteva perciò chiedere di ritornare per ritrovare i suoi affetti[51]. Ma la risposta da parte di Augusto[52] è, ostentatamente, negativa a testimonianza del fatto che il principe si era sentito offeso dalla partenza di Tiberio, proprio come lascia intendere Plinio il Vecchio parlando di *contumeliosus... secessus* in *nat*. VII 149. Il ritiro non è più una scelta ma una costrizione, quasi un esilio, e questa ignominia è solo velata dal titolo di legato di Augusto, a fatica ottenuto grazie alla madre (*Tib*. 12,1 *Remansit igitur Rhodi contra voluntatem, vix per matrem consecutus ut ad velandam ignominiam quasi legatus Augusto abesset*).

In seguito alle mutate condizioni di sicurezza Tiberio conduce una vita ancora più appartata e si sottrae alle visite di coloro che si recavano a Rodi per omaggiarlo, prima di assumere le loro cariche in Oriente[53]. Svetonio riferisce che i motivi di preoccupazione furono ancora maggiori, dopo che egli si rese conto dell'ostilità di Gaio Cesare, istigato da Marco Lollio. Di questa ostilità abbiamo notizia sia da Velleio (II 102,1) che da Tacito (*ann*. III 48,2), ma a differenza di Velleio, che mantiene una certa ambiguità per lasciare intendere che fu Gaio a fare visita a Tiberio, il biografo dice con chiarezza che fu questi a recarsi a Samo per incontrare il giovane Gaio, constatandone i sentimenti ostili (*Tib*. 12,2 *Et accesserunt maioris sollicitudinis causae. Namque privignum Gaium Orienti praepositum, cum visendi gratia traiecisset Samum, alieniorem sibi sensit ex criminationibus M. Lolli comitis et rectoris eius*)[54]. Svetonio riporta anche le voci che insinuavano di sue manovre per un rivolgimento politico; a riportargliele fu lo stesso Augusto al quale dichiarò la sua disponibilità a essere sorvegliato pur di allontanare da sé ogni sospetto[55]. Ormai si era

[51] Cfr., al riguardo, le considerazioni di Bellemore, *Tiberius and Rhodes*… cit., pp. 439-441.

[52] La forma della risposta di Augusto lascia intendere, secondo Paladini, *A proposito del ritiro di Tiberio a Rodi*... cit., pp. 18-19, che Svetonio alluda a uno scambio epistolare.

[53] Suet. *Tib*. 12,2 *Enimvero tunc non privatum modo, sed etiam obnoxium et trepidum egit, mediterraneis agris abditus vitansque praeternavigantium officia, quibus frequentabatur assidue, nemine cum imperio aut magistratu tendente quoquam quin deverteret Rhodum*.

[54] A commento di questo luogo della *Vita* svetoniana, e in particolare del ruolo attribuito a Lollio, cfr. Paladini, *A proposito del ritiro di Tiberio*... cit., pp. 19-21.

[55] Suet. *Tib*. 12,3 *Venit etiam in suspicionem per quosdam beneficii sui centuriones a commeatu castra repetentis mandata ad complures dedisse ambigua et quae temptare singulorum*

ridotto a vivere in uno stato sempre più trascurato e il biografo racconta che, durante questo periodo di quasi due anni, in una città della Gallia furono abbattute le statue e le immagini di Tiberio e che ci fu anche chi promise a Gaio di recarsi a Rodi per portargli la testa di quello che ormai chiamavano l'esule (*Tib*. 13,1):

Equi quoque et armorum solitas exercitationes omisit redegitque se deposito patrio habitu ad pallium et crepidas atque in tali statu biennio fere permansit, contemptior in dies et invisior, adeo ut imagines eius et statuas Nemausenses subverterint ac, familiari quondam convivio mentione eius orta, extiterit qui Gaio polliceretur confestim se, si iuberet, Rhodum navigaturum caputque exulis (sic enim appellabatur) relaturum.

Per tutti questi pericoli, leggiamo ancora in Svetonio, fu spinto a implorare il suo ritorno con pressanti preghiere unite a quelle della madre, e lo ottenne anche per l'aiuto del caso. Augusto, infatti, non avrebbe preso alcuna decisione, se non in accordo con il figlio Gaio, che in quel momento aveva rotto con Lollio e perciò aderì alla richiesta del principe. Tiberio fu richiamato, ma a condizione che si tenesse lontano dalla vita pubblica[56]. È questa un'ulteriore conferma della natura politica che assunse, al di là delle stesse motivazioni iniziali, il ritiro a Rodi di Tiberio, al punto che sia Tacito (*ann*. I 4,4) che Svetonio (*Tib*. 13,1) non esitavano a riferire voci che accostavano a Tiberio, ritiratosi a Rodi, la condizione dell'esule, giacché gli fu precluso a lungo il rientro a Roma[57].

animos ad novas res viderentur. De qua suspicione certior ab Augusto factus non cessavit efflagitare aliquem cuiuslibet ordinis custodem factis atque dictis suis.

[56] Suet. *Tib*. 13,2 *Quo praecipue non iam metu sed discrimine coactus est tam suis quam matris inpensissimis precibus reditum expostulare, impetravitque adiutus aliquantum etiam casu. Destinatum Augusto erat nihil super ea re nisi ex voluntate maioris fili statuere; is forte tunc M. Lollio offensior, facilis exorabilisque in vitricum fuit. Permittente ergo Gaio revocatus est, verum sub condicione ne quam partem curamve rei p. attingeret*.

[57] Sulla trattazione di Svetonio così conclude Ramondetti, *Tiberio nella biografia di Svetonio*… cit., pp. 52-53: «I capitoli del ritiro a Rodi ci comunicano l'impressione indelebile della doppiezza – non interamente sotto controllo – di Tiberio: questi, la cui *natura* è già tutt'intera, come abbiamo visto, nei capitoli iniziali della sua *Vita*, ci appare ora sotto un aspetto che, in aggiunta alla *natura*, si configurerà gradualmente sempre più come una seconda chiave di lettura, importantissima perché possiamo capire il suo principato futuro, così come il biografo ha scelto di ricostruirlo».

Altra fonte storica disponibile sugli avvenimenti relativi alla permanenza di Tiberio a Rodi è la *Storia romana* di Dione Cassio, che riserva agli anni augustei dal 29 a.C. al 14 d.C. i libri LII-LVI, conservati in buona parte abbastanza integri[58]. Il racconto dei fatti accaduti nel 6 a.C. inizia con l'indignazione di Augusto per la condotta talora censurabile di Gaio e di Lucio, che l'adulazione dei cittadini favoriva nei loro eccessi, per porre un freno ai quali si adoperava il principe[59]. Proprio a tal fine, egli conferì a Tiberio la *potestas tribunicia* per cinque anni e gli attribuì l'Armenia, allora in stato di agitazione (LV 9,4)[60]. In tale contesto Dione Cassio inquadra la partenza di Tiberio per Rodi: non si tratta di una decisione volontaria, ma è Augusto che lo invia a Rodi con il pretesto di un periodo di studio, imponendogli di essere da solo e senza la scorta dei servi, così da allontanarlo completamente dai giovani Cesari (LV 9,5)[61].

[58] Dione Cassio, nato intorno alla metà del II secolo d.C., raggiunge il culmine della sua carriera pubblica con il consolato del 229, quando ebbe come collega l'imperatore Severo Alessandro. Lo storico rappresenta la fonte più distante dagli anni del ritiro di Tiberio a Rodi, ma egli rivendica di avere avuto la possibilità di accedere alla documentazione migliore e garantisce, perciò, di aver approfondito con particolare impegno gli avvenimenti relativi al fondatore dell'impero. Rinvio, per questi argomenti, all'introduzione di Cresci Marrone in Cassio Dione, *Storia romana*, introduzione di G. Cresci Marrone, traduzione di A. Stroppa, note di F. Rohr Vio, vol. V (libri LII-LVI), Milano, Rizzoli, 1998, pp. 5-12. Dell'importanza che Dione Cassio attribuisce alla figura di Augusto nella storia di Roma e del suo racconto degli avvenimenti degli anni 31 a.C. – 14 d.C. discute ampiamente P. M. Swan, *The Augustan Succession: An Historical Commentary on Cassius Dio's Roman History – Books 55-56 (9 B.C. – A.D. 14)*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 13-28.

[59] Cfr. Dio Cassius LV 9,1-4.

[60] Cfr. Dio Cassius LV 9,4: βουληθεὶς δὲ δὴ τρόπον <τινὰ> μᾶλλον αὐτοὺς σωφρονίσαι, τῷ Τιβερίῳ τήν τε ἐξουσίαν τὴν δημαρχικὴν ἐς πέντε ἔτη ἔνειμε καὶ τὴν Ἀρμενίαν ἀλλοτριουμένην μετὰ τὸν τοῦ Τιγράνου θάνατον προσέταξε («Poiché volle in qualche modo anche frenare le intemperanze di Lucio e di Gaio, conferì a Tiberio la potestà tribunizia per cinque anni, e gli assegnò l'Armenia, che dopo la morte di Tigrane era diventata ostile», trad. Stroppa).

[61] Cfr. Dio Cassius LV 9,5: συνέβη δ' αὐτῷ καὶ ἐκείνοις καὶ τῷ Τιβερίῳ μάτην προσκροῦσαι, τοῖς μὲν ὅτι παρεωρᾶσθαι ἔδοξαν, τῷ δὲ ὅτι τὴν ὀργὴν αὐτῶν ἐφοβήθη. ἀμέλει καὶ ἐς Ῥόδον ὡς καὶ παιδεύσεώς τινος δεόμενος ἐστάλη, μήτ' ἄλλους τινὰς μήτε τὴν θεραπείαν πᾶσαν ἐπαγόμενος, ἵν' ἐκποδών σφισι καὶ τῇ ὄψει καὶ τοῖς ἔργοις γένηται («Gli toccò però entrare inutilmente in urto sia con i nipoti che con Tiberio, con i primi perché ritennero di essere stati declassati, con il secondo perché iniziò a temere il risentimento di loro. In ogni caso Tiberio fu mandato a Rodi con la scusa di aver bisogno di un periodo di insegnamento, senza portare con sé nessun altro e senza l'intera scorta della servitù, affinché fosse lontano da Lucio e da Gaio, sia dalla loro vista che dalla loro portata», trad. Stroppa).

Dopo aver riferito che a partire dal viaggio e poi durante il soggiorno sull'isola Tiberio visse appartato come un privato cittadino[62], Dione Cassio ribadisce che la versione da lui offerta è quella più attendibile, ma ritiene opportuno riportare anche le altre versioni che circolavano sulle cause dell'allontanamento: innanzitutto i pessimi rapporti con la moglie Giulia, alla base della scelta volontaria da parte di Tiberio di andare in ritiro; quindi, secondo alcuni, la rabbia per non aver ricevuto il titolo di Cesare; secondo altri ancora, Tiberio sarebbe stato allontanato da Augusto perché accusato di tramare contro i figli (LV 9,7)[63].

Lo storico, nel completare questa sintesi (che comunque sconta qui un testo lacunoso integrato con le epitomi)[64], conclude che le ipotesi che Tiberio si fosse allontanato per ragioni di studio o in disaccordo con le decisioni assunte da Augusto[65] furono smentite dalle disposizioni testamentarie che aveva in seguito rese manifeste e aveva letto alla madre Livia e all'imperatore[66]. Di questo particolare non c'è traccia negli autori

[62] Cfr. Dio Cassius LV 9,6: καὶ τήν τε ὁδὸν ἰδιωτικῶς ἐποιήσατο, πλὴν καθ'ὅσον τοὺς Παρίους τὸ τῆς Ἑστίας ἄγαλμα πωλῆσαί οἱ ἠνάγκασεν, ὅπως ἐν τῷ Ὁμονοείῳ ἱδρυθῇ: καὶ ἐς τὴν νῆσον ἐλθὼν οὐδὲν ὀγκηρὸν οὔτε ἔπραττεν οὔτε ἔλεγεν («Affrontò il viaggio come un privato cittadino, sebbene avesse costretto gli abitanti di Paro a vendergli la statua di Vesta, in modo tale che venisse collocata nel tempio della Concordia; una volta giunto nell'isola, non fece e non disse nulla che lo mettesse in vista», trad. Stroppa).

[63] Cfr. Dio Cassius LV 9,7: ἡ μὲν οὖν ἀληθεστάτη αἰτία τῆς ἐκδημίας αὐτοῦ τοιαύτη ἐστί, λόγον δέ τινα ἔχει καὶ διὰ τὴν γυναῖκα τὴν Ἰουλίαν, ὅτι μηκέτ᾽ αὐτὴν φέρειν ἐδύνατο, τοῦτο ποιῆσαι: κατέλιπε γοῦν αὐτὴν ἐν τῇ Ῥώμῃ. οἱ δὲ ἔφασαν χαλεπῆναι αὐτὸν ὅτι μὴ καὶ Καῖσαρ ἀπεδείχθη οἱ δὲ ὑπ᾽ αὐτοῦ τοῦ Αὐγούστου ὡς καὶ τοῖς παισὶν αὐτοῦ ἐπιβουλεύοντα ἐκβληθῆναι («Questa è dunque la ragione più vera del suo allontanamento, anche se c'è una versione in base alla quale fu anche la moglie Giulia il motivo per cui aveva fatto ciò, dato che non riusciva più a sopportarla; quel che è certo è che Giulia rimase a Roma. Altri dissero che Tiberio era indispettito per il fatto che non aveva ricevuto anche il titolo di Cesare, mentre secondo altri ancora era stato cacciato da Augusto stesso sulla base del fatto che stava ordendo un complotto contro i suoi figli», trad. Stroppa).

[64] Cfr. F. Rohr Vio, in Cassio Dione, *Storia romana*… cit., p. 396 n. 94.

[65] Si riferisce a quanto prima esposto a LV 9,5.

[66] Cfr. Dio Cassius LV 9,8 ὅτι μὲν γὰρ οὔτε παιδείας ἕνεκα οὔτ᾽ ἀβουλήσας τὰ δεδογμένα ἀπεδήμησε, δῆλον ἔκ τε τῶν ἄλλων ὧν μετὰ ταῦτα ἔπραξε, καὶ ἐκ τοῦ τὰς διαθήκας αὐτὸν εὐθὺς τότε καὶ λῦσαι καὶ τῇ μητρὶ τῷ τε Αὐγούστῳ ἀναγνῶναι, ἐγένετο: κατεικάζετο πάνθ᾽ ὅσα ἐνεδέχετο («Comunque, che non si fosse allontanato né per approfondire la sua istruzione né perché si era opposto a quanto era stato allora decretato, divenne chiaro da ciò che fece in seguito, in particolare dal fatto che aveva reso manifeste le sue disposizioni testamentarie e le aveva lette a sua madre e ad Augusto; si congetturavano tutte le ipotesi possibili», trad. Stroppa).

precedenti, ed è poco chiaro che cosa voglia intendere lo storico; forse allude al fatto che non emersero motivi di conflittualità né con il principe né con i giovani figli adottivi. Tuttavia, la posizione più prudente e insieme storicamente consapevole è proprio quella che suggerisce lo stesso Dione Cassio: κατεικάζετο πάνθ᾽ ὅσα ἐνεδέχετο (LV 9,8 «si congetturava tutto quanto fosse possibile»)[67]. È questa la chiusura anche della narrazione degli eventi dell'anno 6 a.C. Nel seguito della trattazione a lungo Tiberio esce di scena, anche quando, giunto all'anno 2 d.C., lo storico si diffonde sullo scandalo della moglie Giulia e sulla repressione messa in atto da Augusto (LV 10,12-16). Poco più avanti, sempre a proposito del 2 d.C., descrive le circostanze che costrinsero Augusto ad affidare a Gaio, per quanto inesperto, la difficile missione in Oriente, in mancanza di alternative dal momento che Tiberio, come aveva detto, si era allontanato (LV 10,18). Quindi lo storico racconta l'incontro di Tiberio con Gaio e anche lui, come già Svetonio (*Tib*. 12,2), sostiene che sia stato Tiberio a muoversi da Rodi per andare a trovare il figliastro[68] e, dimenticando ogni rivalità, si sia umiliato fino a sottomettersi a Gaio e al suo seguito[69]. Solo quando riferisce della morte di Gaio, preceduta da quella di Lucio a Marsiglia, ricorda che per queste morti fu sospettata Livia, anche perché Tiberio già nel 2 d.C. era tornato da Rodi[70]. Delle circostanze di questo

[67] Sulla trattazione in Dione Cassio delle vicende relative al ritiro a Rodi di Tiberio e alla loro possibile interpretazione, con particolare attenzione alle cause, utile commento in Swan, *The Augustan Succession*... cit., pp. 86-88.

[68] Secondo Dione Cassio l'incontro sarebbe avvenuto a Chio, piuttosto che a Samo come testimonia, e sembra a ragione, Svetonio, cfr. Swan, *The Augustan Succession*... cit., p. 117.

[69] Cfr. Dio Cassius LV 10,19 καὶ ὁ μὲν ἀφωρμήθη ἐντίμως παρὰ πάντων ὑποδεχόμενος οἷα τοῦ αὐτοκράτορος ἔγγονος ἢ καὶ παῖς νομιζόμενος, καὶ ὁ Τιβέριος ἐς Χίον ἐλθὼν αὐτὸν ἐθεράπευσε, τὰς ὑποψίας ἀποτριβόμενος: ἐταπείνου τε γὰρ ἑαυτὸν καὶ ὑπέπιπτεν οὐχ ὅτι τῷ Γαΐῳ, ἀλλὰ καὶ 2 τοῖς μετ᾽ αὐτοῦ οὖσι: ἀπελθὼν δὲ εἰς τὴν Συρίαν καὶ μηδὲν μέγα κατωρθωκὼς ἐτρώθη («Gaio si mise in movimento, accolto onorevolmente da parte di tutti in quanto nipote dell'imperatore oppure anche perché considerato come un suo figlio, e Tiberio, che era giunto a Chio, lo onorò mettendo da parte le rivalità; egli, infatti, si era umiliato e si era sottomesso non solo a Gaio, ma anche a coloro che erano insieme a lui; dopo di che, [Gaio] si ritirò in Siria e venne ferito senza aver riportato alcun successo», trad. Stroppa).

[70] Cfr. Dio Cassius LV 10 a, 9-10 πάντ᾽ οὖν εὐθὺς τὰ τῆς ἀρχῆς ἀφεὶς ἐς Λυκίαν ἐν ὀλκάδι παρέπλευσε, κἀνταῦθα ἐν Λιμύροις μετήλλαξε. πρὶν δὲ ἢ τελευτῆσαι αὐτὸν ὁ Λούκιος ἐν Μασσαλίᾳ προαπέσβη: πολλαχῇ γάρ τοι καὶ ἐκεῖνος ἄλλοτε ἄλλῃ πεμπόμενος ἠσκεῖτο, καὶ τάς γε τοῦ Γαΐου ἐπιστολὰς αὐτὸς ἐν τῇ βουλῇ, ὁσάκις ἂν παρείη, ἀνεγίγνωσκεν. ἀπέθανε δὲ ἐξαίφνης νοσήσας, ὥστε ἐπ᾽ ἀμφοτέροις σφίσι τὴν Λιουίαν, ἄλλως τε καὶ ὅτι ἐν τῷ χρόνῳ

rientro non si dice nulla, piuttosto Dione Cassio ricorda che grazie alle sue competenze astrologiche e alla consulenza di Trasillo riuscì a conoscere in anticipo l'arrivo della nave che gli avrebbe comunicato da parte della madre e di Augusto l'autorizzazione a ritornare a Roma[71].

Siamo giunti a conclusione di questa rassegna degli autori, che in varia misura, a seconda della natura e dei fini delle loro opere, ci danno notizie del ritiro a Rodi di Tiberio, intervenuto nel momento in cui questi era al massimo della sua potenza, secondo solo ad Augusto. Pur ritrovando alcune coincidenze nelle varie testimonianze, è difficile mettere insieme in un quadro unitario e coerente tutte le informazioni di cui disponiamo, talora anche contraddittorie. Per giungere a una sommaria sintesi, possiamo ritenere che la versione di Velleio coincide con quella ufficialmente adottata *ex post* dall'imperatore Tiberio, in qualche modo la anticipa; le motivazioni del ritiro a Rodi, quali che siano, sono di natura politica, sia in relazione a Gaio e Lucio Cesari, destinati a succedere al principe, sia in relazione al matrimonio con Giulia, che non è in alcun modo una vicenda privata; è incerto se il ritiro sia una scelta o piuttosto una decisione indotta dal principe: si potrebbe anche ipotizzare che Tiberio abbia scelto il ritiro scontrandosi con i piani di Augusto, che poi, anche con il sostegno dei figli da lui adottati (segnatamente di Gaio), abbia isolato Tiberio e gli abbia perciò impedito il rientro, così che il suo desiderio di appartarsi sia stato poi percepito come una sorta di esilio da molti e forse dallo stesso Tiberio.

τούτῳ ὁ Τιβέριος ἐς τὴν Ῥώμην ἐκ τῆς Ῥόδου ἀφίκετο, ὑποπτευθῆναι («Gaio allora depose immediatamente le funzioni della sua carica e fece rotta verso la Licia a bordo di una nave da carico, dove, in Limira, morì. Ma ancora prima che egli morisse, Lucio si spense a Marsiglia: anche lui, infatti, veniva inviato in vari luoghi per acquisire esperienza, e leggeva personalmente le lettere di Gaio in senato tutte le volte che vi presenziava. Morì improvvisamente di malattia, e perciò in concomitanza con la loro duplice morte il sospetto ricadde su Livia, soprattutto per il fatto che Tiberio era rientrato a Roma da Rodi proprio in questo periodo», trad. Stroppa).

[71] Cfr. Dio Cassius LV 11,3 οὕτω γάρ που πάντα ἐκεῖνος σαφῶς ᾔδει ὥστε καὶ τὸ πλοῖον τὸ τὴν ἀγγελίαν τῷ Τιβερίῳ τῆς ἐς τὴν Ῥώμην ἀνακομιδῆς παρά τε τῆς μητρὸς καὶ παρὰ τοῦ Αὐγούστου φέρον πόρρωθεν κατιδὼν προσπλέον, προειπεῖν αὐτῷ ἃ ἀγγέλλειν ἔμελλε («Trasillo conosceva così chiaramente ogni cosa che, quando vide da lontano avvicinarsi la nave che portava a Tiberio il messaggio da parte di sua madre e di Augusto di ritornare a Roma, gli preannunciò ciò che stava per essergli comunicato», trad. Stroppa).

Tanta incertezza e tanta ambiguità sono forse anche da collegarsi alla doppiezza di Tiberio, alla sua capacità di simulare e dissimulare, così che tra tante ipotesi verosimili il vero è ancora nascosto.

Abstract

Tiberius, suddenly, in 6 BC, when he received the *tribunicia potestas* from Augustus, withdrew to Rhodes and would only return to Rome in 2 AD. Such a significant event over the years is reported by literary sources (Velleius Paterculus, Pliny the Elder, Tacitus, Suetonius, and Dio Cassius) with uncertainties and substantial differences, making it difficult to reconstruct a shared account. It seems indisputable that Tiberius's decision had a political dimension and involved complicated relationships with Gaius Caesar, his wife Julia, and Augustus himself.

Arturo De Vivo
arturo.devivo@unina.it

Maria Elena Della Bona

L'allestimento dei cori negli agoni ateniesi tra V e IV secolo: l'esempio delle Targelie

Appariva improbabile già alcuni decenni fa a H. W. Parke[1] che un solo libro potesse fornire uno studio concluso e dettagliato di tutti gli eventi connessi alle feste ateniesi, non solo per il gran numero di celebrazioni che – come ben sappiamo – scandivano il calendario della città, ma anche per la complessità di queste importanti occasioni di aggregazione[2] che, in genere, prevedevano un primo momento dedicato all'espletamento del rituale religioso e una successiva manifestazione agonistica secondo il programma proprio di ciascuna festa. Di fatto, il costante proliferare di studi[3] più o meno corposi intorno all'agonistica, con particolare rife-

[1] Vd. H. W. Parke, *Festivals of the Athenians*, London, Thames and Hudson Ltd, 1977, p. 13: «*It would, however, be too large a task for one book to cover in analytical detail all the events connected with Athenian festivals*». Altrettanto importanti come base di partenza per lo studio delle feste ateniesi L. Deubner, *Attische Feste*, Akademie-Verlag-Berlin, De Gruyter, 1956; A. W. Pickard-M. A. Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, trad. it. di A. Blasina, Firenze, 1996.

[2] Una festa è sempre, prima di tutto, un momento di vita comunitaria, di gruppo, che corrisponda esso a una *polis*, a una regione, a una lega o a una comunità religiosa, ragion per cui gioca un ruolo determinante nella formazione e nel consolidamento dello spirito di appartenenza. Sulle feste come attività comunitarie, vd. A. Chaniotis, *Festivals and contests in the Greek World*, in «Thesaurus Cultus et Rituum antiquorum», VII, Los Angeles, 2011, pp. 9 e ss.

[3] Per le Panatenee vdd., ad es., J. L. Shear, *Serving Athena. The Festival of the Panathenaia and the Construction of Athenian Identities*, Cambridge University Press, 2021; O. Palagia-A. Choremi-Spetsieri (eds.), *The Panathenaic Games*, Proceedings of an International Conference held at the University (Athens, May 11-12, 2004), Oxford, Oxbow Books, 2007,

rimento ad Atene e ai singoli eventi agonali della città, costituisce una conferma evidente delle parole dello studioso e la dimostrazione di quanto si possa ancora ricavare dalla lettura attenta delle fonti. Oggetto della nostra indagine sarà una delle più rilevanti occasioni agonali ateniesi di età classica, le Targelie, per le quali tenteremo di cogliere elementi di continuità e di trasformazione tra il V e il IV secolo.

L'importanza delle Targelie nel calendario festivo ateniese è attestata dal fatto che la legge di Evegoro, citata da Demostene[4], le associava

pp. 41-51 e Id., *Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, Hanover, Princeton University Press, 1992. Per le Antesterie D. Perego, *La gioia dei «Choes»: la festa dei Boccali negli «Acarnesi» di Aristofane e nella pittura vascolare di V secolo a. C.,* in M. De Poli (ed.), *Il teatro delle emozioni: la gioia*, Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi (Padova, 20-21 maggio 2019), Padova, Padova University Press, 2019, pp. 391-424; M. V. Guìa, *Antesterias y basileia en Atenas*, «Mythos», n.s. 9, 2015, pp. 125-148; N. Spineto, *La «panspermia» degli «Anthesteria»*, «'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones Anejos» 12, 2004, pp. 141-146. Per le Dionisie urbane S. Agelidis, *The institution of the «choregia» in democratic Athens during the 5th and 4th centuries BC*, in G. Kakavas (ed.), *Institution of sponsorship from ancient to modern times*, Proceedings of International Scientific Conference: Amphitheatre «Stephanos Dragoumis», Museum of Byzantine Culture, (Thessaloniki, February 7-8, 2014), Athens, Norwegian Institute at Athens, 2019, pp. 59-73; A. Makres, *The archaeology of the institution of «choregia» in Classical Athens: a selection of inscribed choregic monuments from the City and Rural Dionysia*, in G. Kakavas (ed.), *Institution of sponsorship from ancient to modern times*, Proceedings of International Scientific Conference: Amphitheatre «Stephanos Dragoumis», Museum of Byzantine Culture (Thessaloniki, February 7-8, 2014), Athens, Norwegian Institute at Athens, 2019, pp. 29-57 e per le Dionisie rurali P. Wilson, *The theatres and Dionysia of Attica*, in A. Kavoulaki (ed.), *Πλειών: papers in memory of Christiane Sourvinou-Inwood*, supplements, 1, Rethymnon, TYPOKPETA S.A., 2018, pp. 97-144 e E. Csapo-P. Wilson, *A Social and Economic History of the Theatre to 300 BC*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 7-30. Si rimanda, invece, al ricco contributo di A. Chaniotis (*Festivals and contests…* cit., pp. 1-43) per una panoramica trasversale sulle celebrazioni agonistiche nel mondo greco.

[4] Cfr. Demosth. 21, 10: Εὐήγορος εἶπεν· ὅταν ἡ πομπὴ ᾖ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί, καὶ <ἡ> ἐπὶ Ληναίῳ πομπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί, καὶ τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί, καὶ Θαργηλίων τῇ πομπῇ καὶ τῷ ἀγῶνι, μὴ ἐξεῖναι μήτε ἐνεχυράσαι μήτε λαμβάνειν ἕτερον ἑτέρου, μηδὲ τῶν ὑπερημέρων, ἐν ταύταις ταῖς ἡμέραις. ἐὰν δέ τις τούτων τι παραβαίνῃ, ὑπόδικος ἔστω τῷ παθόντι, καὶ προβολαὶ αὐτοῦ ἔστωσαν ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τῇ ἐν Διονύσου ὡς ἀδικοῦντος, καθὰ περὶ τῶν ἄλλων τῶν ἀδικούντων γέγραπται, «Ecco ciò che ha proposto Evegoro: "Quando ha luogo la processione in onore di Dioniso al Pireo [con attori comici e tragici] o la processione durante le Lenee [con attori comici e tragici] oppure la processione delle Dionisie nella città e anche in occasione della processione e delle gare delle Targelie, non è lecito in quei giorni né procedere a pignoramenti né confiscare la proprietà del debitore, neppure se è moroso. Chiunque violi qualcuna di queste norme sarà perseguibile dalla parte lesa e un'accusa pre-

alle Dionisie e alle Lenee stabilendo per queste tre festività il divieto di effettuare pignoramenti o confische ai danni di debitori[5]; altre due testimonianze, una letteraria e una epigrafica[6], collegano ancora le Targelie alle Dionisie ma, oltre a queste, alle Panatenee, alle Prometie e alle Efestie. La ricerca della ragione di tale associazione, quindi degli elementi che accomunano queste feste ateniesi, merita un approfondimento a parte, che sarà oggetto di un ulteriore contributo; in questa sede riteniamo opportuno offrire invece una panoramica generale di questo evento festivo sulla base soprattutto delle testimonianze letterarie.

Le Targelie erano nel calendario ateniese un appuntamento annuale dedicato ad Apollo in associazione con la sorella Artemide, che si svolgeva il 6 e il 7 del mese cui dava il nome di Targelione; come apprendiamo da Diogene Laerzio[7], infatti, questi erano appunto i giorni della nascita rispettivamente della dea e del celebre fratello. Le informazioni riguardo all'agone musicale organizzato in quest'occasione ci giungono da circa 40 fonti, di cui 12 letterarie, che coprono un arco temporale compreso tra il V e la seconda metà del II secolo a.C.; le più antiche tra le testimonianze letterarie forniscono notizie sulla natura e l'organizzazione dell'agone corale, mentre le altre, più tarde e tutte tratte da lessici, ne evidenziano piuttosto il legame con il rituale religioso che apriva la festa. Nel primo giorno aveva luogo una cerimonia di purificazione che prevedeva l'espulsione di due φαρμακοί, l'uno con al collo una collana di fichi bianchi, l'altro di fichi neri; queste vittime, rappresentanti del genere maschile e di quello femminile, erano designate dalla comunità di cui assumevano su di sé colpe e malanni[8]. Dalla testimonianza dello storico di III a.C. Istro veniamo a conoscenza del fatto che la cerimonia purificatrice si svolgeva ad imitazione dell'antica lapidazione di un tale di nome *Pharmakos* da parte dei compagni di Achille, che lo avrebbero

liminare dovrà essere mossa contro di lui, come colpevole di reato, nell'assemblea in seduta nel teatro di Dioniso, così come è previsto nel caso di altri contravventori"» (trad. Maspero).

[5] Vd. A. Manieri, *Le Targelie ateniesi nei lessicografi antichi*, «Rivista di filologia e di istruzione classica», 143, (1), 2015, p. 61.

[6] Cfr. ps.-Xen. *Ath. Pol*. 3, 4 e *IG* II² 1138.

[7] Cfr. Diog. Laert. 2, 44 e 3, 2. Il 7 di Targelione era anche il giorno in cui si celebrava la caduta di Troia: cfr. Damastes, *FGHist* 5 F 7 = Plut. *Camill.* 19.

[8] Sul rito del φαρμακός alle Targelie vd. Manieri, *Le Targelie ateniesi…* cit., «RFCI», p. 61, con ampio riferimento alla bibliografia precedente.

punito per il furto delle coppe consacrate ad Apollo[9]; è possibile, quindi, che in una prima fase anche la cerimonia catartica prevedesse, per imitazione, la lapidazione dei due capri espiatori, che però fu sostituita molto probabilmente nel corso del V secolo a.C. da quella che Pestalozza definì una "simulazione di morte"[10]. A conclusione del rito dei φαρμακοί, si procedeva allo svolgimento dei sacrifici in onore di Demetra con cui si chiudeva la prima giornata.

Così, il 7 del Targelione aveva luogo per le vie della città ormai purificata la processione sino al santuario di Apollo Pizio, il *Pythion*, durante la quale i fanciulli portavano le primizie da offrire al dio[11]. Probabilmente presso lo stesso santuario, dove è stata ritrovata la gran parte delle dediche coregiche relative all'agone, essi si esibivano nella gara corale[12] successiva al rito religioso per far dono al dio del loro giovane talento[13].

Essenziale al fine di cogliere i mutamenti verificatisi tra V e IV secolo nella celebrazione delle Targelie, è un confronto tra la testimonianza

[9] Cfr. Harpocr. *s.v.* Φαρμακός· ὅτι δὲ ὄνομα κύριόν ἐστιν ὁ Φαρμακὸς, ἱερὰς δὲ φιάλας τοῦ Ἀπόλλωνος κλέψας ἁλοὺς ὑπὸ τῶν περὶ τὸν Ἀχιλλέα κατελεύσθη, καὶ τὰ τοῖς Θαργηλίοις ἀγόμενα τούτων ἀπομιμήματά ἐστιν, Ἴστρος ἐν α΄ τῶν Ἀπόλλωνος ἐπιφανειῶν εἴρηκεν.

[10] Vd. U. Pestalozza, *Religione mediterranea: vecchi e nuovi studi*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1951, p. 293: il rito di purificazione annuale costituiva un'imitazione della vicenda in cui, probabilmente, la lapidazione delle due vittime, un uomo e una donna, fu realizzata soltanto in una fase più antica; la morte dei *pharmakoi*, infatti, mal si adatterebbe alla mitezza dei costumi attici, come si legge in Plat. *Min.* 5 («Perché, ad esempio, fra noi non è lecito compiere sacrifizi umani, ma è un'empietà…», trad. Giarratano). A tal proposito, vd. anche R. Garland, *The Eye of the Beholder. Deformity and Disability in the Graeco-Roman World*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1995, p. 26: «*There is, however, no evidence to suggest that the Athenians ritually slaughtered their scapegoats, as the scholiast would have us believe. It is far more likely that they performed an act of symbolic equivalence to killing which culminated in the expulsion of the* pharmakos *from the borders of Attica*». Vd. anche D. Loscalzo, *Picchiare il poeta in agoni giambici*, in A. Gostoli (a cura di), *Poeti in agone. Competizioni poetiche e musicali nella Grecia antica*, Atti del Convegno, (Perugia, 27-29 ottobre 2015), (= «Giornale Italiano di Filologia» 18, 2017), Turnhout, Brepols, p. 272.

[11] Si trattava di semi, corbezzoli, orzo, grano, focacce… Cfr. Porphyr. *Abstin*. 2, 7 Nauck.

[12] Vd. Manieri, *Le Targelie ateniesi…* cit., «RFCI», p. 62.

[13] Vd. P. Wilson, *The Greek Theatre and Festivals*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 152: i fanciulli e gli adulti che si esibivano nelle competizioni agonistiche del 7 di Targelione, rappresentavano a livello civico i καλοὶ κἀγαθοί da opporre ai capri espiatori espulsi il giorno prima. I coreuti costituivano insomma il simbolo di quell'armonia e quell'ordine che Apollo ridonava ad Atene dopo la purificazione e andrebbero inseriti metaforicamente tra quei beni di cui il dio è definito *exegetes* (cfr. *Suid. s.v.* Θαργήλια: …καὶ ἀγαθῶν Θαργήλια).

letteraria più antica[14] tratta dal *Coreuta* di Antifonte e due di epoca successiva, vale a dire un passo di Lisia relativo a vicende occorse nell'ultimo decennio del V secolo a.C. e uno dell'*Athenaion Politeia* attribuita ad Aristotele, che si può datare circa un secolo dopo[15]. L'orazione di Antifonte di Ramnunte, comunemente datata al 419 a.C. (ma per taluni del 412 a.C.[16]) contiene il discorso di difesa pronunciato da un corego che è stato accusato della morte di un giovane coreuta, avvenuta durante l'addestramento per l'esibizione alle Targelie, a causa di un *pharmakon* assunto per migliorare la voce. La pena che rischia l'anonimo cliente di Antifonte è l'esilio temporaneo che, molto probabilmente, non gli sarà neppure comminato[17] data la maestria con cui è costruita la sua difesa; puntando all'assoluzione, il corego mira a far emergere il suo zelo e la serietà con cui ha svolto il suo ruolo.

Leggiamo, quindi, i passaggi più utili, partendo dal par. 11.

[11] Ἐπειδὴ χορηγὸς κατεστάθην εἰς Θαργήλια καὶ ἔλαχον Παντακλέα διδάσκαλον καὶ Κεκροπίδα φυλὴν πρὸς τῇ ἐμαυτοῦ, [τουτέστι τῇ Ἐρεχθηίδι], ἐχορήγουν ὡς ἄριστα ἐδυνάμην καὶ δικαιότατα. Καὶ πρῶτον μὲν διδασκαλεῖον

[14] La fonte più antica in assoluto sulla festa è costituita dalla dedica coregica contenuta in *IG* I² 768, risalente con molta probabilità alla prima metà del V secolo a.C. Tuttavia, in parte per la lacunosità del testo (Καλλικ— — — / χορεγ[ὸν — — —] / Κεκρο[πίδι — — —] / Νικο[— — ἐδίδασκε]), in parte per il genere di iscrizione, non se ne desume alcuna rilevante notizia.

[15] Sebbene non ci sia unanimità sull'attribuzione dell'*Athenaion Politeia* allo Stagirita, alcuni inequivocabili elementi interni non lasciano dubbi sul fatto che l'opera fu redatta tra il 329/8 e il 326 a.C., nel periodo del secondo soggiorno di Aristotele ad Atene: vd. R. Laurenti, *Aristotele. Politica, Costituzione degli Ateniesi*, Bari, Laterza, 1972, pp. xviii e ss.

[16] Per l'orazione sono state proposte due datazioni sulla base di indizi interni ed esterni. Il 419 è l'anno che si ricava dai calcoli di B. D. Meritt (*The Athenian Year*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1961, pp. 121-122), cui si attengono, ad es., J. K. Davies (*Demosthenes on Liturgies: A Note*, «Journal of Hellenistic Studies» 87, 1967, p. 34), G. Ieranò (*Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997, p. 241, n. 32), D. M. Pritchard (*Kleisthenes, Participation, and the Dithyrambic Contests of Late Archaic and Classical Athens*, «Phoenix» 58, [3/4], 2004, p. 213), P. Wilson (*The Athenian Institution of the* Khoregia. *The corus, the city and the stage*, Cambridge University Press, 2000, p. 182 e *The Greek Theatre*... cit., p. 161, n. 41). L'altra datazione, più bassa, è il 412; E. Csapo e W. J. Slater (*The Context of Ancient Drama*, Ann-Arbor, The University of Michigan Press, 1995, p. 149) preferiscono non prendere posizione, lasciando aperte entrambe le vie.

[17] L'esito del processo è ignoto; vd. M. Gagarin-D. M. Macdowell, *Antiphon and Andocides*, Austin, University of Texas Press, 1998, pp. 74-75.

<ἦ> ἦν ἐπιτηδειότατον τῆς ἐμῆς οἰκίας κατεσκεύασα, ἐν ᾧπερ καὶ Διονυσίοις ὅτε ἐχορήγουν ἐδίδασκον· ἔπειτα τὸν χορὸν συνέλεξα ὡς ἐδυνάμην ἄριστα, οὔτε ζημιώσας οὐδένα οὔτε ἐνέχυρα βίᾳ φέρων οὔτ' ἀπεχθανόμενος οὐδενί, ἀλλ'ὥσπερ ἂν ἥδιστα καὶ ἐπιτηδειότατα ἀμφοτέροις ἐγίγνετο, ἐγὼ μὲν ἐκέλευον καὶ ἠτούμην, οἱ δ'ἑκόντες καὶ βουλόμενοι ἔπεμπον.

[11] Quando fui eletto corego per le Targelie ed ebbi in sorte Pantacle come istruttore e la tribù Cecropide oltre alla mia (cioè all'Eretteide), adempivo il mio ufficio nel modo migliore e più giusto che potessi. In primo luogo sistemai la scuola nella parte più adatta della mia casa, la stessa che avevo adibita a questo fine quando ero stato corego per le Dionisie. Poi formai il coro come meglio potevo, senza multare nessuno, senza strappare pegni a forza, senza farmi alcun nemico, ma col massimo gradimento e la massima convenienza delle due parti io ordinavo e chiedevo e i genitori m'inviavano i figli di buona voglia e con piacere. (trad. M. Marzi)

Dal testo ricaviamo alcuni dati su diversi aspetti della gara: la nomina del corego, il sorteggio della tribù da abbinare a quella di provenienza dello stesso, il sorteggio del maestro di coro, l'allestimento della scuola e la composizione del coro. Ad introdurre, quindi, il cliente di Antifonte nel sistema agonale cittadino è la sua nomina a corego[18] (χορηγὸς κατεστάθην, che tradurrei meglio «fui nominato» piuttosto che «fui eletto»), nomina che ai tempi di questo processo – sia che esso abbia avuto luogo nel 419, sia nel 412 – competeva all'arconte eponimo: il fatto che la cura di questo agone corale fosse affidata, come accadeva anche per le Dionisie[19], all'arconte eponimo e non all'autorità religiosa più importante[20], ossia l'arconte *basileus*, ha fatto ragionevolmente supporre che le Targelie siano un'aggiunta tarda a una festa molto antica[21]. La spiegazione che si trova al riguardo

[18] Riguardo all'introduzione della coregia alle Targelie non si sa molto. La prima testimonianza in merito, *IG* I^3 963, risale al 450 a.C. circa, ma non si può dire se la scelta di introdurre quest'istituto anche alle Targelie sia stata fatta come immediata imitazione delle Dionisie o se costituisca un tentativo da parte dei Pisistratidi di democratizzare l'agone (vd. Wilson, *The Athenian Institution…* cit., p. 33).

[19] Vd. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche…* cit., p. 81.

[20] Cfr. Aristot. *Ath. Pol.* 57, 1: «Egli (l'arconte basileus) insomma sovrintende a tutti i sacrifici tradizionali» (trad. G. Lozza).

[21] Ved. Wilson, *The Athenian Institution…* cit., p. 33: «*The fact that the choral competitions at the Thargelia were structured along Kleisthenic social divisions and that the official*

nell'*Athenaion Politeia*[22] non lascia spazio a dubbi: «I magistrati più importanti e antichi erano il re, il polemarco e l'arconte. […] L'ultima magistratura fu quella dell'arconte. […] Che tale magistratura sia l'ultima, è attestato pure dal fatto che non riveste nessuna funzione tradizionale, al contrario del re e del polemarco: le sue sono soltanto competenze aggiuntive». Ed è sempre nella *Costituzione degli Ateniesi* che viene poi registrata una rilevante innovazione riguardante proprio le Targelie nel secolo successivo, cioè nel IV a.C. Ai parr. 56, 3-5 si legge, infatti:

Ἔπειτα παραλαβὼν τοὺς χορηγούς, τοὺς ἐνηνεγμένους ὑπὸ τῶν φυλῶν εἰς Διονύσια ἀνδράσιν καὶ παισὶν καὶ κωμῳδοῖς, καὶ εἰς Θαργήλια ἀνδράσιν καὶ παισίν (εἰσὶ δ'οἱ μὲν εἰς Διονύσια κατὰ φυλάς, εἰς Θαργήλια <δὲ> δυεῖν φυλαῖν εἷς· παρέχει δ' ἐν μ[έρ]ει ἑκατέρα τῶν φυλῶν) *omissis*

Ἐπιμελ[εῖτα]ι δὲ καὶ τῆς εἰς Θαργήλια καὶ τῆς τῷ Διὶ τῷ Σωτῆρι. διοικεῖ δὲ καὶ τὸν ἀγῶνα τῶ[ν Διο]νυσίων οὗτος καὶ τῶν Θαργηλίων. ἑορτῶν μὲν οὖν ἐπιμελεῖται τούτων.

Poi, ricevuti i coreghi presentati dalle tribù, per i cori maschili, di fanciulli e per le commedie alle Dionisie, per i cori di uomini e di fanciulli alle Targelie – per le Dionisie ce n'è uno per tribù, per le Targelie uno ogni due tribù: ogni tribù li fornisce a turno –, *omissis*

L'arconte si occupa anche della processione per le Targelie e di quella in onore di Zeus Salvatore. Egli sovrintende anche i giochi delle Dionisie e delle Targelie. Queste sono dunque le feste di cui si occupa. (trad. G. Lozza)

Nel testo, dunque, è detto che la nomina dei coreghi per i cori di uomini e fanciulli, precedentemente compiuta dall'arconte eponimo appena entrato in carica[23] (εὐθὺς εἰσελθὼν), era stata ormai[24] affidata alle tribù:

*with responsibility for them was the Eponymous Arkhon (*Ath. Pol. *56, 5), not the Basileus, suggests that these competitions were a relatively late addition to a very ancient festival*». Vdd. anche C. A. Viano, *Aristotele. Politica e costituzione di Atene*, Torino, Utet, 1992, p. 439 e Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche…* cit., pp. 80-81.

[22] Cfr. *Ath. Pol.* 3, 2-3 (trad. G. Lozza).

[23] Vdd. P. J. Rhodes, *A commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia*, Oxford, Oxford University Press, 1981, p. 624; Wilson, *The Athenian Institution…* cit., p. 52 e Pritchard, *Kleisthenes, Participation…* cit., «Phoenix», p. 214.

[24] La modifica è del 348/47. L'anno a cui rimanda la prima attestazione di questo genere di nomina si ricava da Demosth. *Contra Boeotum* 7: οἴσουσι νὴ Δι'οἱ φυλέται τὸν αὐτὸν

spettava a queste ultime selezionare i coreghi scelti per le gare corali delle Dionisie e delle Targelie e inviarli all'arconte che aveva solo il compito di nominarli ufficialmente. Emerge però tra le due feste una differenza sostanziale[25]: nelle Dionisie era prevista la nomina di un corego da parte di ogni tribù (εἰσὶ δ' οἱ μὲν εἰς Διονύσια κατὰ φυλάς, «per le Dionisie ce n'è uno per tribù»), nelle Targelie uno ogni due, cosicché ogni tribù li forniva a turno (εἰς Θαργήλια <δὲ> δυεῖν φυλαῖν εἷς παρέχει δ'ἐν μέρει ἑκατέρα τῶν φυλῶν, «per le Targelie uno ogni due tribù: ogni tribù li fornisce a turno»). Ma cosa significa o, meglio, cosa implica il fatto che ci sia un corego ogni due tribù?

L'evidente vaghezza del testo attribuito ad Aristotele ha generato nel corso degli anni diverse ipotesi circa l'organizzazione tribale delle Targelie che possiamo così sintetizzare:

1) la prima ipotesi è che ogni coppia di tribù fornisse annualmente un corego e un coro, per un totale di cinque cori in gara; ciò sarebbe plausibile se si ammettesse la presenza di un'unica categoria, per esempio cinque cori tutti di παῖδες. Se invece si ritiene che si disputassero gare in entrambe le categorie (questione sulla quale torneremo a breve per precisarne i contorni), si perviene alla duplice e improbabile ipotesi prospettata da Bottin[26] – sulla scia di Bodensteiner[27] – secondo cui o due coreghi si sfidavano con due cori di fanciulli e tre coreghi con

τρόπον ὅνπερ καὶ τοὺς ἄλλους. οὐκοῦν Μαντίθεον Μαντίου Θορίκιον οἴσουσιν, ἐὰν χορηγὸν ἢ γυμνασίαρχον ἢ ἑστιάτορ' ἢ ἐάν τι τῶν ἄλλων φέρωσιν, «I membri della tribù ci nomineranno nello stesso modo in cui nominarono gli altri. Nomineranno, quindi, *Mantitheon* figlio di *Mantio*, o come corego o come ginnasiarca o come convitante o per uno degli altri ruoli». Vd. Csapo-Slater, *The Context of...* cit., p. 143.

[25] La stessa che troviamo anche in *Schol*. Demost. *In Lept*. 28: ἐξεγήσαντό τινες ὡς ἐν τοῖς Θαργελίοις δυοῖν φυλαῖν εἷς μόνος καθίστατο χορεγός τοῖς δὲ μεγάλοις Διονυσίοις πλείονος αὐτῷ γενομένης τῆς δαπάνης, εἷς χορηγὸς ἑκάστης φυλῆς καθίστατο, dove si ribadisce che, a differenza delle Dionisie, dove si nominava un corego per ciascuna tribù, dato il tenore delle spese da sostenere, alle Targelie se ne nominava uno per due.

[26] Vdd. C. Bottin, *Étude sur la chorégie dithyrambique en Attique jusqu'à l'époque de Démétrius de Phalère (308 avant J.-C.)*, «Revue Belge de Philologie et d'Histoire», 9, (3-4), 1930, p. 765 e P. Amandry, *Trépieds d'Athenes: I. Dionysies*, «Bulletin de Correspondance Hellénique», 100, 1977, p. 166, n. 4: «*l'hypothèse formulée par Bodensteiner et Bottin, de trois choeurs d'une catégorie et de deux de l'autre, est arbitraire*».

[27] Vd. E. Bodensteiner, *Über coregische Weihinschriften*, in Unknown Author (ed.), *Commentationes philologicae conventui philologorum Monachii congregatorum oblatae*, Monachii, Christian Kaiser,1891, p. 42.

tre cori di uomini, oppure valeva il contrario, cioè si organizzava un concorso per due cori di uomini e un altro per tre di fanciulli, come lo studioso dice di essere più persuaso a credere.

2) Una seconda possibilità sarebbe ammettere che ciascuno dei coreghi avesse la responsabilità di due cori distinti, uno di fanciulli e uno di adulti, per un totale di dieci cori, ma lo stesso Amandry che la prendeva in considerazione solo en passant, la scartava prontamente perché il doppio incarico risultava economicamente troppo gravoso per essere affidato a un solo corego[28].
3) La terza ipotesi, oggi la più accreditata, prevederebbe che ogni coppia di tribù fornisse due coreghi per edizione dell'agone, in quanto ciascuna di esse provvedeva a garantire a turno rispettivamente il corego per il coro di fanciulli e il corego per quello degli uomini[29]. Ad esempio, nell'anno X per la coppia A-B, la tribù A forniva il corego per il coro di παῖδες, la tribù B il corego per il coro di ἄνδρες, cosicché entrambe le tribù delle cinque coppie (che risultavano dall'abbinamento delle dieci tribù di Atene complessive) gareggiavano annualmente sia per la categoria degli uomini, sia per quella dei fanciulli; l'anno successivo la tribù che tra le due aveva messo a disposizione il corego per i ragazzi avrebbe procurato il corego per gli adulti e viceversa. Ogni coppia di tribù, in conclusione, forniva due coreghi: una tribù quello per il coro di ἄνδρες e l'altra per il coro di παῖδες; in totale gareggiavano alle Targelie dieci cori, cinque per categoria, rispetto ai venti (dieci per categoria) delle Dionisie. Questa interpretazione spiegherebbe anche il fatto che ad un certo punto si rese necessario sostituire l'abbinamento per sorteggio con la combinazione fissa di tribù, come ci induce a pensare il confronto tra le due testimonianze sopra menzionate, ossia quella di Antifonte (ἔλαχον…καὶ Κεκροπίδα

[28] Vd. Amandry, *Trépieds d'Athenes*… cit., «BCH», p. 166, n. 4.: «*outre que la charge était assez lourde pour qu'on ne la doublât point, la limite d'âge minima de 40 ans imposée aux chorèges d'enfants ne s'appliquait pas aux chorèges d'hommes*». Ieranò (*Il ditirambo*… cit., p. 266), riferendo dell'unico caso di doppia coregia alle Dionisie di Eleusi, la spiega come un fatto del tutto eccezionale persino per i cittadini, dovuto ai costi del tutto irrisori dell'agone ditirambico ivi celebrato.

[29] Sarebbe la soluzione presa in considerazione da Lewis, che accoglie tanto Amandry (*Trépieds d'Athenes*… cit., «BCH», p. 166, n. 4) quanto Wilson (*The Greek Theatre*… cit., p. 157).

φυλὴν, «ottenni in sorte…e la tribù Cecropide») e quella di Aristotele (παρέχει δ' ἐν μ[έρ]ει ἑκατέρα τῶν φυλῶν, «ogni tribù [li] fornisce a turno»): era l'unico modo per rispettare di anno in anno il proprio turno ed evitare ogni tipo di controversia o disputa tra tribù[30]. Proprio dal confronto tra le due fonti, è facile ipotizzare che questa modifica sia stata applicata tra la fine del V e la prima metà del IV a.C.: il corego che si rivolge ad Antifonte nel 419 a.C., infatti, ottiene l'abbinamento della sua tribù (l'Eretteide) con la Cecropide tramite sorteggio (il verbo adoperato è ἔλαχον). In quest'epoca, quindi, per ogni gara le tribù erano distinte in due gruppi, il primo costituito dalle cinque tribù che per l'anno in corso avrebbero procurato il corego per i fanciulli (e di questo gruppo faceva parte nel 419 a.C. la tribù Eretteide da cui veniva il corego che si rivolse ad Antifonte) e il secondo costituito dalle rimanenti, tra le quali venivano estratte a sorte le altre cinque per l'accoppiamento casuale (la tribù Cecropide che toccò in sorte al corego). Quasi un secolo più tardi, come risulta dalla *Costituzione degli Ateniesi*, l'abbinamento doveva invece essere fisso se le tribù, a due a due, garantivano un corego a turno (ἐν μ[έρ]ει); insomma, il sistema non era più formato da due gruppi di cinque tribù tra cui effettuare gli accoppiamenti, ma da cinque gruppi[31] costituiti da due tribù che diventavano le cinque coppie fisse partecipanti all'agone. L'indicazione cronologica sull'avviamento del secondo sistema può, però, farsi ancora più precisa grazie all'epigrafia, che ci consente di datare il primo caso di accoppiamento fisso al 365/64 a.C. con la dedica coregica di *Aisios* figlio di *Mnesiboulos*[32], che rappresenta una

[30] Vd. Wilson, *The Greek Theatre…* cit., p. 156: «*It is easy to see why the tribal pairs were fixed once and for all. The provision of khoregoi and the need to alternate the duty (and honour) between randomly paired tribes over successive years will have been a source of potential confusion and dispute*».

[31] Vd. Amandry, *Trépieds d'Athenes…* cit., «BCH», 1977, p. 166: «*Les dix tribus furent désormais réparties une fois pour toutes en cinq groupes, où chacune des deux assumait à tour de rôle la charge de la chorégie, comme dit Aristote*».

[32] Cfr. *IG* II² 3065, la cui datazione è resa certa dal riferimento all'arcontato di *Chion*. Vd. Wilson, *The Athenian Institution…* cit., p. 33: «*A* khoregos *thus always led his own* phyle *and another. The second was linked to that of the* khoregos *at random by means of the lot until the early fourth century. Thereafter (in or near the 370s) the* phylai *operated in an established set of five fixed pairs*». Vd. anche Rhodes, *A commentary…* cit., p. 624.

sorta di spartiacque tra le due diverse fasi organizzative del concorso. In quest'epigrafe le tribù *Akamantis* e *Pandionis* appaiono associate come sarà anche in altre due iscrizioni successive, una precedente alla metà del IV secolo a.C. e l'altra del 344/43, a conferma che le coppie tribali divennero fisse da questo periodo in poi[33].

Come dicevamo all'inizio del discorso, il sorteggio iniziale non decideva soltanto l'accoppiamento tra le tribù; al corego era infatti attribuito a sorte dall'arconte[34] anche il *didaskalos*[35]: ἔλαχον Παντακλέα διδάσκαλον, afferma il cliente di Antifonte, ma non è ovvio dedurre da queste parole che il corego estraesse a sorte il maestro. In ambito agonistico sono diversi i contesti in cui si attesta lo svolgimento di un sorteggio; partiamo dalle commedie di Aristofane. Nelle *Ecclesiazuse* (vv. 1157-1162) Aristofane fa riferimento al sorteggio avvenuto nel proagone, attraverso il quale si stabilisce che si esibisca proprio lui per primo; la posizione è ritenuta evidentemente svantaggiosa se per questa ragione il poeta prega poi i giudici di non imitare «le abitudini delle donne di malaffare che si ricordano sempre degli ultimi amanti»[36]. Anche in un passo controverso

[33] Le coppie stabilite, dunque, nella prima metà del IV secolo a.C. erano: *Erechteis*/*Antiochis*, *Aigeis*/*Leontis*, *Pandionis*/*Akamantis*, *Oineis*/*Aiantis*, *Kekropis*/*Ippothontis*. Vdd. Amandry, *Trépieds d'Athenes*… cit., «BCH», 1977, pp. 165-167; Ieranò, *Il ditirambo*… cit., p. 352; Wilson, *The Greek Theatre*… cit., p. 156.

[34] Il fatto stesso che l'assegnazione dei maestri avvenisse per estrazione, prova che a reclutarli fosse la città, non la tribù o il corego autonomamente: vd. Wilson, *The Athenian Institution*… cit., p. 65.

[35] Tra la fine del V e quella del II secolo a.C., i *didaskaloi* che partecipavano alle Targelie venivano da diverse città, come Fliunte (Ἡγέμων in *SEG* 27, 16), Opunte (Κόριν<ν>ος in *SEG* 27, 18 e Φειδίας in *SEG* 27, 19), Sicione ([Ἐ]πίκουρος in *IG* II² 3068), Tebe (Πολύζελος in *SEG* 27, 12); solo due dei maestri di cui conosciamo la provenienza erano ateniesi (Διοφῶν in *SEG* 41, 141 e Ἀπολλώνιος in *SEG* 21, 694). Quando venivano reclutati evidentemente si stabilivano ad Atene, sebbene spesso non vi restassero per lunghi periodi, dati i continui spostamenti dovuti ai tanti ingaggi che ricevevano in molte città del mondo greco: vd. G. Ieranò, *'One who is Fought over by all the Tribes': The Dithyrambic Poet and the City of Athens*, in B. Kowalzig-P. Wilson (eds.) *Dithyramb in Context*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 368, 376.

[36] Vd. A. Manieri, *Gli agoni musicali in Aristofane*, in F. Perusino-M. Colantonio, *La commedia greca e la storia,* Atti del seminario di studio, (Urbino 18-20 maggio 2010), Pisa, ETS, 2012, p. 286, n. 34.

degli *Acarnesi*[37], secondo l'interpretazione data da Rogers[38], sarebbe ravvisabile un accenno al momento del sorteggio in cui si definiva l'ordine di presentazione delle tragedie. Ma la pratica di affidarsi alla sorte sembra non essere stata prerogativa delle sole competizioni drammatiche; Strabone, riportando una notizia dello storico Timeo di Tauromenio[39], ci informa che ai *Pythia* di Delfi, in occasione della gara tra citarodi, i concorrenti *Eunomos* di Locri e *Ariston* di Reggio discutevano sul sorteggio (ἐρίσαι περὶ τοῦ κλήρου) che, molto probabilmente, avrebbe stabilito come negli altri casi l'ordine di esibizione[40]. Se nell'ambito della citarodia fosse preferibile esibirsi per primi come in quello drammatico o, al contrario, essere gli ultimi, non è ben chiaro, né è questa la sede per discuterne; ciò che qui ci interessa maggiormente è che in tutti i luoghi citati, il sorteggio viene presentato come una prassi agonistica finalizzata alla determinazione dell'ordine di esibizione; nasce dunque da qui la supposizione che anche nelle gare corali potesse accadere qualcosa di simile[41], che cioè l'estrazione a sorte effettuata dal corego non riguardasse l'attribuzione diretta di un *didaskalos* al suo coro, ma l'ordine secondo cui egli – il corego – avrebbe potuto scegliere tra i *didaskaloi* disponibili per la competizione. Così si spiegherebbe anche come mai negli *Uccelli* di Aristofane[42] il poeta Cinesia si presenti come il κυκλιοδιδάσκαλος conteso tra le tribù di Atene e perché ogni corego sperasse di essere il primo a scegliere[43]. Questo consentirebbe di assicurarsi il maestro migliore, senza doversi accontentare degli ultimi rimasti col rischio di avere poche chance di vincere. Assumere la coregia in occasione di rinomati concorsi ateniesi

[37] Cfr. Aristoph. *Acarn.* vv. 9-16; per un approfondimento sulla questione, vd. Manieri, *Gli agoni musicali*… cit., pp. 285 e ss.

[38] Per la bibliografia si rimanda a Manieri, *Gli agoni musicali*… cit., p. 286, n. 34.

[39] Cfr. Tim. *FGrHist* 566 F 43B *ap.* Strab. 6, 1, 9.

[40] È noto che, al contrario di quanto si ricaverebbe dal commento di Aristofane nel proagone citato, nell'ambito della citarodia esibirsi per primi costituiva motivo di vanto; alle Carnee, infatti, era invalsa l'abitudine di concedere il primo posto nell'esibizione a quelli originari di Lesbo, in onore di Terpandro: per la bibliografia, vd. M. E. Della Bona, *I Pythia di Delfi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2017, p. 111, n. 2.

[41] Vdd. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche*… cit., pp. 104-105 e Wilson, *The Athenian Institution*… cit., p. 68.

[42] Cfr. Aristoph. *Av.* 1403-1404.

[43] Vd. Ieranò, *'One who is*… cit., p. 376 e Wilson, *The Athenian Institution*… cit., pp. 67-68.

quali le grandi e piccole Panatenee, le Dionisie, le Targelie, costituiva già di per sé stesso un motivo di vanto, ma lo era ancora di più riuscire ad ottenere anche la vittoria, perché questo avrebbe provato la dedizione con cui il corego aveva portato avanti l'impegno assunto[44]. Effettivamente, per parafrasare Iseo[45], non classificarsi nella prima posizione o, peggio ancora, risultare ultimo, faceva di un cittadino un pessimo corego. Presentarsi con un coro impreparato – aggiunge Demostene[46] – era motivo di vergogna per tutta la tribù; al contrario, poter vantare antenati che si erano sobbarcato l'incarico di qualsiasi tipo di coregia, lasciando come testimonianza di ciò l'offerta di tripodi nel *Pythion*, era davvero un grande orgoglio, nonché una garanzia sulla propria condotta di vita e sulla propria prodigalità. Ecco perché subito dopo l'assegnazione del *didaskalos*, quindi, il corego si adoperava per garantirsi un auleta che contribuisse alla vittoria, nella speranza dell'assegnazione di un musico che avesse già collaborato con il maestro e che avesse quindi già instaurato con lui una certa intesa artistica[47]. Anche qui non è certo che l'auleta fosse assegnato al corego tramite sorteggio, ma quanto Demostene attesta nell'orazione *Contro Midia* per le Dionisie[48], che, cioè, si svolgeva un sorteggio per stabilire l'ordine in cui i coreghi avrebbero scelto gli auleti, porterebbe proprio in questa direzione, confermando anche la formula del sorteggio poc'anzi supposta per l'assegnazione del διδάσκαλος alle Targelie, modellate sul paradigma appunto delle Dionisie. È significativo, tra l'altro, in questa prospettiva che talvolta *didaskalos* e auleta fossero originari

[44] In diversi luoghi Senofonte ricorda il faticoso lavoro necessario per ottenere la gloria della vittoria nelle gare tra cori: cfr. *Eq. Mag.* 1, 26 e *Hier.* 9, 11.

[45] Cfr. Is. 5, 36; 5, 41; 5, 43.

[46] Cfr. Demosth. *Meid.* 17: ἀδίδακτος ἂν εἰσῆλθεν ὁ χορὸς καὶ πράγματ'αἴσχιστ' ἂν ἐπάθομεν, «il coro sarebbe apparso sul palco senza aver provato e avremmo subìto le peggiori umiliazioni».

[47] Già Wilson, *The Greek Theatre…* cit., p. 160; vd. anche A. Cinalli, *ΠΤΑΝΟΙΣ ΠΟΣΙΝ. Poeti vaganti, musici e conferenzieri di età ellenistica. Parte I – Delo e le Cicladi*, *Seminari romani di cultura greca, Quaderni 31*, Roma, Edizioni Quasar, 2022, p. 88.

[48] Cfr. Demosth. *Meid*. 13: παρελθὼν ὑπεσχόμην ἐγὼ χορηγήσειν ἐθελοντὴς καὶ κληρουμένων πρῶτος αἱρεῖσθαι τὸν αὐλητὴν ἔλαχον, «Allora mi feci avanti e dichiarai che avrei sostenuto volontariamente io le spese della coregia. Si procedé quindi al sorteggio, ed io ottenni di scegliere il flautista per primo» (trad. G. Lozza).

della stessa città, o di centri vicini tra loro[49], come accade in un paio di iscrizioni sulle Targelie o che, pur di origine diversa, i due professionisti figurassero insieme in edizioni diverse della stessa festa[50].

Il maestro, dunque, toccato in sorte al corego accusato di omicidio involontario del giovane coreuta fu *Pantakles*, *didaskalos* operante nella seconda metà del V secolo a.C., vincitore sempre ad Atene – come attestano le iscrizioni – con la tribù *Akamantis*, con una tribù il cui nome è caduto in lacuna e probabilmente con la tribù *Antiochis*[51], e citato come maestro in *IG* I^3 959, iscrizione abbastanza frammentaria del 430/20 a.C. la cui attribuzione alle Targelie, a causa delle ampie lacune, è incerta[52]. Sappiamo che nel V secolo a.C. ad istruire i cori erano abitualmente gli stessi poeti, che insegnavano ai coreuti musica e testo da loro composti[53]; per le Targelie questo potrebbe valere ancora fino al 419 a.C. in riferimento al nostro *Pantakles*, definito semplicemente διδάσκαλος nel passo di Antifonte ma presentato come poeta nelle *Didascalie* di Aristotele, in base alla testimonianza di Arpocrazione[54]: Ἀντιφῶν ἐν τῷ περὶ τοῦ χορευτοῦ "ἔλαχον" φησὶ "Παντακλέα διδάσκαλον" ὅτι γὰρ ὁ Παντακλῆς ποιητὴς, δεδήλωκεν Ἀριστοτέλης ἐν ταῖς Διδασκαλίαις ("nell'orazione *Sul coreuta* Antifonte dice «ottenni in sorte come maestro *Pantakles*», che infatti *Pantakles* fosse un poeta lo ha rivelato Aristotele nelle *Dida-*

[49] Cfr. *SEG* 27, 16, la dedica coregica di *Aristion* figlio di *Phaullos*, dove il maestro *Egemon* e l'auleta *Alkathous* provenivano rispettivamente da Fliunte e Sicione, due città del Peloponneso vicine tra loro. Ad essere concittadini erano invece il *didaskalos Epikouros* e l'auleta *Satyros*, entrambi di Sicione, che ritroviamo in *IG* II^2 3068.

[50] Per le Targelie si veda l'esempio del maestro *Eukles*, assai noto in questo contesto agonistico, come prova la presenza del suo nome su numerose iscrizioni coregiche (*IG* II^2 3065; *IG* II^2 3066; *SEG* 27, 13; *SEG* 27, 14; *IG* II^2 3067; *SEG* 27, 17) insieme all'auleta *Kleanthes*, coppia vincente sia alle Targelie del 362/61 (*SEG* 27, 13) sia a quelle del 360/59 (S. N. Koumanoudes, *Choregikai Epigraphai Thargelion*, «Arkaiologikon Deltion» 25, [1], 1971, p. 145).

[51] Vd. Wilson, *The Athenian Institution*... cit., p. 350, n. 33: *IG* I^3 958, 959, 967; vdd. anche Wilson, *The Greek Theatre*... cit., p. 161, n. 47 e I. E. Stephanes, *Dionysiakoi technitai*, Herakleio, Πανεπιστημιακες Ἐκδόσεις Κρήτης, 1988, p. 352.

[52] Vd. Ieranò, *Il ditirambo*... cit. 1997, p. 355.

[53] Così Csapo-Slater, *The Context of*... cit., p. 352: «*A class of professional chorus directors (chorodidaskaloi) did develop by the late 5th c. B.C. and perhaps much earlier, keeping pace with specialization in acting and music. In the 5th c. B.C. the poets normally arranged their own songs and dance and taught them to the chorus*». Il coro della *Pace*, ad es., si riferisce ad Aristofane chiamandolo *didaskalos* (*ibid.*)».

[54] Cfr. Harpocr. *Lex. s.v.* διδάσκαλος.

scalie). A fine secolo, però, si avvia un ulteriore cambiamento: infatti, su poco più di dodici maestri i cui nomi ci vengono restituiti dalle epigrafi relative a questo concorso corale in un arco di tempo che va dal 430/20 al 129/28 a.C., *Pantakles* risulta l'unico[55] *didaskalos* ad essere per certo anche un poeta[56].

Torniamo, però, a seguire le operazioni svolte dal corego che, in tribunale, tenta di scagionarsi puntando sulla scrupolosità con cui ha fatto fronte al suo ufficio. Ottenuti in sorte il maestro e la seconda tribù, egli dichiara di essersi occupato del *didaskaleion* collocandolo nella zona più idonea della sua stessa abitazione (ἐπιτηδειότατον τῆς ἐμῆς οἰκίας), così come aveva già fatto in occasione delle Dionisie; l'assenza di una qualche indicazione temporale non fa ben comprendere a quale edizione della festa delle Dionisie si riferisca l'imputato, ma proprio per questo non ci sembra il caso di escludere che si tratti delle gare svoltesi solo qualche mese prima (com'è noto le Dionisie avevano luogo nel mese di Elafebolione, che corrisponde a marzo/aprile), a dimostrazione del fatto che i coreghi potevano anche assumere la liturgia per più di una festività all'anno, come chiaramente comprovato dalla testimonianza di Lisia in merito a un cliente corego che dichiara di aver partecipato alle Targelie tre mesi dopo l'ultima coregia[57].

[55] Forse la precisazione dello stagirita circa il suo status di maestro-poeta può essere letta proprio come un segnale di crisi. Vd. Wilson, *The Greek Theatre…* cit., p. 61: «[…] *the use of this term, and his inclusion in that work, may imply he was a 'creative artist' rather than simply a trainer. But the fact that Aristotle made the point at all (or that his Didaskaliai was later used to make the point) may suggest that it was in fact an issue*».

[56] Per il maestro di *IG* I² 770, *Kedeides*, è stata proposta l'identificazione con il poeta ditirambico *Kekeides*, deriso da Cratino (cfr. Cratin. *fr.* 165K) e da Aristofane nelle *Nuvole* (cfr. *Nub.* 984-85) ed il cui nome appare in diverse varianti (*e. g.* Κηδίδης in Phot. *Lex. s.v.*; Κηθείδης in Hesych. *Lex. s.v.*) trasmesse dai copisti. Di certo quest'uomo fu un contemporaneo di Cratino fuori dall'ordinario, ma A. W. Pickard-M. A. Cambridge (*Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 1962, p. 30) ritengono che sulla base dei dati disponibili sia saggio non identificare le due figure. Allo stesso modo anche *Kydides* e *Kydias*, nominato da Platone (cfr. Plat. *Charm.* 155d) e da Plutarco (cfr. *Fac. lun.* 19) come poeta erotico attivo nella prima metà del V secolo a.C., sarebbero individui diversi dal *didaskalos* dell'epigrafe (*ibid.* e Ieranò, *Il ditirambo…* cit., p. 355).

[57] Csapo e Slater (*The Context of …* cit., p. 140: «*apart from the trierarchy [85], an exemption of one or two years intervened between the performance of liturgies*») sostenevano che – fatta eccezione per la trierarchia – tra una liturgia e l'altra intercorresse una pausa di due anni, ma se nel nostro passo può essere dubbio, in Lys. 21, 1 (ved. oltre) un altro corego

La casa del nostro corego, quindi, dev'essere stata davvero di vaste dimensioni[58] se egli è riuscito a trovare una stanza dove ospitare l'intero coro; come si legge, infatti, nel par. 22, a lavorare in casa sua erano più di cinquanta persone tra giovani e meno giovani (εἶεν γὰρ οἱ συνειδότες πολλοί, καὶ ἐλεύθεροι καὶ δοῦλοι, καὶ νεώτεροι καὶ πρεσβύτεροι, σύμπαντες πλείους ἢ πεντήκοντα). L'indicazione di un numero che superava di poco le cinquanta unità in relazione a tutte le persone coinvolte nell'organizzazione è un indizio abbastanza convincente del fatto che le Targelie prendessero a modello le Dionisie con i suoi cori costituiti da cinquanta elementi[59]; ecco perché con una certa facilità il corego può fare il conto di quante persone frequentassero la sua abitazione nel periodo dell'addestramento: cinquanta coreuti più i diversi collaboratori che egli stesso, come vedremo, aveva scelto con cura.

Dunque, ottemperato all'obbligo di predisporre il *didaskaleion*, l'imputato afferma di aver provveduto a formare il coro come meglio poteva (τὸν χορὸν συνέλεξα ὡς ἐδυνάμην ἄριστα). L'espressione induce a sviluppare alcune riflessioni. Intanto, va sottolineato lo sforzo richiesto al corego che, per formare un coro ciclico, doveva reclutare ben cinquanta persone, con il rischio di doverne contattare anche di più nel caso in cui qualcuno avesse rifiutato la sua proposta. Una volta individuato il coreuta di turno, infatti, la sua partecipazione non poteva essere affatto data per scontata, come dimostra il sollievo manifestato dall'uomo che si com-

dichiara chiaramente di aver assunto la coregia di un coro di uomini alle Targelie soltanto dopo tre mesi dall'ultimo incarico, καταστὰς δὲ χορηγὸς τραγῳδοῖς ἀνήλωσα τριάκοντα μνᾶς καὶ τρίτῳ μηνὶ Θαργηλίοις νικήσας ἀνδρικῷ χορῷ.

[58] Dato oggettivo della sua agiatezza; per essere corego, infatti, occorreva avere la cittadinanza ateniese e un patrimonio di almeno quattro talenti, anche se non mancano rari casi di coreghi poveri che ricorrono a prestiti, come Platone nel 365 a.C.: vd. Wilson, *The Athenian Institution*… cit., p. 53.

[59] Delle gare tra cori ciclici alle Targelie si ha notizia non molto prima del 450 a.C., mentre le Dionisie – che pure erano di istituzione abbastanza tarda (vd. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche*… cit., p. 80) – erano divenute importanti già nel VI a.C. Alle Dionisie gli Ateniesi formavano un coro di cinquanta ragazzi o uomini per ogni tribù: cfr. *Schol.* in Aesch. *Tim.* 10: ἐξ ἔθους Ἀθηναῖοι κατὰ φυλὰς ἵστασαν πεντήκοντα παίδων χορὸν ἢ ἀνδρῶν, ὥστε γενέσθαι δέκα χορούς, ἐπειδὴ καὶ δέκα φυλαί...; fu a partire dal 509/08 a.C., sotto l'arcontato di *Lysagoras*, che furono ammessi i cori di uomini, secondo la puntuale indicazione del *Marmor Parium* (vdd. Bottin, *Étude sur la*… cit., «RBPH», 1930, p. 756 e Pritchard, *Kleisthenes, Participation*… cit., «Phoenix», p. 213 con bibliografia precedente).

piace di non aver dovuto multare nessuno, di non aver strappato pegni a forza, né di essersi fatto dei nemici: evidentemente erano tutti rischi cui si poteva andare incontro nel caso in cui un coreuta, dopo aver in un primo momento aderito, non avesse dato seguito all'impegno preso. Va, inoltre, considerato un altro aspetto: non sempre bastava reclutare chi già avesse esperienza nel settore, andando – come dire – sul sicuro; quando, infatti, si trattava di cori di ragazzi, al corego toccava molto spesso identificare nuovi giovani talenti interrogando amici e concittadini[60], perché nel giro di pochi anni i più dotati uscivano dalla categoria, altri potevano avere bisogno di una pausa per problemi vocali o era possibile che qualcuno non venisse riconvocato perché non si era dimostrato all'altezza dell'incarico nelle competizioni precedenti[61]. Sono tutte difficoltà in cui il nostro corego si sarà imbattuto, dal momento che gli era stato senza dubbio affidato un coro di fanciulli: questo è un altro punto che vale la pena di approfondire.

Quando al termine del par. 11 egli si sofferma sul modo in cui ha costituito il suo coro, dice «[…] formai il coro…in maniera ampiamente gradita e appropriata per entrambi, io ordinavo e chiedevo, loro di buon grado e volentieri (li) mandavano». È evidente che a mandare con piacere dal corego i soggetti non esplicitati, quindi i coreuti richiesti, dovevano essere le famiglie, con cui il corego, con estrema correttezza, collaborava nel pieno rispetto delle loro esigenze[62]. Nel paragrafo successivo sono poi

[60] Vdd. Wilson, *The Athenian Institution…* cit., p. 133 e A. Kapellos, *Lysias 21. A commentary*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014, p. 66: «[…] *the public liturgists selected the members of their teams not only among those who had previously competed in such events but they also chose talented young people whom they identified by asking acquaintances, friends and fellow-citizens*».

[61] Vd. Pritchard, *Kleisthenes, Participation…* cit., «Phoenix», p. 221: «[…] *must take into account that an elite boy might have missed a year or two of choral participation, because, for example, he was having problems singing while his voice was breaking or had simply been too troublesome the year before to be taken up again immediately by a tribal khoregos*». La composizione dei cori di ragazzi, dunque, era destinata a cambiare molto rapidamente, come sottolinea Pelliccia (*Two points about rhapsodies*, in M. Finkelberg-G. G. Stroumsa (eds.) *Homer, the Bible and Beyond. Literary and religious canons in the ancient world*, II, Leiden – Boston, Brill, 2003, p. 101): «*it is in the nature of things that the makeup of the boy choruses changed rapidly as the years passed*».

[62] Da qui l'ovvia scelta dei traduttori moderni: vdd., ad es., Marzi (*Oratori attici…* cit., p. 199) «col massimo gradimento e la massima convenienza delle due parti io ordinavo e

menzionati direttamente i παῖδες arrivati in casa sua, e nel par. 21[63], in merito all'accusa di aver provocato la morte di un coreuta durante l'addestramento, costringendolo a bere un veleno, dice che ὁ παῖς ἐξεφέρετο («il ragazzo era portato via»), riferendosi cioè al funerale (ἐκφορά) di un ragazzo. Dunque se, come crediamo, i coreghi finanziavano un coro alla volta[64], il coro sovvenzionato dall'anonimo accusato è un coro di fanciulli: obiettivamente, i punti in precedenza marcati dimostrano che ad essere scelti per cantare erano stati dei ragazzi, altrimenti non si spiegherebbe il rapporto che il corego aveva con i genitori dei cantori, che sono gli unici adulti ai quali l'oratore faccia riferimento in questo passaggio; più avanti è ricordata anche la presenza di πρεσβύτεροι accanto ai νεώτεροι (πολλοί, καὶ ἐλεύθεροι καὶ δοῦλοι, καὶ νεώτεροι καὶ πρεσβύτεροι, σύμπαντες πλείους ἢ πεντήκοντα), quando al par. 22 l'imputato parla dei presunti testimoni della sua lodevole condotta, ma gli anziani che menziona accanto ai cinquanta ragazzi reclutati sono con molta probabilità i collaboratori da lui scelti e, più in generale, tutti coloro che durante il periodo della preparazione hanno gravitato intorno al *didaskaleion*. Sembra, dunque, di potersi evincere con chiarezza dal contesto che l'orazione di Antifonte si riferisca ad un coro di ragazzi, ma non solo. Nella scelta del corego di non specificare la categoria in cui il coro rientra, Wilson[65] coglie un indizio che lo porta

chiedevo e i genitori m'inviavano i figli di buona voglia e con piacere» e Gagarin-MacDowell (*Antiphon…* cit., p. 79) «*everything was done in the most pleasant and most suitable way possible for both of us, I making my requests and they sending their sons of their own free will*».

[63] Ἔλεξε μὲν γὰρ Φιλοκράτης οὑτοσὶ, ἀναβὰς εἰς τὴν ἡλιαίαν τὴν τῶν θεσμοθετῶν, τῇ ἡμέρᾳ ᾗ ὁ παῖς ἐξεφέρετο, ὅτι ἀδελφὸν αὐτοῦ ἀποκτείναιμι ἐγὼ ἐν τῷ χορῷ, φάρμακον ἀναγκάσας πιεῖν, «Questo Filocrate qui, presentatosi al tribunale dei Tesmoteti, il giorno stesso dei funerali del ragazzo, dichiarò che io avevo ucciso suo fratello durante l'addestramento del coro, costringendolo a bere un veleno».

[64] Anche perché il carico economico cui erano sottoposti era troppo pesante per essere raddoppiato nella stessa festa, vd. Amandry, *Trépieds d'Athenes…* cit., «BCH», 1977, p. 166, n. 4.

[65] Vd. Wilson, *The Greek Theatre…* cit., p. 157, n. 32: «*And the initial description of his appointment – Ἐπειδὴ χορηγὸς κατεστάθην εἰς Θαργήλια – in not mentioning a category, may suggest that his audience knew there was only one (and that, notwithstanding the fact that they presumably knew this was a trial concerning the death of a boy choreut)*». In quest'ottica sarebbero, pertanto, secondarie nella scelta anche la risonanza del caso, che aveva fatto subito scalpore, e la notizia di un primo tentativo fallito di portare il coreuta in tribunale (sugli intrighi politici connessi con questo processo, vd. Wilson, *The Athenian Institution…* cit., pp. 116-120). Vd. anche Ieranò, *Il ditirambo…* cit., p. 242: «Si può supporre, dunque, che fino alla metà circa del V secolo alle Targelie concorse solo una categoria di cori».

ad affermare per questa prima fase dell'agone l'esistenza di una sola categoria in gara, quella dei ragazzi, supposizione che sarebbe confermata anche dall'epigrafia: come segnalava già Ieranò[66], infatti, nel V a.C. solo una delle iscrizioni coregiche relative alle Targelie, *IG* II^2 3063[67] datata al 425-404 a.C., specifica la categoria del coro (παίδων), mentre nel secolo successivo la menzione del tipo di coro diventa la regola. Se dunque così fosse, cioè se le gare tra cori di ἄνδρες all'epoca del processo non erano ancora ammesse, si spiegherebbe come mai nella sua orazione Antifonte non ritenesse necessario fornire questo dettaglio al pubblico[68].

L'ipotesi che in una prima fase fossero previste alle Targelie solo gare tra cori di παῖδες è sostenuta anche da Ieranò sulla base delle epigrafi sopra riportate ma, come evidenziato da Wilson[69], suscita qualche perplessità l'affermazione dello stesso Ieranò secondo cui la testimonianza di Antifonte darebbe prova della «compresenza agli agoni delle Targelie dei cori di uomini e di ragazzi»; in altre parole per lo studioso i paragrafi precedentemente letti del *Coreuta* costituiscono di fatto la prima attestazione di cori di ἄνδρες nell'agone in questione. Come, però, abbiamo già avuto modo di chiarire, gli unici adulti che compaiono nella vicenda del corego processato sono i genitori dei suoi coreuti e i collaboratori ai quali affida il coro, e su questo non ci possono essere dubbi. Per recuperare tracce della presenza alle Targelie di cori di uomini, tracce che evidentemente non abbiamo per l'edizione del 419 a.C. cui Antifonte si riferisce, occorre attendere, invece, ancora qualche anno e sarà proprio una fonte letteraria a fornircele[70].

[66] *Ibid.*, p. 241.

[67] *IG* II^2 3063 = *IG* I^3 966.

[68] Vd. Wilson, *The Greek Theatre…* cit., p. 157.

[69] *Ibid.*, p. 157, n. 32: «*But I do not understand how he can write on the previous page that Antiph. 6.11 attests 'la compresenza agli agoni delle Targelie dei cori di uomini e di ragazzi'. In fact the latter part of §11 may imply the existence only of boys'choruses*».

[70] Con la testimonianza di Lisia che vedremo a breve, restiamo infatti ancora nel V secolo a.C., mentre le prime iscrizioni dove si conservi il chiaro riferimento a cori di uomini risalgono alla prima metà del secolo successivo; si tratta di *IG* II^2 3064 del 384/83 a.C. e di *SEG* 41, 141, del 380/79 a.C. Accanto a queste vi è poi *IG* II^2 1138 che, pur essendo stata datata al 403/02 a.C., anni a cui risalirebbe il decreto che ne costituisce la prima parte, si riferisce poi nella seconda parte a coregie databili tutte intorno al 360 a.C. (per questa datazione si veda da ultimo *ibidem*).

Si tratta della *Difesa di un anonimo accusato di corruzione* di Lisia, di cui riportiamo i parr. 1-5 che ci permettono di evidenziare diversi aspetti utili per la nostra ricerca:

[1] … ἐγὼ γὰρ ἐδοκιμάσθην μὲν ἐπὶ Θεοπόμπου ἄρχοντος, καταστὰς δὲ χορηγὸς τραγῳδοῖς ἀνήλωσα τριάκοντα μνᾶς καὶ τρίτῳ μηνὶ Θαργηλίοις νικήσας ἀνδρικῷ χορῷ δισχιλίας δραχμάς, ἐπὶ δὲ Γλαυκίππου ἄρχοντος εἰς πυρριχιστὰς Παναθηναίοις τοῖς μεγάλοις ὀκτακοσίας. [2] ἔτι δ’ἀνδράσι χορηγῶν εἰς Διονύσια ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ ἄρχοντος ἐνίκησα, καὶ ἀνήλωσα σὺν τῇ τοῦ τρίποδος ἀναθέσει πεντακισχιλίας δραχμάς. καὶ ἐπὶ Διοκλέους Παναθηναίοις τοῖς μικροῖς κυκλίῳ χορῷ τριακοσίας. τὸν δὲ μεταξὺ χρόνον ἐτριηράρχουν ἑπτὰ ἔτη, καὶ ἓξ τάλαντα ἀνήλωσα. [3] καὶ τοσαύτας δαπάνας δαπανώμενος, καὶ καθ’ἡμέραν ὑπὲρ ὑμῶν κινδυνεύων καὶ ἀποδημῶν, ὅμως εἰσφορὰς τὴν μὲν τριάκοντα μνᾶς τὴν δὲ τετρακισχιλίας δραχμὰς εἰσενήνοχα. ἐπειδὴ δὲ κατέπλευσα ἐπὶ Ἀλεξίου ἄρχοντος, εὐθὺς ἐγυμνασιάρχουν εἰς Προμήθεια, καὶ ἐνίκων ἀναλώσας δώδεκα μνᾶς. [4] καὶ ὕστερον κατέστην χορηγὸς παιδικῷ χορῷ καὶ ἀνήλωσα πλέον ἢ πεντεκαίδεκα μνᾶς. ἐπὶ δὲ Εὐκλείδου ἄρχοντος κωμῳδοῖς χορηγῶν Κηφισοδώρῳ ἐνίκων, καὶ ἀνήλωσα σὺν τῇ τῆς σκευῆς ἀναθέσει ἑκκαίδεκα μνᾶς, καὶ Παναθηναίοις τοῖς μικροῖς ἐχορήγουν πυρριχισταῖς ἀγενείοις, καὶ ἀνήλωσα ἑπτὰ μνᾶς. [5] νενίκηκα δὲ τριήρει μὲν ἀμιλλώμενος ἐπὶ Σουνίῳ, ἀναλώσας πεντεκαίδεκα μνᾶς χωρὶς δὲ ἀρχιθεωρίας καὶ ἀρρηφορίας καὶ ἄλλα τοιαῦτα, εἰς ἃ ἐμοὶ δεδαπάνηται πλέον ἢ τριάκοντα μναῖ. καὶ τούτων ὧν κατέλεξα, εἰ ἐβουλόμην κατὰ τὰ γεγραμμένα ἐν τῷ νόμῳ λῃτουργεῖν, οὐδ’ἂν τὸ τέταρτον μέρος ἀνήλωσα.

[1] …Uscii di minore età sotto l’arcontato di Teopompo; nominato corego nel concorso tragico spesi trenta mine e, due mesi dopo, duemila dracme nelle Targelie, dove vinsi con un coro di uomini; poi, sotto l’arcontato di Glaucippo, ottocento dracme per i danzatori pirrici nelle grandi Panatenee. [2] Inoltre nelle Dionisie, sotto lo stesso arconte, vinsi con un coro di uomini e, inclusa la consacrazione del tripode, spesi cinquemila dracme, e sotto l’arcontato di Diocle, trecento, nelle piccole Panatenee, per un coro ciclico. Nel frattempo fui trierarca per sette anni e spesi sei talenti. [3] E, pur sostenendo tante spese e correndo rischi giornalieri, lontano dalla patria, tuttavia ho versato due contribuzioni, una di trenta mine e l’altra di quattromila dracme. Appena sbarcato, sotto l’arcontato di Alessio, fui ginnasiarca per le feste di Prometeo, dove vinsi; e la spesa fu di dodici mine. [4] Dopo ciò fui nominato corego per un coro di fanciulli e spesi più di quindici mine. Sotto l’arcontato di Euclide, fui corego per il coro di Cefisodoro nel concorso comico: riuscii vincitore e spesi,

inclusa la consacrazione di tutto l'apparato, sedici mine. Nelle feste Panatenee un coro di danzatori pirrici imberbi mi costò sette mine. [5] Ho vinto con la trireme nella gara del Sunio, spendendo quindici mine; si aggiungano architeorie, arreforie e altre liturgie del genere, per cui ho sborsato più di trenta mine. Per queste liturgie che ho enumerate, se avessi voluto mantenermi entro i limiti prescritti dalla legge, non avrei speso neanche un quarto. (trad. M. Marzi)

L'anonimo, dunque, cerca di allontanare da sé l'accusa di δωροδοκία valorizzando, di contro, la generosità che lo ha contraddistinto nei suoi numerosi incarichi di corego. Appena maggiorenne, viene nominato corego per le rappresentazioni tragiche – quasi sicuramente alle grandi Dionisie[71] che si svolgevano nel mese di Elafebolione (marzo/aprile), giacché si precisa che l'incarico precede di due mesi la sua vittoria alle Targelie, le quali si tengono nel mese di Targelione, cioè tra maggio e giugno – dall'arconte eponimo Teopompo (καταστὰς δὲ χορεγός, non a caso il verbo impiegato da Lisia è lo stesso che abbiamo trovato nel testo di Antifonte), cioè nel 411-10 a.C., a diciotto anni; due mesi dopo, appunto, vince da corego alle Targelie con un ἀνδρικῷ χορῷ. Sotto l'arcontato di Glaucippo, nel 410-09, vale a dire all'età di diciannove anni, vince ancora con i ballerini di pirrica alle grandi Panatenee[72] e, nello stesso anno, un'altra volta come corego per un coro di uomini alle Dionisie. Nel 409-08, durante l'arcontato di Diocle, a vent'anni, ottiene la vittoria alle piccole Panatenee con un coro ciclico; frattanto, riveste la carica di trierarca per sette anni e, appena concluso l'incarico, vince ancora come ginnasiarca alle Prometie a ventiquattro anni, sotto l'arconte Alessio nel 405-04, ed è poi nominato corego per un coro di fanciulli, probabilmente nel 404-03 all'epoca dell'arconte Pitodoro[73], quindi a venticinque anni. Infine, nel 403-02, all'età di ventisei anni, sotto Euclide, risulta vincitore

[71] Vdd. anche Pritchard, *Kleisthenes, Participation…* cit., «Phoenix», p. 221 e Csapo-Slater, *The Context of…* cit., p. 147.

[72] J.L. Shear (*Atarbos' Base and the Panathenaia*, «Journal of Hellenistic Studies» 123, 2003, p. 173) sostiene che possa trattarsi di danzatori adulti, dal momento che sono nominati dopo il coro di uomini alle Targelie, senza che ne sia specificata la categoria.

[73] Per quest'anno non viene nominato l'arconte in carica, forse per ragioni politiche: vdd. Kapellos, *Lysias 21…* cit., p. 73 («*For this reason, the speaker having in mind how sensitive his fellow citizens were about the regime, does not mention the name of the eponymous archon at all and, taking advantage of the fact that the Athenians did not retain a clear memory of*

con un coro comico[74]; forse nello stesso anno[75] alle Panatenee finanzia un coro di ragazzi nella gara di danza pirrica e successivamente vince con la trireme. A queste si aggiungono, infine, anche altre liturgie e importanti incarichi.

Le coregie dell'anonimo ateniese, ben circostanziate grazie all'indicazione degli arconti in carica, sono otto in otto anni, con l'aggiunta di una ginnasiarchia, una trierarchia e altri servizi. Questo lungo e corposo curriculum, oltre a fornirci interessanti dati che emergono dalle spese sostenute dall'uomo, di cui ci occuperemo in un secondo momento, consentono di fare anche altre osservazioni di non secondaria importanza: la prima è che all'epoca del processo egli avrà avuto solo ventisei anni o poco più[76] ma, tra le altre funzioni, ha già ricoperto l'incarico di corego per un coro di fanciulli (nel 404-03, a venticinque anni), opportunità che nel secolo successivo non gli sarebbe stata accordata a causa di una norma non ancora promulgata ai tempi di Lisia, secondo cui, per essere nominati coreghi di un coro di παῖδες, occorreva avere più di quarant'anni[77]. Il provvedimento mirava a salvaguardare i giovani coreuti da abusi sessuali da parte degli adulti cui erano affidati che potevano facilmente ingenerarsi data la confidenza e il clima di familiarità instauratisi in periodi di collaborazione piuttosto lunghi[78].

Seconda osservazione, per tornare al punto di partenza: l'orazione di Lisia è nell'ordine la seconda testimonianza letteraria più antica sulle Targelie di cui disponiamo dopo quella di Antifonte, e la prima a nominare cori di ἄνδρες. Quando l'accusato vince alle Targelie con un coro

the latter's name but it was only recorded in the official archives […], he avoids specifying exactly when he performed this choregy») e Wilson, *The Athenian Institution*… cit., p. 91.

[74] Il nome di Cefisodoro compare in una lista di poeti comici vincitori alle Dionisie (*IG* II² 2325) proprio per l'anno 402. Vd. Wilson, *The Athenian Institution*… cit., p. 344, n. 191.

[75] Così Wilson, *The Athenian Institution*… cit., p. 91.

[76] Un bel traguardo che lo avvicina a illustri personaggi come Pericle, corego de *I Persiani* di Eschilo a soli vent'anni, nel 472 a.C., e Nicia, di cui Plutarco ci ricorda le copiose vittorie riportate come corego e i suoi generosi doni in onore di Dioniso (cfr. Plut. *Nic*. 3, 3: ἐνίκησε γὰρ πολλάκις χορηγήσας, ἐλείφθη δὲ οὐδέποτε e 3, 4).

[77] Cfr. Aristoth. *Ath. Pol.* 56, 3: δεῖ γὰρ τὸν τοῖς παι[σὶν χορη]γοῦντα ὑπὲρ τετταρά[κον]τα ἔτη γεγονέναι (vd. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche*… cit., p. 105, n. 113).

[78] Vd. Wilson, *The Athenian Institution*… cit., pp. 55 e ss.: «*a citizen's activity to exercise his full powers of a citizen was crucially correlated with his powers of control over his own body*».

di uomini è arconte Teopompo, questo significa che l'ammissione di cori di adulti alle Targelie risale alla fine del V secolo a.C., almeno al 411-10 a.C., cioè qualche anno prima rispetto a quanto si possa ricavare dalle tre fonti epigrafiche che riferiscono di cori di uomini[79]. In sostanza, è il contributo di Lisia (21, 1), precedente alle fonti epigrafiche, l'unico che ci permette davvero di stabilire un punto di partenza (pur non definitivo) per la presenza di cori di uomini alle Targelie. L'orazione di Lisia, di fatto, risulta estremamente chiara su questo aspetto grazie all'impiego dell'espressione ἀνδρικῷ χορῷ, equivalente all'ἀνδράσι χορεγῶν del paragrafo successivo, e in perfetta simmetria con la formula παιδικῷ χορῷ che compare al par. 4 nella stessa orazione; come scriveva Polluce[80], del resto, i cori sono chiaramente distinti in quattro gruppi: παιδικός, ἀνδρικός, κομικός, τραγικός, quindi hanno una loro chiara identità anche sul piano lessicale[81]. Se la testimonianza di Lisia rende certa la presenza di cori di uomini a partire dal 411/10 a.C., il silenzio di Antifonte su questa categoria non costituisce però una prova inoppugnabile sulla loro assenza; anche la scelta del corego di non specificare che si sta riferendo a un coro di fanciulli potrebbe essere dovuta soltanto all'estrema chiarezza del contesto dell'orazione, oppure alla risonanza del caso che aveva fatto subito scalpore, o ancora la notizia di un primo tentativo fallito[82] di portare l'uomo in tribunale rendeva superflua l'aggiunta di ulteriori dettagli al cospetto dei giudici. Allo stesso modo, l'assenza di notizie sui cori di uomini in campo epigrafico si potrebbe imputare semplicemente alla frammentarietà dei testi a noi giunti. Pertanto, esprimiamo prudenza sull'ipotesi sostenuta da Ieranò e Wilson di una prima fase agonale caratterizzata solo da competizioni tra ragazzi.

Ora torniamo alla lettura del testo di Antifonte, riprendendo dal par. 12; in sostanza a un corego sarebbe sufficiente avere a disposizione il διδάσκαλος toccatogli in sorte e l'αὐλητής successivamente da lui se-

[79] La più antica delle quali, *IG* II^2 3064, risale al 384/83 a.C.; per le altre ved. n. 70.

[80] Cfr. Pollux 4, 107: παιδικὸς χορός, ἀνδρικός, κωμικός, τραγικός.

[81] La traduzione dell'espressione ἀνδρικῷ χορῷ con «coro maschile» necessiterebbe di un'ulteriore specificazione, dal momento che tanto i cori di παῖδες quanto quelli di ἄνδρες sono maschili.

[82] Sugli intrighi politici connessi con questo processo, vd. Wilson, *The Athenian Institution*... cit., pp. 116-120.

lezionato, ma al nostro non bastano due assistenti in quanto, essendo impegnato in azioni legali che lo portano spesso lontano da casa, come egli stesso dichiara, necessita di ulteriore aiuto.

[12] Ἐπεὶ δὲ ἦκον οἱ παῖδες, πρῶτον μέν μοι ἀσχολία ἦν παρεῖναι καὶ ἐπιμελεῖσθαι· ἐτύγχανε γάρ μοι πράγματα ὄντα πρὸς Ἀριστίωνα καὶ Φιλῖνον, ἃ ἐγὼ περὶ πολλοῦ ἐποιούμην, ἐπειδή περ εἰσήγγειλα, ὀρθῶς καὶ δικαίως ἀποδεῖξαι τῇ βουλῇ καὶ τοῖς ἄλλοις Ἀθηναίοις. Ἐγὼ μὲν οὖν τούτοις προσεῖχον τὸν νοῦν, κατέστησα δὲ ἐπιμελεῖσθαι, εἴ τι δέοι τῷ χορῷ, Φανόστρατον, δημότην μὲν τουτωνὶ τῶν διωκόντων, κηδεστὴν δ' ἐμαυτοῦ, ᾧ ἐγὼ δέδωκα τὴν θυγατέρα, καὶ ἠξίουν αὐτὸν <ὡς> ἄριστα ἐπιμελεῖσθαι· [13] ἔτι δὲ πρὸς τούτῳ δύο ἄνδρας, τὸν μὲν Ἐρεχθηίδος Ἀμεινίαν, ὃν αὐτοὶ οἱ φυλέται ἐψηφίσαντο συλλέγειν καὶ ἐπιμελεῖσθαι τῆς φυλῆς ἑκάστοτε, δοκοῦντα χρηστὸν εἶναι, τὸν δ' ἕτερον..., τῆς Κεκροπίδος, ὅσπερ ἑκάστοτε εἴωθεν ταύτην τὴνφυλὴν συλλέγειν· ἔτι δὲ τέταρτον Φίλιππον, ᾧ προσετέτακτο ὠνεῖσθαι καὶ ἀναλίσκειν εἴ τι φράζοι ὁ διδάσκαλος ἢ ἄλλος τις τούτων, ὅπως <ὡς> ἄριστα χορηγοῖντο οἱ παῖδες καὶ μηδενὸς ἐνδεεῖς εἶεν διὰ τὴν ἐμὴν ἀσχολίαν. [14] Καθειστήκει μὲν ἡ χορηγία οὕτω. […]

[12] Una volta venuti i ragazzi, in principio non avevo tempo di stare lì ad occuparmene; ero allora impegnato in azioni legali contro Aristione e Filino e ci tenevo molto, poiché avevo intentato loro un'*eisangèlia*, a sostenere le mie accuse in modo conveniente e giusto davanti alla Bule e agli altri Ateniesi. Dovendo badare a ciò, stabilii che provvedesse ai bisogni del coro Fanostrato, compagno di demo di questi miei accusatori, mio parente acquisito (gli ho dato in moglie mia figlia); e lo pregai di occuparsene nel miglior modo possibile. [13] Oltre a Fanostrato nominai due altri, Aminia della tribù Eretteide, che i suoi compagni di tribù avevano designato ogni volta per l'allestimento e l'istruzione dei cori – godeva fama di persona onesta –, e il secondo della tribù Cecropide, che regolarmente allestiva il coro della sua tribù; e ad essi aggiunsi come quarto Filippo, che aveva l'incarico di fare gli acquisti e le spese su indicazione dell'istruttore o dei suoi colleghi, perché i ragazzi fossero preparati il meglio possibile e non mancassero di nulla a causa della mia assenza. [14] Al mio ufficio di corego adempivo così. […] (trad. M. Marzi)

L'imputato provvede, quindi, personalmente alla scelta di altri collaboratori che lo sostituiscano e, per essere sicuro che lo facciano nel miglior modo possibile, li sceglie con oculatezza: al primo, Fano-

strato, che è anche suo genero, dà l'incarico di provvedere ai bisogni del coro; ad un tale Filippo affida il compito di fare tutti gli acquisti richiesti dai suoi colleghi e dal διδάσκαλος. Delle altre due figure da lui nominate, Aminia, uomo onesto della sua stessa tribù, e un anonimo membro dell'altra tribù associata alla sua per la gara, non specifica come per i precedenti la mansione, ma del primo dice che è colui ὃν αὐτοὶ οἱ φυλέται ἐψηφίσαντο συλλέγειν καὶ ἐπιμελεῖσθαι τῆς φυλῆς ἑκάστοτε («che i suoi compagni di tribù avevano designato ogni volta per l'allestimento e l'istruzione dei cori»), del secondo ὅσπερ ἑκάστοτε εἴωθεν ταύτην τὴν φυλὴν συλλέγειν («che regolarmente allestiva il coro della sua tribù»). Cioè, Aminia è un uomo che la sua tribù ogni volta (ἑκάστοτε) ha designato per raccogliere (συλλέγειν) e prendersi cura[83] τῆς φυλῆς, come l'altro, che ogni volta (ἑκάστοτε) era abituato a raccogliere (συλλέγειν) ταύτην τὴν φυλὴν. Συλλέγειν è lo stesso verbo che il corego adopera per indicare il suo impegno di comporre, di formare il coro della tribù, cioè di raccogliere i cinquanta elementi, in occasione degli agoni corali. È lecito pensare quindi che anche i due collaboratori del nostro abbiano alle spalle una lunga (ἑκάστοτε) carriera nell'allestimento dei cori che per questo motivo egli si fidi di loro e li abbia scelti per essere certo che in sua assenza entrambi controllino che tutto avvenga a regola d'arte.

A conclusione di questo paragrafo, possiamo ora tirare brevemente le somme su quelli che sono gli obblighi del corego ad Atene[84]: dopo la nomina, egli partecipa al sorteggio per la tribù da abbinare alla propria e per l'assegnazione del *didaskalos*; una volta conosciuta l'identità di quest'ultimo, sceglie l'auleta; dopo di che allestisce il *didaskaleion* e, in ultima istanza, si mette alla ricerca dei suoi cinquanta coreuti[85]. Dal

[83] Non ci pare del tutto adeguata la scelta di Marzi (*Oratori attici minori. Antifonte, Andocide, Dinardo, Demade*, 2, Torino, Utet, 1995, p. 199) di rendere i due verbi con l'espressione «per l'allestimento e l'istruzione» che genera una leggera confusione tra quello che era il ruolo del corego e ciò che invece competeva al *didaskalos*.

[84] Sui compiti, più in generale, del corego, vd. Csapo-Slater, *The Context of*... cit., p. 139.

[85] Sulla composizione dei cast alle Targelie nel IV secolo a.C., vd. A. Cinalli, *Lungo le tracce di sistemi aggregativi prima delle corporazioni artistiche*, in F. Camia-F. Guizzi (a cura di), *Notizie delle epigrafi greche. Ricerche, progetti, prospettive di una disciplina*, Atti del VII Seminario Avanzato di Epigrafia Greca (SAEG), (= «Scienze dell'antichità» 29, [2], 2023), Roma, Edizioni Quasar, 2023, pp. 256-260.

momento in cui il coro risulta definitivamente costituito, ha inizio l'addestramento, durante il quale le spese sono tutte a carico del corego e possono essere gestite da un suo collaboratore, come avviene nel caso del cliente di Antifonte, che assegna l'incarico delle spese al suo assistente Filippo. Agli acquisti per il sostentamento e le varie necessità del coro si aggiunge, quando l'esito del concorso sia stato positivo, anche l'offerta del tripode vinto da collocare nel santuario del dio Apollo su di una base arricchita da un'epigrafe commemorativa.

Per farci un'idea concreta dei costi di questa liturgia, possiamo affidarci ancora una volta a Lisia che, sempre nell'orazione prima citata, presenta di volta in volta il costo complessivo degli incarichi ricoperti dal suo cliente, riassunti in questa tabella:

LITURGIA	**FESTIVITÀ**	**COSTO**
1. Coregia per rappresentazioni tragiche	grandi Dionisie	3000 dr.
2. Coregia per un coro di uomini	Targelie	2000 dr.
3. Coregia per danzatori pirrici	grandi Panatenee	800 dr.
4. Coregia per un coro di uomini	grandi Dionisie	5000 dr. comprensive del tripode
5. Coregia per un coro ciclico	piccole Panatenee	300 dr.
6. [trierarchia per 7 anni + versamento di 2 contribuzioni]	-	36000 dr. 3000 + 4000 dr.
7. [ginnasiarchia]	Prometie	1200 dr.
8. Coregia per un coro di fanciulli	?	oltre 1500 dr.
9. Coregia per un coro comico	grandi Dionisie	1600 dr.
10. Coregia per danzatori pirrici	piccole Panatenee	700 dr.
11. [gara del Sunio]	-	1500 dr.
12. [altre liturgie]	-	oltre 3000 dr.

Di sicuro questo giovane uomo gode di una florida condizione economica familiare, motivo che potrebbe averlo spinto a proporsi egli stesso nel servizio della coregia[86], animato com'è dall'entusiasmo di un giovane cittadino che non vede l'ora di rendersi utile al bene comune, arrivando a sostenere spese cospicue che non sarebbero richieste se non dall'evidente spirito di competizione tra cittadini facoltosi, per nulla frenati dalla comune pratica dell'ἀντίδοσις. Egli, infatti, specifica che se avesse dovuto attenersi ai doveri impostigli, avrebbe tranquillamente potuto risparmiare, spendendo meno di un quarto di quanto ha investito[87]. D'altro canto, non occorre che egli faccia questa esplicita dichiarazione, in quanto la sua generosità emerge chiaramente dal curriculum sciorinato a partire dal primo paragrafo, né si tratta di un caso isolato: sul peso attribuito alla liturgia in questione la dice lunga la notizia che taluni coreghi avevano dato addirittura fondo a tutte le loro ricchezze[88]; di fatto, vincere o meno in un agone tribale non incideva semplicemente sul medagliere, ma sulla propria immagine pubblica, giacché i coreghi sconfitti diventavano ridicoli agli occhi della *polis*, passando per vittime di tracotanza con la conseguente grave perdita della stima personale. I cittadini ricchi che si proponevano molto spesso per questo incarico erano animati dal grande desiderio di primeggiare, perché la vittoria avrebbe provato la loro superiorità economica e sociale; dunque, il fallimento nella gestione e nell'uso della propria ricchezza al fine di ottenere questa distinzione e il rispetto della comunità[89], diventava motivo di derisione superiore persino a quella riservata ai cittadini avari[90]. A nessun cittadino facoltoso che avesse a cuore la propria immagine, quindi, sarebbe mai venuto in

[86] Vd. Kapellos, *Lysias 21*… cit., p. 64. Gli arconti possedevano elenchi di cittadini facoltosi che molto spesso non utilizzavano per il gran numero di cittadini che di volta in volta si proponevano, ottenendo l'incarico: vd. Wilson, *The Athenian Institution*… cit., pp. 53-54.

[87] Cfr. Lys. 21, 5.

[88] Cfr. Demosth. *Meid.* 16 che ricorda le corone d'oro fornite ai coreuti nelle Dionisie e Antiphan. *fr.* 204K, dove un corego che aveva vestito d'oro il suo coro, si presentò coperto di stracci.

[89] L'estrema somiglianza tra i termini φιλονικία e φιλονεικία rispecchia il rapporto ambiguo instauratosi tra l'ambizione di tanti aristocratici di ottenere la vittoria coregica per le implicazioni sociali e politiche che essa comportava, e i contrasti sociali da ciò scaturiti: vd. Wilson, *The Athenian Institution*… cit., pp. 168-169.

[90] Il taccagno Diceogene (cfr. Is. *Or.* 5, 36) fu sconfitto perché allestimenti e coregia non erano stati curati adeguatamente. Sull'avarizia dei coreghi, cfr. anche Eupol. *PCG* F 329.

mente di fare economia sugli incarichi coregici, rinunciando a spese di un certo tenore. Come sottolinea, quindi, Wilson[91], ad essere eccezionale in questo passo di Lisia non è l'ammontare delle spese complessive, che si attestano sulla media generale[92], quanto la regolarità con cui egli riveste i suoi mandati. Anche la spesa sostenuta come trierarca, che ammonta a poco più di 5000 dracme all'anno, non è nulla di eccezionale; è tra le più rilevanti, ma non la più alta[93].

Comunque, standard economici a parte, dall'entità delle spese sostenute dal nostro, e calibrate evidentemente in rapporto alla rinomanza delle feste ateniesi in cui erano inserite, si può ricavare[94] una sorta di gerarchia tra le stesse: egli, ad esempio, spende 2000 dracme per la coregia di un coro circolare di uomini alle Targelie (e di sole 300 dracme alle piccole Panatenee) contro le 5000[95], più del doppio, pagate in occasione della stessa tipologia di gara alle grandi Dionisie, dove sappiamo che era prevista la partecipazione del doppio dei cori e richiesta una maggiore magnificenza nella costruzione dei monumenti coregici; il costo notoriamente più contenuto[96] della coregia alle Targelie si spiega forse

[91] Vd. Wilson, *The Athenian Institution…* cit., p. 92: «*What was exceptional about this man's career is the regularity with which he continued to volonteer as* khoregos *over successive years rather than the individual amounts he spent*».

[92] Un altro corego citato nella stessa orazione (Lys. 19), tale Aristofane, avrebbe speso 5000 dracme per due coregie tragiche tra il 394 e il 389 a.C.: una spesa di 2500 dracme per coregia non si discosta, insomma, di molto da quella delle 3000 dichiarate dal nostro. Vd. Wilson, *The Athenian Institution…* cit., p. 92.

[93] Vd. Pritchard, *Costing festivals and war: spending priorities of the Athenian Democracy*, *Historia: Zeitschift Für Alte Geischichte* 61, (1), 2012, p. 28 per bibliografia precedente ed esempi specifici sui costi della trierarchia.

[94] La testimonianza è stata dettagliatamente analizzata in A. Manieri, *Concorsi a premi e gerarchia sociale degli artisti*, in D. Castaldo-F.G. Giannachi-A. Manieri (a cura di), *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*, Atti del IV convegno interazionale di ΜΟΙΣΑ (Lecce, 28-30 ottobre 2010), (= «Rudiae» 22-23, [2], 2010-2011), Galatina, Congedo Editore, 2010-2011, pp. 662-663 in un più ampio discorso sull'aspetto economico-sociale degli agoni musicali ateniesi e non solo.

[95] A ragione Csapo e Slater (*The Context of…* cit., p. 141) commentano: «*It is impressive to note that the cost of this dithyramb, at most one half-hour's public entertainment, was just slightly less than the cost of running a warship for an entire year (5,143 drachmas)*». Insomma, di certo non si può dire che gli Ateniesi lesinassero sulla formazione culturale dei cittadini.

[96] Cfr. *Schol.* Demosth. *in Lept.* 28: ἐξεγήσαντό τινες ὡς ἐν τοῖς Θαργελίοις δυοῖν φυλαῖν εἷς μόνος καθίστατο χορεγός τοῖς δὲ μεγάλοις Διονυσίοις πλείονος αὐτῷ γενομένης τῆς δαπάνης, εἷς χορηγὸς ἑκάστης φυλῆς καθίστατο.

anche in considerazione dei tempi tecnici. Se è vero, infatti, che un corego poteva allestire nello stesso anno sia un coro per le Dionisie sia uno per le Targelie[97], come afferma il nostro, dichiarando di aver vinto con un coro di uomini alle Targelie due mesi dopo la vittoria alle Dionisie, allora si può forse dedurre che l'addestramento per le Targelie durasse solo un paio di mesi, quelli che appunto intercorrono tra i due eventi, meno di quanto previsto per l'altra festa[98].

Ammesso quindi che in una ipotetica gerarchia di prestigio agonale le Targelie seguano le grandi Dionisie, a cui probabilmente si ispirano[99], dalle spese elencate è evidente, altresì, il maggiore peso economico che aveva la gara tra cori ciclici rispetto a quella tra cori di tragedia la quale, sempre alle grandi Dionisie, gli costa 3000 dracme (poco più della metà della gara tra cori ditirambici) e ancora di più rispetto a quella con un coro di commedia, per il cui allestimento avrebbe speso solo 1600 dracme. Questa disparità, considerata ovvia nel IV a.C.[100], non stupisce neanche noi se pensiamo che un coro ditirambico era composto da cinquanta elementi, contro i ventiquattro e i quindici rispettivamente assegnati al coro di commedia e di tragedia[101], e soprattutto se consideriamo la maggiore competitività che animava gare come quelle tra cori ditirambici, di chiara matrice tribale. Ancora meno dispendioso risulta l'impegno nella danza: lo stesso cliente di Lisia, poco dopo, accenna ad

[97] È partendo da questa considerazione che Pritchard (*Kleisthenes, Participation…* cit., «Phoenix», p. 221) suppone che i coreuti per le Targelie fossero in buona parte gli stessi delle grandi Dionisie. Più prudentemente, invece, Pelliccia (*Two points…* cit., p. 102), scrive: «*There was no guarantee that all these were taken from the number of those performing in the City Dionysia*».

[98] Vd. Pritchard, *Kleisthenes, Participation…* cit., «Phoenix», p. 221: «*If cost is anything to go by (Lys. 21.1-5), choral training for the Thargelia was much shorter than for the Great Dionysia. And the capacity of one late fifth-century gentleman to provide the facilities for, and to supervise, the training of a dithyrambic chorus at the Dionysia and another at the Thargelia, in the same year, suggests that training for the dithyrambic contest at the Thargelia took place in the two months between these festivals (*IG *II*^{2} *1138; cf. Antiph. 6.11)*».

[99] Vd. Wilson, *The Athenian Institution…* cit., p. 156.

[100] Cfr. Demosth. *Meid.* 156: τραγῳδοῖς κεχορήγηκέ ποθ'οὗτος, ἐγὼ δ'αὐληταῖς ἀνδρᾶσι. καὶ ὅτι τοῦτο τὸ ἀνάλωμ'ἐκεινης τῆς δαπάνης πλέον ἐστὶ πολλῷ, οὐδεὶς ἀγνοεῖ δήπου.

[101] Vd. Csapo-Slater, *The Context of…* cit., p. 141; la coregia tragica risultava più dispendiosa di quella comica poiché, nonostante il minor numero di coreuti, prevedeva più di un'esibizione.

una spesa di 800 dracme per la gara di danza pirrica alle grandi Panatenee, una spesa irrisoria rispetto alle altre, poiché evidentemente questo tipo di competizione non era allo stesso livello delle precedenti, ma ciò che al cliente di Lisia importa dimostrare dev'essere il fatto che ancora una volta egli si è rivelato generoso e molto sensibile alle necessità pubbliche. Con tutto ciò, non si deve commettere l'errore di confinare lo sforzo compiuto da un corego nella sua funzione pubblica alla sola sfera economica, trascurando le capacità umane di cui l'attività svolta necessita. Si legge, infatti, in Lys. 21, 1 che il corego è riuscito a vincere con un coro di uomini alle Targelie e alle Dionisie, come dirà più avanti; questo dettaglio non è di poco valore, perché denota in lui, pur così giovane, una forte personalità ed evidentemente il talento necessario per riscuotere la simpatia e la stima da parte di uomini probabilmente anche molto più avanti di lui negli anni, dato che la categoria degli uomini andava dai 18/20 anni fino ai 45[102].

Il ritratto di un corego impeccabile, insomma, se non fosse per la morte di uno dei suoi coreuti proprio nel *didaskaleion* da lui predisposto.

[15] Πρῶτον μὲν οὖν ἀποδείξω ὑμῖν ὅτι οὔτε ἐκέλευσα πιεῖν τὸν παῖδα τὸ φάρμακον οὔτ' ἠνάγκασα οὔτ' ἔδωκα καὶ οὐδὲ παρῆ ὅτ' ἔπιεν. Καὶ οὐ τούτου ἕνεκα ταῦτα σφόδρα λέγω, ὡς ἐμαυτὸν ἔξω αἰτίας καταστῆσαι, ἕτερον δέ τινα εἰς αἰτίαν ἀγαγεῖν· οὐ δῆτα ἔγωγε, πλήν γε τῆς τύχης, ἥπερ οἶμαι καὶ ἄλλοις πολλοῖς ἀνθρώπων αἰτία ἐστὶν ἀποθανεῖν· ἣν οὔτ' ἂν ἐγὼ οὔτ' ἄλλος οὐδεὶς οἷός τ' ἂν εἴη ἀποτρέψαι μὴ οὐ γενέσθαι ἥντινα δεῖ ἑκάστῳ.

[15] In primo luogo, dunque, vi proverò che non ordinai al ragazzo di bere la pozione né lo costrinsi né gliela diedi e neppure fui presente quando la bevve. E se nego energicamente ciò, non lo faccio per mettere fuori causa me ed incriminare qualcun altro; no di certo, a meno che non si tratti della sorte che, penso, molte

[102] Vd. Wilson, *The Athenian Institution…* cit., p. 75: «*But it presumably represented a band of about five to seven years (c. 11- 17); while the men's category will have been some four times as broad (c. 18/20-45+?)*»; la categoria degli ἄνδρες comprendeva, quindi, una fascia d'età molto più ampia di quella dei παῖδες, ma occorre tenere presente che lo sforzo fisico richiesto ai coreuti nel canto e nella danza era notevole, quindi spesso dopo i trent'anni molti uomini avevano difficoltà a prestare servizio e, in ogni caso, avanzavano più richieste dei ragazzi, in modo particolare sul piano politico e militare (*ibid.* p. 65).

volte ha causato la morte di un uomo, e a cui né io né alcun altro sarebbe in grado d'impedire di compiersi com'è stabilito per ciascuno. (trad. M. Marzi)

Al di là del fatto che, come egli stesso sostiene, potrebbe anche non essere direttamente coinvolto nell'incidente, in quanto non costrinse il ragazzo a bere τὸ φάρμακον, né glielo diede e neanche era presente quando questi lo assunse, il punto è un altro: capire di che tipo di sostanza si sta parlando. Perché se il corego nomina la pozione senza dare dettagli sulla sua composizione, in maniera così naturale, e facendo intendere senza mezzi termini nel par. 22 che la somministrazione è avvenuta (τούς τε λόγους τοὺς λεχθέντας περὶ τῆς πόσεως τοῦ φαρμάκου), forse non doveva trattarsi di un caso eccezionale ma di una pratica abituale che prevedeva la somministrazione di particolari sostanze ai coreuti per migliorarne la voce, insieme a tanti altri accorgimenti messi in atto durante il periodo di ammaestramento del coro[103]; era frequente, infatti, che ai cantori venissero somministrati cibi speciali, come estratti di piante o grasso animale (quello del grongo, ad esempio[104]), che venisse loro imposta l'astinenza da alcolici (per evitare un calo della voce[105]) e da pasti pesanti o addirittura il completo silenzio[106]. Occorre, tuttavia, puntualizzare un particolare: le testimonianze da cui traiamo queste e simili informazioni si riferiscono sempre e solo a cantori adulti che attraverso questi rimedi tentano di prevenire la raucedine, ma Diodoto è solo un ragazzo, quindi non si può escludere che la sua morte sia stata provocata dall'assunzione

[103] Svetonio (*Ner.* 20) ci racconta che anche l'imperatore Nerone si sottoponeva a rigide diete e manteneva particolari abitudini che gli preservassero la voce, come purgarsi con clisteri ed emetici, evitare frutta e altri cibi nocivi, stare a lungo steso in posizione supina con una lastra di piombo sul petto. Sulla carriera musicale di Nerone, vd. Della Bona, *I Pythia*… cit., pp. 149 e ss.

[104] Cfr. Clear. *fr.* 2.

[105] Cfr. ps.-Arist. *Pr.* 11, 22; 11, 46. Platone, invece, in *Leg.* 665e, parla di cori messi a dieta o lasciati a digiuno durante la fase di preparazione alla gara. Vd. West, *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford University Press, 1992, p. 42.

[106] Vd. O. Banou, Peri tou Choreutou *(On the Choreutes). Diodotos,* pais choreutes ~ *420 BC: An Accident during the Preparation of a Chorus in Athens*, in D. Castaldo-F.G. Giannachi-A. Manieri (a cura di), *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica*, Atti del IV convegno interazionale di ΜΟΙΣΑ (Lecce, 28-30 ottobre 2010), (= «Rudiae» 22-23, [2], 2010-2011), Galatina, Congedo Editore, p. 716, dove si riporta un ampio passaggio del libro 8 del *De comp. medic*. di Galeno dedicato alla composizione di preparati per la cura della voce.

di sostanze comunemente in uso tra gli adulti nell'ambiente musicale ma non adeguate al suo giovane organismo (ad esempio per una questione di quantità o di intolleranza) che, a differenza degli altri compagni, ne avrà pagato le conseguenze peggiori. Forse è questo che il corego intende quando attribuisce la responsabilità della disgrazia alla τύχη, senza avere intenzione di farla ricadere sui suoi collaboratori, anche perché in questi casi la legislazione ateniese non faceva distinzione tra mandante ed esecutore[107]. Insomma, è come dire che agli occhi dell'accusato il sacrificio umano di un giovane su cinquanta sia, tutto sommato, un prezzo accettabile da pagare nella corsa verso la vittoria. Essere i migliori sempre (o almeno provarci), ad ogni costo[108].

In conclusione, gli elementi di trasformazione che hanno investito l'agone nel passaggio dal V al IV secolo a.C. possono essere così sintetizzati: per quanto concerne la figura del corego, la sua nomina, affidata all'arconte eponimo fino alla fine del V a.C., passò nel secolo successivo alle tribù; inoltre, relativamente all'incarico di corego per cori di παῖδες, fu fissato nel IV secolo a.C. il limite minimo di quarant'anni d'età utile a scongiurare il rischio di abusi sessuali sui giovani coreuti. L'evoluzione dell'agone riguardò poi nello specifico anche la modalità di abbinamento delle tribù, dapprima realizzato tramite sorteggio e successivamente divenuto fisso, nonché la figura del *didaskalos* che si andò progressivamente riducendo a semplice maestro di coro, perdendo l'antica prerogativa anche di poeta/compositore. Un'osservazione a parte merita, infine, il discorso sulle categorie di cori ammessi in gara; sulla base delle testimonianze ad oggi disponibili, non si può dire se l'agone delle Targelie fosse sin dall'inizio aperto agli adulti come ai ragazzi. Quel

[107] Vd. Marzi, *Oratori attici*... cit., p. 21.

[108] Del resto, anche il fatto che l'episodio non sia riportato da nessun'altra fonte sembra spingere in questa direzione. Non convince la posizione di Banou (Peri tou Choreutou (*On the Chorentes*)... cit., «Rudiae», pp. 716-717), la quale suppone che la morte di un adolescente, ironia della sorte proprio in preparazione a un agone introdotto dall'offerta delle primizie al dio Apollo, sia semplicemente passata in secondo piano davanti ai ben più gravi problemi che Atene doveva fronteggiare in quel periodo, primo fra tutti la guerra del Peloponneso. Nel *thargelos* si offrivano al dio i migliori frutti della terra, tra cui – in senso metaforico – anche i fanciulli che prendevano parte alla processione e successivamente alle gare tra cori. Sullo svolgimento della festa delle Targelie nelle sue diverse fasi, vd. Manieri, *Le Targelie ateniesi*... cit., «RFIC», pp. 61-75.

che è certo e che di cori di ἄνδρες si iniziano a rinvenire tracce solo a partire dal 411/410 a.C.

Abstract

This study examines the choral contest of the Thargelia, held in Athens on the 7th of Thargelion in honor of Apollo. Through an analysis of the earliest literary evidence, it aims to clarify the fundamental aspects of the competition's organization, including the appointment of the chorēgos, the allotment of the choral master and the tribes, the establishment of the training school, and the composition of the chorus. Particular attention will be given to the evolution of these practices from the 5th to the 4th century BCE, highlighting the transformations that shaped the structure and management of the event.

Maria Elena Della Bona
mariaelenadb1@alice.it

Anna Francesca Galluzzo

Tradurre Omero a Roma. Andromaca menade: una ripresa dell'*Iliade* nelle *Troiane* di Seneca

Poeta communiter dicitur (omnibus enim versus facientibus hoc nomen est) sed iam apud Graecos in unius notam cessit: Homerum intellegas, cum audieris poetam[1]. Con tali parole rivolte all'amico Lucilio, che assumono quasi la connotazione di una vera e propria *sententia*, Seneca dichiara esplicitamente che Omero è il poeta per antonomasia e che questo prestigioso titolo, che gli era stato conferito già dai Greci, rimane immutato anche presso i Romani. Con questa affermazione, Seneca intende esprimere l'ammirazione che nutre nei confronti di Omero, sottintendendo certamente anche una profonda conoscenza del *poetarum Graecorum maximus*[2]. Infatti, lo studio di Omero a Roma non venne mai trascurato, e ciò «è quanto emerge in particolare da Seneca filosofo, sul quale *Iliade* e *Odissea* sembrano aver esercitato un richiamo tutto particolare»[3]. In Seneca è possibile rinvenire citazioni tratte direttamente dai poemi omerici. Si pensi al caso di *Apocol*. 5, 4:

[1] *Ep. mor.* 58, 17. Il testo delle *Epistulae morales ad Lucilium* è quello di L.D. Reynolds (ed.), *Seneca. Epistulae morales ad Lucilium*, vol. I, Oxford, Oxford University Press, 1965.

[2] A definirlo così è lo stesso Seneca in *Ep. mor*. 63,1.

[3] J. Tolkiehn, *Omero e la poesia latina*, Bologna, Pàtron, 1991, p. 5.

Itaque et ipse Homerico versu Caesarem se esse significans ait: Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν[4] (*erat autem sequens versus verior, aeque Homericus*: ἔνθα δ' ἐγὼ πόλιν ἔπραθον, ὦλεσα δ' αὐτούς[5])

La citazione in greco dei versi dell'*Odissea* testimonia indubbiamente la diretta conoscenza di Omero da parte di Seneca. Inoltre, si possono rintracciare casi di ripresa in traduzione latina. Di questo tipo di persistenza del poeta greco nelle opere del filosofo si è occupato Ioannis Deligiannis, che, in un suo recente studio[6], ha preso in esame diversi testi di Seneca, comparandoli con quelli di Omero da cui il filosofo potrebbe aver attinto. L'intento di Deligiannis, dunque, è quello di provare che Omero fosse letto e conosciuto direttamente da Seneca, ponendosi così agli antipodi rispetto a quanto parte della critica ha sostenuto precedentemente. Ad esempio, Setaioli, pur partendo dal presupposto che di Omero Seneca avesse una conoscenza di prima mano[7], si mostra più propenso a ritenere che il filosofo non citasse direttamente Omero e che quindi usasse fonti che a loro volta contenevano citazioni omeriche[8]. Ma un caso interessante, riportato da Deligiannis, è *Dial*. 9, 2, 12, in cui si legge:

Sunt enim quaedam quae corpus quoque nostrum cum quodam dolore delectent, ut versare se et mutare nondum fessum latus et alio atque alio positu ventilari: qualis ille Homericus Achilles est, modo pronus, modo supinus, in varios habitus se ipse componens, quod proprium aegri est, nihil diu pati et mutationibus ut remediis uti[9].

In questo caso, il richiamo di *modo pronus, modo supinus* risulterebbero essere i versi 10-11 di *Il*. 24: ἄλλοτ' ἐπὶ πλευρὰς κατακείμενος,

[4] *Od*. 9, 39.

[5] *Od*. 9, 40.

[6] I. Deligiannis, *Homerum intellegas, cum audieris poetam: Homer in Seneca's writings*, «Rivista di cultura classica e medioevale», LXII, 2, 2020, pp. 407-434.

[7] A. Setaioli, *Seneca e i Greci. Citazioni e traduzioni nelle opere filosofiche*, Bologna, Pàtron, 1988.

[8] Cfr. *Ibid.*, pp. 54-55.

[9] Il testo è di P. Ramondetti (a cura di), *Dialoghi di Lucio Anneo Seneca*, Torino, UTET, 1999.

ἄλλοτε δ' αὖτε/ ὕπτιος, ἄλλοτε δὲ πρηνής· τοτὲ δ' ὀρθὸς ἀναστάς[10]. In particolare, il v. 10 viene tradotto in forma letterale in latino, ma si assiste a un'inversione dell'ordine rispetto all'originale. Questi esempi permettono di comprendere quanto Omero fosse entrato a pieno titolo nella cultura romana in generale ma nella biblioteca di Seneca in particolare, tanto che Joseph Farrell parla di *Roman Homer* e sostiene che alcuni letterati romani, come Seneca e altri, citano Omero abitualmente, deliberatamente e con disinvoltura[11]. Infatti, la critica più recente è convinta che Omero, in virtù «del suo straordinario potere di eternare ciò che narra»[12], sia ripreso direttamente anche dai poeti epici latini, superando talvolta lo stesso Virgilio, che un tempo era considerato l'unico modello a cui guardare[13]. Nello specifico, la presenza di Omero in Seneca è rintracciabile non solo nei casi in cui è lo stesso autore a esplicitare l'origine omerica di alcuni versi citati, direttamente in greco o in traduzione, ma anche in luoghi che più tacitamente celano dei richiami all'antico poeta: proprio di questo preciso aspetto si occupa la mia ricerca. L'idea è che Seneca riusi una similitudine, contenuta nell'*Iliade,* in una tragedia che come argomento tratta il destino delle donne sopravvissute alla distruzione di Troia, le *Troiane*, in un rapporto di dipendenza diretta senza il tramite di altre fonti. La similitudine è contenuta in *Il*. 22, 460:

Ὣς φαμένη μεγάροιο διέσσυτο μαινάδι ἴσῃ

La possibile ripresa di Seneca è in *Tro*. 673-674:

qualis deo/ *percussa Maenas*[14]

[10] Qui e sempre il testo dell'Iliade è quello di D.B. Monro-Th.W. Allen, *Homeri Opera*, I-II, Oxford, Clarendon Press, 1920[3].

[11] Per una trattazione dettagliata del concetto di *Roman Homer* cfr. J. Farrell, *Roman Homer*, in R. Fowler (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 254-271.

[12] F. Cannizzaro, *Sulle orme dell'Iliade. Riflessi dell'eroismo omerico nell'epica d'età flavia*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, p. 26.

[13] *Ibidem*. Cfr. anche pp. 13-14.

[14] Qui e sempre il testo ripotato è quello di O. Zwierlein (ed.), *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

Nell'*Iliade*, Andromaca è assimilata a una menade nel momento in cui apprende che Ettore è ormai morto. In questo caso, la similitudine ha il compito di far intendere che la moglie di Ettore è colta da un profondo stato di turbamento, tale da non permetterle di mantenere la giusta lucidità per autocontrollarsi e gestire le emozioni in modo razionale. Per esprimere questo stato di alterazione, Omero adotta il sostantivo μαινάς. Corradicale al verbo μαίνομαι "essere preso da un ardore furioso, rabbia, delirio"[15], significa "donna folle, menade"[16]. Pierre Chantraine riporta come esempio proprio *Il*. 22, 460. Il verbo è usato all'interno dell'*Iliade*, in riferimento a soggetti di sesso maschile, come Ares, Diomede, Ettore, Achille, Patroclo, sempre in contesto bellico[17] e «solitamente definisce gravi violazioni di norme etiche e sociali, come i prolungati oltraggi di Achille al cadavere di Ettore, ascritti da Zeus a φρεσὶ μαινομένῃσιν (*Il*. XXIV, 114), o il comportamento incivile dei Proci, che in casa di Ulisse violano le regole fondamentali dell'ospitalità»[18]. Invece, al di fuori del contesto bellico, μαίνομαι e μαινάς[19] trovano ciascuno una sola attestazione in Omero, rispettivamente in *Il*. 6, 389 (μαινομένῃ ἐϊκυῖα) e, appunto, in *Il*. 22, 460: in entrambi i casi ci si riferisce ad Andromaca.

[15] P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique langue grecque*, tome 3, Paris, Éditions Klincksieck, 1974, 658.

[16] *Ibidem*.

[17] L'utilizzo del verbo μαίνομαι risulta perfettamente confacente all'idea di Andromaca che si vuole far trapelare: è menade, guerriera, ma anche donna. Il poeta, infatti, si avvale di questo verbo, racchiudendo perfettamente la natura multiforme della moglie di Ettore, ma adattandolo in forma di similitudine per far emergere la follia che la travolge, paragonabile a quella di un eroe che impazza in guerra. A tal proposito, D. Bouvier, *Mourir près des fontaines de Troie*, «Euphrosyne», 15, 1987.: «La femme idéale de l'*Iliade*, la meilleure épouse, a un nom d'Amazone qui dit "l'homme" et la "guerre" et fait d'elle le double féminin d'Hector». Sulla predisposizione di Andromaca alla guerra cfr. *Il*. 6, 433-434. Sull'interpretazione di Andromaca come *maenadic warrior* si veda S. Signore*, Andromache as Maenadic Warrior, «First Drafts@Classics@»,* 2010*,* <https://chs.harvard.edu/wp-content/uploads/2020/07/signore_maenadic.pdf> [consultato il 20/02/2024]. Per una trattazione su Andromaca guerriera cfr C. Segal, *Andromache's Anagnorisis: Formulaic Artistry in* Iliad *22.437-476*, «Harvard Studies in Classical Philology», 75, 1971, pp. 47-49.

[18] P. Gagliardi, *I lamenti di Andromaca nell'Iliade*, «GAIA», 10, 2006, pp. 11-46.

[19] «By using these madness terms, the narrator calls attention to the heightened emotional state of the distraught wife in a time of extreme crisis and to the uncontrolled, godlike […] behaviour of the Trojan and Achaean champions.» D. Hershkowitz, *The Madness of Epic Reading Insanity from Homer to Statius*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 138.

Si tratta delle due uniche attestazioni di menadismo nei poemi omerici, tuttavia l'assimilazione alla menade non avviene totalmente: la figlia di Eezione agisce come una menade, non è una menade. Presenta, dunque, i tratti tipici di una baccante: la perdita di autocontrollo e l'incapacità di agire in modo razionale, segnalate nel testo che precede la similitudine[20]; la corsa[21], indicata dalla presenza del verbo di movimento improvviso διέσσυτο, si attua nel momento in cui, totalmente in preda alla μανία, Andromaca si riversa sui bastioni della torre per conoscere il destino del marito[22]; l'abbandono della casa e delle mansioni tipicamente femminili[23], poiché Andromaca esce fuori dalla sua dimora di moglie, non portando a termine i compiti che Ettore le aveva precedentemente chiesto di svolgere[24]; la negazione del rito nuziale, in virtù del fatto che lo sconvolgimento, che la pervade nel momento dell'ἀναγνώρισις, la spinge a voler rinnegare il matrimonio e la vita condivisa attraverso la perdita del κρήδεμνον[25], che sanciva il suo status di ἄλοχος[26]. Lo stato di alterazione

[20] *Il*. 22, 460.

[21] Per un esempio di corsa delle menadi si veda Eur. *Bacch*. 1088-1093: ὡς δ' ἐγνώρισαν/ σαφῆ κελευσμὸν Βακχίου Κάδμου κόραι/ ἦξαν πελείας ὠκύτητ' οὐχ ἥσσονες/ ποδῶν τρέχουσαι συντόνοις δρομήμασι/ μήτηρ Ἀγαυὴ σύγγονοί θ' ὁμόσποροι/ πᾶσαί τε βάκχαι. Qui e sempre il testo delle *Baccanti* è di J. Diggle (ed.), *Euripidis Fabulae*, vol. 3, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano, 1994.

[22] *Il*. 22, 460-465.

[23] Sull'abbandono dei compiti riservati alle donne da parte delle baccanti si vedano i seguenti vv. di Eur. *Bacch*. 114-119: αὐτίκα γᾶ πᾶσα χορεύσει,/ Βρόμιος ὅστις ἄγῃ θιάσους/ εἰς ὄρος εἰς ὄρος, ἔνθα μένει/ θηλυγενὴς ὄχλος/ ἀφ' ἱστῶν παρὰ κερκίδων τ'/οἰστρηθεὶς Διονύσῳ.

[24] *Il*. 6, 490-493.

[25] Secondo D. L. Cairns, *The Meaning Of The Veil in Ancient Greek Culture*, in L. Llewellyn-Jones, *Women's Dress In The Ancient Greek World*, London, The Classical Press of Wales, 2002, pp. 73-94 la perdita del velo, utilizzato dalle donne omeriche per mantenere intatta la loro rispettabilità anche al di fuori delle mura domestiche, è un'espressione di dolore, determinato dalla morte di una persona cara: «[…] that female unveiling also appears as a spontaneous expression of grief, the discarding of the everyday veil/headgear symbolizing the effect of loss on one's social persona […]». Per la perdita del velo, si rimanda a *Il*. 22, 468-471.

[26] «È interessante sottolineare che Andromaca entra qui in scena (v. 437) attraverso la qualifica specifica di ἄλοχος, cui corrisponde πόσις al v. 439, mentre il suo nome non compare fino a *Il*. 24, 723, quando intona l'ultimo compianto funebre, finalmente riunitasi al corpo di Ettore. Nella descrizione delle azioni e delle reazioni di Andromaca in *Il*. 22, 437-515, l'attenzione viene posta marcatamente sul suo ruolo di moglie, il discorso è focalizzato sulla disgregazione della sua fisionomia sociale». F. Biondi, *Il velo di Andromaca in* Il. *22*, *468-472*. *Analisi della tradizione esegetica antica*, in «Giornale Italiano di Filologia», 69, 2017, pp. 11-25.

di Andromaca è anticipato dalla similitudine μαινομένῃ ἐϊκυῖα, contenuta al v. 389 della VI rapsodia: così come si verifica nella XXII rapsodia, Andromaca si reca sulla torre correndo e la sua folle corsa la rende simile a una pazza. Alcuni elementi fanno comprendere che anche in questo contesto emerge la componente dionisiaca presente nella similitudine: il primo elemento è indubbiamente la corsa; un altro elemento è l'uso del verbo μαίνομαι, che, come già detto, significa "essere preso da un ardore furioso[27]." Nonostante ciò, è evidente che la forza semantica del verbo μαίνομαι non è pari a quella del sostantivo μαινάς, con cui pur esso condivide la radice: essere μαινομένῃ ἐϊκυῖα è diverso da essere μαινάδι ἴσῃ. Nella VI rapsodia inizia un processo di accostamento di Andromaca a una menade, che si completerà solo nella XXII rapsodia. Dunque, prima si ha un'assimilazione parziale e poi si registra un'assimilazione totale nel momento dell'ἀναγνώρισις. L'enfasi aumenta anche in virtù del fatto che la similitudine di *Il*. 6, 389 viene usata dalla τιθήνη[28], mentre quella di *Il*. 22, 460 viene espressa dal narratore esterno onnisciente: da una parte c'è la percezione di un singolo personaggio, quindi soggettiva, dall'altra la totale oggettività del narratore. In virtù di questo, il comportamento di Andromaca risulta inequivocabile.

Una chiara ripresa intertestuale di *Il*. 22, 460 può essere rintracciata in Hom. *h*. *Cer*. 385-386:

ἡ δὲ ἰδοῦσα/ ἠΐξ' ἠΰτε μαινὰς ὄρος κάτα δάσκιον ὕλης[29]

Il sostantivo μαινάς in questa sede indica che la gioia e la commozione inducono la dea ad assumere i connotati di una menade: il suo slancio è pari a quello di una baccante. Non si hanno a tal proposito dubbi sull'in-

[27] P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique*… cit., p. 658.

[28] Non bisogna tuttavia ritenere che sia un caso se a introdurre la similitudine nella VI rapsodia sia stata proprio la τιθήνη. Infatti la figura della dispensiera è profondamente legata all'ambito dionisiaco: in *Soph. OC* 678-680 si legge ἵν' ὁ Βακχιώτας ἀεὶ/ Διόνυσος ἐμβατεύει/ θεαῖς ἀμφιπολῶν τιθήναις. Il testo dell'*Edipo a Colono* è di A. Dain (ed.), *Sophocle*, Paris, Les Belles Lettres, 1955.

[29] Il testo degli *Inni Omerici* è di F. Càssola (a cura di), *Inni Omerici*, Milano, Mondadori, 1975.

terpretazione da attribuire al sostantivo[30]: non è da intendere nel senso più generico di "donna pazza, folle", ma in quello specifico di menade, dal momento che Demetra viene descritta mentre corre attraverso i monti[31] e la corsa è un elemento tipico rituale del menadismo[32]. Così come per *Il*. 22, 460, per rendere icasticamente l'immagine di Demetra che corre verso la figlia, ci si avvale dell'uso di un verbo che indica un movimento improvviso: la similitudine della menade è introdotta da ἠΐξ(ε), aoristo di ἀΐσσω[33], il cui significato è "slanciarsi". La scelta dell'aoristo indica anche qui la volontà di descrivere un'azione precisa e puntuale, che si consuma in un breve lasso di tempo, poiché l'emozione provata dalla dea è talmente intensa che non intende indugiare prima di riabbracciare la figlia. Risulta evidente, quindi, che la valenza della similitudine si pone completamente agli antipodi rispetto al modello: se da una parte Andromaca viene travolta da un dolore così acuto da essere assimilata a una menade, dall'altra Demetra è accostata a questa figura dionisiaca, ma esclusivamente per sottolineare la gioia incontenibile che prova e che la priva della lucidità.

Sebbene, dopo gli episodi narrati nell'*Iliade*, il personaggio di Andromaca ottenga un'ampia fortuna letteraria[34], sembra che la similitudine

[30] Nei commenti all'*Inno a Demetra* si sottolinea infatti la duplice valenza del sostantivo, che qui però è da intendere unicamente come "menade": cfr H. Foley, *The Homeric Hymn to Demeter*, Princeton, Princeton University Press, 1994; G. Zanetto (a cura di), *Inni Omerici*, Milano, Rizzoli, 1996; N. J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, Oxford University Press, 1998[2]; M. Crudden, *The Homeric Hymns*, Oxford, Oxford University Press, 2001; S. Poli (a cura di), *Inni Omerici*, Torino, UTET, 2010.

[31] F. Càssola, *Inno a Demetra*… cit., pp. 482-483.

[32] Cfr. *supra*.

[33] Il verbo in questione figura spesso nell'*Iliade* in contesti bellici, come in *Il*. 17, 460: ἵπποις ἀΐσσων ὥς τ' αἰγυπιὸς μετὰ χῆνας. Qui il soggetto è Automedonte, che viene descritto mentre riesce a sfuggire a un assalto dei Troiani, slanciandosi tra loro con i suoi cavalli, così come fanno gli avvoltoi tra le oche. Pertanto, ancora una volta, la scelta di adottare un verbo usato per le scene di guerra, compiendo così una trasposizione semantica in un ambito lontano da quello originario, non è assolutamente casuale, ma è anzi fortemente funzionale per rendere in modo più incisivo la scena che si sta descrivendo. Si noti inoltre che in tutti e due i casi il verbo ἀΐσσω è inserito nell'ambito di una similitudine, che ha evidentemente la funzione di rafforzare l'idea dello slancio.

[34] Per alcuni luoghi testuali in cui compare il personaggio di Andromaca si vedano: Sapph. fr. 44 V., Eur. *Andr*., Eur. *Tr*., Verg. *Aen*. 3, 294-357, 463-505, Prop. 2, 20, 2, Ov. *Am*. 1,9, 35-36, *Her*. 5, 107-108, A.A. 2, 709-710, *Rem. Am*. 383-384.

della menade non sia attestata nella letteratura di età successiva, fino a Seneca. Nelle *Troades* ai vv. 673-677 l'eroina prende direttamente la parola[35], e di se stessa dice:

aut qualis deo
percussa Maenas entheo silvas gradu
armata thyrso terret atque expers sui
vulnus dedit nec sensit, in medios ruam
tumuloque cineris socia defenso cadam

La similitudine, così come accade anche nel caso del modello iliadico, è usata in un contesto di morte: infatti, se nell'*Iliade* Andromaca si precipita sulla torre come una menade, nel momento in cui comprende che il marito è stato ucciso, in Seneca sostiene fermamente che sarebbe in grado di scagliarsi contro i Danai come farebbe una menade, qualora osassero tirare fuori dal sepolcro la salma di Ettore. In entrambi i casi, emerge in modo evidente che a rendere manifesto questo aspetto dionisiaco di Andromaca sia proprio il cadavere di Ettore, che si pone quindi come un *fil rouge* tra le due opere. Qui la similitudine risulta visibilmente più articolata, poiché non ci si limita al *qualis maenas*, ma è rafforzata da una serie di elementi: come prima cosa, bisogna segnalare la presenza dell'iperbato in enjambement che separa *qualis* da *maenas* e che contribuisce a rendere l'idea di quanto potente sia il *furor* di Andromaca; la *maenas* è *percussa deo*, quindi è completamente invasata dal dio, questo concetto di invasamento è anche insito nell'*entheo gradu*, in cui *entheus* indica l'invasamento dionisiaco che pervade le baccanti; si prosegue con *armata thyrso*, in cui il participio denota la violenza con cui potrebbe scagliarsi contro i Greci, avvalendosi del tirso in quanto propriamente un bastone che possiedono Bacco e le menadi; infine, la scena descritta è ambientata in una *silva*, luogo topico per le narrazioni che hanno come protagoniste le menadi. Inoltre, un ulteriore elemento che accomuna il

[35] La similitudine è inserita, nel III atto della tragedia, nell'ambito di un dialogo con Ulisse, «una sezione dialogica in cui il binomio Ulisse/Andromaca si traduce nella relazione conflittuale carnefice/vittima, di cui appare chiaro fin dall'inizio l'esito se non le modalità del conflitto e la tragica risoluzione». D. Averna, *Il nome e la pazzia nella tragedia senecana*, «Paideia», 73, 2018, p. 1948.

testo di Omero a quello di Seneca è la manifestazione dei segni fisici della paura in Andromaca. Nelle *Troades* si legge:

Reliquit animus membra, quatiuntur, labant torpetque
vinctus frigido sanguis gelu[36]

Questi versi potrebbero avere come ipotesto Omero. Infatti, in *Il*. 22, 448 l'angoscia induce Andromaca a tremare:

τῆς δ' ἐλελίχθη γυῖα

Ai vv. 451-453 Andromaca descrive propriamente gli effetti fisici della paura:

αἰδοίης ἑκυρῆς ὀπὸς ἔκλυον, ἐν δ' ἐμοὶ αὐτῇ στήθεσι
πάλλεται ἦτορ ἀνὰ στόμα, νέρθε δὲ γοῦνα πήγνυται· ἐγγὺς
δή τι κακὸν Πριάμοιο τέκεσσιν

E, infine, sviene ai vv. 466-467:

τὴν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νὺξ ἐκάλυψεν, ἤριπε
δ' ἐξοπίσω, ἀπὸ δὲ ψυχὴν ἐκάπυσσε

Inoltre, il testo della XXII rapsodia dell'*Iliade* e quello delle *Troiane* di Seneca risultano ancora più vicini in virtù del fatto che Andromaca stessa espliciti, dopo che vengono presentati gli effetti della paura, lo stato di terrore in cui versa. In *Il*. 22, 454-456 si legge:

ἀλλὰ μάλ' αἰνῶς
δείδω μὴ δή μοι θρασὺν Ἕκτορα δῖος Ἀχιλλεὺς
μοῦνον ἀποτμήξας

Se da una parte è il narratore a rivelare quali siano gli effetti fisici della paura che scuotono Andromaca, dall'altra è la stessa eroina a sostenere

[36] *Tro*. 623-624.

di provare timore, attraverso il verbo δείδω, che significa "temere"[37]. Questa scelta è assai sapiente, poiché il senso di paura, se reso noto da chi lo nutre, risulta ancora più profondo. In Sen. *Tro*. 632 si dice:

Utinam timerem. Solitus ex longo est metus

Anche in questo caso, Andromaca parla in prima persona e dichiara di avere paura: è un tipo di *metus* che la accompagna da tempo. In verità, la manifestazione fisica della paura sembra essere un vero elemento caratterizzante legato alla figura di Andromaca: lo è in Omero e Seneca, ma parimenti è riscontrabile anche nell'omonima tragedia di Euripide[38] e in Virgilio[39].

Nei commenti alle *Troades* di Seneca, tuttavia, non si discute diffusamente della similitudine, ma ci si limita a fornire informazioni su chi fossero le menadi: ad esempio, Nicola Trevet[40] in modo molto incisivo accanto al *qualis Menas* riporta la definizione di *sacerdotessa Bacchi.* Nei commenti moderni si tende da una parte a spiegare il contenuto dei versi in questione[41], dall'altra si mette al corrente il lettore sul collegamento intertestuale che è possibile rinvenire con un'altra tragedia senecana, vale a dire la *Medea*[42], precisamente ai vv. 382-386: *incerta qualis entheos gressus tulit/ cum iam recepto maenas insanit deo/ Pindi nivalis vertice aut Nysae iugis,/ talis recursat huc et huc motu effero,/*

[37] P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique*… cit., pp. 255-257.

[38] Così come nelle *Troiane* di Seneca, in cui Andromaca nasconde Astianatte nel sepolcro del padre, al fine di sottrarlo da una morte sicura, che sarebbe sopraggiunta per mano achea, allo stesso modo nell'*Andromaca* di Euripide, la donna dichiara di aver trovato un rifugio per il figlio avuto da Neottolemo per timore che venisse ucciso (vv. 47-48: ὃς δ' ἔστι παῖς μοι μόνος, ὑπεκπέμπω λάθρᾳ/ ἄλλους ἐς οἴκους, μὴ θάνῃ φοβουμένη). Vista la vicinanza dei due testi, è lecito pensare che Euripide potrebbe costituire un ipotesto letterario per Seneca. Per un'analisi sulla paura nell'*Andromaca* di Euripide si rimanda a L. Di Giuseppe, *Paura, paranoia e panico nell'*Andromaca *di Euripide*, in M. De Poli (a cura di), *Il teatro delle emozioni: la paura*, Atti del 1° Convegno Internazionale di Studi (Padova, 24-25 maggio 2018), Padova, Padova University Press, 2018, pp. 71-86.

[39] Cfr. *infra*.

[40] M. Palma (a cura di), *Nicola Trevet. Commento alle "Troades" di Seneca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, p. 50.

[41] F. Caviglia (a cura di), *L. Anneo Seneca. Le Troiane*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981, p. 269.

[42] E. Fantham (ed.), *Seneca's Troades*, Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 305; A.J. Keulen (ed.), *L. Anneus Seneca. Troades*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2001, p. 377.

furoris ore signa lymphati gerens[43]. Non stupisce tanto l'esistenza di un altro luogo testuale in cui compare il sostantivo *maenas*, che è in realtà ampiamente attestato in Seneca e, nello specifico, si trova declinato al nominativo singolare nove volte nelle sue tragedie —oltre a *Troiane* e *Medea* anche *Fenicie*, *Ercole furioso*, *Edipo*, *Agamennone*— su ben diciannove attestazioni totali, registrate in un arco temporale che va da Catullo ad Ausonio. A destare meraviglia è il fatto che la similitudine che riguarda Andromaca non abbia suscitato lo stesso interesse di quella riferita a Medea, su cui infatti possono essere rintracciatidiversi studi: si pensi a quello di Roberto Gazich[44], che si occupa di ricostruire proprio la storia della similitudine contenuta nella *Medea* senecana, senza però trattare la similitudine gemella riferita ad Andromaca nelle *Troiane*. Modelli per questa tragedia senecana potrebbero anche essere l'*Andromacha* di Nevio e l'*Andromacha* di Ennio. Infatti, Düntzer sostiene, in merito all'*Andromacha* di Nevio, «*Hinc Naevium Euripideam fabulam expressisse puto*»[45]. Prosegue poi affermando «*Ennianae fabulae idem argumentum fuisse puto, atque Troadum Senecae*»[46]. Della stessa idea è anche Manuwald, che a proposito dell'*Andromacha* di Ennio afferma che, a parte il titolo che costituisce la ripresa più evidente, anche dalla materia trattata si nota una chiara influenza di Euripide: «*de materia cf. Euripidis Andromacham, Hecubam, Troades*»[47]. Tuttavia, sebbene queste tragedie sembrino avere come origine comune Euripide e, per quanto la componente euripidea sia indubbiamente presente in Seneca[48], non

[43] Il testo è di G. Giardina (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Tragedie*, I, Pisa- Roma, Fabrizio Serra, 2007.

[44] R. Gazich, *Cruenta maenas: sul riuso di un'immagine in Seneca tragico*, in L. Castagna-C. Riboldi (a cura di), *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, vol. I, 2008, pp. 681-697.

[45] H. Düntzer, *Naevii et Ennii Andromacha*, «Zeitschrift für die Alterthumswissenschaft», 5-6, 1838, p. 47.

[46] *Ibidem*.

[47] G. Manuwald (ed.), *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, vol. I, Ennius, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2012, p. 70.

[48] Si pensi, ad esempio, a Eur. *Tr*. 187-190, in cui il semicoro precede il lamento di Ecuba, che si chiede in quale zona della Grecia verrà condotta in schiavitù: ἰὼ ἰώ./ τίς μ' Ἀργείων ἢ Φθιωτᾶν/ ἢ νησαίαν μ'ἄξει χώραν/ δύστανον πόρσω Τροίας; Questo viene ripreso in Sen. *Tro*. 814 e a porsi la domanda è proprio il coro: *Quae vocat sedes habitanda captas?* Ma, rispetto al modello, la lista dei luoghi geografici risulta più estesa: Tessaglia, Etolia, Argolide, varie

vi è traccia, in nessuna delle tragedie che si occupano del ciclo troiano, quindi né nell'*Andromaca* né nelle *Troiane* e ancor meno nell'*Ecuba* in cui Andromaca come personaggio non figura neanche, della similitudine della menade riferita all'ἄλοχος di Ettore. Il lessico dionisiaco ritorna sì, ma solo ed esclusivamente per descrivere Cassandra e mai sotto forma di similitudine: nelle *Troiane* la profetessa è definita ἔνθεος[49], e di lei si dice spesso che è in preda al delirio[50]. Per esprimere tale concetto viene usato il verbo βακχεύω e viene definita anche μαινάς[51] con il valore generico di "forsennata, furente"[52]. Dal momento che anche l'*Andromacha* enniana si ispira ai sopracitati drammi di Euripide e considerando che è possibile rinvenire diversi rimandi a Omero nelle opere di Seneca, è lecito pensare che la similitudine della menade riferita ad Andromaca in *Tro*. 673-674 sia una ripresa indipendente di *Il*. 22, 460 da parte del filosofo, che seguirebbe appunto il modello originale senza nessuna mediazione. Per questo, *qualis maenas* potrebbe essere una traduzione diretta dal greco al latino, pratica cui Seneca non era certamente estraneo, di μαινάδι ἴσῃ.

Bisogna considerare che per Seneca fu possibile conoscere i testi omerici anche grazie all'arrivo e all'affermazione a Roma della più avanzata filologia ellenistica, pergamena e alessandrina, a partire, nel primo caso, dalla permanenza di Cratete di Mallo tra 169 e 168 a.C.[53], e, nel

isole, Peloponneso, Attica, Locride Eoa. Cfr. F. Stok (a cura di), *Seneca. Le Troiane*, Milano, Rizzoli, 1999., nota 222. Qui e sempre il testo delle *Troiane* euripidee è quello di G. Murray (ed.), *Euripidis fabulae*, vol. II, Oxford, Clarendon Press, 1913.

[49] *Tro*. 366-367: ἔνθεος μέν, ἀλλ' ὅμως/ τοσόνδε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων.

[50] Parimenti anche nelle *Troiane* senecane si fa riferimento a lei come profetessa furente e ispirata dal dio Apollo ai vv. 33-35: *quidquid adversi accidit,/ quaecumque Phoebas ore lymphato furens/ credi deo vetante praedixit mala.*

[51] *Tro*. 170-172: ἐκβακχεύουσαν Κασσάνδραν,/αἰσχύναν Ἀργείοισιν,/ πέμψητ' ἔξω,/ μαινάδ', ἐπ' ἄλγει δ' ἀλγυνθῶ.

[52] C. Corbato (a cura di), *Euripide. Le Troiane*, Padova, R.A.D.A.R., 1972, p. 49.

[53] Sull'arrivo di Cratete di Mallo a Roma si veda Svet. *gram. et rhet*. 1-2: *Grammatica Romae ne in usu quidem olim, nedum in honore ullo erat, rudi scilicet ac bellicosa etiam tum civitate, necdum magnopere liberalibus disciplinis vacante. […] Primus igitur, quantum opinamur, studium grammaticae in urbem intulit Crates Mallotes, Aristarchi aequalis: qui, missus ad senatum ab Attalo rege inter secundum ac tertium Punicum bellum sub ipsam Enni mortem, cum regione Palati prolapsus in cloacae foramen crus fregisset, per omne legationis simul et valetudinis tempus plurimas ἀκροάσεις subinde fecit assidueque disseruit ac nostris exemplo fuit ad imitandum*. Il testo del *De grammaticis et rhetoribus* è di F. Della Corte (a cura di), *Svetonio. Grammatici e Retori*, Torino, Loescher, 1968. Per una ricostruzione storica

secondo, dalla *secessio doctorum* di Alessandria del 145 a.C. In seguito a questo evento, Aristarco si recò a Cipro, mentre i suoi allievi predilessero Atene e Pergamo[54]. Successivamente alcuni filologi che si erano formati con i discepoli di Aristarco giunsero a Roma, tra cui bisogna ricordare Tirannione di Amiso[55] e Filosseno di Alessandria[56]. Gli eredi di Aristarco, garantendo una continuità alla filologia anche in un contesto geografico tanto distante da quello di origine, fecero in modo che il suo nome costituisse un vero esempio paradigmatico in questo campo di studi. Infatti, è possibile rintracciare casi in cui emerge pienamente l'idea che il filologo alessandrino fosse un modello da seguire. Oltre al celebre *fiet Aristarchus* di Orazio[57], è degna di nota una citazione presente in Cicerone:

> *Ut enim Aristarchus Homeri versum negat quem non probat, sic tu (libet enim mihi iocari), quod disertum non erit, ne putaris meum*[58]

Il riferimento ad Aristarco è di rilevante importanza, poiché Cicerone implicitamente sta asserendo che debba essere considerato come l'esempio per antonomasia di critico letterario. Parallelamente afferma, in modo più ironico, che così come Aristarco non attribuiva a Omero versi poco conformi al resto del testo, così allo stesso modo, se Appio Claudio dovesse ritenere che ci siano scritti di non buona qualità, questi non dovranno essere ascritti alla sua produzione. Il tempo di certo non riuscì a scalfire l'autorità filologica di Aristarco, in particolare nell'ambito della filologia omerica. Infatti Ausonio, nella *praefatio* del *Ludus septem sapientum*, rivolgendosi al suo dedicatario, Drepanio Pacato, dichiara:

cfr. M. Broggiato (a cura di), *Cratete di Mallo. I frammenti*, La Spezia, Agorà Edizioni, 2001, pp. 131-132.

[54] Cfr. R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica dalle origini fino alla fine dell'età ellenistica*, Napoli, Macchiaroli, 1973, pp. 385-387.

[55] *Ibid.*, pp. 412-414.

[56] Cfr. F. Montana, *La filologia ellenistica. Lineamenti di una storia culturale*, Pavia, Pavia University Press, 2012, pp. 73-74.

[57] Hor. *ars poet.* 450.

[58] Qui e sempre il testo delle *Epistulae ciceroniane* è quello di G. Garbarino-R. Tabacco (a cura di), *M. Tullio Cicerone. Epistole*, vol. II, Torino, UTET, 2008.

Maeonio qualem cultum quaesivit Homero censor
Aristarchus normaque Zenodoti!
pone obelos igitur primorum stigmata vatum[59]

L'autore chiede a Drepanio Pacato di correggere la sua opera[60], così come Aristarco e Zenodoto fecero con quella di Omero, donando al testo una patina di eleganza. Immancabile, se si parla di emendare un testo, è il riferimento all'*obelos*. Prosegue poi sostenendo che queste ipotetiche correzioni saranno per lui *palmas*, non *culpas* e che non le stigmatizzerà come *condemnata*[61]. Si tratta di prove inconfutabili che testimoniano la conoscenza della filologia omerica da parte dell'élite culturale romana. La crisi legata alla *secessio doctorum* si risolse e in territorio alessandrino l'attività filologica riprese. Ma, rispetto al momento in cui iniziò la diaspora dei filologi alessandrini nel 145 a.C., la situazione era mutata: dal 31 a.C. l'Egitto faceva parte dei territori posti sotto l'egemonia romana. Non bisogna stupirsi, dunque, se in età augustea a Roma arrivarono altri filologi alessandrini, garantendo così l'insediamento definitivo della filologia omerica in ambito romano: tra di essi è necessario menzionare Aristonico e Seleuco[62]. Notizie sulla presenza in età imperiale di edizioni aristarchee dei due poemi omerici, che testimoniano quindi la loro effettiva conservazione a Roma, giungono dal Περὶ ἀλυπίας (*De Indolentia*) di Galeno. L'opera, rivolta a un amico di infanzia e in cui l'autore ripercorre tutta la sua vita, deve essere datata all'inizio del 193[63], invece la preziosa testimonianza è da collocare cronologicamente al 192. Il terribile incendio di quell'anno colpì in particolar modo il tempio della Pace, i magazzini della via Sacra e gli edifici sul Palatino, tra cui anche le biblioteche pubbliche[64]. Sebbene molti dei possedimenti di Galeno, posti all'interno dei magazzini della Via Sacra, andarono perduti, egli ritiene che la perdita

[59] Aus. *lud., praef.* 11-13. Il testo è di A. Pastorino (a cura di), *Decimo Magno Ausonio. Opere,* Torino, UTET, 1995.

[60] *Lud., praef.* 14.

[61] *Lud., praef.* 15.

[62] Sull'operato di Aristonico e Seleuco si veda F. Montana, *La filologia ellenistica*… cit., pp. 77-79.

[63] A. Roselli, *Galeno dopo l'incendio del 192: bilancio di una vita,* in D. Manetti (a cura di), *Studi sul* De Indolentia *di Galeno*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, p. 93.

[64] Per notizie sull'incendio del 192 cfr. Dio 62, 24, 3.

più ingente e significativa sia quella dei libri contenuti all'interno delle biblioteche sul Palatino. Una di queste conservava anche libri di cui parla in questi termini: Ἀριστάρχεια οἵτινές εἰσιν Ὅμηροι δύο. Si trattava delle edizioni aristarchee dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, esemplari considerati «[…] non rari ma ricercati per la qualità editoriale»[65]. I libri andati in fumo, tra cui i due Omeri di Aristarco, erano considerati di pregio perché, secondo Galeno[66], contenevano annotazioni di «coloro di cui portavano il nome»[67], in questo caso dello stesso Aristarco: tale particolarità ne determinava il valore. È, quindi, altamente probabile che queste copie contenessero «una stratificazione di *addenda et corrigenda* risalenti non tanto o non solo agli eruditi possessori dei rotoli»[68], ma soprattutto ad Aristarco. Dai casi riportati risulta evidente che l'interesse per la filologia omerica rimase sempre vivo a Roma. In particolare, continuava a esserlo ancora nel II secolo, dunque ben dopo la morte di Seneca. Il filosofo, quindi, potrebbe aver letto Omero da testi filologicamente sorvegliati. Ma, in ogni caso, questo spiccato interesse per la filologia omerica permise all'*Iliade* e all'*Odissea* di continuare a essere lette direttamente in greco.

La consuetudine di Seneca di citare, tanto in greco quanto in traduzione, i poemi omerici si colloca nel solco di una lunga tradizione di citazioni tratte dall'*Iliade* e dall'*Odissea* e riportate in testi della letteratura latina, appunto in greco o in traduzione. Un caso particolarmente interessante è costituito da Cicerone, dalle cui opere emerge in modo innegabile, sia grazie a citazioni direttamente e sapientemente inserite in greco, sia grazie a traduzioni in latino, quanto salda e vasta fosse la sua cultura omerica. In una lettera, destinata a Cesare e redatta tra maggio e giugno 45 a.C., scrisse:

ἀλλ' ἐμὸν οὔ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθεν[69]
Audiebam enim nostros proceres clamitantis:

[65] F. Montana, *Gli Omeri di Aristarco in fumo: Gal.* Indol. *13*, «Prometheus», 40, 2014, p. 265.
[66] Cfr. Gal. *Indol*. 14.
[67] F. Montana, *Gli Omeri di Aristarco in fumo*… cit., p. 266.
[68] *Ibid*., p. 269.
[69] *Od*. 7, 258; 9, 33.

ἄλκιμος ἔσσ·, ἵνα τίς σε καὶ ὀψιγόνων εὖ εἴπῃ[70]ὣς φατο, τὸν δ' ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα[71]

Sed tamen idem me consolatur etiam. Hominem (*enim*) *perustum etiamnum gloria volunt incendere atque ita loquuntur:*

μὴ μὰν ἀσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην, ἀλλὰ
μέγα ῥέξας τι καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι[72]

Sed me minus iam movent, ut vides. Itaque ab Homeri magniloquentia confero me ad vera praecepta Εὐριπίδου:

μισῶ σοφιστὴν ὅστις οὐχ αὑτῷ σοφός[73]

Quem versum senex Precilius laudat egregie et ait posse eundem et ἅμα πρόσσω καὶ ὀπίσσω[74]
videre et tamen nihilo minus αἰὲν ἀριστεύειν καὶ ὑπείροχον ἔμμεναι ἄλλων[75]

Nel momento in cui Cicerone si apprestò a redigere questa missiva, Cesare era stato proclamato *imperator* dai suoi soldati in Spagna già da qualche mese. Questa, che sembrerebbe tessere le lodi del giovane Precilio, cela in verità la volontà da parte del suo autore di mettere a tacere le voci secondo le quali egli nutrisse una certa ostilità nei confronti di Cesare. Risulta, tuttavia, evidente l'abuso di citazioni omeriche che infarciscono il testo della lettera, che rivelerebbe una «mancanza di argomenti e sincerità»[76]. Questa scelta potrebbe anche essere stata determinata «più dall'importanza del destinatario dell'epistola che dall'importanza della causa a lui presentata»[77].

[70] *Od.* 1, 302.
[71] *Il*. 17, 591; 18, 22; *Od*. 24, 315.
[72] *Il*. 22, 304-305.
[73] Eur., fr. 905 Nauck.
[74] *Il*. 1, 343; *Od*. 24, 452.
[75] *Il.* 6, 208; 11, 784.
[76] M. Zambarbieri, *Omero nella cultura di Cicerone*, «Paideia», 56, 2001, p. 42.
[77] P. Fedeli, *L'epistola commendatizia tra Cicerone e Orazio*, «Ciceroniana», 10, Atti del X Colloquium Tullianum, Monte Sant'Angelo, 24-27 aprile 1997, Roma, Centro di Studi Ciceroniani, 1998 p. 45.

Cicerone, inoltre, veste i panni di *interpres* di Omero. Infatti, sono stati individuati ben nove passi dei poemi omerici che egli tradusse, nello specifico sette sono ascrivibili all'*Iliade* e solo due all'*Odissea*[78]. La traduzione più cospicua può essere rintracciata nel *De Divinatione*, in cui si traduce l'episodio del prodigio avvenuto in Aulide descritto in *Il*. 2, 299-330. Ai 32 versi dell'ipotesto corrispondono in Cicerone solo 29 versi. Di seguito, si riportano esclusivamente i vv. 14-19 della sua traduzione latina[79]:

hunc, ubi tam teneros volucris matremque peremit, is qui
luci ediderat genitor Saturnius idem
abdidit et duro formavit tegmine saxi. nos
autem timidi stantes mirabile monstrum
vidimus in mediis divom vorsarier aris[80]

Al confronto tra i versi dell'*Iliade* e i versi tradotti dall'arpinate, bisogna però premettere che il testo che era solito leggere Cicerone potrebbe non collimare perfettamente con quello in nostro possesso. Quella dell'*Iliade* è una tradizione dinamica e in continua trasformazione[81] e, sebbene i papiri mostrino che il testo subisca una standardizzazione nel II secolo a.C.[82], la tradizione di età successiva continua a presentare

[78] J. Tolkiehn, *Omero e la poesia latina*… cit., p. 122.

[79] Le traduzioni dei poemi omerici curate da Cicerone, tuttavia, non sono state particolarmente apprezzate da parte della critica: «Con la sovrapposizione di artificiosità sonore e di ornamenti retorici, l'Arpinate ha offuscato la magia insita nella poesia di Omero, senza riuscire a far risalire quelle caratteristiche di eleganza e di spontaneità popolare e compattezza, non disgiunta al tempo stesso da estrema semplicità». *Ibid.,* p. 128. Mentre altri ritengono che questa traduzione sia «letterariamente perfetta». Cfr S. Timpanaro (a cura di), *Cicerone. Della Divinazione*, Milano, Garzanti, 1988, p. 363, n. 88.

[80] *Div*. 2, 64. Il testo è tratto dall'ed. critica di W. Ax (ed.), *M. Tulli Ciceronis De divinatione, De Fato, Timaeus*, Stuttgart, Teubner, 1938.

[81] «If one believes in a fixed text, then the idea of variants-even the word indicates a deviation from a fixed entity. In one's thinking of the composition of oral traditional poetry, the word multiform is more accurate than 'variant', because it does not give preference or precedence to any one word or set of words to express an idea; instead it acknowledges that the idea may exist in several forms». A. B. Lord, *The Singer Resumes the Tale*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1995, p. 23.

[82] M. Haslam, *Homeric Papyri and the Transmission of the Text*, in I. Morris-B. Powell (ed.), *A New Companion to Homer*, Leiden, Brill, 1997, p. 56.

numerose varianti, seppur indubbiamente in quantità inferiore rispetto a prima che si registrasse questa normalizzazione testuale[83]. Dopo questa indispensabile premessa, si può passare all'analisi comparativa: *Ubi tam teneros volucris matremque peremit* traduce il greco αὐτὰρ ἐπεὶ κατὰ τέκνα φάγε στρουθοῖο καὶ αὐτήν: αὐτήν si riferisce al μήτηρ di v. 315 e, per evitare di rendere il testo ridondante, ci si avvale dell'uso del pronome, invece Cicerone traduce direttamente con *matrem*, poiché aveva già menzionato la madre degli uccellini definendola *genitrix* al v. 12 della sua traduzione, garantendo così il principio della *variatio*. *Peremit* è la traduzione di φάγε, tuttavia il verbo *perimo*, che il *TLL* riporta come sinonimo di *occīdo* e *interficio*[84], per cui ha il significato di "uccidere", non rende pienamente il verbo ἐσθίω, che invece significa "mangiare"[85]: dal momento che Cicerone non traduce in modo letterale il greco, l'uccisione dei *teneros volucris* potrebbe essere avvenuta in qualsiasi modo. In tal modo non permette ai fruitori della sua opera di comprendere che la loro morte sia sopraggiunta poiché sono stati divorati dal serpente. *Saturnius… duro formavit tegmine saxi* traduce invece λᾶαν γάρ μιν ἔθηκε Κρόνου πάϊς ἀγκυλομήτεω: se Omero cita Zeus attraverso una perifrasi, Cicerone sceglie di denominare Giove attraverso il suo patronimico[86], ma in entrambi i casi si fa riferimento a lui menzionando il suo progenitore. Omero, inoltre, per indicare che il serpente è stato trasformato in pietra dice: λᾶαν γάρ μιν ἔθηκε, risultando così essenziale nella narrazione; invece, Cicerone preferisce una descrizione più esornativa aggiungendo *duro tegmine*, che ha il compito di rafforzare l'idea che sia avvenuta la metamorfosi in pietra. Tuttavia, emerge chiaramente che tanto Omero quanto Cicerone volessero porre l'attenzione sulla velocità con cui il prodigio si consumò, l'uno servendosi dell'aoristo e l'altro del perfetto, che esprimono entrambi un'azione puntuale e precisa. *Nos autem timidi stantes mirabile monstrum vidimus* rende in latino l'originale greco ἡμεῖς δ' ἐσταότες θαυμάζομεν οἷον ἐτύχθη: nella prima parte l'*interpres* traduce in modo abbastanza letterale, infatti ritorna il pronome personale

[83] *Ibid*., p. 65.

[84] *Thesaurus linguae Latinae* 10.1.1473.

[85] P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique*… cit., pp. 312-313.

[86] Esso è utilizzato prevalentemente in età arcaica, tant'è che è attestato anche in diversi frr. degli *Annales* enniani, come nel fr. 20 Sk. e nel fr. 3 Sk. dalle sedi incerte.

di prima persona plurale e il participio perfetto di ἵστημι viene reso con il participio presente di *sto*, verbi che indicano il rimanere inchiodati, fermi in un punto e l'incapacità di muoversi, qui per la paura, e Cicerone rende ancor di più questo concetto aggiungendo in traduzione *timidi*. La seconda parte della traduzione risulta invece più libera e *mirabile monstrum* prende il posto del verbo θαυμάζομεν, ma ambedue i modi di esprimere l'evento esplicitano il fatto che sia accaduto qualcosa di stupefacente, che ha destato la meraviglia degli spettatori. Infine in *mediis divom vorsarier aris* non trova attestazione nel modello omerico ed è probabilmente un'aggiunta dell'oratore arpinate.

Tra coloro i quali riportano citazioni omeriche può essere menzionato anche Seneca il Vecchio[87] nelle sue *Controversiae*. A tal proposito, merita un'attenzione particolare la *Controversia* I 8, i cui protagonisti sono un padre e un figlio, e in cui si oppongono e scontrano la *pietas* verso la patria e quella verso il *pater*. Il padre cerca di dissuadere il figlio dall'andare in guerra, sostenendo che lo amerebbe anche se fosse un vile: un comportamento assai rischioso, poiché potrebbe minare la *dignitas* del giovane chiamato alle armi. Ma il padre vorrebbe non essere privato del figlio e per questo si appella ai suoi sentimenti, sperando di convincerlo[88]. Nello specifico, la presenza di Omero in questa *Controversia* si rivela grazie ai riferimenti alla VI rapsodia dell'*Iliade*, in cui Andromaca chiede a Ettore di non scendere in campo per scontrarsi con Achille. Rivolgersi a un eroe in procinto di combattere e appellarsi ai vincoli parentali che congiungono quest'ultimo e l'orante, nel tentativo di evitare che vada incontro alla morte, è una preghiera che tipicamente viene espressa da un personaggio femminile, di cui Andromaca costituisce il modello archetipico[89]. Nel caso di questa *Controversia*, si registra un cambiamento di prospettiva e l'orante non è, come generalmente accade, una moglie o una madre o comunque un altro personaggio femminile, ma è il padre che, accorato per la scelta del figlio, tenta di persuaderlo. Tuttavia il primo caso in cui

[87] Su Seneca il Vecchio e le scuole di retorica a Roma si rimanda a E. Migliario, *Retorica e Storia. Una lettura delle* Suasoriae *di Seneca Padre*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 10-31.

[88] Cfr. M. Lentano, *Del buon uso della virtù. Due note alla* Controversia 1,8 *di Seneca il Vecchio*, «Aufidus», 24, 1994, p. 32.

[89] *Il.* 6, 407-439.

un padre chiede al figlio di non combattere è rappresentato da Priamo, che nella XXII rapsodia dell'*Iliade* tenta di convincere Ettore a non affrontare Achille[90]. La presenza omerica è inconfutabilmente confermata da un intervento di un altro retore, Arellio Fusco, il quale riassume concisamente i pericoli che potrebbe comportare una guerra, e lo fa riportando proprio il verso incipitario del discorso di Andromaca a Ettore, direttamente in greco. Specificando a chi debba essere attribuita la paternità del verso citato, appunto a Omero, è come se si volesse assegnare a queste parole il valore di una *sententia*:

> *Fuscus Arellius: religio<sum> patrem induxit ominibus territum; aiebat praeceptorem suum in hac controversia describentem pericula futuri proelii ab hoc Homeri versu coepisse:* δαιμόνιε, φθίσει σε τὸ σὸν μένος[9192].

Nella stessa *Controversia* I 8 di Seneca il Vecchio, il medesimo episodio omerico è rintracciabile anche in un'affermazione del figlio, il quale sostiene:

> *Pudet me*[93]

Riportando alla mente in modo inequivocabile le parole di Ettore in risposta alla preghiera di Andromaca, nel momento in cui sostiene:

> αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρῳάδας ἑλκεσιπέπλους[94]

Il senso di αἰδώς che proverebbe l'eroe troiano sarebbe troppo lancinante se non combattesse, e il giudizio dei Troiani e delle Troiane lo

[90] *Il*. 22, 38-76.

[91] *Il*. 6, 407.

[92] «Arellio Fusco: Lo indusse il padre superstizioso, essendo stato spaventato dai presagi; diceva che il suo maestro, in questa controversia, mentre delineava i pericoli dell'imminente battaglia, iniziò da questo verso di Omero: δαιμόνιε, φθίσει σε τὸ σὸν μένος». Qui e sempre il testo della *Controversia* è quello dell'ed. critica di L. Håkanson-F. Citti-B. Santorelli-A. Stramaglia, *Unveröffentlichte Schriften. Kommentar zu Seneca Maior, "*Controversiae*", Buch 1*, band 2, Berlin-Boston, De Gruyter, 2016.

[93] *Contr*. I 8. 4.

[94] *Il*. 6, 442.

spinge a non volersi sottrarre allo scontro, pur sapendo che potrebbe non superarlo indenne[95]. Allo stesso modo, anche dalla *Controversia* in questione emerge un sentimento di *pudor* che affiorerebbe nel giovane se ascoltasse la preghiera paterna e scegliesse di non andare in guerra. Le citazioni omeriche, dunque, utilizzate nelle *Controversiae*, avevano il compito di impreziosire e rendere culturalmente raffinato il lavoro degli aspiranti retori che frequentavano le scuole di retorica a Roma, ma usate come *sententiae* avevano anche il compito di far propendere per il punto di vista di un retore anziché per quello di un altro.

I poemi omerici, sempre in età imperiale, conoscono un nuovo canale di diffusione: le opere del diritto romano, come le *Istitutiones* di Gaio. Sebbene siano state tradite unicamente dal manoscritto Veronese, che tuttavia manca del testo greco originale, l'uso del greco[96], il cui fine era quello di mirare a un'espansione del pluralismo culturale e giuridico dell'Impero[97], trovava certamente attestazione, poiché laddove originariamente erano state inserite delle citazioni in greco, compaiono diciture del tipo: *Graeca voce*… (Gaio 1.64), *Graecam vocem expressae fuerint, veluti*… (Gaio 3.93)[98]. In particolare, le diverse scuole di pensiero dei giuristi romani, rappresentate dai Sabiniani e dai Proculiani, si avvalevano di Omero per dibattere su temi come scambio e vendita[99]. Sembra che proprio il dibattito «sui rapporti tra permuta ed *emptio-venditio* e dunque sulla qualificazione giuridica di quest'ultima»[100] abbia sancito «l'inizio dell'uso di Omero da parte della giurisprudenza romana»[101].

[95] «La più potente forza morale nota all'uomo omerico non è il timor di Dio, è il rispetto dell'opinione pubblica, aidos: αἰδέομαι Τρῶας, dice Ettore nel momento risolutivo del suo destino, e va alla morte con gli occhi aperti.» E. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 59.

[96] Per l'elenco di alcuni termini greci entrati a far parte del lessico giuridico H.J. Mason, *Greek Tearms for Roman Institutions*, Toronto, Hakkert, 1974, pp. 12-13.

[97] A. Plisecka, *The use of Greek by Roman jurists*, «Jahrbuch Junge Rechtsgeschichte», 3, 2009, p. 59.

[98] *Ibid*., p. 63.

[99] *Ibid*., p. 64.

[100] V. Scarano Ussani, *Omero testis. Citazioni omeriche e dissensiones tra le scuole giurisprudenziali romane*, «Ostraka», 2000, 9, p. 373.

[101] *Ibidem*.

Un caso celebre è quello presentato in Gaio 3, 141, il cui argomento centrale è appunto l'*emptio-venditio*:

Item pretium in numerata pecunia consistere debet. nam in ceteris rebus an pretium esse possit, veluti homo aut toga aut fundus alterius rei pretium esse possit, valde quaeritur. nostri praeceptores putant etiam in alia re posse consistere pretium; unde illud est, quod vulgo putant per permutationem rerum emptionem et venditionem contrahi, eamque speciem emptionis venditionisque vetustissimam esse; argumentoque utuntur Graeco poeta Homero, qui aliqua parte sic ait:

[102]<ἔνθεν οἰνίζοντο κάρη κομόωντες Ἀχαιοί, ἄλλοι μὲν
χαλκῷ, ἄλλοι δ' αἴθωνι σιδήρῳ, ἄλλοι δὲ ῥινοῖς,
ἄλλοι δ' αὐτῇσι βόεσσιν,
ἄλλοι δ' ἀνδραπόδεσσι· τίθεντο δὲ δαῖτα θάλειαν>[103]

et reliqua. diversae scholae auctores dissentiunt aliudque esse existimant permutationem rerum, aliud emptionem et venditionem […][104]

[102] I versi omerici sono stati riportati tra parentesi uncinate, dal momento che si tratta di un'integrazione operata da Goeschen, il quale si occupò di pubblicare nel 1820 l'*editio princeps* delle *Istitutiones* di Gaio, sulla base del passo corrispondente riportato nelle *Institutiones* di Giustiniano 3, 23, 2 che tramanda il testo di Gaio. Nel testo, ad ogni modo, si preannuncia il fatto che seguano dei versi di Omero, per cui l'originaria presenza del testo omerico risulta inconfutabile. In Giustiniano si riportano i versi in greco, probabilmente poiché l'amanuense che si occupò di riprendere Gaio, al contrario di quello del manoscritto Veronese, conosceva il greco e non sentì l'esigenza di espungere il testo. Sulla questione si rimanda a M. Fiorentini, *I giuristi romani leggono Omero. Sull'uso della letteratura colta nella giurisprudenza classica*, in «Bullettino dell'Istituto di Diritto Romano "Vittorio Scialoja"», 107, 2013, pp. 168-170.

[103] *Il*. 6, 472-475.

[104] «Parimenti il prezzo deve consistere in denaro in contanti. Infatti si discute molto se il prezzo possa consistere in altre cose, come per esempio se uno schiavo o una toga o un podere possa essere il prezzo di un'altra cosa. I nostri maestri ritengono che il prezzo possa consistere anche in un'altra cosa; da cui deriva che comunemente ritengono che la compravendita venga contratta attraverso la permuta dei beni, e che questo caso particolare di compravendita sia antichissimo; e come prova, ci si serve del poeta greco Omero, che da qualche parte sostiene:

<ἔνθεν οἰνίζοντο κάρη κομόωντες Ἀχαιοί,
ἄλλοι μὲν χαλκῷ, ἄλλοι δ' αἴθωνι σιδήρῳ,
ἄλλοι δὲ ῥινοῖς, ἄλλοι δ' αὐτῇσι βόεσσιν,
ἄλλοι δ' ἀνδραπόδεσσι· τίθεντο δὲ δαῖτα θάλειαν>

eccetera. Gli autori della scuola avversaria discordano e credono che una cosa sia la permuta dei beni, un'alta invece la compravendita». Il testo gaiano è quello di W. Studemund

Gaio e i Sabiniani, sostenendo che *speciem emptionis venditionisque vetustissimam esse*, vogliono sottolineare che bisogna considerare la permuta come la più antica forma di compravendita. Al fine di accreditare la sua affermazione, Gaio riporta come esempio i versi dell'*Iliade*, i quali ricordano l'invio di vino da parte di Euneo ai due Atridi. La quantità era così ingente che Agamennone e Menelao decisero di condividerlo con chiunque volesse berlo: l'interpretazione fornita dai Sabiniani si fondava sul fatto che gli Achei si fossero procurati il vino non comprandolo attraverso bronzo, pelli, buoi e schiavi[105], bensì semplicemente effettuando degli scambi equi per mezzo di questi beni, poiché οἰνίζεσθαι assume il significato di "procurarsi vino" e non quello di "comprare vino"[106]. Omero, in ambito giuridico, è l'autore che viene più citato in assoluto: ben sedici casi riscontrabili in un totale di tredici testi. In definitiva, si può dire che queste citazioni inserite in un contesto giuridico attestano «un uso della poesia omerica che voleva essere tecnico»[107].

Come si è già detto, la similitudine della menade riferita ad Andromaca, dopo *Il*. 22, 460, non sembra avere altre attestazioni prima di Sen. *Tro*. 673-674. Tuttavia, elementi comuni all'Andromaca iliadica, compresi tratti di menadismo, possono essere riscontrati anche nell'Andromaca di Virgilio[108],

(ed.), *Gaii Institutionum Commentarii quattuor codicis Veronensis denuo collati apographum confecit et iussu Academiae Regiae Scientiarum Berolinensis edidit*, Osnabrück, Zeller, 1965.

[105] M. Fiorentini, *I giuristi romani leggono Omero*… cit., p. 171.

[106] *Ibid*., p. 174.

[107] V. Scarano Ussani, *Omero testis*… cit., p. 382.

[108] Nonostante ciò, è chiaro che la materia trattata, vale a dire gli eventi successivi alla guerra di Troia, necessita di avere come modello anche Euripide e le sue tragedie riguardanti il ciclo troiano. A proposito dell'influenza di Euripide in Virgilio, in merito ad Andromaca, si veda R. Heinze, *Virgils Epische Technik*, Stuttgart und Leipzig, Teubner, 1995, p. 108: «Auch hier hat ihn die Tragödie inspiriert: das Bild der unglücklichen Andromache des Euripides steht ihm vor Augen; freilich nicht die um ihren Sohn sorgende Mutter — Molossos, des Neoptolemos Sohn, tritt nicht auf; er hätte das einheitliche Interesse zerstreut, und mit welchen Augen mußte Aeneas den Sohn des Verhaßten ansehen! —, sondern als die ungetröstete, ohne Ende trauernde Witwe Hektors und Mutter des Astyanax». L'influenza euripidea si nota già a partire dal discorso pronunciato da Andromaca (vv. 321- 343): così come nel caso dell'Andromaca presentata da Euripide all'interno dell'omonima tragedia, in cui l'eroina esordisce sulla scena riferendo al pubblico le sventurate vicende che l'hanno vista protagonista dalla morte di Ettore fino a quel momento, allo stesso modo Virgilio le cede la parola, di modo che possa riferire tutto ciò che ha vissuto dopo la guerra, dall'arrivo in Grecia alle terze nozze con Eleno.

che figura nel III libro dell'*Eneide*[109]. Nel corso della sezione narrativa a lei dedicata, infatti, vengono recuperati alcuni elementi descrittivi propriamente riferiti alla moglie di Ettore nell'*Iliade*. In *Il*. 22, 461, quindi nel verso immediatamente successivo alla similitudine della menade, di lei si dice: παλλομένη κραδίην, intendendo far emergere quanto profondo fosse lo sconvolgimento scaturito dalla paura della morte di Ettore; lo sbigottimento che coglie Andromaca appena scorge Enea invece è reso da Virgilio in *Aen*. 3, 307 con *exterrita.* La differenza tra le due situazioni risiede nel fatto che lo stupore e il turbamento vengono generati da due sensi diversi: nell'*Iliade* è l'udito, che si attiva appena Ecuba emette l'urlo, nell'*Eneide* è la vista. In entrambi i casi, però, queste emozioni sono così intense e incontrollabili che Andromaca perde i sensi e sviene: in Omero si legge: τὴν δὲ κατ' ὀφθαλμῶν ἐρεβεννὴ νὺξ ἐκάλυψεν,/ ἤριπε δ' ἐξοπίσω, ἀπὸ δὲ ψυχὴν ἐκάπυσσε[110]. In Virgilio invece: *deriguit visu in medio, calor ossa reliquit,/ labitur*[111]. I due testi sono accomunati anche dalla descrizione del recupero dei sensi da parte di Andromaca, che la induce a pronunciare in lacrime un discorso, che in Omero è rivolto a Ettore ormai morto e in Virgilio a Enea. Nell'*Iliade* esso è introdotto da: ἀμβλήδην γοόωσα μετὰ Τρῳῇσιν ἔειπεν[112]; mentre nell'*Eneide* da: *et longo vix tandem tempore fatur*[113]. Si prosegue poi specificando: *lacrimasque effundit*[114], quindi dopo le prime parole il suo viso si bagna di lacrime. Ma la somiglianza più pregnante, che sancisce un rapporto ancora più intenso tra l'Andromaca omerica e quella virgiliana, è il comportamento anomalo adottato: se in

[109] Nel III libro emerge una chiara influenza omerica, come nel caso dei vv. 270-271: *iam medio apparet fluctu nemorosa Zacynthos/ Dulichiumque Sameque et Neritos ardua saxis*, che riprendono *Od*. 9, 23-24: πολλαὶ ναιετάουσι μάλα σχεδὸν ἀλλήλῃσι/ Δουλίχιόν τε Σάμη τε καὶ ὑλήεσσα Ζάκυνθος.Virgilio sceglie di mettere a testo una traduzione pressoché letterale rispetto al modello omerico, con la sola differenza che il secondo verso dell'emistichio dell'*Odissea* nell'*Eneide* viene anticipato. Sulla questione e sulla presenza di Omero nel III libro dell'*Eneide* si rimanda a P. V. Cova, *Introduzione*, in P.V. Cova, *Virgilio. Il libro terzo dell'*Eneide, Milano, Vita e Pensiero, 1994, pp. LXVIII-LXXXII.

[110] *Il.* 22, 466-467.

[111] *Aen*. 3, 407-409. A proposito del verbo *labor* si noti che, mentre l'Andromaca omerica lascia scivolare dalla testa l'acconciatura in *Il*. 22, 468 (τῆλε δ' ἀπὸ κρατὸς χέε δέσματα σιγαλόεντα), l'Andromaca virgiliana lascia scivolare se stessa, perdendo i sensi.

[112] *Il*. 22, 476.

[113] *Aen*. 3, 409.

[114] *Aen*. 3, 412.

Omero per rendere al meglio il concetto ci si avvale della similitudine della menade, μαινάδι ἴσῃ, in Virgilio invece questo ruolo è assegnato ad *amens*[115] e *furens*[116]. Agli occhi di Enea la donna risulta quindi priva di lucidità, a partire dal momento in cui lo vede fino a quando egli inizia a parlare, tant'è che, proprio perché Andromaca è *furens*, l'eroe a stento riesce a proferire parola per interrompere il suo delirio: il dolore luttuoso di Andromaca si manifesta attraverso questa sua frenesia incontrollata e incontrollabile, così come nel precedente omerico. In questa sede, però, non si fa esplicitamente riferimento al menadismo, né Andromaca viene assimilata a una menade, al contrario di quanto avviene in *Il*. 22, 460. Nonostante ciò, l'elemento che ha scatenato questa forma di follia collima perfettamente con la motivazione che induce Omero ad accostare la sua Andromaca a una menade: la distruzione del nucleo familiare, composto un tempo dal marito Ettore e dal figlio Astianatte, i quali costituiscono ora solo un lontano ricordo. Allo stesso modo, si può affermare che la versione virgiliana di Andromaca si discosta parzialmente dal personaggio omerico per una ragione: se Andromaca nell'*Iliade*, al momento della morte di Ettore, è totalmente proiettata nel futuro di sofferenza che attende lei e il loro bambino, nell'*Eneide* invece è saldamente radicata nel passato e «non dimostra mai alcun interesse né verso il futuro né verso il presente»[117]. In definitiva, si può affermare che, nonostante venga ripreso, come in Omero, l'elemento della pazzia che coglie Andromaca dopo la morte del marito, Virgilio con la descrizione della donna percepita come *amens* e *furens* non riesce a rendere semanticamente la stessa forza che possedeva la similitudine della menade. Non deve sorprendere il fatto che non si adotti un lessico specifico per indicare lo stato alterato di Andromaca, poiché «in Virgilio (*Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide*) ricorrono molte volte i termini *amens*, *demens*, *furor*, *vesanus*, *insanus*, *inops animi*, ecc., e/o loro derivati, o comunque corradicali, riconducibili all'ambito della follia»[118], ma mai

[115] *Aen*. 3, 407.
[116] *Aen*. 3, 413.
[117] P.V. Cova, *Virgilio*… cit., p. XLIX.
[118] I. Mazzini, *Didone abbandonata: innamorata o pazza? La psichiatria antica, una chiave di lettura per il IV libro "dell'Eneide"*, «Latomus», 54, 1995, p. 95.

figura il sostantivo *maenas*, sebbene la sua prima occorrenza in ambito poetico risalga a Catullo[119].

Bisognerà attendere fino al Seneca tragico per poter nuovamente assistere all'assimilazione di Andromaca a una menade. Tuttavia la similitudine della menade trova attestazione già prima di Seneca tragico. In Catull. 64, 60-61:

Quem procul ex alga maestis Minois ocellis, Saxea
ut effigies bacchantis, prospicit, eheu

A seguito dell'abbandono di Teseo, Arianna appare incapace di compiere qualsiasi movimento. La similitudine ha, dunque, il compito di accostarla alla statua litica di una menade, riuscendo così a racchiudere adeguatamente gli stati d'animo contrastanti che attanagliano la Minoide: da una parte è terribilmente addolorata ed è preda dell'agitazione che si sfoga internamente; dall'altra, però, questo dolore la priva della capacità di reagire ed esternamente appare come pietrificata[120]. La similitudine catulliana non può non rievocare alla memoria l'ormai nota similitudine omerica, in cui a essere assimilata a una menade è Andromaca. Infatti, si ritiene che Catullo abbia avuto come modello proprio Omero, sebbene tra le due similitudini intercorra una differenza sostanziale: se in Omero è insito lo scopo di rendere «l'agitazione di Andromaca, che in preda al più vivo turbamento si precipita fuori di casa»[121], facendo emergere il suo atteggiamento esteriore, in Catullo invece si intende esprimere l'immobilità dell'eroina, come dimostra l'uso dell'aggettivo *saxea*[122]. Tuttavia tra le due eroine possono essere rintracciati anche dei punti di contatto. Così come Andromaca lascia cadere l'acconciatura, il diadema, la rete, il nastro legato e il velo[123], allo stesso

[119] Catull. 63, 23: *ubi capita Maenades vi iaciunt hederigerae*. Catull. 63, 69*: Ego Maenas, ego mei pars, ego vir sterilis ero?* Qui e sempre il testo di Catullo è di D.F.S. Thomson (ed.), *Catullus edited with a textual and interpretative commentary*, Toronto, University of Toronto Press, 1997.

[120] L'immagine catulliana risulta quanto più icastica se si pensa alla fissità delle sculture raffiguranti le baccanti, prima fra tutte la menade danzante di Skopas.

[121] C. Tartaglini, *Arianna e Andromaca (da Hom.* Il*. XXII 460 472 a Catull. 64, 61-67*), «Atene e Roma», 31, 1986, p. 156.

[122] *Ibidem*. In particolare, sull'interpretazione dell'aggettivo *saxea* si veda p. 152.

[123] *Il.* 22, 468-470.

modo di Arianna si dice: *non flavo retinens subtilem vertice mitram,/ non contecta levi velatum pectus amictu/, non tereti strophio lactentis vincta papillas/, non omnia quae toto delapsa e corpore passim/ ipsius ante pedes fluctus salis alludebant*[124]. Arianna lascia, quindi, scivolare la mitra, insieme a tutti i capi che ricoprivano il suo corpo e che ora sono completamente «abbandonati al ludibrio delle onde»[125].

In Virgilio la similitudine della menade ricorre in riferimento a Didone in *Aen*. 4, 300-303:

> *Saevit inops animi totamque incensa per urbem*
> *Bacchatur, qualis commotis excita sacris Thyas, ubi*
> *audito stimulant trieterica Baccho orgia*
> *nocturnusque vocat clamore Cithaeron*

A causa dell'amore insoddisfatto e dell'imminente abbandono, il poeta paragona Didone a una tiade, altro sinonimo per indicare la menade[126]. L'assimilazione di Didone a una menade è resa prima dal verbo *bacchor*, che è indubbiamente riconducibile al contesto bacchico, e poi attraverso l'immagine della regina che smania irrefrenabilmente per tutta la città, così come farebbe proprio una baccante sul monte Citerone: se un tempo la regina cartaginese era considerata esempio di razionalità e moderazione[127], adesso invece è descritta in preda a un furore bacchico incontrollabile. Dunque, la similitudine ha soprattutto la funzione di rendere pienamente l'impossibilità di soddisfare il suo desiderio erotico, generando così una rabbia distruttiva che può manifestarsi solo attraverso il menadismo[128]. Ciò che avvicina particolarmente Didone al modello

[124] Catull. 64, 63-67.

[125] A. Fo (a cura di), *Gaio Valerio Catullo. Le Poesie*, Torino, Einaudi, 2018, p. 815.

[126] «The maenad is the perfect image for someone like Dido, whose divinely and erotically motivated madness, originating both externally from Venus, Cupid, and Juno, and internally from the coupling of her desire with her own strength of will, effects her complete transformation». D. Hershkowitz, *The Madness of Epic Reading Insanity from Homer to Statius*… cit., p. 37.

[127] *Aen*. 1, 507-508: *iura dabat legesque uiris, operumque laborem / partibus aequabat iustis aut sorte trahebat.*

[128] Il menadismo di Didone non si consuma in tempi brevi e limitati, ma si prolunga nel corso della narrazione fino al suo suicidio. Tra le componenti tipiche del furor bacchico figura

archetipico di questa similitudine, vale a dire l'Andromaca omerica, è il fatto che entrambe siano due rappresentanti della regalità sconvolte da un dolore tale che le porterà a correre per la città o fuori di essa, uscendo da una dimensione privata ed esponendosi invece in una dimensione totalmente pubblica, che rende la loro sofferenza visibile a tutti[129].

Altri autori di età augustea si interessano alla similitudine della menade, che infatti può essere rintracciata in Prop. 1,3, 5-6:

nec minus assiduis Edonis fessa choreis qualis
in herboso concidit Apidano[130]

La similitudine *qualis Edonis*, posta in anastrofe in enjambement, chiude una serie di tre esempi mitici utilizzati per descrivere Cinzia dormiente. In questo caso, il riposo della *docta puella* è paragonato a quello di una baccante stanca dopo lunghe danze. *Edonis*, che individua una popolazione della Tracia, è da intendere come sinonimo di *maenas*[131]. Properzio si avvale di questo sostantivo in un'altra similitudine della menade, nello specifico in 3, 8, 14:

anche l'aggressività, che induce l'invasata a macchiarsi di sangue. Infatti l'*infelix Dido*, giunta quasi al culmine della sua follia amorosa, rimpiange di non aver smembrato Enea e ucciso suo figlio Ascanio in 4, 600-602: *Non potui abreptum divellere corpus et undis/ spargere, non socios, non ipsum absumere ferro/ Ascanium patriisque epulandum ponere mensis?* Si ricordi che l'uccisione e lo smembramento del corpo sono misfatti compiuti in modo ricorrente dalle baccanti. Il caso più celebre è probabilmente quello descritto in Eur. *Bacch*., 1125-1136: Penteo, giunto sul monte Citerone, viene ucciso e smembrato per mano delle donne invasate da Dioniso, di cui fa anche parte la madre Agave.

[129] Seppur non in forma di similitudine, Virgilio introduce un altro caso di menadismo in *Aen*. 7, in riferimento ad Amata. La regina è prima definita *furibunda* (v. 348), poi si lei si dice: *Tum vero infelix ingentibus excita monstris,/ immensam sine more furit lymphata per urbem*. L'assimilazione a una menade è indubbiamente avvenuta, e la conferma arriva da alcuni elementi: Amata è descritta sia come *lymphata*, termine utilizzato già da Catull. 64, 254-255 (*Quicum (scil. Iacchus) alacres passim lymphata mente furebant/ euhoe bacchantes, euhoe capita inflectentes*) per indicare l'invasamento procurato da Bacco e associato alle menadi, sia come *infelix*, aggettivo già adottato in precedenza per descrivere Didone simile a una menade; si utilizza il verbo furo per descrivere il suo comportamento folle.

[130] Il testo e la traduzione di Prop. 1,3 sono di P. Fedeli (a cura di), *Sesto Properzio. Il Primo Libro delle Elegie*, Firenze, Olschki, 1980.

[131] Cfr. *Id*., *L'epistola commendatizia tra Cicerone e Orazio*… cit., p. 7, n. 2.

quae mulier rabida iactat convicia lingua, haec
Veneris magnae volvitur ante pedes. custodum
gregibua seu circa se stipat euntem, seu sequitur
medias, maenas ut icta, vias[132]

Nei versi riportati, Properzio sta descrivendo Cinzia come una donna innamorata: è detta *icta*, da cui si comprende «che si tratta di una donna colpita dalle frecce d'amore, che erra disperatamente per la città»[133]. Per cui, così come una baccante vaga instancabilmente per le vie delle città, in preda al furore bacchico, lo stesso fa una donna innamorata. La similitudine della menade è anticipata dai versi incipitari dell'elegia, in particolare grazie a diversi termini che appartengono tutti alla sfera semantica del *furor*: *vocis insanae tuae* (v. 2), *furibunda* (v. 3) e *insana manu* (v. 4).

Un'altra occorrenza della similitudine della menade è inserita in Ov. *epist*. 10, 47-48:

Aut ego diffusis erravi sola capillis, qualis ab
Ogygio concita Baccha deo[134]

Arianna, ormai *deserta*, si rivolge all'uomo fedifrago, ricostruendo il momento in cui, dopo essersi destata, vide che si stava allontanando senza portarla con sé. Il dolore e lo sconvolgimento la inducono così a vagare con i capelli sciolti: è sì riconoscibile come un evidente segno di lutto, ma parimenti la chioma femminile non acconciata richiama immediatamente alla mente l'immagine di una menade. Arianna, infatti, assimila se stessa a una baccante: la similitudine è perfettamente calzante, non solo perché ha le chiome sciolte[135], ma anche perché vaga, azione

[132] Prop. 3, 8, 11-14. Il testo di Prop. 3,8 è di *Id*. (a cura di), *Properzio. Il Terzo Libro delle Elegie*, Bari, Adriatica Editrice, 1985.

[133] *Ibid*., p. 288.

[134] Il testo delle *Heroides* è di G. Rosati (a cura di), *Ovidio. Lettere di eroine*, Milano, Rizzoli, 1998.

[135] La riprova del fatto che i capelli privi di acconciatura siano un tratto distintivo delle menadi, giunge nuovamente da Ovidio in *fast*. 4, 455-458: *attonita est plangore Ceres (modo uenerat Hennam),/ nec mora, "me miseram! Filia" dixit "ubi es?/ mentis inops rapitur, ut quas audire solemus/ Threicias fusis maenadas ire comis*. Prima di introdurre l'immagine della dea assimilata

che è solita compiere appunto una donna invasata dal dio Bacco. Si tratta di una similitudine che trova più attestazioni nella produzione ovidiana. Difatti in *met*. 9, 641-645 si legge:

> *utque tuo motae, proles Semeleia, thyrso Ismariae*
> *celebrant repetita triennia bacchae, Byblida non*
> *aliter latos ululasse per agros Bubasides videre nurus*[136]

Prima ancora che venga introdotta la similitudine, si specifica che lo stato mentale di Biblide è alterato, attraverso gli aggettivi *furibunda* (v. 637) e *demens* (v. 638): in tal modo, la similitudine risulta ancora più carica di significato. Inoltre, essa appare particolarmente elaborata: il *furor* è sì così elevato che non può non essere paragonata a una baccante, non ci si limita alla semplice assimilazione, ma viene introdotta la specifica provenienza delle menadi, vale a dire il monte Ismaro, poiché in Tracia il culto bacchico era particolarmente diffuso; si forniscono poi informazioni anche sulla cadenza temporale con cui si praticavano i riti orgiastici in onore di Bacco, appunto ogni tre anni; infine si colloca Biblide in un preciso spazio geografico durante le sue peregrinazioni, a Bubaso, città della Caria.

Il *topos* della donna innamorata, abbandonata e per questo furente, reso attraverso la similitudine della menade, ritorna in Val. Flac. *arg*. 8, 446-449:

> *Qualem Ogygias cum tollit in arces Bacchus et*
> *Aoniis inlidit Thyiada truncis, talis erat*
> *talemque iugis se virgo ferebat cuncta pavens*[137]

a una menade, Ovidio riferisce che le *comites* di Proserpina, non vedendola più, emisero un urlo, che venne poi percepito da Cerere. In virtù di ciò, emerge un punto di contatto significativo con *Il*. 22 più che con Hom. *h. Cer.,* che pur ripercorre le vicende della dea intenta a ricercare la figlia: in entrambi i casi, viene emesso un grido, il quale svolge la funzione di porre fine alla tranquillità del soggetto che sta per essere assimilato a una baccante, rispettivamente Andromaca e Cerere, e nell'esatto momento in cui avviene l'ἀναγνώρισις si compie la trasformazione in menade. Il testo dei *Fasti* è di F. Bernini (a cura di), *Ovidio Nasone. I Fasti*, Bologna, Zanichelli, 1968.

[136] Il testo delle *Metamorfosi* è quello di W.S. Anderson (ed.), *Ovidius*. *Metamorphoses*, Leipzig, Teubner, 1988[4].

[137] Il testo delle *Argonautiche* qui e sempre è di E. Courtney (ed.), *C. Valeri Flacci Argonauticon*, Leipzig, B.G. Teubner, 1970.

Prima ancora di introdurre la similitudine, il poeta inserisce degli elementi caratteristici delle descrizioni di baccanti: la fuga sui monti e le grida. A questo punto viene inserita la vera e propria similitudine, in cui Medea viene paragonata a una tiade. Valerio Flacco, in una tanto ampia varietà di denominazioni usate per indicare le donne che praticano il culto bacchico, sceglie di utilizzare *Thyas*, sostantivo che già Virgilio aveva adottato per la similitudine della menade riferita a Didone[138]. In questa similitudine «la potenza devastante è attribuita a Bacco, è lui che rapisce e violentemente scuote colei di cui si è impadronito»[139]. Ma già nel VI libro delle *Argonautiche* era stata inserita una similitudine affine. Ai vv. 755-760 è assegnato il compito di chiudere la sezione narrativa dedicata alla τειχοσκοπία, attraverso questa similitudine:

Ut fera Nyctelii paulum per sacra resistunt,

mox rapuere deum iamiam <in> quodcumque paratae.

Thyiades, haut alio remeat Medea tumultu

Il sentimento amoroso nascente crea uno scompiglio tale in Medea da essere assimilato al tumulto generato dalle violente menadi durante i riti bacchici. Il sostantivo *Thyas* dell'VIII libro viene anticipato in questa sede ed è un chiaro segno dell'influenza virgiliana su Valerio Flacco. Tramite questa similitudine «Medea entrerà nello spazio rovinoso del dionisiaco, di un *furor* certamente ancora silenzioso e represso, ma divenuto in lei violenta realtà»: l'immagine della menade riferita alla principessa svolge la funzione di collante tra il VI e l'VIII libro per creare una distanza tra la prima Medea, che è quella timorosa di agire e di tradire la casa paterna, e la seconda Medea, che ha invece lasciato la patria per seguire Giasone e che ha dato pieno sfogo al suo *furor* per l'abbandono subìto.

[138] Cfr. *supra*.

[139] F. Caviglia, *Similitudini in Valerio Flacco: sotto il segno di Medea*, «Aevum Antiquum», 2, 2002, p. 27.

In definitiva, si può affermare che Seneca era solito inserire all'interno delle sue opere traduzioni dei poemi omerici, ma figurano parimenti anche versi dell'*Iliade* o dell'*Odissea* riportati in greco: è un chiaro segnale del fatto che Seneca conoscesse Omero non attraverso traduzioni latine o rifacimenti, ma grazie alla lettura e allo studio dei testi in lingua originale. Del resto, tradurre Omero a Roma era una pratica diffusa e radicata già prima che Seneca ne fosse un *interpres*. Il filosofo cordovano si pone, dunque, sulla scia di una lunga tradizione di traduzioni dei poemi omerici in latino, iniziata a partire da Livio Andronico: Cicerone ne costituisce un esempio. Pertanto, la conoscenza di Omero da parte di Seneca non può essere considerata poco probabile, soprattutto se si pensa che anche suo padre, Seneca Retore, nella *Controversia* I, 8 riporta delle citazioni inequivocabilmente omeriche. Non bisogna, inoltre, sottovalutare il potere che esercitò l'arrivo della filologia omerica a Roma: la permanenza di numerosi filologi greci permise ai Romani di leggere un testo filologicamente sorvegliato. Un altro elemento che può far propendere per la derivazione omerica di *qualis maenas,* senza il tramite di altre fonti, è la scelta del sostantivo. Pur essendosi diffuso già a partire da Catullo, nella letteratura successiva esso non sarà l'unico a essere utilizzato in ambito dionisiaco, soprattutto in riferimento alla similitudine della menade: oltre a *maenas*, diversi erano i sostantivi in uso per indicare le donne che praticavano il culto di Bacco, come *baccha*, *thyas* ed *edonis*. Quindi l'adozione di *maenas* da parte di Seneca potrebbe non essere casuale, ma una traduzione estremamente letterale di μαινάς, e la similitudine μαινάδι ἴσῃ potrebbe essere stata resa così in latino letteralmente con *qualis maenas*.

Abstract

This article reconstructs the ways in which the text of Homer was received by Seneca and his contemporaries, also in relation to the context of Homeric exegesis of Pergamene and Alexandrian origin in Rome in the imperial age. In particular, it aims to demonstrate the independence of Seneca's Homeric reference from known intermediate Greek and Latin sources. In this regard, the article highlights the fact that translating Homer in Rome was already a well-established practice before Seneca.

Anna Francesca Galluzzo
galluzzoa3499@gmail.com

Marco Gatto

Teoria dell'inespresso e concezione figurale della letteratura: alcune postille

I.

In un mio recente lavoro[1], ho provato a interrogare il nesso dilemmatico tra l'evidenza testuale e il suo contraltare dialettico, ciò che genericamente si indica come contesto o extratesto, sostenendo l'ipotesi che quest'ultimo sia parimenti *interno* al testo e *fuori* di esso, e che in tale "doppia presenza" risieda, in ultima istanza, la condizione di possibilità stessa del testo letterario o della letteratura come istituto sociale. Enunciavo, in tal senso, una serie di tesi che qui riprendo, si spera, per fini di prolifica problematizzazione. Aggiungo che l'edificazione di una teoria ermeneutica fondata sul rapporto tra espresso e inespresso mi sembra in realtà assimilabile a una sorta di allegoresi – non certo peregrina nella critica marxista e nelle concezioni materialistiche della letteratura[2] – del momento storico attuale, caratterizzato, a mio giudizio, proprio da una ri-alfabetizzazione delle dialettiche moderne e poi postmoderne del nesso "fuori/dentro", a beneficio di un'egemonia dell'epidermide e della superficie che riscrive in termini di immediata evidenza o adialettica

[1] M. Gatto, *Critica dell'inespresso. Letteratura e inconscio sociale*, Macerata, Quodlibet, 2023.

[2] Come caso paradigmatico di tale saldatura tra il momento teorico-letterario e quello storico-politico, valga R. Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come forma di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990.

trasparenza qualsivoglia proposito di accedere a forme profonde di conoscenza e di attivismo politico[3].

In primo luogo, vorrei ribadire che l'analisi del non-detto può percorrere strade diverse dalle pur importanti e convincenti dissertazioni sulla scelta retorica di alludere o silenziare[4], alle quali peraltro non è necessario rinunciare. Quel che si propone è una sorta di integrazione dialettica capace di sondare la presenza del non-testuale o del non-testualizzabile, avendo cura di non assimilare quest'ultimo al novero di condizionamenti o di fattori strutturali che, in tutta evidenza, partecipano esternamente della costruzione sistematica del testo. Come ha indicato Theodor W. Adorno in un saggio capitale per la teoria della letteratura e, nello specifico, della poesia, si tratta di comprendere in che modo l'opera letteraria, intesa hegelianamente come processo, «sper[i] di conseguire l'universale attraverso un'individuazione senza riserve»[5]. Siamo cioè chiamati a comprendere, per dirla ancora con Adorno, in che modo si possa «risolvere il problema di come il *tutto* di una società, in quanto unità in sé contraddittoria, si manifesta nell'opera d'arte; in che cosa l'opera d'arte la assecondi e dove la oltrepassi»[6], allestendo pertanto una complessa dialettica tra la dimensione individuale e quella collettiva che segua non i percorsi dell'immediata evidenza, ma quelli più improbabili di una profondità che si nasconde tra le pieghe delle strategie di compromesso e tra le suture che garantiscono, almeno in apparenza, coesione e definitezza.

A tal proposito, sostengo che si possano, in qualche misura, generalizzare le riflessioni elaborate da Erich Auerbach per la lettura critico-figurale del Decimo canto dell'*Inferno* e per lo studio della comparsa di Farinata degli Uberti e di Cavalcante Cavalcanti al cospetto di Dante e Virgilio[7]. Dal gruppo di versi che Auerbach interpreta (*Inf.* x, 22-78)

[3] Vedi Gatto, *L'egemonia della superficie. Per una critica del postmoderno avanzato*, Roma, Castelvecchi, 2024, e il volume scritto con R. Finelli, *Il dominio dell'esteriore. Filosofia e critica della catastrofe*, Roma, Rogas, 2024.

[4] Si veda ad esempio l'utile indagine di N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non-detto*, Torino, Einaudi, 2014.

[5] Th.W. Adorno, *Discorso su lirica e società* [1957], in *Note per la letteratura. 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, p. 47.

[6] *Ibid.*, p. 48.

[7] E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], Torino, Einaudi, 1956, pp. 189-221.

emergono almeno tre principi ermeneutici, che mi sembra possano costituire una base solida per ragionare attorno alla relazione tra testuale e non-testuale: il principio di interruzione e giustapposizione dei blocchi narrativi, per cui gli episodi presentati da Dante silenziano il transito che li percorre e il conseguente legame che li articola, venendo così a generare vuoti e lacune; il principio di condensazione e di ulteriore pressione esercitata sul materiale grezzo (volendo utilizzare un lessico formalistico), che Auerbach riassume col termine *zusammengedrängt*[8], evocando la sfera di un "tutto" che viene spinto verso il basso, compresso e premuto; infine, il principio di commutazione o permutazione (in richiamo alla figura della *commutatio* studiata dalla retorica classica), per il quale ogni singolo elemento del testo vive alla luce di una reciprocità dialettica capace di riconsegnare le fratture apparentemente e superficialmente paratattiche a una qualche forma di unità superiore, posta in latenza o nel profondo del testo, in quella regione che si è cercato di segnalare come "inespressa".

Ora, i tre principi elaborati dall'autore di *Mimesis* per dar conto delle modalità di rappresentazione della realtà allestite da Dante pongono in rilievo un'interessante relazione tra il particolare e l'universale del testo. Quest'ultimo *produce* inevitabilmente particolarismi perché è costretto, diciamo così, a condensare e a premere in basso una realtà inevitabilmente non addomesticabile. L'esito di tale repressione (se invece vogliamo concederci l'alfabeto della psicoanalisi freudiana) deve però percorrere le strade dell'evidenza, dal momento che il lavoro di condensazione e di pressione ha come sbocco la superficie del testo, l'immediatezza che riluce nella lettera materiale. Cosicché un soffocamento repressivo implica la genesi di un'apparente libertà di movimento o di un'estroflessione epidermica senza riserve. È dunque possibile che il non-detto si generi proprio in virtù di questo meccanismo. Ma esso trova in una precedente condizione di possibilità il suo presupposto, cioè in quel tentativo di manomettere la logica del passaggio e del transito che tracima nella paratassi o, al limite, in una segnaletica paraipotassi (ancora Dante, nella *Vita Nova*: «Appresso questa vana imaginazione avenne un die che, sedendo io pensoso in alcuna parte, ed io mi sentìo cominciare un terremuoto

[8] Id., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, Bern, Francke Verlag, 1946, p. 172.

nel cuore così come se io fossi stato presente a questa donna»[9]), ad ogni modo in uno smottamento, sul quale – questo, il punto – il testo può fare affidamento. Perché quel momento di vuoto rivela, al netto della strategia che lo particolarizza, tutta la sua appartenenza a una logica più ampia e universale.

Come aveva notato Gramsci nei *Quaderni*, il dolore di Cavalcante per la presentita (e non verificabile) morte del figlio può trovare nel testo una sua non diretta esplicitazione, proprio perché quella crepa si poggia sull'intuizione universale di cosa sia il dolore di un padre che ritiene di aver perso il figlio[10]. Sicché, si potrebbe giungere a dire che il non-detto o l'inespresso emergono o irrompono dalla o sulla superficie testuale nel momento in cui l'universalismo straborda e invade la logica generativa del particolare (che è, come abbiamo già detto, la logica generativa del testo stesso). Insomma, l'universale è contenuto in un particolare che lo comprime, ma questo contenimento non può dirsi inefficace. Il testo è la sede di tale impossibilità repressiva. La quale postula ovviamente la presenza di una perenne oltranza, di una continua alterità. Non può cogliersi l'inespresso se si resta prigionieri di una teoria autonomistica del testo letterario.

II.

Interruzione, condensazione e commutazione, a diversi livelli di carotaggio, costituiscono dunque il sigillo allegorico di un testo che richiede d'essere interpretato *non* sulla base di una dichiarazione retorica di reticenza o di allusione, ma in ragione di uno statutario impianto relazionale che pone i suoi elementi in rapporto con una dimensione ulteriore e altra, appunto non-detta, che va recuperata per mezzo dell'esegesi. Quest'ultima si genera come necessità del testo. Non deve essere cioè letta come una pratica – vicina o distante – di accostamento al testo dall'esterno, ma come il momento in cui l'inconscio del testo si rivela sotto la forma

[9] Lo segnala S. Carrai nel suo commento, da cui cito: Dante, *Vita Nova*, Milano, bur, 2009, p. 117 (*vn* 15.1).

[10] A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione critica a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. i, p. 516-530 (Q. 4, §§ 78-87).

di traccia e l'inespresso testuale emerge quale fondamento irrinunciabile di ciò che è detto. La dialettica tra "internità" ed "esternità" o tra "autonomia" ed "eteronomia" – croce e delizia della teoria letteraria del Novecento – si rivela, a quest'altezza, molto più complessa.

Auerbach ha individuato le ragioni specifiche – tecniche, simboliche, storico-culturali – del modo in cui Dante mantiene avvinto il particolare all'universale (e viceversa). Restituendo così una lezione di metodo: l'irriducibile identità del testo (e dunque il suo valore) si misura a partire dal grado di intensità con cui la relazione tra i suoi elementi (presupposti e posti, latenti e manifesti) si dispiega. Tale relazione ha bisogno di una storicizzazione che ne restituisca i caratteri propri. In Dante, il giunto storico-materiale che lega il particolare all'universale è assimilabile, nel vocabolario di Auerbach, sin dal 1938, cioè prima di *Mimesis*, al concetto di *figura*[11]. La dilatazione di questo principio conduce a vedere nel realismo figurale, per come esso si dispiega storicamente attraverso diverse tappe, la ragione intima e irriducibile della sua poesia. Ma si tratta, ancora una volta, di una lezione più ampia: quel che in Dante è assimilabile alla concezione figurale, si rivela come cifra universale della testualità, se intendiamo quest'ultima come l'esito particolare di un universale che preme per fuoriuscire (e che il moderno mette a tema, esasperandone nell'evolversi delle epoche l'elemento conflittuale).

Se la vita quotidiana – quest'*oltranza* di cui parliamo – diventa materia vivente del testo, è perché una dimensione storica nuova e mobile ne costituisce il presupposto. Quest'ultima, tuttavia, si trattiene nel testo e, allo stesso tempo, ne garantisce quel "qualche cosa di più" che ne è condizione inconscia imprescindibile. Nella *figura* Auerbach trova la chiave per comprendere questa particolare oscillazione dialettica, che è un abbassamento/approfondimento del testo, una relativizzazione della sua superficie e un arricchimento della sua profondità. È nella concezione figurale come elemento di struttura e di funzione, di poesia e di storia, che egli vede la legittimazione del carattere concreto, vichianamente umano, della letteratura. Dietro la figura sta, nella sua estrema mobilità, una dimensione storico-materiale che agisce da presupposto (ma anche, abbiamo visto, da "eccesso") e che informa il particolare realismo adottato

[11] E. Auerbach, *Figura* [1938], in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 176-226.

da Dante. Inespresso e realismo coincidono. Sono entrambi conferma di una negoziazione sempre attiva tra il testo e il suo inconscio storico. Sono entrambi dimensioni sottane e invisibili del testo, che tuttavia riaffiorano in superficie come tracce da interrogare.

Si tratta della traccia più evidente di modernità in Dante o, forse, della convalida più accreditata alla tesi che l'esperienza dantesca costituisca, come aveva visto il Lukács di *Teoria del romanzo*, la porta girevole verso il mondo laico (e persino demonico, peccaminoso) del moderno. Vale la pena rileggerne l'intuizione, perché è utile a spostare la nostra attenzione verso ulteriori accezioni del "tutto" testuale:

> La totalità del mondo dantesco è quella offerta da un sistema concettuale visibile. E proprio questa cosalità e sostanzialità, tanto dei concetti quanto del loro gerarchico strutturarsi in sistema, fa sì che compiutezza e totalità assurgano a categorie costruttive con funzioni costitutive e non regolative; fa sì che questo passaggio attraverso l'intero sia un viaggio ricco di tensioni, e tuttavia ben programmato e scevro di pericoli, esattamente il contrario dell'incerto peregrinare alla ricerca di una meta; infine, ciò rende possibile l'epos là dove la situazione, in termini di filosofia della storia, spinge già ai confini del romanzo. La totalità del romanzo inclinerebbe al sistema solo in forma astratta, di modo che, anche nell'ipotesi di conseguire un sistema – l'unica forma possibile compiuta totalità dopo la definitiva sparizione del modello organico –, si tratterà sollo di un sistema di concetti dedotti, tale cioè da non poter essere preso in considerazione nella sua immediatezza, ai fini della figurazione estetica[12].

Il passaggio dantesco attraverso l'intero, garantito da un'architettura sistematica che lo sorregge e giustifica, trova però nella figuralità – nel necessario relazionarsi tra mondo terreno e mondo ultraterreno, e nella compresenza di logiche temporali le più diverse – quella possibile frattura che lo rivolge maggiormente verso il basso, cioè verso l'umano/universale che sostanzia l'*in più*, l'*oltre* non addomesticabile neppure dal più raffinato disegno concettuale. È insomma il pensiero di un universale che si fa totalità – e che nel suo totalizzarsi incontra tutti i limiti imposti dal processo di condensazione e soffocamento patrocinato da quel "cattivo

[12] G. Lukács, *Teoria del romanzo* [1920], a cura di G. Raciti, Milano, se, 2004, p. 62.

universale" che è il testo – a fornirci l'espressione, non più semplicemente allegorica, di un testo che, ambendo a presentarsi come chiuso, è in realtà costantemente attraversato da un'oltranza storico-materiale che lo pone in discussione e che lo contesta. Credo sia questa intima necessità – quella di un realismo inespresso che esonda – a suggerire, nell'elaborazione di Auerbach, l'idea di un oltrepassamento dantesco della medesima figuralità cristiana, che ha appunto caratteri tutti umani, tutti universalistici, perché l'attenzione si fissa sul compimento tutto storico-materiale delle premesse (siano esse ancora legate a una metafisica pienezza).

> Si perviene a un'esperienza immediata della vita, che sopraffà tutto il resto, a una rappresentazione dell'uomo tanto varia e ampia quanto profonda, a un'illuminazione dei suoi impulsi e delle sue passioni che porta a una partecipazione calorosa e senza riserve e perfino all'ammirazione della loro molteplicità e grandezza. E in questa immediata e ammirata partecipazione alla vita dell'uomo, l'indistruttibilità dell'uomo storico e individuale, stabilita dentro l'ordine divino, si dirige *contro* quello stesso ordine divino, lo fa suo seervo e l'eclissa. L'immagine dell'uomo si pone davanti all'immagine di Dio. L'opera di Dante ha realizzato l'essenza figurale-cristiana dell'uomo e nel realizzarla l'ha distrutta[13].

III.

Potremmo dunque aggiungere che è proprio questa trasformazione distruttiva a garantire la tenuta del testo. A patto si intenda tale dinamismo come l'espressione più viva di quell'universale non coercibile che collochiamo nella dimensione sottana (non epidermica) del testo. Anzi, mi è capitato di dire[14], sulla scorta di alcune pagine di Walter Benjamin dedicate alle *Affinità elettive*, che la figuralità moderna (ossia il carattere sempre relazionale, mai fisso, del testo, accanto alla sua valenza conflittuale) permette di comprendere in che misura l'inespresso consenta all'opera di deporre nel profondo quel che vorrebbe nascondere o parzializzare. Fino a dire che proprio il nascondimento costituisca la condizione medesima del potersi esprimere del testo in modo definito.

[13] Auerbach, *Mimesis*… cit., p. 220.
[14] Cfr. Gatto, *Critica dell'inespresso*… cit., p. 51.

In che termini politici possa tradursi questa attenzione tipicamente "modernista" al testo letterario, è questione capitale, a cui si può solo accennare. Se la realtà è più estetizzata dell'arte stessa, in che modo porre una relazione tra l'ermeneutica del profondo e la crisi dei modelli interpretativi fondati sull'opposizione "dentro/fuori"? Vale a dire: come sostenere una necessaria critica dell'inespresso al tempo della superficializzazione costante di qualsivoglia contenuto nascosto (sino alla dichiarata scomparsa di quest'ultimo)?

L'illusione di un mondo che si fa linguaggio – una delle ideologie più consistenti del nostro tempo – poggia la sua condotta egemonica proprio su questo inedito mimetismo (che è, a conti fatti, uno svuotamento del concetto tradizionale di mimesi): se i testi diventano realtà, perché la realtà è testo, il loro potenziale politico di rifrazione si abbassa o si annulla, visto che il momento di verità del testo coincide ora con la sua aderenza a un tempo che accorda valore testuale a tutto l'esistente. A farne le spese è quel nesso mediano che consente l'articolazione di una specificità testuale e di uno "scarto" rispetto al mero rispecchiamento passivo della realtà: per dire, cioè, che l'*in più* inespresso – vero dato storico-reale, inconscio sociale e politico del testo – arriva a essere soppresso ed eroso, fino a essere sostituito da un'evidenza epidermica pressoché totalitaria. In tal senso, la capacità critica dell'opera è disinnescata, o continuamente aggirata per mezzo di un meccanismo di assorbimento dei nessi mediani entro la superficie, col conseguente annichilimento delle tracce o dei sintomi che riemergevano sulla cresta testuale.

L'ostensione dell'inespresso è dunque l'esito di una mistificazione della profondità: è lo strumento – ripeto: in apparenza, antidialettico; ma, in sostanza o in malafede, ancora più dialettico – attraverso il quale il potenziale allegorico e contrastivo delle rappresentazioni risulta offeso, svuotato e spento, dunque servile alla glorificazione di un contesto in cui queste stesse rappresentazioni non possono che essere superfici e la loro profondità solo un fatto epidermico, transitorio, destoricizzato nella pura immanenza. Può essere utile riportare alla memoria un monito che Theodor W. Adorno, in tempi già sospetti, riservava sia alle false filosofie della profondità che alle più contraffatte speculazioni sulla superficie.

La profondità non consiste nel salvataggio di qualche senso misterioso, e superficiale non è quindi il pensiero che non si propone tale scopo, che dunque non afferma: basta che vada abbastanza in profondità, e ogni enigma sarà risolto. La profondità consiste nel lavoro e sforzo del concetto, per usare la famosa espressione di Hegel. La profondità non è qualcosa che è nascosto nel profondo dell'oggetto, nel suo interno, e certamente non si riduce neanche a ciò che è insito nel soggetto, allo sprofondarsi in sé – dunque –, con cui è identificata ad esempio dalle religioni orientali; la profondità è invece – per esprimerci ancora una volta in termini hegeliani – una certa posizione rispetto all'obiettività, un rapporto tra la coscienza e la realtà, e cioè quel rapporto che insiste, senza però ipostatizzare e presupporre qualcosa che risiederebbe all'interno della cosa, oppure, viceversa, nel soggetto stesso[15].

La critica della cultura e la critica del capitalismo avanzato hanno pertanto il compito di difendersi dalle ipostatizzazioni del pensiero, che oggi risultano particolarmente attive nell'egemonia conseguita dalla superficie. Così come esiste il rischio di leggere la profondità alla stregua di un mistero insondabile, e di restare prigionieri di un'illusoria "profondità della superficie", esiste dialetticamente il rischio di una superficializzazione del profondo, che si rivela nelle attuali pratiche, più cultuali che filosofiche, di glorificazione assoluta del presente. A questa tendenza nichilistica, che ispira narrazioni anti-teoriche e pulsioni francamente reazionarie, una critica materialistica dell'inespresso intesa come rivalorizzazione di una dialettica non paga di essenzialismi linguistici vorrebbe opporsi senza riserve.

Abstract

The text proposes some considerations on the question of the textual "unexpressed", attempting to probe the relationship with the present time, characterized, according to the author, by the hegemony of the surface and the concealment of deep connections.

Marco Gatto
marco.gatto@unical.it

[15] Th.W. Adorno, *Terminologia filosofica*, Torino, Einaudi, 2007[2], pp. 131-132.

Piergiuseppe Pandolfo

Orazio e Catullo nelle traduzioni di Rocco Scotellaro

Rocco Scotellaro fu un poeta lucano; Rocco Scotellaro fu un poeta che morì a trent'anni.

Se il primo elemento, la patria lucana, lo accomuna a Quinto Orazio Flacco, da cui rivendica di discendere traducendo nel 1949 *O fons Bandusiae*[1]; il secondo elemento, la *mors immatura*, ne lega idealmente il destino a un altro poeta morto appena trentenne, Gaio Valerio Catullo[2], di cui Scotellaro traduce il c. 3 un anno prima della propria morte[3], quasi fosse un presagio del destino comune.

Su queste due traduzioni, e sul rapporto complessivo fra Scotellaro e i classici, si sono già diffusi studiosi di diversa formazione quali Paolo Saggese[4]

[1] Testo compreso nella *Parte seconda* (1949-1952) della raccolta *È fatto giorno*, che cito da R. Scotellaro, *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019, p. 94.

[2] Coincidenza già evocata da M. Raffaeli, *Oltre gli stereotipi, la complessa parabola del poeta contadino*, «Alias», 9 maggio 2023, rec. a M. Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale. Letteratura, politica, inchiesta*, Roma, Carocci, 2023.

[3] Presente nella sezione delle *Traduzioni* di *Margherite e rosolacci*, che cito sempre da Scotellaro, *Tutte le opere*… cit., pp. 262-263.

[4] P. Saggese, *Lingua e cultura classica nella poesia di Rocco Scotellaro*, in Id., *Rocco e i suoi "fratelli". Pensiero meridionalista e poesia in Lucania, Irpinia e Cilento (Scotellaro, Parrella, Trufelli-Stiso, La Penna, Piscopo, Iuliano-Liuccio)*, prefazione di F. D'Episcopo, Nusco, Parco Letterario "Francesco De Sanctis", 2015, pp. 93-116.

e Maria Teresa Imbriani[5], cui si sono aggiunti nel convegno scotellariano del 2023 Vincenzo Fera[6] e Stefano Grazzini[7]. Il mio intento è quello di aggiungere qualche minimo elemento sul ruolo di queste traduzioni, e della traduzione in generale, nell'itinerario intellettuale di Scotellaro.

La solida cultura classica acquisita da Scotellaro durante la formazione scolastica si può ormai considerare un fatto consolidato in sede critica ma questa acquisizione non è stata affatto pacifica, poiché Scotellaro ha scontato a lungo gli effetti del mito del poeta contadino, di quel surrettizio processo di 'contadinizzazione' (certo in parte indotto dallo stile, dai temi, dalle scelte politiche, ma che è stato sovraesteso arbitrariamente dai temi e dallo stile letterari alla biografia poetica e intellettuale)[8], attraverso cui un poeta che aveva fatto studi classici e prendeva 10 in greco fu allontanato, divaricato, separato dalle regioni del sapere alto.

Quell'operazione critica fissò arbitrariamente uno iato tra il poeta considerato contadino, cioè non attrezzato e animato da un'ispirazione sorgiva, e il regno della cultura alta, non accessibile a chi si presumeva avesse avuto una formazione provinciale e discontinua. Al contrario, fu un altro lo iato che in un permanente tentativo di mediazione Scotellaro si sforzò di accorciare «senza l'illusione buonista di eliminarlo»[9], l'inevitabile iato creatosi tra l'intellettuale formatosi nei licei classici di Matera, Potenza e Trento e gli strati sociali subalterni a cui si sforzava di approssimarsi, gli ultimi e i dimenticati con cui intendeva identificarsi, per conoscerne e interpretarne le ragioni e le esigenze.

[5] M.T. Imbriani, *«I padri della terra». Perlustrazioni sulle fonti della poesia di Scotellaro*, in G. Dell'Aquila, S. Martelli, F. Vitelli (a cura di), *Lucania within us. Carlo Levi e Rocco Scotellaro*, «Forum Italicum» 50, 2, 2016, pp. 694-713.

[6] V. Fera, *Scotellaro e la tradizione*, in F. Vitelli, G. Dell'Aquila (a cura di), *Rocco Scotellaro. Un intellettuale contadino scrittore oltre la modernità*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Tricarico-Matera, 26-27-28 giugno 2023), Macerata, Quodlibet, pp. 187-216.

[7] S. Grazzini, Lux facta est*: l'opera di Scotellaro vista da un classicista*, in Vitelli, Dell'Aquila (a cura di), *Rocco Scotellaro. Un intellettuale contadino scrittore oltre la modernità*… cit., pp. 365-384. Già nel convegno per il trentennale della morte di Scotellaro, Enzio Cetrangolo aveva proposto una relazione sul rapporto fra il poeta lucano e i classici (E. Cetrangolo, *Scotellaro e i classici*, in *Scotellaro trent'anni dopo*, Atti del Convegno di Studio, Tricarico-Matera, 27-29 maggio 1984, Matera, Basilicata Editrice, 1991, pp. 341-345), che fornisce tuttavia meno spunti rispetto agli altri contributi citati.

[8] Vd. Grazzini, Lux facta est… cit., p. 369 n. 15.

[9] Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale*... cit., p. 17.

Chiosa Marco Gatto, promotore della 'ripoliticizzazione' e della 'decontadinizzazione di Scotellaro[10]:

la cifra distintiva del modello-Scotellaro, al di là delle artefatte mitologie sortegli intorno, sta nella coscienza realistica della *regressione*, vissuta tuttavia non come *deminutio* del proprio statuto culturale, ma come opportunità di allargamento dei confini ristretti dell'idea stessa di sapere e letteratura. E il problema dell'avvicinamento a un mondo che, diversamente, potrebbe essergli ostile, reca in sé quote non indifferenti di complessità, nelle quali situare, di volta in volta, le ragioni politiche – mobili, transitorie, e per questo delicatissime – della delega.

Fra gli effetti negativi di una mitizzazione tanto immiserente da tradire o sminuire l'indiscussa solidità della formazione intellettuale di Scotellaro, si può menzionare senz'altro l'autentica sprezzatura con cui Giorgio Bassani parla di Scotellaro in un'intervista ad Anna Angrisani[11]:

Rocco era una persona illuminata, cercava di essere poeta, ma non ce l'ha fatta. Bisogna anche dire che non aveva fatto studi regolari o per lo meno erano studi fatti in paese. Ora per uno scrittore è importante la preparazione culturale. Per esempio si sente se uno scrittore non sa il latino.

Questa testimonianza bassaniana, dai tratti irritanti, non corrisponde al vero, recisamente smentita per esempio da Giuseppe Ciranna, direttore della «Voce Repubblicana» e compagno di corso di Scotellaro nell'anno in cui questi era iscritto all'"Orazio Flacco" di Potenza[12]:

Affermo con estrema decisione che è assolutamente falso che Rocco non abbia fatto studi regolari, che non conosceva il latino, parlare di poeta-contadino… (come una signora che mi intervistò e su questo punto non ammetteva discussioni). Io dico che Rocco fu studente e anzi uno dei migliori, con grande vivacità, capacità di applicazione, di assorbimento, con intermezzi molteplici, soprattutto letterari. Ma

[10] *Ibidem*.

[11] A. Angrisani, *L'alba è nuova. Braccianti, poeti, sociologi, politici…intervistati su Rocco Scotellaro*, Casal Velino, Galzerano, 1980, p. 262 (ora in G. Bassani, *Interviste. 1955-93*, a cura di B. Pecchiari e D. Scarpa, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 300).

[12] Angrisani, *L'alba è nuova*... cit., pp. 224-226.

la sua vera passione era la poesia, in cui era molto aggiornato, specie intorno agli ermetici. Recitava Montale, Sinisgalli. Sapeva bene anche il greco e il latino; spesso si cimentava in composizioni poetiche latine e greche.

- "Liceo di provincia" dice qualcuno?

- Ma allora tutta l'Italia – Roma esclusa – è provincia… La sua formazione politica? Data da allora. Direi che abbiano giocato un ruolo fondamentale anche i professori antifascisti. Si discuteva, si capiva che la situazione era ormai putrefatta (eravamo alla vigilia della Seconda guerra mondiale). All'"Orazio Flacco" – circa ottanta in tutti – si entrava fascisti e si usciva disimpegnati e antifascisti.

Sunteggiamo in breve le tappe del suo percorso scolastico, prima di addentrarci nell'esame delle due traduzioni da Orazio e Catullo. Rocco Scotellaro frequentò il liceo classico, allora la scuola più selettiva e formativa, destinata prevalentemente ma non esclusivamente alle classi agiate. Il caso di Scotellaro dimostra che nella complessa articolazione della società italiana dell'epoca anche le famiglie più umili riuscivano in certi casi a far studiare, «pur con sacrifici notevoli, i propri figli»[13]. Scotellaro era figlio di una sarta e di un ciabattino che si recava spesso a Napoli a fare spese per lavoro, e quei viaggi nell'Italia del tempo rappresentavano un «indizio – scrive Nicola De Blasi – di notevole intraprendenza, di spirito di iniziativa e di una larghezza di vedute e di orizzonti»[14]. Anche in virtù di «questa sua propensione al "rischio"» e di questa «capacità progettuale», il padre poté comprendere le potenzialità intellettuali del figlio e si spese per fargli intraprendere l'iter che lo avrebbe condotto al liceo classico, sfruttando una di quelle forme di integrazione presenti nell'Italia degli anni Trenta fra scuola pubblica e istituzioni religiose[15]. Lo iscrisse appunto, lontano da casa, appena dodicenne, presso i frati cappuccini di Sicignano degli Alburni dove nel 1935-1936 Rocco frequentò il ginnasio inferiore che completò poi a Cava de' Tirreni. Il giovane Rocco studiò poi in tre licei diversi: svolse al Liceo "Emanuele Duni" di Matera (1937-1938) la quarta ginnasio,

[13] Grazzini, Lux facta est… cit., p. 366.

[14] N. De Blasi, *«Infilo le parole come insetti». Poesia e racconto in Scotellaro*, Venosa, Osanna, 2013, pp. 10-11.

[15] Vd. Grazzini, Lux facta est… cit., p. 366.

si trasferì poi al "Quinto Orazio Flacco" di Potenza (intitolato a Orazio nel 1935 nell'ambito delle cerimonie per il bimillenario della nascita)[16] e concluse gli studi liceali con un anno di anticipo presso il Liceo-Ginnasio "Giovanni Prati" di Trento (dove conobbe Giovanni Gozzer), città nella quale viveva la sorella Serafina, sposata con il maresciallo Terzilio Montini, finanziere lì in servizio.

I continui trasferimenti e spostamenti dello Scotellaro liceale, comuni a molti giovani di quella generazione e di quella estrazione sociale, non devono far dubitare circa la completezza e l'organicità della formazione scolastica, ma sono anzi garanzia di un arricchimento culturale vario e costante: «il carattere ramingo della formazione scolastica di Scotellaro rappresentò un'occasione di confronto con diversi contesti e differenti personalità, alcune delle quali […] animate da un sicuro e manifesto antifascismo»[17]. Grazzini ha istituito giustamente un parallelo con la vicenda scolastica di Antonio La Penna, nato a Bisaccia, nell'Irpinia orientale, «che fece il ginnasio superiore a Sant'Angelo de' Lombardi e il liceo al "Colletta" di Avellino, saltando vari anni per accelerare i tempi e alleviare il peso sulle economie della famiglia»[18].

Sono diverse le testimonianze circa la spiccata propensione del giovane Rocco per le lingue classiche, in particolare per il greco. Per esempio, quella del pittore Mauro Masi, tre anni più grande, che Rocco conobbe fra i banchi di un corso di cultura militare al liceo di Potenza e che di lì a poco finirà prigioniero dei nazisti[19]:

[16] A proposito della coatta 'fascistizzazione' di Orazio nell'ambito del bimillenario, si veda il recente F. Sconza, *L'Orazio in orbace nero di Ettore Romagnoli. Rileggendo – con divagazioni – la conferenza bimillenaria*, «Lexis» 41, 2023, pp. 205-246.

[17] Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale*… cit., p. 20. Sull'importanza del ruolo dei licei classici nella Resistenza italiana si veda K. Massara, *Virgilio va in montagna. I licei classici nella Resistenza*, Roma, Carocci, 2023.

[18] Grazzini, Lux facta est… cit., p. 366 n. 9; vd. inoltre Id., *Riflessioni e ricordi a proposito della Conversazione di Antonio La Penna con Arnaldo Marcone*, «Athenaeum» 108, 2020, pp. 238-250, in partic. pp. 241-243.

[19] M. Masi, *Ricordo degli anni del Liceo*, in E. Cetrangolo, *La Lucania di Scotellaro con una Memoria di montagne e marine di E. Cetrangolo e trentacinque tavole di M. Masi*, Roma, Edizioni della Cometa, 1984, pp. 17-18 (citato in Imbriani, *«I padri della terra»*... cit., p. 699 e in Grazzini, Lux facta est... cit., p. 368).

Gli piaceva molto leggere, amava le lingue antiche, il latino, il greco che studiava con molta lena aiutato dal prof. Lichinchi, che di lui aveva molta stima (seppi poi che gli aveva dato 10). Il discorso, che diveniva interessante, scivolò fatalmente sull'argomento del "cosa fai, quali sono i tuoi interessi". "Io, mi disse, scrivo poesie, amo i lirici greci, la purezza del loro linguaggio, l'essenzialità del loro stile, che studio con molta attenzione, e, credo, anche con profitto. Per me il grosso problema è quello di procurarmi i libri che costano molto e non bastano le tasche di mio padre". Gli chiesi cosa gli occorresse dal momento che io potevo disporre dell'abbastanza fornita biblioteca paterna dotata in prevalenza di libri classici. Mi chiese l'Ecuba e promisi di dargliela nel pomeriggio stesso dal momento che l'avevo in duplice edizione (il libro mi è stato restituito anni fa dalla fidanzata Isabella e lo conservo ancora con le sottolineature a mano di Rocco).

Un'altra testimonianza importante, fornita da Carmela Biscaglia a Paolo Saggese, che l'ha pubblicata, è quella di Pancrazio Cataldo, ingegnere di Tricarico, compagno di scuola di Scotellaro alle elementari e in prima liceo a Potenza:

Quell'anno (1939/1940) Rocco e io ci iscrivemmo alla prima classe del liceo "Quinto Orazio Flacco" di Potenza. Eravamo a pensione insieme, disponevamo di una camera in comune in cui studiavamo e dormivamo. In classe sedevamo insieme al primo banco. Gli insegnanti erano all'altezza del loro compito, specie l'insegnante di storia e filosofia e quello di greco. Avevamo avuto una buona preparazione di base negli anni precedenti. Ora affrontavamo con impegno i nuovi compiti, agevolati anche dalla nostra capacità di autodidatti.

Gli insegnanti ci interrogavano continuamente dal posto, per sopperire alle mancate risposte dei compagni che venivano interrogati in quel momento. Questo non piaceva molto ovviamente a chi era sotto interrogatorio, per cui sia Rocco che io venivamo invitati dai colleghi a chiedere di uscire dall'aula, spesso entrambi insieme. Il professore di greco Alfredo Lichinchi era preoccupato per la nostra salute; era infatti convinto che entrambi avessimo una qualche disfunzione, che richiedeva la nostra frequente presenza in bagno.

Naturalmente facevamo i compiti scritti di greco, così come tutti gli altri compiti, ciascuno per conto proprio, finché un giorno, visto che nessuno dei due aveva niente da imparare dall'altro, mettemmo le carte in tavola e decidemmo che ciascuno dei due avrebbe tradotto metà del testo, poi ci saremmo scambiate le bozze in modo

che ciascuno potesse rifinire a suo piacimento il testo finale. Questo ci consentì di risparmiare molto tempo. Anni dopo, studenti di Tricarico che avevano seguito il nostro stesso percorso al "Quinto Orazio Flacco", quando il professore apprendeva che erano di Tricarico, si sentivano chiedere notizia dei due grecisti di Tricarico: Cataldo e Scotellaro. Ci rendeva molto orgogliosi il fatto che un professore del calibro di Lichinchi si ricordasse ancora di noi[20].

Dalla citazione si evince l'importanza che ebbe per Rocco il professor Alfredo Lichinchi, estroso, colto e antifascista, che fu nella Potenza del tempo «un vero mediatore culturale – scrive Imbriani – tra il mondo classico e quello popolare dei suoi studenti che amava stupire con traduzioni ardite e spesso assai prosaiche»[21]. Oltre che il greco e il latino, dal prof. Lichinchi Rocco dovette apprendere proprio la fatica della mediazione[22], l'ineludibile esigenza di mediare fra l'*institutio* classica e la dedizione ai ceti popolari, mediazione che sarà la cifra identitaria dell'intera vicenda biografia e intellettuale di Scotellaro.

La pratica della traduzione si inserisce costituzionalmente in quest'opera di mediazione. Ad esempio, la traduzione di Hor. *carm.* 3, 13, risalente al 1949 e pubblicata nel 1953 su «Botteghe Oscure», riflette il proposito di mediazione che Scotellaro intende perseguire «con la rinuncia all'aulicità del modello e la ricerca – scrive Grazzini – del contatto con la realtà delle cose»[23].

Un simile proposito, raggiunto qui e altrove dallo Scotellaro più maturo, non è avvertibile invece nelle traduzioni dai classici del periodo anteriore, come ad esempio *Il viaggio del sole*, traduzione del fr. 10 Diehl di Mimnerno, del luglio 1943[24], resa classicheggiante e scevra di ogni colloquialismo o regionalismo, riflesso «di quelle che dovevano essere le traduzioni scolastiche del giovane Scotellaro»[25].

[20] Saggese, *Lingua e cultura classica*… cit., p. 96-97; riportata anche in Grazzini, Lux facta est… cit., pp. 368-369.

[21] Imbriani, *«I padri della terra»*... cit., pp. 699-700.

[22] *La fatica della mediazione* è il titolo programmatico del paragrafo 1.1 di Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale*… cit., da cui ho preso le mosse per l'analisi sviluppata in questo contributo.

[23] Grazzini, Lux facta est… cit., pp. 373-374.

[24] Scotellaro, *Tutte le opere*... cit., p. 259.

[25] Grazzini, Lux facta est… cit., p. 374.

Intendo dunque sostenere che, seguendo l'evoluzione cronologica dello stile delle traduzioni dai classici di Scotellaro, si può avvertire un progressivo intensificarsi dello sforzo di mediazione perseguito dal poeta: se la traduzione dal greco del 1943 non tradisce ancora, nella sua aulica rigidità, alcun tentativo visibile di mediazione, la traduzione oraziana del 1949 e, ancor più, quella catulliana del 1952 rivelano, dagli indicatori linguistici e dagli scarti rispetto all'originale, quell'inesauribile bisogno di mediazione, crescente negli anni, che riflette perfino nelle prospettive e nelle finalità della traduzione le finalità e le prospettive dello stesso impegno politico di Scotellaro.

L'apparente spontaneità e popolarità dello stile di Scotellaro rappresentano «non un punto di partenza, ma un punto di arrivo consapevolmente perseguito»[26]. E le tappe che conducono a questo punto d'arrivo possono essere individuate anche osservando l'evoluzione traduttologica di Scotellaro nelle rese dai classici, da cui si configura la progressiva presa di coscienza da parte del poeta per cui – visti i suoi obiettivi – traduzione è necessariamente *regressione*, sentita «come opportunità di allargamento dei confini ristretti dell'idea stessa di sapere e letteratura»[27]. Per Scotellaro tradurre, e tradurre dai classici, significa *regredire*, attuare uno sforzo regressivo grazie al quale poter inserire «la letteratura ufficiale nel sistema artistico in cui ha deciso di collocarsi e vivere»[28], condividere con le classi popolari cui si rivolge forme di sapere alto faticosamente mediate.

Sotto questo rispetto, la traduzione dell'ode 3, 13 di Orazio è stata giustamente considerata il «fulcro dell'acquisizione di una coscienza autoriale»[29], che non si esaurisce in termini mimetici e identitari ma si risolve in una costante mediazione. Scotellaro vi ricerca le proprie radici identificando a Banzi il *fons Bandusiae* per porsi in continuità con Orazio e rivendicare alla Lucania quella fonte letteraria, benché la collocazione lucana del *fons* oraziano non sia affatto certa[30]. Tuttavia, Scotellaro non

[26] De Blasi, *«Infilo le parole come insetti»*... cit., pp. 94-95.

[27] Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale*... cit., p. 17.

[28] Fera, *Scotellaro e la tradizione*... cit., p. 206.

[29] Imbriani, *«I padri della terra»*... cit., p. 697.

[30] Mi limito qui a rinviare a R.G.M. Nisbet, N. Rudd, *A Commentary on Horace,* Odes*, Book 3*, Oxford, Oxford University Press, 2004, pp. 172 s.: «The whereabouts of Bandusia has been disputed. Since the name is too unusual to be a fiction (contrast Greek epigrams,

traduce quella rivendicata eredità letteraria nell'espressione di un solipsistico orgoglio autoriale che lo configuri quale novello Orazio, né tanto meno nella costruzione di un anonimo mito lucano che si rispecchi immobile nella nobiltà del *fons* latino. Interpreta bensì quella poesia classica come esperienza vitale da mediare e condividere con i ceti subalterni cui si rivolge, perché questi possano riconoscersi nella forma riattata e nel contenuto rivisitato del testo oraziano.

Alle acute analisi condotte su questo testo da Imbriani e Fera tenteremo di aggiungere qualche nota che convalidi quanto finora esposto circa la traduzione di Scotellaro come forma esemplare di regressione, e dunque di mediazione[31]. Parto dalla notazione di Imbriani: «Spia di un possibile "sistema" scotellariano, del rapporto e del riuso delle fonti letterarie, la traduzione/riscrittura interpreta con levità, e nello stesso tempo, con crudo realismo, i versi oraziani, rinnovando totalmente il testo antico»[32]. Come precisa Fera, la resa dell'ode oraziana inclusa in *È fatto giorno* «può essere considerata traduzione solo nella prima parte, mentre nella seconda è certamente una riscrittura»[33].

Scotellaro isola il vocativo incipitario nel primo verso tradotto, connotando inizialmente la «fontana» col solo attributo «bella» e rimandando al secondo verso la resa di *splendidior vitro*: a Scotellaro sembra premere rendere subito familiare quel *fons* ai suoi lettori perché lo percepiscano primariamente nella sua immediata bellezza che non nel poetico ma più prevedibile comparativo di maggioranza *splendidior vitro*. Nel secondo verso Scotellaro s'ingegna di rendere quello *splendidior vitro* che ha

which do not specify their springs), it is reasonable to assume that it was situated near Horace's Sabine villa». Tuttavia, nella tradizione letteraria italiana, Pascoli rilanciò l'ubicazione lucana del *fons Bandusiae* nell'antologia *Lyra* e in alcuni carmi latini (Fera, *Scotellaro e la tradizione*… cit., p. 195 n. 27); a proposito dell'identificazione a Banzi della fonte oraziana da parte di Scotellaro, sintetizza opportunamente Grazzini, Lux facta est… cit., p. 374: «è più probabile che Orazio parli di una sorgente nei pressi di Licenza dove il poeta aveva la sua celebre villa in Sabina; tuttavia esiste una tradizione già medievale che associa il nome *Bandusia* a Banzi e ovviamente Scotellaro, che non sappiamo, né ci importa, se conoscesse la questione filologica sull'identificazione, si appropria del luogo e della memoria per la costruzione del suo mito lucano».

[31] Si veda per converso la traduzione aulica e classicheggiante di Hor. *carm.* 3, 13 da parte di D'Annunzio in *Primo vere*.

[32] Imbriani, *«I padri della terra»*... cit., p. 697.

[33] Fera, *Scotellaro e la tradizione*… cit., p. 195.

staccato dal vocativo iniziale: ne scioglie la potenziale fissità formulare nel movimento della frase guidata da «ti luccica», di cui è soggetto «un'acqua di vetro», in cui l'inedito uso transitivo di 'luccicare' ha l'effetto di umanizzare e approssimare emotivamente al lettore nel pronome proclitico «ti» un *fons latino* cui dare anzitutto del tu, cui dare del tu per restituirne il luccichio.

Il poeta traduttore preferisce eludere il secondo verso oraziano *dulci digne mero non sine floribus*, forse per indirizzare lo sguardo del lettore unicamente su quel liquido luccicare e non protrarre troppo oltre il «ti» su cui quell'«acqua di vetro» esercita il suo lucore. Tradurre alla lettera anche due ulteriori qualità dell'acqua avvertite come accessorie, la dignità del dolce vino e l'abbondanza di fiori, avrebbe stornato l'attenzione dei lettori di Scotellaro dall'unico punto su cui il poeta intende concentrarla: il luccicare vitreo di quella bella fontana lucana.

Mentre Scotellaro sopprime del tutto la frase *dulci digne mero*, pospone nel verso successivo la litote *non sine floribus* riadattandola nell'immagine del «cesto di fiori» in cui sarà portato – com'è caratteristico del genere nel quale si inquadra l'ode 3, 13[34], ovvero l'ἀναθεματικόν, la promessa di sacrificio – «un capretto che allatta e pasce», novità che intenerisce e immalinconisce il capretto destinato al sacrificio, semplicemente *haedus* in Orazio, a cui le «prime corna […] promettono guerre d'amore» (che traduce l'endiadi *venerem et proelia*).

È interessante notare qui le scelte di Scotellaro, che segnano una personalizzazione del rapporto tra la fontana di Banzi e il 'noi' che agisce attivamente, portando il «capretto» alla «fontana», in luogo della seconda persona passiva latina in cui il *fons* sarà donato di un *haedus*. Commentano Nisbet e Rudd *ad* Hor. *carm.* 3, 13, 3, a proposito della costruzione *donaberis haedo*:

> a real dedication would normally use a 'performative' present tense ('I hereby give'), unless where the offering depended on a reciprocal benefit (Virg. *ecl.* 7. 31 f., Petr. 85. 6); here a promise is made on the eve of the celebration (cf. 3. 17. 14, *epist.*

[34] Rimando qui per sintesi alla rassegna bibliografica posta in testa all'ode in Orazio, *Odi ed Epodi. Carme Secolare*, saggio introduttivo, nuova traduzione e note a cura di O. Portuese, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2020.

1. 5. 9 f.). Similarly the passive verb detaches the lyric from the usual dedicatory formulae and puts the emphasis on the spring rather than on the poet, whose most important offering turns out to be, not the kid, but the ode itself[35].

Scotellaro sembra percepire la mancanza di un tipico verbo dedicatorio 'performativo': pertanto, non solo lo inserisce ricorrendo al futuro attivo ma ne pluralizza il soggetto rendendo corale l'offerta espressa da «ti porteremo». La stessa resa lessicale di *dono* col più colloquiale 'portare' si confà molto meglio di altri traducenti al registro linguistico di quei lettori che, proprio in virtù della *regressione* operata qui dal poeta traduttore, ora possono unirsi a lui quali soggetti abilitati a quell'azione.

Se nel testo oraziano la voce *donaberis* – oltre a distaccare il passo lirico dalle consuete formule votive – ha la funzione di dare enfasi alla fonte più che al poeta, nella resa di Scotellaro avviene – se non il contrario – un maggiore bilanciamento fra soggetto e oggetto: il proposito del traduttore è porre l'accento sull'azione attiva e plurale di chi domani porterà l'offerta alla «fontana di Banzi», che viene sì esautorata del ruolo di soggetto del latino *donaberis* ma subito ricompensata dalla duplicazione in anafora del pronome «ti», che garantisce comunque la centralità del *fons Bandusiae*.

È stata notata l'originalità della resa di *frusta* con «peccato»[36]: il traducente viene mantenuto fedelmente come prima parola del verso, ma ne personalizza il tenore in quanto indice di un parlato meridionale che coinvolga maggiormente i lettori nella pronuncia di quell'esclamazione, e che in più acquista ulteriore risalto dalla rima interna con «gelato».

In coerenza con l'introduzione del 'noi' quale soggetto attivo di «ti porteremo» a v. 3, Scotellaro opta per un'altra variazione rispetto all'originale facendo sì che l'azione prosegua nel segno di quel soggetto plurale, ora anche espresso in «noi», che laverà il sangue di quella *suboles gregis* nel rivolo gelato del *fons*, «nel tuo rivolo gelato». Nel testo latino *suboles lascivi gregis* è soggetto di *inficiet*: sarà lo stesso capretto sacrificale, cioè, a bagnare di rosso sangue i *gelidi rivi* del *fons Bandusiae*, richiamato dal pronome al dativo *tibi*. Scotellaro, invece,

[35] Nisbet, Rudd, *A Commentary on Horace*… cit., *ad* Hor. *carm.* 3, 13, 3.

[36] Cfr. Imbriani, *«I padri della terra»*... cit., p. 698; Grazzini, Lux facta est… cit., p. 374.

insiste nel rendere il 'noi' quale motore di quell'azione, attenuando leggermente il cruore descrittivo del latino *inficere rubro sanguine* nell'atto lustrale espresso da «ti laveremo»: così come prima, riadattando *donaberis* nel plurale attivo «ti porteremo», aveva orientato il *focus* più sull'azione corale che sulla fontana, allo stesso modo ora mette in maggiore evidenza una nuova azione corale cui compartecipano poeta e lettori, che subentra alla più statica e impersonale azione del capretto insanguinante il rivo in Hor. *carm.* 3, 13.

Nella strofa successiva la traduzione diventa ancor più un'autentica riscrittura: la bella fontana di Banzi acquista un rilievo assoluto, superiore sia a quello che ha nella prima strofa della traduzione sia nel testo oraziano. In Scotellaro, il risalto dato alla fonte era quanto meno in competizione col risalto dato alle azioni pluralizzate del 'noi', mentre ora non solo si eclissa quel 'noi' ma nell'ultima frase il primo verso viene addirittura duplicato nel vocativo con articolo determinativo «La bella fontana di Banzi», che sostituisce il semplice *tu* oraziano e – effetto della fatica della mediazione – «dà un ritmo nuovo, popolare si potrebbe dire, all'antica *Ode*»[37]. In Orazio, la responsabilità della fama del *fons Bandusiae* presso i posteri è posta in capo al poeta, il *me dicente* che Scotellaro sopprime del tutto poiché – come scrive Fera – «addita invece la ragione della fama nella canzone stessa dell'acqua (caratterizzata con l'ambiguo aggettivo 'lontana'), capace di rompere il cuore della pietra»[38].

Infine, anche dalla scelta del colloquiale «sole cane», con cui Scotellaro tenta di replicare in fin di verso il suono del latino *Caniculae*, la Stella del Cane o di Sirio che sorge alla fine di luglio, si può cogliere un altro segno della fatica della traduzione intesa come fatica della mediazione.

Questa fatica, questo continuo sforzo di regressione intesa come «opportunità di allargamento dei confini ristretti dell'idea stessa di sa-

[37] Imbriani, *«I padri della terra»*... cit., p. 697.

[38] Fera, *Scotellaro e la tradizione*… cit., p. 195; si veda pure Imbriani, *«I padri della terra»*... cit., p. 697: «il "me dicente" di Orazio, eclissato dal rumore dell'acqua che "rompe il cuore delle pietre", con una carica di malinconico straniamento che stravolge anche i soggetti: non più il poeta che canta, ma, pascolianamente o forse dannunzianamente (come non ricordare la fontanella "ammutolita" di Gioietta della *Fiaccola sotto il moggio*?), la fonte stessa».

pere e letteratura»[39], si fa progressivamente crescente nella breve vita di Scotellaro e la si può percepire seguendo – come stiamo proponendo qui – l'evoluzione stilistica delle traduzioni dai classici, che rappresentano nell'opera del poeta lucano una piccola ma stimolante palestra di mediazione culturale, in mezzo alle tante altre più politiche e importanti.

La traduzione da Catullo del '52 tradisce maggiori segnali di questa faticosa mediazione. Passiamo in rassegna alcune scelte che ci sembrano significative, partendo dalle parole di Paolo Saggese: «il traduttore non solo cerca in genere di rispettare la lunghezza del verso latino, utilizzando talvolta l'endecasillabo che viene a coincidere con l'endecasillabo falecio utilizzato da Catullo, ma anche cerca di recuperare la freschezza colloquiale e la cantabilità dell'originale»[40].

Notiamo come Scotellaro tenti di custodire fedelmente registro, ordine e suono dei versi 3 e 4 di Catullo: «Il passero è morto alla mia bella, / il passero, gingillo della mia bella» preserva la simploche dell'originale latino ponendo ai poli di entrambi i versi «passero» come iterato traducente omofono di *passer* e «bella» come iterato equivalente rimico di *puella*. In più, la corrispondenza si estende lungo ciascuno dei due versi accentuando la *complexio*, con la fine variazione fra il primo *meae puellae*, interpretato come dativo e tradotto «alla mia bella», e il secondo *meae puellae*, genitivo tradotto «della mia bella». Anche ai vv. 14-15, i due verbi in rima baciata a fine verso replicano la *dispositio verborum* del testo catulliano: *devoratis* e *abstulistis* sono tradotti con «vi portate» e «vi pigliate», «scelta culta e dialettale insieme»[41], che è del tutto idonea – senza tradire il testo latino – ad avvicinare linguisticamente quel mondo cui Scotellaro si rivolge quale «intellettuale della mediazione» e che, «diversamente, potrebbe essergli ostile»[42].

Molto marcata è la scelta di sciogliere la relativa del v. 5, *quem plus illa oculis suis amabat*, nell'apposizione «zinna degli occhi suoi», marchio ardito della *regressione* traduttologica del poeta, che prova a

[39] Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale*… cit., p. 17.

[40] Saggese, *Lingua e cultura classica*… cit., p. 111. Sugli equivoci derivanti dall'uso di categorie come 'freschezza' e 'spontaneità' in Catullo, vd. Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, a cura di A. Fo, Torino, Einaudi, 2018, *Introduzione*, n. 92 e relativo contesto.

[41] Grazzini, Lux facta est… cit., p. 380.

[42] Gatto, *Rocco Scotellaro e la questione meridionale*… cit., p. 16-17.

declinare regionalmente la cifra del 'lessico famigliare' di Catullo. Oltre che per le ragioni di mediazione fin qui esposte, la scelta del termine «zinna» acquista maggiore finezza se si considera che l'immagine affettiva e intima della mammella anticipa semanticamente il paragone materno immediatamente successivo, reso da Scotellaro come segue: «[il passero] la riconosceva / come uno riconosce mamma sua / e non si distaccava dal suo seno». Due aspetti mi sembrano rilevanti: uno è che la posposizione dell'aggettivo possessivo («mamma sua») è ben coerente al lessico degli affetti tanto intenso nel carme di Catullo; l'altro è che la traduzione di *gremium* con «seno» continua perfettamente l'immagine della suzione del seno materno introdotta dal regionalismo «zinna», su cui s'impernia l'istanza di mediazione.

Scotellaro sente forse la scelta dell'aggettivo possessivo posposto tanto adeguata al lessico della *venustas* catulliano che decide di riadoperare questa risorsa nel terzultimo verso, traducendo il vocativo *miselle passer* con «povero passero mio». In questo caso, la posposizione di «mio», assente in latino, contribuisce a recuperare la quota affettiva insita nel diminutivo *misellus* senza ricadere nella «vezzosa svenevolezza»[43] che potrebbero generare in italiano i numerosi diminutivi caratteristici del *lepos* catulliano.

A proposito di diminutivi, si notino due cose. La prima è che Scotellaro rende con «occhietti» gli *ocelli* latini, che alcuni traduttori catulliani – non Alessandro Fo – considerano un diminutivo desemantizzato con il valore proprio di "occhi" dissipando una quota non trascurabile di *venustas*. La seconda è la rinuncia a tradurre il diminutivo latino *turgidulus*, per evitare di incorrere in soluzioni vezzosamente goffe per gli orecchi dell'italiano contemporaneo, brillantemente eluse da Fo che traduce «gonfi gonfi» ricorrendo a una duplicazione intensivo-affettiva con cui surroga l'intraducibile diminutivo e salva la «tonalità intenerita e delicatamente manierata»[44] di Catull. 3; tuttavia, Scotellaro si sforza di compensare la perdita di *turgidulus* restituendo quel gonfiore indotto dal pianto nella leggera forzatura sintattica a carico del verbo di stato *rubeo*

[43] Catullo, *Le poesie*… cit., p. LIX (si rinvia *ad loc.* all'ed. Fo per introduzione, commento e bibliogr. su Catull. 3).

[44] *Ibidem.*

nell'ultimo verso: «a piangere tiene gli occhietti rossi», «ossia – annota Grazzini – 'a forza di piangere'»[45].

Giunti a questo punto, potremmo concludere il nostro discorso sulla traduzione come regressione e filtro, avvalendoci delle parole di Fera a proposito del riuso dei classici da parte di Scotellaro: «lo scopo non è quello di dissacrare, bensì di ricontestualizzare in una nuova realtà sociale la tradizione antica»[46], senza – aggiungerei – né azzerare né accentuare la percezione della *distanza*, sia culturale sia temporale, fra i due mondi fra cui il poeta si sforza costantemente di mediare. Lo è per statuto ma per Scotellaro lo è di più: la fatica della traduzione è fatica della mediazione.

Abstract

The article analyses the translations of Hor. *carm.* 3, 13 and Catull. 3 by Rocco Scotellaro, with the aim of showing how the practice of translation fits coherently into the author's intellectual and political itinerary under the sign of 'mediation'.

Piergiuseppe Pandolfo
piergiuseppe.pandolfo@unical.it

[45] Grazzini, Lux facta est… cit., p. 380.

[46] Fera, *Scotellaro e la tradizione*… cit., pp. 208-209; vd. anche Saggese, *Lingua e cultura classica*… cit., p. 104.

Enrico Salvatore Simonetti

Errantes. Vagabondaggi e fughe nel *Satyricon**

1. I frammenti noti del *Satyricon* narrano le avventure di un gruppo di vagabondi che con espedienti leciti e illeciti cercano di alleviare le angustie della povertà che li assilla[1]. Pretenziosi e ingenui, Encolpio e i suoi compagni cadono spesso vittime di raggiri e trappole che l'occulta regia dell'autore predispone sul loro cammino[2]: l'incapacità di decifrare correttamente i segnali di pericolo li espone ai tranelli di individui più furbi, ai quali gli 'eroi' tentano disperatamente ora di resistere, ora di adeguarsi. Nelle romanzesche vicissitudini dei giovani sprovveduti l'*errare* rappresenta un concetto centrale a livello non soltanto diegetico, ma

* «Durante la stesura di questo contributo mi sono avvalso dell'ospitalità e del ricco patrimonio librario della Fondation Hardt: alla ben nota generosità dei suoi responsabili esprimo i miei più sinceri ringraziamenti».

[1] La povertà è un tema ricorrente sia nella *Graeca urbs* (10,4 *«Itaque communes sarcinulas partiamur ac paupertatem nostram privatis quaestibus temptemus expellere»*; 14,2,1-2 *quid faciunt leges, ubi sola pecunia regnat / aut ubi paupertas vincere nulla potest?*) sia a Crotone (125,4 vd. *infra*); le citazioni del *Satyricon* sono tratte dall'edizione di K. Müller, *Petronii Arbitri Satyricon Reliquiae*, Monachii-Lipsiae, K.G. Saur, 1995[4] (rist. 2003).

[2] Il concetto di "autore nascosto" risale al celebre saggio di G.B. Conte, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del «Satyricon»*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2007[2] (Bologna, Il Mulino, 1997[1] = *The Hidden Author: An Interpretation of Petronius'* Satyricon, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1996); l'importanza del meccanismo diegetico della trappola nel *Satyricon*, invece, è stata messa a fuoco nel lavoro di V. Ciaffi, *Struttura del Satyricon*, Torino, Università di Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1955.

anche ideologico[3]; in un fondamentale contributo agli studi petroniani[4], infatti, Paolo Fedeli sottolinea la polisemia che spesso connota tale verbo nel romanzo:

> «Petronio sottolinea il loro smarrimento servendosi del verbo *errare*, che in lui assume non di rado entrambi i significati di 'vagare' e di 'essere in stato d'ignoranza, essere in errore'» (p. 7)[5].

Logica conseguenza delle peregrinazioni e immagine altrettanto densa di significato nell'economia del racconto, inoltre, la fuga[6] costituisce l'esito di molti segmenti narrativi, in cui il disorientamento nei luoghi e l'errata interpretazione degli indizi della realtà preludono al coinvolgimento della brigata in vicende insidiose ovvero alla reclusione in vere e proprie 'prigioni'[7].

Alla luce di un'indagine sull'incidenza scenica e lessicale dell'*error*, anche nei suoi rapporti non privi di significato con la fuga, questo contributo intende dunque valutare la stretta connessione tra la dimensione fisica e culturale del vagabondaggio nel *Satyricon* e mettere in luce i risvolti semantici degli *errores* dei personaggi.

2. Fin dai primi episodi superstiti il disorientamento caratterizza gli attori principali del romanzo e, in virtù della significativa presenza del verbo *errare*, suggerisce ai lettori stretti legami tra scene diverse. Il parallelo smarrimento di Ascilto e di Encolpio all'uscita dalla scuola di retorica

[3] In virtù della sua pregnanza semantica Petronio preferisce nettamente la radice di *errare* a quella del generico *vagari*: sono infatti attestate tre occorrenze, poco significanti, dell'aggettivo *vagus*, due volte nel *Bellum civile* (119,32 e 122,132) e una volta in un frammento (42,1 Müller).

[4] P. Fedeli, *Petronio: Crotone o il mondo alla rovescia*, «Aufidus» I, 1987, pp. 3-34.

[5] Nell'ampia nota 7 (pp. 7-8), che verrà ripresa spesso all'interno di questo contributo, lo studioso aggiunge che «l'uso di *errare* da parte di Petronio meriterebbe un'analisi approfondita».

[6] Al tema della fuga nel *Satyricon* accenna L. Callebat, *Structures narratives et modes de représentation dans le* Satyricon *de Pétrone*, «Revue des études latines» LII, 1974, pp. 289-290.

[7] La funzione diegetica della fuga, a cui si accennerà a più riprese in questo contributo, è valida anche negli episodi che non prevedono la prigionia dei personaggi in luoghi chiusi: anche dal *forum*, infatti, i giovani sono costretti a una precipitosa ritirata dopo l'apparente recupero del denaro nascosto nella *tunicula* (15,8 *et recuperato, ut putabamus, thesauro in deversorium praecipites abimus*).

illustra un meccanismo narrativo ricorrente: se la scarsa conoscenza del luogo costringe i giovani a deviare dal giusto sentiero, l'ingenuità propizia il loro adescamento da parte di figure più smaliziate. Come Encolpio, finalmente affrancatosi dalle scaramucce tra maestri e studenti, si perde durante l'inseguimento di Ascilto e finisce in un postribolo[8] a causa dell'inganno di una *anicula* (cap. 7), così l'amico, che già si era dileguato dalle noiose e vuote declamazioni della *schola*[9], non trova la strada per la locanda e si imbatte in un padre di famiglia[10] che, a dispetto dell'iniziale cortesia, lo conduce nel medesimo *lupanar* e cerca di abusare di lui: *at ille deficiens «Cum errarem» inquit «per totam civitatem nec invenirem quo loco stabulum reliquissem, accessit ad me pater familiae et ducem se itineris humanissime promisit. Per anfractus deinde obscurissimos egressus in hunc locum me perduxit prolatoque peculio coepit rogare stuprum»* (8,2)[11]. L'aitante Ascilto attira irresistibilmente le attenzioni di uomini attempati e inclini ai bei ragazzi: in una sequenza che, ambientata alle terme, molte analogie presenta con la scena appena descritta, infatti, il *iuvenis* erra nudo alla ricerca di Gitone[12], che nel frattempo è fuggito con Encolpio (cap. 91); un malfamato *eques Romanus* coglie l'occasio-

[8] *Dum ergo iuvenes sententias rident ordinemque totius dictionis infamant, opportune subduxi me et cursim Ascylton persequi coepi. Sed nec viam diligenter tenebam* [*quia*] *nec quod stabulum esset sciebam. Itaque quocumque ieram, eodem revertebar* (6,1-4); interessanti osservazioni sul vagabondaggio di Encolpio all'uscita dalla scuola di retorica in S. Goga, Nec viam diligenter tenebam*... (Pétrone,* Sat*. 6, 3)*, «Latomus» LV,3, 1996, pp. 653-656. Anche dopo la fallimentare recita della *Troiae halosis* da parte di Eumolpo nella pinacoteca, che si risolve nella sassaiola scagliata dagli astanti contro il poetastro, Encolpio è costretto a fuggire in compagnia del nuovo amico: *itaque subsecutus fugientem ad litus perveni* (90,2).

[9] *Dum hunc diligentius audio, non notavi mihi Ascylti fugam* […] (6,1); sull'entità della lacuna dopo *fugam* rimando a G. Schmeling, *A Commentary on the* Satyrica *of Petronius with the collaboration of Aldo Setaioli*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 22. Il rifiuto di Ascilto nei confronti dell'inconsistenza degli esercizi scolastici è espresso a 10,1.

[10] La locuzione 'plebea' *pater familiae*, in luogo della canonica forma col genitivo *familias*, anticipa in maniera sottile l'ambiguità dell'uomo che si accosta ad Ascilto (cfr. N. Breitenstein, *Petronius,* Satyrica *1-15. Text, Übersetzung, Kommentar*, Berlin-New York, De Gruyter, 2009, p. 111); la medesima definizione è affibbiata anche a Trimalchione (27,2).

[11] Fedeli, *Petronio…* cit.: «il vagare di Ascilto nell'intrico della *Graeca urbs* è conseguenza della sua incapacità di trovare la via d'uscita da tale labirinto». Nella sua invettiva contro l'amico traditore, peraltro, Encolpio ricorda che proprio col prestarsi agli *stupra* Ascilto ha conquistato la libertà e un buon rango sociale: *stupro liber, stupro ingenuus* (81,4).

[12] È significativo che nel decreto con cui Ascilto denuncia la scomparsa dello schiavetto sia adoperato un composto di *errare*: *puer in balneo paulo ante aberravit* (97,2).

ne per avvolgerlo in un mantello, così da goderne in esclusiva – come sospetta Eumolpo[13] – la straordinaria prestanza fisica: *«Itaque statim invenit auxilium; nescio quis enim, eques Romanus ut aiebant infamis, sua veste errantem circumdedit ac domum abduxit, credo, ut tam magna fortuna solus uteretur»* (92,10). Maliziosi e depravati, il *pater familiae* e l'*eques Romanus* approfittano dello smarrimento e dell'incertezza del ragazzo (*cum errarem ~ errantem*), ignaro del destino dell'efebo e delle insidie che l'ambiente gli riserva.

A differenza di Encolpio, tuttavia, il più spregiudicato Ascilto è capace di capovolgere a proprio vantaggio le situazioni scomode; dopo l'incontro con l'*eques infamis*, infatti, insieme a un pubblico corteggio e a una ricompensa[14] il giovane è ancora impegnato a *pererrare*[15] tutte le *cellae* dello *stabulum* per ritrovare lo schiavetto perduto (97,7 *interim Ascyltos ut pererravit omnes cum viatore cellas, venit ad meam*) e grazie alla solerzia del *servus publicus*, che riesce a scardinare la poco resistente serratura, irrompe nella stanza del protagonista (97,8). Con uno stratagemma ispirato alla trovata di Ulisse nell'antro del Ciclope[16] e con parole e movenze finalizzate a impietosire l'interlocutore, Encolpio – desideroso di raggirare entrambi i rivali in amore – millanta prima ad Ascilto, poi a Eumolpo la fuga del fanciullo (97,9 ~ 98,3): tuttavia, se le investigazioni del vecchio compagno vengono eluse (97,9-98,1)[17], i tre starnuti di Gitone, nascosto sotto il letto, svelano il suo nascondiglio al poetastro (98,4-5). L'inganno fallito provoca le risentite recriminazioni di Eumolpo, che, se fosse caduto nella trappola a lui tesa, avrebbe rischiato di *errare*

[13] Anche il vecchio, lascivo com'è, non resta insensibile al *iuvenis* ben dotato (92,7-12).

[14] *Intrat stabulum praeco cum servo publico aliaque sane <non> modica frequentia* […] *non longe a praecone Ascyltos stabat amictus discoloria veste atque in lance argentea indicium et fidem praeferebat* (97,1-3).

[15] Il composto, riferito a esseri animati "qui ab alio ad alium (locum) se conferunt" (*ThlL* X 1,1342,25ss.), va inteso come "errando peragrare".

[16] *Imperavi Gitoni ut raptim grabatum subiret annecteretque pedes et manus institis, quibus sponda culcitam ferebat, ac sic ut olim Ulixes †pro† arieti adhaesisset, extentus infra grabatum scrutantium eluderet manus. Non est moratus Giton imperium momentoque temporis inseruit vinculo manus et Ulixem astu simillimo vicit* (97,4-5).

[17] Non è chiaro, tuttavia, in che modo ci sia riuscito: nella lacuna dopo 98,1, infatti, doveva esser narrato il fallimento della ricerca e il congedo di Ascilto. A salvare Encolpio è probabilmente l'agilità di Gitone, che sotto il letto riesce a schivare la canna con cui il *servus publicus* perlustra ogni anfratto.

invano – come Ascilto – alla ricerca del fanciullo: *mox conversus ad me «Quid est» inquit «latro? ne deprehensus quidem ausus es mihi verum dicere. Immo ni deus quidam humanarum rerum arbiter pendenti puero excussisset indicium, elusus circa popinas errarem»* (98,6)[18].

Il vagare propizia spesso comportamenti eccentrici e avventurose scorribande; già nella parte perduta del *Satyricon*, infatti, i girovaghi incorrono in gravi colpe, se la punizione subita per mano di Quartilla è motivata dalla loro profanazione dei riti misterici in onore di Priapo[19]: *«Ecce ipsa venit ad stabulum petitque ut vobiscum loqui liceat. Nolite perturbari. Nec accusat errorem vestrum nec punit, immo potius miratur quis deus iuvenes tam urbanos in suam regionem detulerit»* (16,4). Il sostantivo *error* definisce qui l'offesa al *sacrum* di Priapo: l'atteggiamento conciliante dell'ancella, che evita di adoperare termini dal più esplicito tono di condanna – come *scelus* o *nefas* – e cerca di ridimensionare il sacrilegio dei giovani[20], è finalizzato a preparare l'ingresso a effetto della lasciva padrona. A riprova della intrinseca connessione tra l'accezione fisica e la dimensione cognitiva degli *errores*, è verisimile che il *crimen* compiuto dai giovani debba essere annoverato nelle furfantesche scor-

[18] Fedeli, *Petronio…* cit.: «il vagare di Eumolpo dipende dal suo ignorare che in realtà Gitone si trova nel *deversorium* con Encolpio». Nei pericolosi sentieri della città qualsiasi ricerca è destinata al fallimento: anche Encolpio "perlustra" l'intera città alla ricerca – con molta probabilità – di Ascilto, ma ignora che il rivale è pronto a piombare all'improvviso nella sua camera e a interrompere le sue amorose effusioni con il *puer* (11,1-2 *postquam lustravi oculis totam urbem, in cellulam redii osculisque tandem bona fide exactis alligo artissimis complexibus puerum fruorque votis usque ad invidiam felicibus. Nec adhuc quidem omnia erant facta, cum Ascyltos furtim se foribus admovit discussisque fortissime claustris invenit me cum fratre ludentem*); ugualmente infruttuosa è la sua rancorosa ricerca di Ascilto e Gitone, che sono fuggiti insieme e l'hanno abbandonato: alla stregua di Enea, che ritorna a Troia in fiamme alla ricerca di Creusa (cfr. Verg. *Aen*. 2,761), Encolpio fa il giro di tutti i portici, ma viene bloccato da un *grassator*, che con la sua petulanza lo dissuade dai propositi di vendetta: *mox in publicum prosilio furentisque more omnes circumeo porticus. Sed dum attonito vultu efferatoque nihil aliud quam caedem et sanguinem cogito frequentiusque manum ad capulum, quem devoveram, refero, notavit me miles, sive ille planus fuit sive nocturnus grassator* (82,1-2).

[19] *«Ego sum ancilla Quartillae, cuius vos sacrum ante cryptam turbastis»* (16,3); sulla natura dell'atto sacrilego rimando al commento di A. Aragosti-P. Cosci-A. Cotrozzi, *Petronio: l'episodio di Quartilla (*Satyricon *16-26.6)*, Bologna, Pitagora Editrice, 1988, p. 50.

[20] La differenza tra un *error* e un crimine sacrale (uno *scelus* o un *nefas*) è alla base della strategia retorica difensiva dell'Ovidio esule: cfr. *trist*. 1,2,99-100; 1,3,37-38; 3,1,51-52; 3,6,25-26; 3,11,33-36; 4,1,23-24; 4,4,37-39; 4,10,89-90. A parlare di *inexpiabile scelus* (17,6) sarà Quartilla, per enfatizzare le colpe dei giovani e renderli più docili al suo *remedium*.

rerie di Encolpio e Gitone a cui allude anche Trifena; ingannata dallo stratagemma ordito da Eumolpo, la donna crede che le lettere vergate con l'inchiostro sulle fronti dei giovani siano autentici marchi di schiavi fuggitivi e chiede loro come abbiano potuto incappare in un *ergastulum* nel corso dei loro vagabondaggi: *Tryphaena lacrimas effudit decepta supplicio – vera enim stigmata credebat captivorum frontibus impressa – sciscitarique submissius coepit, quod ergastulum intercepisset errantes, aut cuius tam crudeles manus in hoc supplicium durassent* (105,11)[21]. Edotta dai turbolenti trascorsi, la donna sembra conoscere bene il *modus vivendi* dei giovani *errantes*, che anche in passato erano abituati a frenetiche peregrinazioni e, come suggerisce la battuta di Gitone a proposito di Lica e Trifena, a fughe altrettanto precipitose: *«hi sunt» inquit Giton «quos fugimus»* (101,6)[22].

L'*errare* costituisce un *fil rouge* narrativo prima e dopo la *Cena Trimalchionis*. Improvvisamente fuggiti dalle orge di Quartilla grazie al *servus currens* di Agamennone, che ricorda loro l'invito a cena a casa di Trimalchione[23], Encolpio, Gitone e Ascilto, *obliti omnium malorum* (26,10), riprendono immediatamente a peregrinare: *nos interim vestiti errare coepimus, immo iocari magis et circulis ludentium accedere, cum subito videmus senem calvum, tunica vestitum russea, inter pueros capillatos ludentem pila* (27,1)[24]. Mentre gironzolano in direzione del

[21] Fedeli, *Petronio…* cit.: «dal punto di vista di Trifena il vagare di Encolpio e Gitone è anche un *error*, che li ha gettati in un *ergastulum*»; G. Vannini, *Petronii Arbitri* Satyricon *100-115. Edizione critica e commento*, Berlin-New York, De Gruyter, 2010, p. 173 osserva che «Trifena, ingannata dall'artificio, crede che il deturpamento di Encolpio e Gitone sia avvenuto in un *ergastulum* (gr. ἐργαστήριον), il carcere dal quale venivano affittati gli schiavi per i lavori forzati».

[22] Sulla nave, in effetti, il concetto di fuga assume centralità semantica, perché i giovani, coadiuvati ora da Eumolpo e dal suo *mercennarius*, devono cercare un *effugium* dalle ritorsioni dei due nemici: paradossalmente, deliberano di cammuffarsi da *fugitivi* (103,4; 105,10; 105,11; 107,4).

[23] *Venerat iam tertius dies, id est expectatio liberae cenae, sed tot vulneribus confossis fuga magis placebat quam quies. Itaque cum maesti deliberaremus quonam genere praesentem evitaremus procellam, unus servus Agamemnonis interpellavit trepidantes et «Quid vos?» inquit «nescitis, hodie apud quem fiat?»* (26,7-9).

[24] Fedeli, *Petronio…* cit.: «quello di Encolpio, Ascilto e Gitone è un vagare nelle terme senza avere chiara coscienza di chi sia Trimalchione, sulla cui identità essi sono costretti a congetturare»; cfr. anche M. Barchiesi, *L'orologio di Trimalchione (struttura e tempo nar-*

loro anfitrione, i tre giovani, che si sono ripresi in fretta dallo sfinimento orgiastico dovuto alle sevizie erotiche, si accostano ai capannelli dei *ludentes* e si immergono per qualche tempo in quel clima spensierato: l'avverbio *immo*, rafforzato dall'avversativo *magis*[25], corregge l'infinito *errare* e associa il cammino dei giovani alla loro indole goliardica e scanzonata, che già in altre occasioni ha causato loro pericoli[26]. In questo contesto le allegre divagazioni preparano all'incontro dei ragazzi con il loro ospite[27], che avviene in maniera inaspettata, come dimostra il nesso temporale *cum subito*. Il *principium cenae* (27,4), dunque, è connotato da una atmosfera di casualità: sembra che i giovani siano trascinati dalla loro indole di vagabondi verso una meta raggiunta in modo fortuito. L'inclinazione all'*error*, non sempre legata alla necessità di trovare scampo da un rischio imminente né allo smarrimento, è dunque connaturata agli eroi del *Satyricon*, inseriti in contesti irti di insidie e predisposti *naturaliter* all'avventura.

L'inattesa visione di Trimalchione risulta coerente con uno dei meccanismi narrativi principali della *Cena*. La combriccola è in procinto di partecipare non a un semplice banchetto, ma all'artificioso spettacolo del loro ospite: l'episodio, infatti, è concepito come un'ininterrotta sequela di colpi di scena[28], esperiti per sorprendere i commensali e, a un tempo, per soddisfare l'indole incontenibilmente vulcanica e vanitosa del padrone di casa. Poiché i gesti e le battute del ricco *parvenu* preludono programmaticamente a un esito sorprendente, Encolpio incomincia a prevedere le *catastrophae* che si profilano dietro portate eccentriche o eventi stravaganti; ormai abituato alle trovate dell'estroso liberto, il giovane non va molto lontano dal vero quando crede che l'infortunio al

rativo in P.), in Id., *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma, Bulzoni Editore, 1981, p. 119; sull'importanza dell'*errare* in questa scena si sofferma Schmeling, *A Commentary…* cit., p. 86.

[25] Sull'uso di *immo* e di *magis* in Petronio rimando a H. Petersmann, *Petrons urbane Prosa. Untersuchungen zu Sprache und Text (Syntax)*, Wien, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1977, pp. 251-252.

[26] Basti considerare la *stulta urbanitas* che propizia l'adescamento di Encolpio da parte della vecchietta, più *urbana* del suo interlocutore (7,1-2).

[27] L'identità viene loro svelata da Menelao in 27,4, dopo il primo avvistamento di Trimalchione.

[28] Cfr. L. Deschamps, *L'*ἀπροσδόκητον *dans le festin chez Trimalchion du Satiricon de Pétrone*, «Πλάτων» XL, 1988, pp. 31-39.

braccio di Trimalchione anticipi un ἀπροσδόκητον: *pessime mihi erat, ne his precibus per <rid>iculum aliquid catastropha quaereretur.* […] *Nec longe aberravit suspicio mea* (54,3; 5)[29]. Inoltre, se i convitati faticano a decifrare gli stravaganti comportamenti del convitante, anche il gergo grossolano dei liberti, ben distante dal pomposo esibizionismo degli *scholastici*, concorre ad acuire il disorientamento della brigata durante la cena: oltremodo disgustato, infatti, l'erudito narratore inveisce contro l'*errans barbaria* dello schiavo di Abinna, che nella recita del V libro dell'*Eneide* storpia la pronuncia delle vocali lunghe e brevi e mescola al sublime Virgilio versi dell'Atellana: *nullus sonus umquam acidior percussit aures meas; nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem miscebat Atellanicos versus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit* (68,5)[30].

La scarsa dimestichezza con l'ambiente e l'incapacità di comportarsi in maniera adeguata alla situazione inducono gli ingenui protagonisti a tentare imprese inevitabilmente frustrate. Fallita la fuga dalla cena (72,5-10), l'*atriensis* svela ai giovani delusi le regole del labirinto di Trimalchione, in cui l'entrata e l'uscita devono avvenire attraverso porte diverse: *ceterum cum algentes udique petissemus ab atriense ut nos extra ianuam emitteret, «Erras» inquit «si putas te exire hac posse qua venisti. Nemo umquam convivarum per eandem ianuam emissus est; alia intrant, alia exeunt»* (72,10)[31]. L'analogo funzionamento del lupanare rivela che la sovrastruttura narratologica del labirinto è applicabile non soltanto alla sequenza della cena, ma agli spazi fisici e alle sequenze narrativa del *Satyricon* in cui l'*error* assicura i movimenti degli attanti e il progresso dell'azione; non è casuale, per giunta, che la liberazione da entrambi gli

[29] Perché nessuno sostenesse che *tantus vir* era stato ferito da uno schiavo, infatti, il colpevole viene affrancato (54,5).

[30] Fedeli, *Petronio*… cit.: «si tratta degli errori che i barbari fanno nel pronunziare lunghe e brevi; ma può esservi anche un'allusione supplementare al 'vagare' dei barbari, senza fissa dimora»; cfr. Schmeling, *A Commentary*… cit., p. 282; sul termine *barbaria* (~ *rusticitas*) adoperato "in dicendo, scribendo" si rinvia a *ThlL* II 1730,77-1731,4.

[31] Fedeli, *Petronio*… cit.: «il solenne monito dell'*atriensis* sottolinea il vagare di Encolpio, Ascilto e Gitone alla vana ricerca dell'uscita dalla casa di Trimalchione, che, contrariamente a quanto essi credono erroneamente, non coincide con l'entrata»; su questo passo rimando a G.F. Gianotti, *La Cena di Trimalchione. Dal* Satyricon *di Petronio*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2013, p. 462.

ambienti sia descritta come una vera e propria fuga: *execratus itaque aniculae insidias operui caput et per medium lupanar fugere coepi in alteram partem* (7,4) ~ *nos occasionem opportunissimam nacti Agamemnoni verba dedimus raptimque tam plane quam ex incendio fugimus* (78,8)[32]. Le frequenti difficoltà ermeneutiche, che affiorano anche nei contesti che dovrebbero risultare familiari, si associano con esiti comici all'indole dei personaggi, inclini ad atteggiamenti esageratamente patetici; infatti, dopo aver scongiurato un suicidio per impiccagione da parte di Encolpio, che lo crede nelle mani del lussurioso Eumolpo, con un giro di frase affine alla battuta dell'*atriensis* Gitone sostiene che l'amico s'inganna se pensa di poter morire prima di lui: *«Erras» inquit «Encolpi, si putas contingere posse ut ante moriaris»* (94,10). Il verbo *errare* suggerisce maliziosamente il comico finale della scenetta *mimica*: prima il *puer* tenta di sgozzarsi col rasoio del *tonsor* (94,12), poi il suo amante, inorridito, replica tale insano e melodrammatico gesto (94,13); a entrambi, però, sfugge che la *novacula*, improbabile arma del delitto, è smussata (94,14). Del resto, Eumolpo e il *mercennarius*, che invece sono consapevoli della scarsa pericolosità dello strumento, assistono senza allarmarsi a quei singolari comportamenti e non cadono nell'inganno in cui i due giovani 'teatranti' si lasciano ingenuamente trascinare (94,15)[33].

Il tema dello smarrimento assume uno spiccato rilievo lessicale e semantico subito dopo la fuga dalla casa-labirinto di Trimalchione[34]: nel

[32] Merita di esser tenuta in debita considerazione l'osservazione di Gianotti, *La Cena di Trimalchione…* cit., pp. 477-478: la fuga atta a suggellare un episodio si configura come un espediente proprio del *mimus* (cfr. Cic. *Cael*. 65); sui rapporti tra Petronio e il mimo si rinvia a L. Cicu, Componere mimum *(Petron.* Sat*. 117, 4)*, «Sandalion» XV, 1992, pp. 103-141 e Id., *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma, Università La Sapienza, 2012; osservazioni importanti sono presenti anche in G. Peri, *Discorso diretto e discorso indiretto nel* Satyricon*. Due regimi a contrasto*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 93ss. (in part. *La parola in scena. L'atto della nave*) e pp. 101ss. (*Ricchezza del testo mimetico e 'teatralizzazione' del racconto*); A. Cucchiarelli, *Mimo e mimesi culinaria nella Cena di Trimalchione (con un'esegesi di* Satyr*. 70)*, «Rheinisches Museum für Philologie» CXLII, 1999, pp. 176-188 e Id., *Mimesi, satira, romanzo: tre anime per i Satyrica di Petronio*, in «Erat olim. Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina» III, 2023, p. 35.

[33] Un'analisi dell'episodio è offerta da L. Landolfi, *Mimica mors (Petr.,* Sat*. 94). Racconti di suicidi mancati fra ὕψος e βάθος*, «Latomus» LXIX,4, 2010, pp. 1053-1065.

[34] A partire da P. Fedeli, *Petronio: il viaggio, il labirinto*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» VI, 1981, pp. 91-117 e Id., *Il tema del labirinto nel «Satyricon» di*

cuore della notte, infatti, Encolpio, Gitone e Ascilto si perdono, come al solito, per le vie della *Graeca urbs*[35]:

Neque fax ulla in praesidio erat, quae iter aperiret errantibus, nec silentium noctis iam mediae promittebat occurrentium lumen. Accedebat huc ebrietas et imprudentia locorum etiam interdiu obfutura. Itaque cum hora paene tota per omnes scrupos gastrarumque eminentium fragmenta traxissemus cruentos pedes, tandem expliciti acumine Gitonis sumus. Prudens enim puer, cum luce etiam clara timeret errorem, omnes pilas columnasque notaverat creta, quae lineamenta evicerunt spississimam noctem et notabili candore ostenderunt errantibus viam (79,1-4)[36].

La descrizione della marcia, lunga (*hora paene tota*) e immersa nelle tenebre (*nec silentium noctis iam mediae promittebat occurrentium lumen*) su un sentiero reso impervio da sassi aguzzi e cocci di anfore (*per omnes scrupos gastrarumque eminentium fragmenta traxissemus cruentos pedes*), denuncia il disorientamento fisico ed emotivo dei giovani, ancora frastornati dalle rocambolesche peripezie in cui sono stati coinvolti a casa di Trimalchione. A salvarli sarà l'accortezza del *prudens*[37] Gitone, che all'andata, mentre la combriccola divagava tra i circoli dei giocatori, aveva segnato col gesso i pilastri e le colonne per ritrovare la giusta direzione nel dedalo di strade accidentate (*prudens enim puer, cum luce*

Petronio, in *Materiali e contributi per la storia della narrativa greco-latina 3*, Atti del Convegno Internazionale «Letterature classiche e narratologia», Perugia, Università di Perugia, 1981, pp. 161-174, l'immagine è ormai comunemente associata all'episodio di Trimalchione; sul labirinto come simbolo si rinvia a B. Piselli, *Il labirinto: dimora iniziatica e letteraria*, in S. Isetta (ed.), *FuturAntico 11. Dove dimorano gli eroi: la casa all'ombra del Simbolo*, Genova, Erredi, 2016, pp. 67-78.

[35] Su questa sequenza si rimanda a J. Colin, *All'uscita dal banchetto di Trimalchione. Pétrone 79*, «Rivista di filologia e di istruzione classica» LXXX, 1952, pp. 97-110.

[36] Fedeli, *Petronio…* cit.: «è descritto il vagare nelle tenebre notturne dei tre, che non riescono a indovinare la via giusta per ritornare al *deversorium* […] i segni lasciati col gesso da Gitone mettono fine all'erroneo vagare dei tre»; cfr. E. Mignona, *Petron. 79, 1-3: per strada, di notte*, «Aufidus» X,29, 1996, pp. 71-73; P. Lago, *In fuga dal banchetto: da Petronio a Calvino*, «Aufidus» LXVIII, 2009, pp. 49-61; Schmeling, *A Commentary…* cit., pp. 329-330.

[37] Se le tenebre notturne rendono molto difficile l'orientamento, in questo contesto affiora l'importanza dell'etimologia dell'aggettivo *prudens*, corradicale di *videre*: "qui prévoit" glossano A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1959[4] (rist. 2001), p. 541.

etiam clara timeret errorem, omnes pilas columnasque notaverat creta). L'efebo, che svolge le funzioni della Sibilla virgiliana già durante il vano tentativo di fuga da Trimalchione, conferma il proprio ruolo di guida del gruppo e con il suo *acumen* riconosce prima dei più anziani, ma meno previdenti amici – in preda alla sbornia (*ebrietas*) e incapaci di orientarsi (*imprudentia locorum*) – la natura labirintica della città: novella Arianna, infatti, escogita un surrogato del filo per trarre in salvo la compagnia. Alla luce della centralità del concetto nel capitolo, inoltre, non per caso un riferimento all'*errare* figura anche nel carme in endecasillabi faleci con cui il narratore 'commenta' l'amplesso con Gitone al ritorno allo *stabulum*: *haesimus calentes* / *et transfudimus hinc atque hinc labellis* / *errantes animas* (79,8,2-4). La 'iunctura' *errantes animae* richiama sia il topico passaggio delle anime attraverso le bocche degli amanti[38], sia l'estasi sensoriale talmente intensa da arrivare a confondersi con la morte (v. 5 *sic ego perire coepi*)[39]; non va escluso, tuttavia, che il narratore alluda in maniera sottile anche agli *errores* che poco prima hanno travagliato la brigata e, con l'ingenuità che lo contraddistingue, intenda capovolgere in un'immagine idilliaca le pene che il mondo costantemente gli riserva; tuttavia, l'irruzione di Ascilto, che sottrae il *puer* dal letto del rivale, interrompe bruscamente il fugace istante di letizia (79,9).

All'*error* sono legate due battute di Eumolpo, aduso a uno stile filosofeggiante e infarcito di luoghi comuni. Dell'errore si compiace lo spirito quando – afferma il vecchio con intonazione moralistica – privilegia l'esotico rispetto al noto[40]: *«Vile est quod licet, et animus errore laetus iniurias diligit»* (93,1). È possibile che anche in questo contesto il significato speculativo – è sbagliato, infatti, privilegiare a tutti i costi quel che è raro – si associ a quello fisico, perché l'*animus* si compiace

[38] Si tratta di un *topos* dell'elegia: cfr. Schmeling, *A Commentary*… cit., p. 332 e A. Setaioli, Arbitri Nugae*. Petronius'Short Poems in the* Satyrica, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, p. 135 e nn. 12 e 13.

[39] Fedeli, *Petronio*… cit.: «l'anima passa di bocca in bocca grazie al bacio; ma al tempo stesso *errare* indica il delirio dei sensi».

[40] L'argomento presenta accenti ovidiani: cfr. *am*. 3,4,17-18 e 31-32, con J.C. McKeown-RJ. Littlewood, *Ovid: Amores. Text, Prolegomena and Commentary in four volumes. Volume IV.i: a Commentary on Book Three, Elegies 1 to 8*, Prenton, Francis Cairns, 2023, pp. 134-136 e 142.

di "vagare" metaforicamente per il mondo per gustare cibi ricercati[41]. Le donne, poi, sono soggette 'naturalmente' all'errore: *«Vis tu reviviscere? vis discusso muliebri errore, quam diu licuerit, lucis commodis frui?»* (111,12)[42]; nel tentativo di convincere la matrona di Efeso a recedere dall'astinenza alimentare e sessuale, l'ancella ritiene che il pregiudizio femminile (*muliebris error*), cioè l'ostinata adesione a una vita casta, sia d'ostacolo al godimento dei piaceri della vita.

Se la *Graeca urbs*, in cui sono ambientate le vicende fino al cap. 99, si configura come uno spazio ignoto e perturbante, con cui Encopio e i suoi compagni stentano a prendere dimestichezza, gli avventurieri, tuttavia, sono condannati a peregrinare anche al di fuori della città magnogreca: *nec quod esset* [sc. *oppidum*] *sciebamus errantes, donec a vilico quodam Crotona esse cognovimus* (116,2)[43]. Degradate controfigure degli eroi epici, infatti, dopo il naufragio della nave di Lica i sopravvissuti vagano ignari di quale sia la città che hanno scorto dalla cima di un monte, finché un contadino rivela ai viandanti che si tratta di Crotone. Il *mimus* escogitato da Eumolpo (117,1-10), già ideatore del *mendacium* fallito sul *navigium*, intende ribaltare la consueta condizione di incertezza e di smarrimento, accresciuta vieppiù dalla descrizione a tinte fosche della città da parte del facondo *vilicus* (116,4-9), e trasformare la girovaga e

[41] Il carme in endecasillabi faleci in 93,2, infatti, menziona prelibatezze provenienti dalle zone più esotiche del mondo. Con la stessa intonazione filosofica, inoltre, nel fr. 28,7-10 Müller l'errore degli uomini è considerato fonte di progresso perché, sebbene abbia provocato l'invenzione degli dei, diede tuttavia un impulso decisivo all'agricoltura: *profecit vitium iamque error iussit inanis* / *agricolas primos Cereri dare messis honores,* / *palmitibus plenis Bacchum vincire, Palemque* / *pastorum gaudere manu* (cfr. G. Sommariva, *Petronio nell'«Anthologia Latina». Parte prima: i carmi parodici della poesia didascalica*, Sarzana, Agorà Edizioni, 2004, pp. 19-50).

[42] Chiarisce il senso della locuzione Vannini, *Petronii Arbitri* Satyricon *100-115*... cit., p. 253: «Con lessico filosofeggiante […] l'ancella si accinge a criticare la padrona per la sua *infirmitas animi*, rimproverata di frequente al genere femminile, che si abbandonava a manifestazioni di lutto tanto eccessive […] da apparire sciocche o false»; l'ablativo assoluto è oggetto d'attenzione anche da parte di P. Habermehl, *Petronius,* Satyrica *79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar. Band 2:* Sat*. 111-118*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, p. 551.

[43] Sui prodromi comici dell'avventura crotoniate rinvio a L. Genoni, *Petronio, Sat. 116: un prologo da commedia?*, «Bollettino di studi latini», XXVII,2, 1997, pp. 454-459; la coloritura epica di questo passo è invece sottolineata da Habermehl, *Petronius,* Sat*. 111-118*... cit., p. 707.

squattrinata combriccola in un *grex* ben organizzato allo scopo di gabbare i cacciatori di eredità.

Anche se a Crotone il gruppo gode di un periodo di relativa stabilità, ottenuta grazie all'iniziale successo della messinscena e alle generose elargizioni degli *heredipetae* (124,2-4), l'*errare* non perde tuttavia la propria rilevanza semantica e affiora negli inserti poetici[44], sia pure talvolta con accezioni e sfumature stilistiche poco comuni[45]. Dopo la prima disfatta erotica con la matrona Circe, con la quale intreccia una tormentata *liaison*, Polieno cerca una causa fisiologica della propria impotenza e assimila se stesso a chi, destatosi da un sogno meraviglioso, si lascia improvvisamente sfuggire l'immagine concupita: *nocte soporifera veluti cum somnia ludunt* / *errantes oculos* (128,6,1-2)[46]. La 'iunctura' *errantes oculos*[47] denota le immagini fallaci che si manifestano durante il sonno e l'inevitabile inganno degli occhi, che le credono reali[48]. Prima del secondo incontro erotico con la gentildonna, poi, il narratore delinea con un epigramma uno scenario ameno, in cui è presente un fiume che indugia scherzosamente con le sue acque vagabonde (131,8,4 *has inter*

[44] Non è un caso che nel segmento crotoniate la radice di *errare* figura tre volte in poesia (119,55; 128,6,2; 131,8,4), ma soltanto una volta in prosa (116,2).

[45] Nel *Bellum civile*, per esempio, la corruzione di Roma è assimilata a una malattia che "si propaga" nelle membra del corpo statale: 119,53-55 *nulla est certa domus, nullum sine pignore corpus,* / *sed veluti tabes tacitis concepta medullis* / *intra membra furens curis latrantibus errat*, con P. Habermehl, *Petronius,* Satyrica *79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar. Band 3: Bellum civile*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021, pp. 960-962.

[46] Fedeli, *Petronio…* cit.: «gli occhi nel sonno non sono solo 'vagabondi', ma anche illusi dai sogni»; come dimostra il finale, il tema delle illusioni è centrale nel carme ed è trattato con termini significativi a livello diegetico, che riconducono l'epigramma alla cornice narrativa: vv. 7-9 *mox ubi fugerunt elusam gaudia mentem* / *veraque forma redit, animus quod perdidit optat* / *atque in praeterita se totus imagine versat*.

[47] "Occhi erranti" sono quelli di Didone in punto di morte: Verg. *Aen*. 4,691-692 *oculisque errantibus alto* / *quaesivit caelo lucem ingemuitque reperta*, con i commenti di A.S. Pease, *Publi Vergili Maronis Aeneidos Liber Quartus*, Cambridge, Harvard University Press, 1935, p. 528 e di L.M. Fratantuono, R.A. Smith, *Virgil, Aeneid 4. Text, Translation, and Commentary*, Leiden-Boston, Brill, 2022, p. 916.

[48] Il medesimo argomento è trattato anche nel fr. 43 Müller, su cui si rimanda al commento di Sommariva, *Petronio nell'«Anthologia Latina»…* cit., pp. 51-77; sui sogni in Petronio cfr. P. Kragelund, *Epicurus, Priapus and the Dreams in Petronius*, «Classical quarterly» XXXIX, 1989, 436-450.

ludebat aquis errantibus amnis)[49]: l'accostamento di *ludere* a *errare*, due concetti strettamente connessi nel *Satyricon*, approda a esiti contrastanti, perché se da un lato rimanda con sfumatura ominosa al carme che suggella il primo fallimento erotico, dall'altro connota anche lo scanzonato procedere della brigata verso la casa di Trimalchione (27,1).

3. La rassegna dedicata al vagabondare nel *Satyricon* delinea il peso narrativo di tale *Leitmotiv*, trasversale a diverse sezioni del romanzo: il disagio nei confronti di un mondo ingannevole, teatro dei loro *errores* fisici e cognitivi, costituisce il nucleo delle avventure e definisce lo statuto dei protagonisti del romanzo petroniano. La natura 'errante' degli eroi, che li collega agli archetipi epici[50], da un lato segnala il loro statuto 'picaresco', che li spinge a vagare anche senza una minaccia imminente (27,1), dall'altro descrive l'ingenuità che li induce a cadere nelle insidie di vari 'antagonisti' più furbi, dei quali Encolpio e i suoi compagni faticano spesso a decrittare in maniera corretta azioni e parole.

Tali peculiarità spiegano il loro smarrimento di fronte a una realtà «indecifrabile», che tende loro ogni genere di insidia e disconosce o ribalta i loro valori:

> «Qual è la forza che attira gli uomini in trappola, richiude la trappola alle loro spalle, e dunque crea il presupposto per cui la storia può solo procedere rocambolescamente attraverso la fuga? C'è una risposta semplice, quasi tautologica: questa forza è soprattutto l'inconsapevolezza, l'insufficiente capacità di comprendere la 'realtà' e di prevederne gli sviluppi, anche i più elementari e scontati, anche quando non mancano utili indizi e segnali di orientamento, che risultano abbastanza chiari al lettore, ma sembrano sfuggire al protagonista e spesso anche al protagonista-narratore»[51].

[49] Fedeli, *Petronio…* cit.: «l'*errare* delle acque indica oltre al loro fluire il fatto che esso sia risultato del 'trastullarsi' dell'*amnis*».

[50] Errore e sofferenza accomunano Ulisse ed Encolpio, privo però della *polytropìa* che permette all'eroe omerico di scegliere sempre la soluzione migliore: cfr. P. Fedeli, *La degradazione del modello (Circe e Polieno in Petronio* vs *Circe e Odisseo in Omero)*, «Lexis» I, 1988, pp. 77-78.

[51] Sono osservazioni di M. Labate, *Indecifrabilità del reale e prepotenza dell'immaginario nei* Satyrica *di Petronio*, in R. Uglione (ed.), Lector, intende, laetaberis. *Il romanzo dei Greci e dei Romani.* Atti del Convegno Nazionale di Studi, Torino, 27-28 aprile 2009, Alessandria,

Nella serrata concatenazione di avventure, dunque, acquistano particolare rilievo i rari momenti che fanno affiorare la coscienza da parte dei personaggi della precarietà della loro condizione[52]: ancor prima di arrivare a casa di Trimalchione Gitone traccia il sentiero del ritorno perché, timoroso di perdersi anche in pieno giorno (79,4 *cum luce etiam clara timeret errorem*), conosce bene la natura labirintica della città e l'inadeguato senso dell'orientamento degli *errantes*; con analoga capacità divinatoria, inoltre, all'inizio della sezione crotoniate Encolpio intuisce la dinamica ricorrente che caratterizza le sue peregrinazioni[53] e persino in un frangente favorevole pronostica con tono amaramente pessimistico la scoperta del raggiro – saranno gli astuti *captatores* a insospettirsi e a mandare in Africa una spia che sveli la *fallacia*[54] o Corace, il *mercennarius* di Eumolpo, a denunciare i propri compagni[55] – e la necessità di una fuga precipitosa da parte dei truffatori:

Ceterum ego, etsi quotidie magis magisque superfluentibus bonis saginatum corpus impleveram putabamque a custodia mei removisse vultum Fortunam, tamen saepius tam consuetudinem meam cogitabam quam causam, et: «quid» aiebam

Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 153-154 (ristampato in *Petronio. Ricostruzioni e interpretazioni*, a cura di G. Vannini e G. Zago, Pisa, Edizioni della Normale, 2020, p. 17).

[52] Altrove, dopo essere fuggiti, i personaggi si ritrovano subito all'albergo: cfr. 15,8, dove dal *forum* tornano all'albergo precipitosamente, anche se è quasi sera (12,1 *deficiente iam die* e *obscuritas temporis*; 15,2 *advocati tamen* [*iam pene*] *nocturni*).

[53] Encolpio ascrive al *vultus Fortunae* (125,2) la causa delle sue sofferenze: non è escluso che l'espressione sia desunta dal *De providentia* senecano (3,3 e 3,10; cfr. anche le analogie tra Petron. 125,3 *praesenti felicitate lassus* e 4,6 *felicitas nimia laborans*); inoltre, se a Crotone gli *extra legem viventes* beneficiano di un profluvio di beni, nel *De providentia* il filosofo si chiede, al contrario, perché agli uomini onesti accadano sventure.

[54] Un certo malcontento dei Crotoniati, delusi nelle loro aspettative di guadagno, trapela da un frammento dell'ultimo capitolo: *«Ex Africa navis, ut promiseras, cum pecunia tua et familia non venit. Captatores iam exhausti liberalitatem imminuerunt. Itaque aut fallor aut fortuna communis coepit redire ad paenitentiam suam»* (141,1).

[55] Sulla probabile allusività del nome di Corace cfr. M. Labate, *Di nuovo sulla poetica dei nomi in Petronio: Corax «il delatore»?*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» XVI, 1986, pp. 135-146 (ristampato in *Petronio…* cit., pp. 185-198); già nella marcia di avvicinamento a Crotone il *mercennarius*, onerato dai bagagli e lasciato indietro dai più agili compagni, minaccia la fuga che ora Encolpio paventa (117,11 *sed neque Giton sub insolito fasce durabat, et mercennarius Corax, detractator ministerii, posita frequentius sarcina male dicebat properantibus affirmabatque se aut proiecturum sarcinas aut cum onere fugiturum*).

«si callidus captator exploratorem in Africam miserit mendaciumque deprehenderit nostrum? quid, si etiam mercennarius praesenti felicitate lassus indicium ad amicos detulerit totamque fallaciam invidiosa proditione detexerit? nempe rursus fugiendum erit et tandem expugnata paupertas nova mendicitate revocanda. dii deaeque, quam male est extra legem viventibus: quicquid meruerunt, semper expectant» (125,2-4).

Situazione adottata in non poche situazioni di pericolo o di rischio, la fuga rappresenta l'estrema risposta alle minacce che il mondo costantemente riserva e, a un tempo, concretizza il necessario corollario delle scorribande e delle infrazioni di chi vive *extra legem*.

Il senso di sradicamento, che emerge dalla valutazione dell'incidenza lessicale e semantica dell'*errare*, esemplifica dunque il malessere dei protagonisti del romanzo petroniano di fronte a una realtà estranea che spesso subiscono[56]; il disorientamento fisico e culturale, dunque, non soltanto svolge una fondamentale funzione diegetica, ma rappresenta anche un caposaldo dell'intelaiatura ideologica del *Satyricon*.

Abstract

In the adventures of the protagonists of the *Satyricon*, wandering represents a central concept not only on a diegetic level but also ideologically: as Paolo Fedeli points out in a key contribution to Petronian studies, the verb *errare* often carries a polysemous meaning, as it simultaneously indicates both physical wandering and a state of ignorance and error. In light of an investigation into the scenic and lexical impact of this concept, including its significant connections with flight, this paper aims to assess the close relationship between the physical and cultural dimensions of wandering in the *Satyricon* and to highlight the semantic implications of the characters' *errores*.

Enrico Salvatore Simonetti
enricosalvatore.simonetti@unipegaso.it

[56] Sul «senso profondamente amaro» che emerge tra le righe delle caotiche peregrinazioni di Encolpio e compagni rinvio a Fedeli, *Petronio: il viaggio*... cit. p. 117.

Filologia Antica e Moderna *N.S. VI, 2 (XXXIV, 58), 2024*

Danilo Siragusa

Pindaro nel cantiere filologico di Aulo Giano Parrasio

Ai miei giovani allievi
del Liceo Classico "M. Morelli" di Vibo Valentia

Se è vero che «le vie umanistiche di Pindaro non furono molte e non furono piane»[1], un caso a parte è rappresentato dall'interesse che in un determinato periodo della sua intensa attività esegetica Aulo Giano Parrasio nutrì nei confronti del Tebano. Era l'agosto del 1509 quando, ospite del patrizio veneziano Ludovico Michiel, l'umanista si dedicò alla lettura degli epinici di Pindaro e dei relativi scolii: la frequentazione del lirico e dei suoi antichi commentatori è testimoniata dal ms. Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII. B. 19, un autografo di Parrasio che tramanda, sotto forma di *excerpta* in latino, la traduzione degli *scholia* al lirico greco[2]. Stando

[1] Così V. Fera, *La prima traduzione umanistica delle Olimpiche di Pindaro*, in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, a cura di V. Fera-G. Ferraù, Padova, Editrice Antenore, 1997, pp. 693-765, in particolare p. 694.

[2] Le circostanze in cui questo lavoro venne allestito sono chiarite dallo stesso Parrasio a f. I*r* del ms.: *Ianus Parrhasius haec Venetiis excerpebat aeger ex podagra mense sextili 1509 apud Mag.*um *venetumque patricium dominum Ludovicum Michaelem, Petri filium*. L'edizione critica della traduzione parrasiana degli scolii a Pindaro, nello specifico di quelli alle odi *Nemee* (ff. 79*v*-104*v*), è stata oggetto della mia tesi di dottorato, redatta sotto la direzione della Prof.ssa Maria Cannatà Fera a Messina nel triennio 2016/2019 e intitolata *Parrasio e gli scolii alle* Nemee *di Pindaro*: è in corso d'opera, quindi, la preparazione di un'*editio* integrale comprensiva anche degli *scholia* a *Olimpiche*, *Pitiche* ed *Istmiche*, tramandati rispettivamente ai ff. 1*r*-31*r*, 32*r*-78*v* e 105*v*-114*r* del codice napoletano. Per la descrizione del ms. vd. D. Siragusa, *Excerpta di Parrasio da epistole di Pier Candido Decembrio nel manoscritto XIII.*

alle voci registrate dall'inventario dei libri appartenuti al cosentino e donati con atto testamentario ad Antonio Seripando, dovevano essere ben due tra i volumi dell'umanista quelli che contenevano materiale pindarico: oggi siamo in possesso però del solo ms. Neap. XIII. B. 19, che – di fatto – costituisce quindi l'unico testimone in cui è evidente la presenza di Pindaro nel cantiere filologico parrasiano[3].

Pertanto, è nel *mare magnum* di annotazioni di mano del Parrasio dispiegate sui margini dei suoi volumi (oggi custoditi soprattutto nella sezione 'Manoscritti e rari' della Biblioteca Nazionale di Napoli) che è possibile rinvenire ulteriori tracce del lirico meritevoli di un certo interesse: questi *notabilia*, anche se strettamente collegati ancora al lavoro di traduzione tramandato dal manufatto napoletano, danno prova – se mai vi fosse il bisogno – dell'agilità di Parrasio nel muoversi tra le fonti classiche e del perdurare nel tempo di una specifica attenzione da parte sua nei confronti sia della materia scoliastica che di quella 'vecchia' raccolta di *excerpta*[4].

B. 19 della Biblioteca Nazionale di Napoli, «Peloro» III (1), 2018, pp. 6-7. Sui rapporti di Parrasio con la tradizione manoscritta di Pindaro: D. Siragusa, *Aulo Giano Parrasio e la tradizione manoscritta di Pindaro*, «Aevum» XCVI (3), 2022, pp. 503-512.

[3] L'inventario dei volumi posseduti da Parrasio e donati al Seripando è tramandato dal ms. Napoli, Biblioteca Nazionale, Lat. 61 ed è stato pubblicato da M. Manfredini, *L'inventario della biblioteca del Parrasio*, «Rend. dell'Acc. di Archeol., Lett. e Belle Arti di Napoli», LX, 1985-86, pp. 133-201 e da C. Tristano, *La biblioteca di un umanista calabrese: Aulo Giano Parrasio*, Manziana, Vecchiarelli, 1988. Come anticipato, due sole voci dell'inventario fanno riferimento a Pindaro: compaiono i titoli *Recollectanea Parrhasii ex Pindaro* a f. 38*r* col. A, con cui si vuole identificare il nostro ms. Neap. XIII. B. 19 (vd. Manfredini, *L'inventario*… cit., p. 183 n° 600 e Tristano, *La biblioteca*… cit., p. 285 n° 589), ed *Ex Pindari commentariis* a f. 38*v* col. B tra gli *Indices subscriptorum auctorum in quinterniis*, di cui non si ha alcuna traccia (Manfredini, *L'inventario*… cit., p. 186 n° 670 e Tristano, *La biblioteca*… cit., p. 296 n° 597/63).

[4] Anche nella produzione a stampa del Parrasio si può trovare un legame con gli estratti pindarici del ms. Neap. XIII. B. 19: alcuni riscontri sono stati individuati già da Luigi Ferreri all'interno dell'opera parrasiana *De rebus per epistolam quaesitis* (A. G. Parrasio, *De rebus per epistolam quaesitis (Vat. Lat. 5233, ff. 1r-53r),* introduz., testo critico e commento a cura di L. Ferreri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012). Riportiamo un solo esempio, che è in Parrasio, *De rebus*… cit., pp. 199-202, *Ep*. 25, 4: *A. Ianus Parrhasius Vincentio Iamchino s. p. d.* […]. *Boeotios illiberalitate morum sues appellatos ex proverbio Pindarus etiam confitetur* […]. Il passo dell'epistola ha infatti un parallelo in Neap. XIII. B. 19, 11*r*: *Proverbium. Boeotia sus. Pindarus in* Olympicis *ad Aeneam chori magistrum*: γνῶναί τ' ἔπειτ' ἀρχαῖον ὄνειδος ἀλαθέσι λόγοις εἰ φεύγομεν, Βοιωτίαν ὗν, *'Nosse deinde an re vera*

È possibile individuare la prima di queste tracce in un incunabolo parrasiano, Napoli, Biblioteca Nazionale, V. A. 36, che conserva tutte le opere di Virgilio insieme all'*Appendix*, corredate dai commenti di Donato e Servio[5]. Il testo virgiliano è chiosato da numerose postille autografe del Parrasio, che – per l'inchiostro adoperato e la grafia non sempre simili in tutte le annotazioni – credo possano essere cronologicamente collocate in fasi diverse della sua attività filologica (vd. *infra*). È sicuramente posteriore al 1509, anno in cui l'umanista eseguì il lavoro di escertazione-traduzione degli scolii pindarici, una postilla vergata a f. XVIII*v* dell'incunabolo napoletano. Sul marg. sin. di un verso delle *Georgiche* (I 93: *acrior aut Boreae penetrabile frigus adurat*), Parrasio commenta l'aggettivo *penetrabile* sottolineandolo e apponendo con l'inchiostro rosso l'annotazione seguente: *Penetrabile. Acre, acutum. Lege excerpta ex Pindaro* (Napoli, Biblioteca Nazionale, V. A. 36, XVIII*v*).

Il riferimento agli *excerpta* dal Tebano ha in effetti un riscontro ben preciso nel ms. Neap. XIII. B. 19, f. 36*r*, dove compare la traduzione 'arricchita' di uno scolio a *Pyth*. I 19-20 (Σ 39 Dr.)[6] per la spiegazione della *iunctura* pindarica χιόνος ὀξείας:

> Vergilius 'penetrabile frigus' unde dixerit [*Georg*. I 93]. Pindarus in *Pythionicis*: ὀξεῖαν χιόνα idest *acutam nivem* [*Pyth*. I 19-20]. Ubi interpres 'acutam nivem' dixit

veterem ignominiam effugerimus Boeotiam suem'. Proverbium inde natum [*Ol*. VI 89] (andava comunque segnalato che nella lettera del *De rebus* viene aggiunto un elemento in più rispetto all'*excerptum* pindarico: *illiberalitate morum*).

[5] Nello specifico, si trovano la *Vita di Virgilio* scritta da Donato insieme al testo di *Bucoliche*, *Georgiche*, *Eneide*, un commento di Servio e il testo dell'*Appendix Vergiliana*, accompagnati da molte annotazioni autografe del Parrasio: vd. D. Gutiérrez, *La biblioteca di S. Giovanni a Carbonara di Napoli*, «Analecta Augustiniana», XXIX, 1966, p. 189, n° 2244 (qui il volume è indicato con il titolo *Virgilii carmina cum annotationibus Parrhasii, manu ad oram exornata Christiani Rossi* [...], recuperato dall'inventario della Biblioteca di San Giovanni in Carbonara, dove era conservato prima di giungere alla sede attuale) e Tristano, *La biblioteca*...cit., pp. 255-256, n° 464.

[6] Qui e altrove cito il testo degli scolii a Pindaro secondo l'edizione teubneriana: A. B. Drachmann, *Scholia vetera in Pindari carmina*, I-III, Lipsiae, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1903-27. Così il passo di interesse in Σ 39, vol. II, p. 14, rr. 4-6 Drachmann: χιόνος ὀξείας: ἤτοι παρὰ τὴν πυκνότητα τῆς καταφορᾶς, ἢ παρὰ τὴν ψυχρότητα, ὅτι οἱ ἐφαπτόμενοι ὅμοιόν τι πάσχουσι τοῖς κεντουμένοις.

ex eo quod denso ruit agmine, vel a frigore, nam qui algent simile quidam sentiunt iis qui punguntur [39 Dr.].

(Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII. B. 19, 36*r*)

Parrasio identifica dunque nel passo del lirico greco la fonte che Virgilio poteva avere usato: al di là di tale suggestione – che trova conferme anche nella stagione filologica successiva[7] – è chiaro che la postilla sull'incunabolo V. A. 36 deve risalire solo a un momento coevo o successivo al 1509. Tuttavia, diversamente dai parecchi *marginalia* in inchiostro bruno con cui il volume virgiliano è stato vergato da Parrasio, questa annotazione – in un inchiostro rosso che tra l'altro pare abbastanza simile a quello utilizzato per molti *marginalia* del Neap. XIII. B. 19 – fa propendere per un'ipotesi verosimile: è possibile che mentre lavorava su Pindaro l'umanista doveva avere a portata di mano anche il testo di Virgilio. In tal senso si spiega meglio il riferimento 'incrociato' tra i due testi.

Doveva essere trascorso diverso tempo rispetto al periodo in cui venne eseguito il lavoro su Pindaro, invece, quando Parrasio annotò un esemplare a stampa contenente le opere di Orazio, oggi conservato sempre alla Biblioteca Nazionale di Napoli. Si tratta del Neap. XIII. B. 17, volume caratterizzato dalla presenza di numerose annotazioni: esse arricchiscono i versi del poeta latino non solo marginalmente ma anche nell'interlinea del testo stampato[8]. A f. 43*r*, accanto a Hor. *Carm*. IV 6, 36, l'erudito calabrese così scrive: *Lege quae Ianus excerpserat ex Pindaro* (Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII. B. 17, 43*r*)[9].

[7] L'accostamento tra i due *loci* è testimoniato già dall'edizione oraziana di Dionisio Lambino (Lione 1561), che commenta così Hor. *Carm*. I 9, 3-4 (*geluque Flumina constiterint acuto*): *flumina nisi vehementi frigore conglaciarint, libere fluunt: vi frigoris autem impedita quodam modo, et constricta insistunt. Gelu acutum appellat, ut Pindarus* χιόνα ὀξεῖαν *et Virgilius* penetrabile frigus [*Georg.*, I, 93] *quia et qui nivem tractant, et qui a frigore offenduntur, ac laeduntur, simili quodam modo afficiuntur, atque ii, quos ferri acies pupugerit*.

[8] Il volume, anch'esso un incunabolo come quello virgiliano, contiene: *Odi*, *Epodi*, *Carmen Saeculare* e *Sermones* (vd. Tristano, *La biblioteca*... cit., p. 177, n° 254). Questo il titolo completo del testo a stampa di Orazio: *Horatii opere finis cum magna diligentia. Impressum per Philippum condam Petri in Veneciis ducante Ioanne Mozenico inclito duce MCCCCLXXVIII die XVIII septembris*.

[9] Non deve sembrare strano che qui venga utilizzata la terza persona: ciò si verifica anche in altre annotazioni di mano del Parrasio (ad es., sempre in Neap. XIII. B. 19, 93*r*, in un

Anche alle spalle di questo appunto il riferimento di Parrasio a un generico estratto del Neap. XIII. B. 19 risulta di facile identificazione. Ho infatti trovato una traccia oraziana in un *excerptum* di f. 34*r*, che non si presenta come la rielaborazione di uno scolio ma piuttosto come un intarsio costituito dal recupero (e dalla relativa traduzione) di Pind. *Pyth*. I 2-3 e dall'accostamento di due scrittori latini, Stazio e Orazio, per la spiegazione del verso di Pindaro:

> Statius: 'Qua lege recurrat Pindaricae vox flexa lyrae' [Stat. *Silv*. V 3, 151-52]. Lyricorum carmina saltabantur, ut ipse [*sc*. Pindarus] testatur in *Pythionicis* ad Hieronem: τᾶς ἀκούει μὲν βάσις ἀγλαΐας ἀρχά, / πείθονται δ' ἀοιδοὶ σάμασιν idest 'has audit quidem ingressus hilaritatis principium, auscultant et cantores signis' [*Pyth*. I 2-3][10]. Hinc Horatius ait in *Odis*: 'Observate mei pollicis ictum' [*Carm*. IV 6, 36].
>
> (Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII. B. 19, 34*r*)

Come per la *iunctura* virgiliana, anche in questo luogo Parrasio ha osservato uno specifico parallelismo tra Pindaro e la latinità e anche qui la comparazione è documentata dalla relativa postilla rintracciata sul testo del poeta messo a confronto con il lirico greco. Viene esplicitato meglio, invece, il rapporto temporale tra i due codici: l'uso di *excerpserat* sul Neap. XIII. B. 17 costituisce una prova *e silentio* del fatto che il lavoro sugli scolii a Pindaro doveva risalire a un momento più remoto rispetto a quando venne apposta l'annotazione a margine del testo oraziano, anche se un confronto con gli altri *marginalia*, non tutti omogenei, ci permette di avallare pure l'ipotesi che il volume di Orazio venne annotato in più momenti (d'altronde l'interesse di Parrasio per questo poeta è rappresentato da diverse fasi: ne viene fuori quindi una certa costanza nello studio

excerptum l'umanista scrive *haec Parrhasius addidit* per chiarire l'aggiunta di un segmento greco rispetto al testo estrapolato, lo scolio 53a Dr. a *Nem*. VI).

[10] Nel testo trascritto da Parrasio è presente il genitivo singolare τᾶς, ma l'umanista lo traduce come se si trattasse di un accusativo plurale (τὰς). Nel ms., infatti, τᾶς è preceduto da τάς, poi depennato: ciò deve essere una spia del fatto che Parrasio lo intendeva come accusativo plurale.

dell'autore augusteo, come documentano la produzione e la biblioteca dell'umanista)[11].

Nell'ambito della nostra indagine riveste una determinata importanza infine un'annotazione autografa del Parrasio scoperta di recente su un quadernetto contenente le bozze di un trattatello sui fiumi cosentini redatto dallo stesso umanista oltre che una serie di appunti e una raccolta di fonti greche relative sempre alla 'materia calabrese': è il ms. Neap. XIII. B. 16, codice composito e per lo più autografo del Parrasio, che – come accennato *supra* – è anche l'autore del trattato *De Sybari et Chrati ac Thurio* tramandato ai ff. iniziali del ms. (1*r*-6*r*). Questo zibaldone può essere datato intorno al secondo decennio del Cinquecento (1515 c.ca), quindi non molti anni dopo il lavoro di traduzione degli scolii a Pindaro[12]. A f. 17*r* vengono riportati gli stralci di alcune fonti greche su Thurii e Sibari: tali passi sono sempre accompagnati dalla relativa versione latina, che è ascrivibile certamente a Parrasio. Tra le fonti riportate in elenco dall'umanista compaiono la trascrizione di uno scolio a Teocrito e la sua traduzione:

[11] È l'*Ars poetica* l'opera oraziana a cui Parrasio dedicò maggiore interesse, avendone realizzato un commento, pubblicato postumo insieme a quello di altri esegeti più antichi: *Q. Horatii Flacci Ars poetica, cum trium doctissimorum Commentariis, A. Iani Parrhasii, Acronis, Porphyrionis. Adiectae sunt praeterea doctissimae Glareani adnotationes*, Lugduni, a Philippo Romano, 1536. L'umanista doveva avere progettato anche la stesura di un commento alle *Odi*, come testimonia la presenza di un quadernetto con la spiegazione – per lemmi – della prima ode del libro I (ms. Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII. B. 15).

[12] Fino a poco tempo fa il ms. non era stato ancora indagato a fondo: per la sua tesi di laurea, il dottor Luigi Del Gaudio ha preparato l'edizione critica del trattato *De Sybari et Chrati ac Thurio* sotto la direzione del Prof.re Giancarlo Abbamonte (Università Federico II di Napoli); nel corso di alcuni colloqui avvenuti nel maggio 2023 alla Biblioteca Nazionale di Napoli, lo stesso Del Gaudio, che ringrazio, mi ha comunicato di avere datato il codice all'anno 1515 attraverso prove certe in seguito confluite nel suo lavoro di tesi. Per una più specifica bibliografia sul codice vd. comunque: Tristano, *La biblioteca*... cit., pp. 114-15; E. Sergio, *Parrasio in Calabria (1511-1515) e la fondazione dell'Accademia Cosentina*, «Bollettino Filosofico» XXIII, 2007, pp. 429-432; M. Iusi, *Note biografiche parrasiane al tempo del De Sybari, et Crati, ac Thurio*, «Filologia Antica e Moderna» XXVIII (45), 2018, pp. 75-93. Il ms. ai ff. 35*r*-36*r* contiene inoltre una lettera scritta da Parrasio all'intellettuale siciliano Ludovico Montalto nel 1512, quando si trovavano entrambi ad Aiello Calabro presso la corte dei Siscari: il testo e il commento di questa epistola sono ora pubblicati in D. Siragusa, *Alle spalle dell'epistola di Parrasio a Ludovico Montalto: da Pindaro a Jacopo Sannazzaro*, «Aevum» XCVII (3), 2023, pp. 563-576.

Interpres Theocriti. Σύβαρις ἔστι πόλις Ιταλίας ἀθηναίων ἄποικος νῦν καλουμένη Θούριον idest 'Sybaris Italiae civitas, Atheniensium colonia Thurium nunc appellata' [Σ 1b *in Id*. V][13].

(Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII. B. 16, 17*r*)

Qui l'interesse di Parrasio verte innanzitutto sull'indicazione di Sibari con il nome di Thurii ma evidentemente l'umanista è incuriosito anche dal processo di 'grecizzazione' della colonia italica. Deve essere così in base a quanto possiamo dedurre da una postilla situata a margine dello scolio teocriteo (marg. des.): «Que Ianus excerpsi‹t› ex Pindaro pag(ina) 102».

Lo specifico riferimento alla numerazione della *pagina* permette una rapida identificazione all'interno del ms. Neap. XIII. B. 19, dove a f. 102*r* l'umanista traduce uno scolio alla *Nemea* X (12a Dr.)[14]. Nel segmento finale – tramite la ripresa di una testimonianza di Polemone – nello scolio tradotto da Parrasio si dà notizia di un culto dell'eroe greco Diomede in alcune città italiche, quali Argirippa, Metaponto e, appunto, Thurii:

[…] Polemon etiam tradit in Argyrippis augustae religionis esse Diomedis aedem, Metaponti quoque pro deo honorari, Thuriis item positis statuis quasi numen coli[15].

(Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII. B. 19, 102*r*)

La versione di Polemone riportata dallo scoliaste, secondo il quale a Thurii vi fu un culto del greco Diomede, probabilmente doveva costituire

[13] C. Wendel, *Scholia in Theocritum vetera*, Lipsiae, Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1914, p. 156, rr. 3-4. Proprio nel 1515, anno del trattatello sui fiumi cosentini, Parrasio doveva avere con sé il ms. teocriteo Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Barb. gr. 214, corredato di scolii: le dinamiche sull'acquisizione del codice da parte di Parrasio, che lo ebbe sottratto, sono state chiarite da F. Vendruscolo, *Tra Barbaro e Parrasio: i manoscritti greci di Vittorio Falconio (alias Vettor Fausto)*, «Italia Medioevale e Umanistica» LIX, 2018, p. 227.

[14] Σ 12a, vol. III, p. 168, rr. 4-8 Drachmann: καὶ Πολέμων ἱστορεῖ (*FHG* III 122)· ἐν μὲν γὰρ Ἀργυρίπποις ἅγιόν ἐστιν αὐτοῦ ἱερόν· καὶ ἐν Μεταποντίῳ δὲ διὰ πολλῆς αὐτὸν αἵρεσθαι τιμῆς ὡς θεὸν, καὶ ἐν Θουρίοις εἰκόνας αὐτοῦ καθιδρύσθαι ὡς θεοῦ.

[15] In margine a questo *excerptum* viene inoltre apposta l'annotazione *Thurii civitas*.

per Parrasio una prova del fatto che la città fosse una colonia ateniese, informazione riferita dallo scolio a Teocrito estrapolato in Neap. XIII. B. 16. Oltre alle questioni storico-geografiche, che meritano indubbiamente una più accurata trattazione, la postilla parrasiana sullo zibaldone napoletano fornisce qualche altro elemento degno di essere discusso. Tale annotazione suggerisce infatti:

a) che la numerazione del ms. pindarico Neap. XIII. B. 19 risale allo stesso Parrasio, ipotesi che avevo avanzato in precedenza solo sulla base dell'inchiostro utilizzato, simile a quello usato per gli *excerpta* pindarici[16]. Il fatto che l'umanista faccia riferimento alla *pagina* 102 prova pertanto che la numerazione del ms. sia da attribuire proprio a lui;
b) che Parrasio usa il termine *pagina* per indicare il foglio del codice (la questione è complessa nel lessico umanistico)[17];
c) che per Parrasio quello pindarico è stato un lavoro con cui confrontarsi costantemente lungo la sua attività esegetica posteriore all'anno 1509. Il richiamo puntuale a una pagina del codice pindarico può significare solo che in quel momento l'umanista aveva il ms. Neap. XIII. B. 19 con sé.

Il piccolo gruppo di postille di cui è stata data notizia nel presente lavoro permette quindi di fissare il 1509 come *terminus post quem* di alcune annotazioni parrasiane apparentemente di scarso interesse ma soprattutto dà la possibilità di mettere meglio a fuoco alcune specificità nella tecnica di lavoro di questo umanista. Ne viene fuori un quadro ben preciso: Parrasio riusciva a muoversi con una certa flessibilità nello studio delle fonti antiche per mezzo di collegamenti che reindirizzavano ad altri *loci similes* della classicità sia agli altri lavori della propria produzione filologica, anche se redatti a distanza di tempo l'uno dall'altro. Queste caratteristiche restituiscono il ritratto di uno studioso proiettato, indubbiamente, verso la modernità.

[16] Così infatti ipotizzavo in Siragusa, *Excerpta*... cit., p. 6: «la mano della prima numerazione è verosimilmente quella di Parrasio: l'inchiostro rosso, inoltre, sembra identico a quello adoperato dall'umanista nei *marginalia*; a lui quindi tale numerazione potrebbe risalire».

[17] Sull'accezione di 'pagina' nell'Umanesimo vd. S. Rizzo, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973, pp. 35-40.

Abstract

In the year 1509 the humanist Aulus Ianus Parrhasius translated the pindaric *scholia vetera* (now handed down from the manuscript Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII. B. 19): in this paper are published the *marginalia* in which Parrhasius refers to his translation of pindaric *scholia* when he comments the classical authors on the margins of his other books (*e. g.* Virgil, Horace, etc.). The *terminus post quem* of these annotations was therefore the year 1509.

Danilo Siragusa
dsiragusa@outlook.it

Ilenia Viola

A proposito del *Paragone* e della difesa della «sacra santa scultura» nel *corpus* lirico celliniano

Benvenuto Cellini, «orefice prestato alla letteratura»[1], partecipa attivamente alla disputa rinascimentale sul *Paragone*[2], ergendosi a strenuo difensore della scultura, definita, insieme con la pittura e l'architettura, «sorella carnale»[3] dell'oreficeria e meritevole, a suo avviso, di essere elevata a paradigma di ogni forma espressiva. Malgrado il visibile divario tra la tradizionale formazione acquisita in bottega e la postura assunta, viceversa, in qualità di uomo 'di lettere', egli si dedica a esaminare *per verba* la 'professione' artistica. Si serve invero della parola scritta, in prosa e in versi, ecfrasticamente connotata, da sussidio esegetico alla materialità delle opere realizzate. Fulcro del saggio sarà, quindi, il linguaggio marcatamente lirico impiegato per esaltare la scultura, ribaltando la convenzionale prassi che la subordina a favore della pittura, e per approntare poi una convincente soluzione 'filosofica' alla questione

[1] F. Dubard De Gaillarbois, *A proposito del «Capitolo in lode della prigione», di un bernismo celliniano e di una scrittura «materiale»*, «Studi italiani», 45 (2011), pp. 5-38, a p. 6.

[2] All'interno della vasta bibliografia sul *Paragone*, cfr. almeno: S. Hendler (a cura di), *La Guerre des Arts: Le* Paragone *peinture-Sculplture en Italie XV^e^-XVII^e^ siècle*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2013; F. Dubard de Gaillarbois (ed.), *Deux Leçons Sur l'art. Benedetto Varchi*, works from the Centre for Further Study of the Renaissance 2, Paris, Classiques Garnier, 2020.

[3] B. Cellini, *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura di Benvenuto Cellini novamente messi alle stampe secondo la originale dettatura del Codice Marciano. Si aggiungono: I Discorsi e i Ricordi intorno all'Arte, Le Lettere e le Suppliche, le Poesie*, per cura di C. Milanesi, Firenze, Le Monnier, 1857 (ristampa, ivi 1893), p. 6 (sez. *Intr.*).

teorica sulla 'maggioranza' delle arti. L'indagine condotta sui testi del *corpus* lirico permetterà di dimostrare come l'arte in rilievo, innalzata a vessillo del genio creativo, accentri su di sé quasi l'intera dimensione contenutistica dell'esperienza poetica, al punto da porsi da collante tra l'*elocutio* e l'*inventio*. A tal fine, piuttosto che la qualità stilistica e metrica, si vaglierà la 'materia' dei componimenti, che si interseca di continuo alle occasioni del mestiere e diviene, fondendosi con la tonalità apologetica intrinseca agli scritti celliniani, irriverente intarsio di una retorica vituperante nei confronti e dei 'gigli' farnesiani e dell'ambiente cortigiano del Granducato mediceo.

Alla luce di queste dinamiche, sembrerebbe già possibile suggerire quale sia stata la funzione attribuita dall'artista allo strumento poetico: un'arma retorica con cui affrancarsi, professionalmente, dagli strali dell'epoca e reagire alla deludente competizione contro la "brigata" medicea, che, dal canto suo, adotta modi adulatori unicamente per ottenere commissioni, non preoccupandosi di «gittar ben o mal»[4] e disinteressandosi della «bellezza delle virtù delle belle opere»[5]. Esprimendosi in merito

[4] B. Cellini, *Rime*, edizione critica e commento a cura di D. Gamberini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014, pp. 117-118 (43-CI): «È suol la gioventù gittar pur bene, / ché gittando tre volte poi dicie una: / questo à gittato tre et non vale una, / perché 'l suo mal gittar getto non tiene. / Quel che ben getta o mal dà quel che viene: / sì è ch'è gitta troppo e poco aduna, / non hosservando stelle, sole o luna. / Pur io, che gittai ben, pagai le pene! / Voi, che nel mondo pur gittar volete / o roba, o sangue, o pregiati metalli, / per tornar glorïosi al fiume Lete, / gittai nel fier lion, prïa infra i Galli: / se ben feci 'l mio premio vi sapete. / Brutto è 'l creder saper, poi far tre falli».

[5] Sulle logiche di convenienza e sul favoritismo cortigiano alla base del reclutamento di artisti e letterati nella "brigata" medicea, *Ibid*., p. 145 (50-LXXXV, *Sognio fatto innel sonnellin dell'oro*, vv. 9-17): «Il fren teneva 'l Capricorno in mano, / poi un ne scelse di quella brigata, / vittorïoso sol mandava innanzi. / In punta di piè 'l Granchio ardito: – Vano / è questo tuo consiglio: sconsolata / la scuola sta; par che gli altri ti avanzi. / Ancor tel dissi dianzi: / 'Fa' tanti buon corsier muovin del paro; / allor vedrai 'l miglior, più degnio et raro.'»; *Ibid*., p. 147 (50-LXXXV, rr. 79-85): «[…] la mia Boschereccia Poesia cantava che questo Capricornio tiene il freno in mano di Arno e di Flora, e dei suoi tanti virtuosi ingegni, quali lui ne haveva iscelto uno, e senza nessun contrasto gli aveva consacrato e liberamente data questa tanta mirabile opera. Per la qual cosa ogniuno di questi poveri virtuosi si erano aviliti, quale era causa di levare l'animo del ben fare a questa tanta eccellente Scuola»; *Ibid.* (50-LXXXV, rr. 102-106): «[…] gli aveva fatto errore a dar la vittoria a un solo, il quale, con tutto che fussi valente huomo, non havendo né concorrenza né emulo alcuno, harebbe fatto molto manco bene che se sua eccellentia, tanti valenti huomini che l'à sotto il suo freno, havessi fatto come si fa alla corsa del palio […]». Per quanto concerne la lotta per le committenze artistiche del duca di Firenze, si rimanda almeno alla feroce rivalità

alla contrapposizione tecnica tra la verità della scultura e la falsità della pittura, Cellini, nelle *Rime*, illustra i diversi livelli di interazione dell'immagine con la parola e delinea il confine tra le due arti, dimostrando come sia sempre l'arte 'che si fa per via di levare' a prevalere[6], rispettivamente, su quella 'che si fa per via di porre' (richiamando le esemplificative descrizioni di derivazione michelangiolesca) e poi ugualmente sulla retorica dell'*èkphrasis*. Dunque, il *corpus* lirico, lungi dall'essere un semplice corollario, costituisce una testimonianza imprescindibile del macrotema scelto, certo più incisiva rispetto al prosimetro della *Vita* e ai *Trattati dell'Oreficeria e della Scultura*, la cui espressione è spesso compromessa dalle istanze censorie che ne hanno neutralizzato il registro. A séguito della revisione di pugno dell'autore, il testo originale dei *Trattati* ha effettivamente smarrito il consueto corpo di rivendicazioni apologetiche ed è mutato in un «*vademecum* tecnico» anòdino, più adatto agli scultori e ai cultori appassionati di oreficeria[7].

L'intento programmatico di collocarsi verbalmente a favore dell'una o dell'altra arte emerge comunque chiaramente anche nella trattatistica e, segnatamente, nella dedicatoria indirizzata a Francesco de' Medici in occasione dello sposalizio con Giovanna d'Austria. L'epistola, pubblicata nell'edizione fiorentina del 1731 per le cure di Tartini e Franchi, non presente nella prima impressione cinquecentesca (Firenze, Panizzi e Peri, 1568), testimonia l'insorgere nell'artista di un «nuovo capriccio», indotto

tra Cellini e Baccio Bandinelli, di cui si possiedono numerose fonti d'archivio: cfr. L. Waldman, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: A Corpus of Early Modern Sources*, Philadelphia, American Philosophical Society, 2004.

[6] L'esplorazione della visione tecnica celliniana nel suo *Discorso Della Architettura* consente di comprendere la posizione di supremazia riservata alla Scultura, pure rispetto all'Architettura: «L'architettura si è arte all'uomo di grandissima necessità, sì come sua vesta et armadura, et ancora per i bei suoi ornamenti la diviene cosa mirabile, e perché ancora essa è figliuola seconda della grande scultura: di modo che quelli che saranno grandi scultori, tanto con maggiore ragione farann utile e bella l'architettura».

[7] D. Gamberini, *«È principi grandi hanno per male che un lor servo dolendosi dica la verità delle sue ragioni». La censura dei «Trattati» di Benvenuto Cellini*, «Schifanoia», 44-45 (2013), pp. 47-62, a p. 48. In generale, relativamente ai *Trattati*, il Codice autografo pare sia stato distrutto dallo stesso Cellini; un idiografo con correzioni autografe appartiene al Codice della Marciana di Venezia. La prima stampa, tuttavia, risale al 1568, per i tipi di Valente Panizzi e Marco Peri, e riporta una comitatoria che indirizza l'opera *All'Illustrissimo et Reverendissimo S. Don Hernando cardinale de' Medici S. et Padrone suo osservandissimo*.

da quel 'mestiere' che fino ad allora lo aveva impegnato a «operare di terra o legno»:

> Da poi che la fortuna, glorioso e felicissimo Signore, per qualche mia indisposizione, m'impedì al non potere operare nella maravigliosissima festa nelle nozze di Vostra Eccellenza Illustrissima e di Sua Altezza; e standomi alquanto mal contento, subito mi sentii svegliare da un nuovo capriccio; e, in cambio di operare di terra o legno, presi la penna, e di mano in mano che la memoria mi porgeva, scrivevo tutte le mie estreme fatiche, fatte nella mia giovinezza, […]. E per non si esser mai per altri scritta cotal cosa, credo che a molti, per i bei segreti i quali in esse arti si contengono, sarà utile; et ad altri fuori di tale professione, piacevolissima[8];

Il fare artistico si configura come materia teorica per Cellini, il quale, mediante una riflessione letteraria, si propone di svelarne i dettami più reconditi, spronato dalla convinzione che tali insegnamenti, in quanto segreti, possano risultare tanto «utili» agli addetti ai lavori quanto «piacevolissim*i*» a un pubblico più ampio di lettori; e non dubita, dunque, che il prezioso contenuto possa incoraggiare la propagazione dell'opera ben oltre i confini della propria cerchia.

All'istanza autoriale si affianca l'azione fisica della scrittura, nitidamente visualizzata nel gesto di impugnare la penna per trasporre su carta «tutte le estreme fatiche». La narrazione che ne scaturisce è oltremodo esemplare per il diretto coinvolgimento della «memoria»: facoltà dalle fattezze quasi corporee che interviene per «porge*re*» materialmente i ricordi della stagione giovanile. Tale precisazione non è priva di valore se si considera che il termine «memoria» non è affatto neutro nel lessico specialistico di Cellini: denota un'attitudine apprezzata sia nell'artista, sin dalla fase preparatoria del bozzetto, sia nello scrittore. Il disegno, in particolare, costituisce il fondamento stesso della resa figurativa; già in Leon Battista Alberti, nel *De pictura* (II 30), è «circonscrizione» del pensiero, una sorta di «cosa mentale» attraverso cui si concepisce la pittura[9]:

[8] Cellini, *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura*…, cit., p. 3 (*Allo Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Principe Governante di Firenze e di Siena*).

[9] A. Sconza, *La riflessione sulle arti e l'esperienza creativa: Leon Battista Alberti e Leonardo Da Vinci*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di G. Genovese e A. Torre, Roma, Carocci, 2020, pp. 169-190, a p. 170.

30. Picturam in tres partes dividimus, quam quidem divisionem ab ipsa natura compertam habemus. Nam cum pictura studeat res visas repraesentare, notemus quemadmodum res ipsae sub aspectu veniant. Principio quidem cum quid aspicimus, id videmus esse aliquid quod locum occupet. Pictor vero huius loci spatium circumscribet, eamque rationem ducendae fimbriae apto vocabulo circumscriptionem appellabit. Proxime intuentes dignoscimus ut plurimae prospecti corporis superficies inter se conveniant; hasque superficierum coniunctiones artifex suis locis designans recte compositionem nominabit. Postremo aspicientes distinctius superficierum colores discernimus, cuius rei repraesentatio in pictura, quod omnes differentias a luminibus recipiat, percommode apud nos receptio luminum dicetur[10].

Alberti, con la tripartizione in «circonscrizione», «composizione» e «recezione di lumi», articola una sintesi efficace dei principi fondamentali che, a suo dire, presiedono all'arte in esame e istruisce nella 'grammatica' di taluni processi percettivi e cognitivi che sottendono l'ideazione, l'esecuzione e la fruizione di un'opera. Nel dettaglio, la «circonscrizione», ovvero la delimitazione dello spazio attraverso la 'linea', coincide con il primo atto di appropriazione del reale ed è il gesto primario che consente di isolare un oggetto dal contesto e di definirne i contorni; durante la successiva «composizione», intesa come organizzazione delle superfici all'interno dello spazio delimitato, è richiesta una più attiva partecipazione dell'artista nella ricerca di una forma o di una fisionomia da assegnare alla visione, procedimento che implica una valutazione consapevole delle relazioni spaziali tra gli elementi; per ultimo, la «recezione di lumi» è il terzo stadio che infonde tridimensionalità e vitalità all'immagine mediante la modulazione della luce e delle ombre.

Nell'argomentazione albertiana, è l'occhio a essere deputato a organo regolatore del meccanismo di acquisizione e riproduzione della natura e, collocandosi al vertice della schematizzazione del processo visivo, opera, con i suoi «razzi» (*De pictura* I)[11], in sinergia con la memoria:

[10] Vd. L.B. Alberti, *De pictura*, in Id., *Edizione nazionale delle opere*, vol. II, t. I, a cura di L. Bertolini, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 260-269.

[11] Ivi, p. 211.

Idcirco laborem hunc studiosi suscipiant, ut quantum in symmetria membrorum recognoscenda studii et operae posuerint, tantum sibi ad eas res quas didicerint memoria firmandas profuisse intelligant.

In linea con la lezione albertiana, e come si evince dal frammento celliniano *Sopra i principj e 'l modo d'imparare l'arte del disegno*[12], Cellini considera la memoria, supportata dallo studio, un requisito imprescindibile per l'artista, un criterio tecnico dirimente che concorre, unitamente ad altri fattori, alla misurazione delle abilità del pittore e dello scultore. Laddove adeguatamente esercitata, essa garantisce la capacità di preservare il vero, dapprima trattenendo e custodendo, e poi riproducendo fedelmente i dettagli della realtà osservata. Tale abilità risulta persino quantificabile, qualora si intenda «fare bene uno uomo e una donna ignudi», ambedue dotati di un «costolame» verosimile:

[…] a questo bisogna pensare, che volendogli poter far bene, e ridursegli sicuramente a memoria, è necessario di venire al fondamento di tali ignudi, il qual fondamento si è le loro ossa: in modo che quando tu arai recatoti a memoria una ossatura, tu non potrai mai fare figura, o vuoi ignuda o vuoi vestita, con errori[13];

A questo punto la facoltà mnemonica, quale tratto di cui molti pittori sono manchevoli poiché «abbagliati» dalla «prestezza», contribuisce in larga misura a corroborare, nel frammento in esame, la superiorità dell'arte scultorea rispetto a quella pittorica:

e quelli che non hanno benissimo a memoria queste tali ossa, fanno le più diavole cose del mondo: le quali cose io ho veduto fare a certi pittori, anzi impiastratori prosuntuosi, che fidandosi di un poco di lor buona memoriuccia, senza altro studio […], corrono a mettere in opera, e non fanno nulla di buono, […]; e con quella lor praticaccia accompagnata dall'avarizia fanno danno a quegli che sono per la buona via degli studi, e vergogna a i principi, che, abbagliati da quella prestezza, mostrano al mondo di non intendere nulla.

[12] Cellini, *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura*…cit., pp. 234-242.
[13] Ivi, p. 236.

La «memoriuccia» dei pittori, congiunta all'abituale «prestezza» del pennello, condannerebbe persino le loro opere a una vita tutt'altro che eterna. Diametralmente opposta a questa raffigurazione è invece il ritratto dei più valenti scultori. A maggior ragione, la qualità che Cellini si auto-attribuisce, già in luogo di dedicatoria, conferma l'intenzione fondativa del complessivo discorso vòlto, in sintesi, a veicolare la posizione di lampante superiorità ricoperta in quanto scultore dotato di «memoria» e capace di far interloquire, tra loro, l'*historia* e l'*èkphrasis*.

Come prospettiva da cui osservare il parallelismo tra pittura e scultura, Diletta Gamberini, di recente, ha fatto ricorso alla 'lettera' di Cellini: si tratta della missiva inviata dall'autore a Varchi in risposta all'*argumentum* sulla 'maggioranza' delle arti che questi aveva indirizzato ai colleghi[14]. Il saggio pone l'accento sulla *Selva di notizie* di Vincenzo Borghini e ne ripercorre le argomentazioni – tanto la *pars destruens*, quanto quella *construens* – circa e contro lo schieramento di Cellini a difesa delle arti plastiche. Dall'*excursus* nella pagina borghiniana si nota come, tra i postulati celliniani da delegittimare in merito alla *descriptio* del perfetto scultore, il priore abbia preso di mira, in primo luogo, l'assunto che implicava un'equivalenza qualitativa tra creatore e soggetto e che sottintendeva una obbligatoria corrispondenza tra le competenze del primo e le qualità morali del secondo.

Nel serrato dibattito fomentato dall'inchiesta di Varchi[15], il quale elogia i pittori che «in due tempi danno rilievo e fondo al piano con l'aiuto d'un senso solo»[16], irrompono comunque personalità cinquecentesche

[14] D. Gamberini, *Uomo universale e artefice 'euphantasíotos': l'immagine del perfetto scultore nella lettera celliniana sulla maggioranza delle arti*, in *Lettres sur l'art à Benedetto Varchi*, a cura di F. Dubard de Gaillarbois e O. Chiquet, Parigi/Bordeaux, Spartacus IDH, 2021, pp. 173-191. In generale, sulla *Disputa infra la Scultura e la Pittura*, si rinvia a: L. Mendehlson, *Paragoni: Benedetto Varchi's "Due Lezzioni" and the Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, Umi Research Press, 1982, pp. 154-155; D. Gamberini, *Cellini, Borghini e la disputa sulle esequie di Michelangelo, fra questioni di "Paragone" e di committenza*, in *Intrecci virtuosi: Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, a cura di C. Chiummo, A. Geremicca e P. Tosini, Roma, De Luca, 2017, pp. 39-50.

[15] Cfr. F. Jacobs, *An Assessment of Contour Line: Vasari, Cellini and the Paragone*, «Artibus et Historiae», 9.18 (1988), pp. 139-150.

[16] Cfr. Il proemio vasariano alle sue *Vite*, in cui elenca come merito della Pittura anche il suo «abbracciare l'invenzione dell'istoria» e la «difficilissima arte degli scorti»: in G. Vasari,

carismatiche, incaricate di mettere a 'paragone' le due arti secondo il criterio della nobiltà e di proporre le loro teorie, quantunque fosse convinzione di alcuni eruditi che pittori e scultori non fossero culturalmente attrezzati per destreggiarsi abilmente in dibattiti teorici intorno allo statuto delle loro professioni. Un'opinione che, ovviamente, non incontra il favore di Cellini, fermamente persuaso «che, chi non sa, nulla può dir de l'arte»[17]. Eppure la disputa, come noto, è acquisita e codificata negli scritti di molti letterati e si configura come una tra le *quaestiones* più richiamate in assoluto: su tutti, accanto alla ricezione rinascimentale dei precetti della poetica aristotelica per elaborare dei giudizi sull'arte, come testimoniano il *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* (Venezia, 1557) e il *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori* (Venezia, 1565) di Ludovico Dolce, spicca il caso di Castiglione con il *Cortegiano*[18], dove, al quesito se «la pittura sia capace di maggior artificio che la statuaria» (*Cort.* I, l), risponde con le seguenti argomentazioni:

> E benché diversa sia la pittura dalla statuaria, pur l'una e l'altra da un medesimo fonte, che è il buon disegno, nasce. Però, come le statue sono divine, così ancor creder si può che le pitture fossero; e tanto più, quanto che di maggior artificio capaci sono[19]. (*Corteg.* I, XLIX)
>
> E molti nobili scrittori hanno ancora di quest'arte scritto; il che è assai gran segno per dimostrare in quanta estimazione ella fosse: ma non voglio che in questo ragionamento più ci estendiamo. Però basti solamente dire, che al nostro Cortegiano conviensi ancor della pittura aver notizia, essendo onesta ed utile, ed apprezzata in que' tempi che gli uomini erano di molto maggior valore che ora non sono [...][20]. (*Corteg.* I, LII)

Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino à tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino. Firenze 1550, Torino, Einaudi, 2015, pp. 7-17.

[17] Cellini, *Rime*...cit., pp. 250-251 (86-I, vv. 1-4): «O voi, ch'havete non sapendo sparte / parole al vento, a far che la scultura / sie men della süa ombra, habbiate cura / che, chi non sa, nulla può dir de l'arte: / quegli che poco sanno piglian parte / e questo ha l'ignoranza per natura».

[18] Come edizione di riferimento, cfr. B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, introduzione di A. Quondam, note di N. Longo, Milano, Garzanti, 2017.

[19] Ivi, p. 104.

[20] Ivi, p. 108.

Persino la tradizione novellistica, con Giambattista Giraldi Cinzio, contribuisce ad affermarne la centralità nel dibattito culturale del tempo. In linea generale, nei giraldiani *Hecatommithi, overo Cento novelle* s'incontrano i due *topoi* della conflittualità tra committente e artista (novella VII 1, con protagonista l'incisore Giovanni Da Castel Bolognese, noto come Giovanni Berardi) e tra maestro e discepolo (novella VII 10), ambedue inseriti nella Deca VII sui motti. È, però, soprattutto nei suoi *Discorsi intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* che Giraldi assimila *ad litteram* il precetto oraziano dell'*ut pictura poësis*, enfatizzando l'ambizione della poesia di eguagliare la pittura nella capacità di «far vedere»[21].

Alla luce della 'lettera' a Varchi, su cui la critica ha da tempo riversato grande interesse, i ragionamenti di Benvenuto Cellini, soprattutto quelli lirici, sulla contrapposizione valoriale tra pittura e scultura, in cui la seconda sovrasta le 'ombre' e le falsità della prima, mostrano una certa ricorsività e si uniformano al giudizio di Michelangelo Buonarroti che, con tono mordace, controbatteva così al *Librecto* varchiano: «Io dico che la pictura mi par più tenuta buona quante più va verso il rilievo, e el rilievo più tenuto cactivo, quante più va verso la pictura [...]. Colui che scrisse che la pictura era più nobile della scultura, se gli avessi così bene intese l'altre cose che gli à scricte, l'arebbe meglio scritte la mie fante»[22]. Tuttavia, è intorno al 1564, nel solco delle vicissitudini connesse alle esequie fiorentine del 'divin' scultore, che essi si intensificano[23]. Proprio in quell'occasione tra Cellini, da un lato, e Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini, dall'altro, si accendono dibattiti alquanto animati riguardo alla collocazione delle allegorie delle arti[24]. In considerazione, però, dell'alto

[21] G.B. Giraldi Cinthio, *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, in *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002. Per considerazioni sull'incidenza della dimensione visiva negli scritti di Giraldi Cinthio, vd. C.L. Fiorato, *Appunti sulle immagini negli scritti di Giraldi Cinthio*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», V (2019), pp. 265-294.

[22] Cfr. M. Buonarroti, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi Ricordi ed i contratti artistici*, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1875.

[23] Gamberini, *Cellini, Borghini e la disputa sulle esequie di Michelangelo*…, pp. 39-40.

[24] Sul rapporto tra Cellini, Vasari e Borghini, vd. C. Lucas Fiorato, *Cellini, Vasari et Borghini: un trio problematique*, «Chroniques italiennes web», 4 (2009), pp. 1-33.

prestigio riservato alla pittura durante la cerimonia, Cellini sceglie di astenersi dal partecipare e di concedersi l'espressione di un linguaggio poetico aspro e incisivo, esente da convenevoli e permeato di toni antifrastici audacemente provocatori.

Contro le posizioni, ad esempio, del Lasca e di Giovan Maria Tarsia, il quale indirizza un opuscolo al priore Borghini, intitolato *Oratione o vero discorso di m. Giovan Maria Tarsia fatto nell'essequie del divino Michelagnolo Buonarroti*, non sorprenderà la schiettezza sfoggiata nel comunicare il proprio dissenso:

> Tutte le opere che si veggono fatte dallo Iddio della natura in cielo et in terra, sono tutte di scultura: e per poterne più presto venire alla dimostrazione di questa arte della Scultura, lasseremo il ragionare de i cieli, e solo ragioneremo di queste cose terrestri, fatte dal medesimo Dio che fece i cieli. La più mirabil cosa che si vegga in questa bella macchina della terra, si è l'uomo; il quale fu fatto, nel modo che si vede, di rilievo tutto tondo, che si chiama Scultura: così sono tutti gli animali, tutte le piante e tutte l'altre cose infinite, come sono i fiori, l'erbe et i frutti[25].

Il passo propone una visione artistica del mondo naturale, dove ogni manifestazione osservabile, sia essa ascrivibile al regno animale o appartenente a quello vegetale, possa essere interpretata *tout court* come parte di una 'galleria' di prove scultoree divine, plasmate dallo «Iddio della natura». L'espressione «di rilievo tutto tondo», oltre ad assegnare all'uomo il rango di capolavoro divino, evoca l'arte scultorea, conferendole un'assiomatica aura mistica; sicché il resoconto del processo creativo e l'imprescindibile richiamo alla tridimensionalità giustificano la complessità e la completezza della fisionomia materica umana con il suo essere lampante e sublime espressione dell'operato divino. L'estensione poi di questo concetto a tutto il creato, dagli animali alle piante e agli elementi naturali (fiori, erbe e frutti), evidenzia l'eterogeneità e la maestosità dell'opera di Dio. Ogni dettaglio della natura è così ramificazione di un intricato, ma tangibile, capolavoro artistico, che porta ad abbandonare la

[25] Cellini, *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura di Benvenuto Cellini* …cit., p. 229 (*Sopra la differenza nata tra gli Scultori e Pittori, circa il luogo destro stato dato alla Pittura nelle essequie del gran Michelagnolo Buonarroti*).

discussione sui cieli in favore delle opere terrestri di Dio, le cui evidenze sono suscettibili di concreti e sensoriali accertamenti.

La scultura avvicinerebbe l'uomo al Dio descritto nel componimento 81-XIII delle *Rime*[26], a «Quel inmortale Iddio della natura», supremo artefice e primo scultore che ha creato i cieli, il mondo e l'umanità intera:

> delle sue mani, senza far disegni,
> come Quel che ogni arte aveva sicura,
> di terra fecie la prima scultura,
> (81-XIII, vv. 3-5).

Nel momento stesso in cui la «prima scultura» è mostrata agli angeli, lo scompiglio nondimeno divampa nei regni dell'oltretomba, assieme a «quei sdegni» del v. 7, bollati con il perentorio epiteto «crudeï» e univocamente incolpati di essere «cagion d'inferno et morte acerba e dura» (v. 8):

> et la mostrò agli angel de' suoi regni,
> per qual ne naqque quei crudeï sdegni,
> cagion d'inferno et morte acerba e dura.
> (81-XIII, vv. 6-8)

A questo punto, lo scenario figurativo oscilla tra ipotesto scritturale e sostrato palesemente dantesco:

> Cadde nel fuoco colle sue brigate
> quel ch'ubbidir non volse 'l suo maggiore,
> che aveva tante gran cose create:
> (81-XIII, vv. 9-11)

Il poeta rievoca il primigenio peccato di Satana che, assecondato da una fedele «brigata», precipita nel fuoco scritturale e al centro della palude ghiacciata del Cocito, nella Giudecca della voragine infernale dantesca a forma di cono rovesciato. Pertanto, la figura dell'angelo, per

[26] Cellini, *Rime*…cit., p. 240.

antonomasia ribelle e portatore di chiari elementi di parodia cristologica, è equiparato alla «brigata» dei pittori che sono colpevoli, allo stesso modo, di aver violato e usurpato le prerogative divine ribellandosi a un'entità superiore e non ubbidendo a «'l suo maggiore» (cioè, la scultura). L'accusa ai pittori è tutt'altro che enigmatica, non più sottaciuta dal velo allegorico della fronte. In luogo di sirma, la prima terzina del sonetto, nuovamente sui toni delle due quartine, trova una pacifica risoluzione didascalica negli endecasillabi della terzina finale:

> questo fu 'l primo che si fé pittore,
> che con tal ombre à l'anime ingannate,
> qual non può far nessun buono scultore.
> (81-XIII, vv. 12-14)

La pittura è, in conclusione, recepita quale arte demoniaca, in adesione a un fortunato *topos* rinascimentale che attinge al *corpus* ermetico. Questi versi rivelano l'intemperanza della posizione, per certi aspetti, iconoclasta di Cellini, che esautora, inoltre, il primato demiurgico della pittura e dei suoi avventori, fornendo delle motivazioni che chiamano in causa un aspetto altresì tecnico: il v. 13 suggerisce, di fatto, una risoluzione alla sovrapposizione dei piani letterario-allegorico e artistico-figurativo, laddove isola senza remore il peccato dell''inganno' perpetrato sulle «anime» da Satana-pittore. L'autore, come in altri componimenti, ricorre al dettaglio delle «ombre» e, sebbene la scelta terminologica sia conforme al retaggio biblico e dantesco del sonetto, le «ombre» rimandano ora a un'annosa disputa meramente tecnica che esemplifica, con il motivo dell'ombra-riflesso, il concetto di tridimensionalità nel Narciso che si riflette nell'acqua.

Risale al *De pictura* albertiano (II) l'attribuzione dell'invenzione della pittura al giovane figlio di Cefiso assorto nella contemplazione di sé:

> 26. Quae cum ita sint, consuevi inter familiares dicere picturae inventorem fuisse, poetarum sententia, Narcissum illum qui sit in florem versus, nam cum sit omnium artium flos pictura, tum de Narcisso omnis fabula pulchre ad rem ipsam perapta erit. Quid est enim aliud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?

Nella fattispecie, Alberti riscopre nel mito di Narciso una potente metafora dell'atto pittorico: il giovane cacciatore mitologico, nel contemplare la propria immagine speculare, la cui bellezza era intrisa di una superbia ostinata (Ovidio, *Met.* III, 350-355), compie un gesto simile a quello del pittore che "abbraccia con arte" la superficie di una fonte (o, per estensione, una tela) per ritrarvi un soggetto. Il riflesso nell'acqua diventa così il modello topico primario della pittura: un'arte che imita la natura e la realtà attraverso la rappresentazione verosimile di immagini vere, su esempio – come «diceva Quintiliano» – di quei pittori antichi che solevano circoscrivere le ombre del sole, di un certo Filocle "egitto" e Cleante, e di artisti greci quali Eufranore, Antigono, Senocrate e Apelle (*De pictura* II, 26-27):

Censebat Quintilianus priscos pictores solitos umbras ad solem circumscribere, demum additamentis artem excrevisse. Sunt qui referant Phyloclem quendam Aegyptium et Cleantem nescio quem inter primos huius artis repertores fuisse. Aegyptii affirmant sex millibus annorum apud se picturam in usu fuisse prius quam in Graeciam esset translata. E Graecia vero in Italiam dicunt nostri venisse picturam post Marcelli victorias ex Sicilia. Sed non multum interest aut primos pictores aut picturae inventores tenuisse, quando quidem non historiam picturae ut Plinius sed artem novissime recenseamus, de qua hac aetate nulla scriptorum veterum monumenta quae ipse viderim extant, tametsi ferunt Euphranorem Isthmium nonnihil de symmetria et coloribus scripsisse, Antigonum et Xenocratem de picturis aliqua litteris mandasse, tum et Apellem ad Perseum de pictura conscripsisse. Refert Laertius Diogenes Demetrium quoque philosophum picturam commentatum fuisse. Tum etiam existimo, cum caeterae omnes bonae artes monumentis litterarum a maioribus nostris commendatae fuerint, picturam quoque a nostris Italis non fuisse scriptoribus neglectam. Nam fuere quidemantiquissimi in Italia Etrusci pingendi arte omnium peritissimi.

La necessità di fornire un rilievo alla materia rimanda, perciò, alla formulazione della teoria rinascimentale proposta da Alberti, il quale attingeva a precedenti classici – incluso il pensiero platonico e aristotelico – e alla tradizione poetica ovidiana.

Benvenuto Cellini tenta però un ribaltamento dell'assioma albertiano, con un'inedita concettualizzazione con cui consolidare il primato della scultura, anziché quello della pittura, in seno alla più ampia disputa

varchiana sul *Paragone*[27]. Egli sostiene che la pittura abbia 'ingannato' con le sue ombre visto che non può far altro che limitarsi a riprodurre semplicemente il riflesso in uno stagno, mentre la scultura è in grado di restituire l'oggetto tangibile che proietta il simulacro; e, per rendere visibile la superiorità della scultura, Cellini esegue, per l'appunto, un Narciso in marmo, la cui bellezza efebica traspare dalla torsione del corpo che si specchia in una vera fontana.

Ecco che, nel tentativo di eguagliare la maestria divina contro l'inganno di Satana, si instaura un intreccio tra la parola lirico-ecfrastica, che poggia su icone verbali, e la produzione artistica *stricto sensu*; intreccio che si offre come strumento massimo di sublimazione e di identificazione con il Dio scultore-vasaio tratto dall'ipotesto scritturale e dal Salterio: *Gn* 2,2 («Complevitque Deus die septimo opus suum, quod fecerat, et requievit die septimo ab universo opere, quod patrarat») e *Gn* 2,7 («tunc formavit Dominus Deus hominem pulverem de humo et inspiravit in nares eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem»); *Iob* 10,8 («Manus tuae fecerunt me et plasmaverunt me totum in circuitu; et sic repente praecipitas me?»); *Isai* 64,7 («Et nunc, Domine, pater noster es tu, nos vero lutum; et fictor noster tu, et opera manuum tuarum omnes nos»); *Ps.* 95,5 («Quoniam ipsius est mare, et ipse fecit illud, et siccam manus eius formaverunt»); *Ps.* 100,3; Ps. 119,73; *Ps.* 139,13-16. Cellini, tuttavia, esaspera fino alle estreme conseguenze l'*imitatio Christi*, visto che l'obiettivo del parlare poetico dovrebbe completamente sovrapporsi alla persuasiva costruzione di un sé artistico *alter-deus*.

Di séguito, vale la pena introdurre la sonettessa, *Dio fé 'l prim'huon di terra e poi l'accese* (98-XIV), per la cui datazione sembra conveniente accostare la rievocazione conclusiva dei vv. 18-19 – «chiede 'l promesso e quel che à guadagniato / con servir venti de' suoi migliori anni» – a una supplica inviata a Francesco de' Medici il 14 febbraio del 1566[28].

[27] Sul tema cfr. U. Pfisterer, *Künstler-liebe: Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXIV (2001), pp. 305-330; M.W. Cole, *The Demonic Arts and the Origin of Medium*, «The Art Bulletin», LXXXIV, 4 (2002), pp. 621-640; G. Warwick, *The mirror of Art: Painting and Reflection in Early Modern Visual Culture*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 2024.

[28] Cellini, *Rime*…cit., p. 279 [NdC].

Sacra Santa Scultura
Dio fé 'l prim'huon di terra e poi l'accese
coll'inmortal suo spirto vivo e santo,
e gli diè 'l mondo in guardia tutto quanto,
poi 'n virgin vaso a rivederlo scese
perché dall'ombre le virtù offese
vide di quello, e hor posson qui tanto
che de l'ombra pittura è solo 'l vanto,
cagion che la scultura i suoi riprese.
Fé Perseo Benvenuto, e Christo in crocie,
e perché ei ben mostrava la scultura
gli àn tolto 'l pane e dato in su la vocie:
ah Dio, perché ormai non si proccura?
Dunche 'l troppo ben far cotanto nuocie?
Dunche 'l falso operar il bene oscura?
Dalle lutetie mura
sol venne per far bene, e 'n tanti affanni
povero, afflitto, vecchio sventurato
chiede 'l promesso e quel che à guadagniato
con servir venti de' suoi migliori anni.
(98-XIV, vv. 1-19[29])

Tali versi, intricati e pregni di simbolismi, informano sulle tensioni autobiografiche dell'artista-scrittore tra la dedizione al mestiere e le sfide personali, nonché sulla vicinanza ossimorica di concetti come il «troppo ben fare» e il «falso operar». Una voce di lamentazione permea l'autore, il quale, trovandosi in uno stato di povertà e sventura, rivolge un appello a Dio: invoca infatti una ricompensa divina per gli anni di esercizio della professione e pretende un riconoscimento adeguato ai sacrifici sostenuti. Il fine dell'intera sonettessa è, ciò nonostante, il superamento della prospettiva individualistica per celebrare, per l'ennesima volta, lo statuto dell'arte prediletta, il cui primato non è solo ontologico, ma soprattutto di radice divina. Il v. 8, «cagion che la scultura i suoi riprese», personifica l'arte in rilievo che, immortalata in querela per

[29] *Ivi*, pp. 279-282 (98-XIV).

il trattamento riservatole durante l'evento funebre di Michelangelo, redarguisce i suoi seguaci, colpevoli di aver acconsentito alla pittura di occupare una posizione immeritata; rimprovero reso severo già nell'intestazione del componimento, dove Cellini innesta la 'polemica' in un piano spiritualmente connotato, in cui le forme plastiche devono essere necessariamente sacralizzate rispetto all'avversaria, che «le virtù offese di quell*e*», con le sue «ombre», e che tenta di oscurare il "bene" con un «falso operar» (v. 14). La scultura è qui enunciata poeticamente attraverso gli epiteti "sacra" e "santa", e con un linguaggio esornativo che la equipara, per certi aspetti, sia a Dio in quanto Creatore, sia al «'l virgin vaso» della Madonna. In realtà, più che in diretta analogia con Dio, sarebbe da intendere come un mezzo attraverso cui l'artista-scrittore può rafforzare la somiglianza tra Dio e sé stesso, Benvenuto-*alter deus*, secondo la proporzione

Dio : prim'huon di terra = Benvenuto : Perseo e Christo in crocie.

Il primo e il nono endecasillabo del sonetto rivelano, in sostanza, l'equivalenza tra Dio e Benvenuto, poiché entrambi artefici di una 'creazione' scultorea; l'operosità è ispessita dal verbo "fé", ripetuto al v. 1 e al v. 9. Al «prim'huon di terra», cioè all'uomo che Dio ha creato e ha acceso «coll'inmortal suo spirto vivo e santo», si appressano, di conseguenza, le due opere scultoree celliniane più celebri: il *Perseo* bronzeo e il *Christo*, crocifisso marmoreo.

Ciò malgrado, a margine è bene notare che, benché il poeta attribuisca alla scultura una matrice spirituale, legata alla riproduzione fedele della natura, non mancano voci discordanti che, muovendo da premesse simili, esaltano, di contro, la pittura; si pensi al naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi che, nelle sue epistole a Francesco I de' Medici, accredita la pittura come il solo strumento che possa condurre alla 'piena cognizione' della natura e dei luoghi lontani[30]. A tal proposito, accanto

[30] G. Palagi, *Quattro lettere inedite di Ulisse Aldrovandi a Francesco I de' Medici Granduca di Toscana*, Firenze, 1873; O. Mattirolo, *Le lettere di Ulisse Aldrovandi a Francesco I e Ferdinando I Granduchi di Toscana e a Francesco Maria II Duca di Urbino tratte dall'Archivio di Stato di Firenze*, in «Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino», serie II, LIV,

e di pari passo alla discendenza sovrumana, un altro spartiacque che ritorna insistentemente sembra dipendere proprio dal modo in cui la natura viene riprodotta: tra aderenza al vero ed estetica idealizzante. E molteplici sono i versi celliniani a sostegno dell'impegno della scultura in una riproduzione fedele del reale, diversamente dalla pittura che ne elaborerebbe una mimesi illusoria.

In contiguità tematica con i *Trattati*, nelle *Rime* si infittiscono le recriminazioni rivolte alla 'bugiarda' pittura, con la finalità di evidenziarne la subalternità ontologica e la sudditanza rispetto alla controparte. Sul tema si dilunga, ad esempio, il componimento *La gloriosa, mirabil natura* (84-XI), i cui vv. 2-4 recitano:

> che di rilievo ci à tutti creati
> e tutti 'n qualche parte ci à variati,
> fé i tondi prima e poi diè di pittura,
> (84-XI, vv. 2-4[31])

Vi si asserisce apertamente che la natura si dedicò in prima battuta al volume dei corpi e alla creazione di forme tridimensionali, mentre solo in un secondo tempo si occupò dei colori, rendendo la pittura accessoria[32]. Nei versi immediatamente successivi, è accolto un rimando a Elena, bella per antonomasia e in quanto tale celebrata nella produzione oraziana, in *Ars Poet*. 147 e *Sat*. I, III 6-7, in Quintiliano (*Inst. Orat*. VIII 4, 21: «Non putant indignum Troiani principes Graios Troianosque propter Helenae

1903-1904, pp. 354-401. In generale, vd. G. Olmi, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1992.

[31] Cellini, *Rime*…cit., pp. 244-245 (84-XI).

[32] L'intendere la pittura come semplice processo di "colorire", da cui derivano «sculture colorite», è un concetto sviluppato pure nei *Trattati*: Cellini, *I Trattati dell'Oreficeria e della Scultura di Benvenuto Cellini* …cit., p. 230 (*Sopra la differenza nata tra gli Scultori e Pittori*...): «[…] la Scultura, che vuol dire *sculpire* veramente; qual voce non contiene altro che mostrare l'essere opere tonde, palpabili e visibili. La Pittura non vuol dir altro che bugia, perché il nome suo vero è il *colorire*, e colorire si aría a domandare». Sulla diffusione della sineddoche, che consiste nell'uso del termine *colore* per alludere alla pratica pittorica, vd. L. Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, presentazione di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966, vol. I, p. 53 (III, 15): «discopria lo splendor più cose belle / e di scultura e di color, ch'intorno / il venerabil luogo aveano adorno».

speciem tot mala tanto temporis spatio sustinere»), in Dante (*If*. XXXIII, 23), nei *Triumphi* di Petrarca (*TC* I, 135: «Poi vèn colei c'ha 'l titol d'esser bella»), e nel *De mulieribus claris* boccacciano (XXXVII, 1: «Helena tam ob suam lasciviam – ut multis visum est – quam ob diuturnum bellum ex ea consecutum, toto orbi notissima femina»). In questo caso, il mitico *exemplum* è evocato peraltro in analogia con l'arte in rilievo, permettendo a quest'ultima di acquisirne gli stilemi encomiastici che generalmente albergano nella rovinosa bellezza femminile:

> fecie più bella voi d'ogni figura:
> se per Elena quei popoli armati
> la Grecia sollevò, non v'era frati
> che biasimassin tanto la scultura.
> (84-XI, vv. 5-8[33])

Sempre relativamente al 'vero' riproducibile, il sonetto caudato, *Quanto la ragion può, quant'è 'l ver degno* (85-VII), sintetizza indubbiamente a chiare lettere il pensiero programmatico celliniano:

> Quanto la ragion può, quant'è il ver degno
> considerate: è poson la Pittura
> nel primo luogo, fatta di scultura,
> proprio contra di lor, privi d'ingegno.
> Quella merita honor, perché 'l disegno
> vien sol da lei; sol quella eterna dura,
> et l'altra è l'ombra sol d'ogni figura:
> persa la luce, torna al ceco regno.
> Offender volson lei con l'armi sue,
> volgendosi la punta inverso il cuore:
> o quanto Dio fa ben le cose sue!
> Giorgio Aretino e quel frate priore
> sono uno stesso, se ben paion due:
> fecion contra Michel per farlo honore.
> Agli scultor dà 'l cuore

[33] Cellini, *Rime*…cit., pp. 244-245 (84-XI).

di far ben quanto loro ogni pittura,
ma lor non faran mai ben di scultura.
(85-VII, vv. 1-17[34])

Che questo debba essere considerato uno tra i passi più esplicativi della raccolta è confermato dalle istanze che vi si concentrano. L'intento è sempre quello di avvisare della condizione intrinseca di inferiorità della pittura, basandosi ora sul convincimento che la sua stessa natura, intesa come esistenza e presenza fisica in un luogo determinato, la relega all'ombra della solidità e longevità della scultura, effimera e priva di luce propria[35]. Come se non bastasse, l'argomentazione si avvale del fattore tempo, un tempo proteso all'eternità: a dispetto della finitezza della prima, la seconda è considerata eterna e merita di attrarre su di sé tutti gli onori, poiché «[…] 'l disegno / vien sol da lei; sol quella eterna dura» ed è luce. L'"altra" arte, nient'altro che "ombra" fugace, è costretta, di contro, a svanire nell'oscurità del «ceco regno», dal momento che senza la luce prodotta dalla plasticità non potrebbe esistere nella sua sostanza, come constatato con il Narciso che si riflette nell'acqua, di ombra monodimensionale[36] (85-VII, vv. 5-8).

Maldisposto a tollerare offese alle arti plastiche e «contra Michel» (v. 14), Cellini prosegue elogiando la maggiore competenza degli scultori, i quali possono indiscutibilmente «far ben […] ogni pittura» (v. 16); al contrario, i pittori, più avvezzi all'inganno mimetico, «non faran mai ben di scultura» (v. 17). Chiude il ragionamento, poi, la coda della sonettessa che ospita una mossa suasoria dal doppio appello: da una parte, l'invito ad abbandonare il "bue", nonché l'oramai compromessa Accademia del Disegno, di cui l'animale, tradizionalmente alato e dotato di aureola,

[34] *Ivi*, pp. 248-249 (85-VII).

[35] Come *loci paralleli*, si rimanda a un solo passo dei *Trattati*, tratto dal discorso già menzionato *Sopra la differenza nata tra gli Scultori e Pittori*: Cellini, *Trattati*...cit., p. 232: «Concludiamo alla fine, che la Pittura sia veramente l'ombra della Scultura con diligenza pulita et assettata».

[36] Finanche l'argomentazione spaziale ottiene una certa risonanza. Si rinvia, a titolo d'esempio, al fortunato e secentesco *Trattato dello stile e del dialogo* (Modena, Società Tipografica, 1819), in cui Francesco Maria Sforza Pallavicino scrive: «Onde in questo la Dipintura è superiore alla Scultura: perocché la Scultura imita ciò che ha tre dimensioni con tre dimensioni; e la Dipintura sà far che due dimensioni paiano tre dimensioni» (cap. XVII).

era simbolo; dall'altra, l'esortazione alla creazione, pur irrealistica, di una nuova istituzione accademica – "vera" e "pura" (v. 18) –, composta esclusivamente da scultori "alti" e "pregiati" (v. 21):

> O spiriti alti e pregiati,
> con la scultura vostra, al mondo sola,
> lasciate il bue, e fate un'altra scuola,
> né ozio, sonno o gola;
> Marco e lion, chiamate questi due:
> l'un dirà ben, l'altro sbranerà il bue.
> (85-VII, vv. 21-26[37])

Il contributo di «Marco e lion» emerge come catalizzatore di una *renovatio* in rottura con le rigidità del passato. Il loro apporto è connesso a due aspetti complementari riconducibili e alla teoria e alla pratica, cioè alla necessità di coniugare saggezza e azione: uno ha il compito di elargire saggezza e competenza («il primo dirà bene»); l'altro di agire in modo energico e diretto («il secondo sbranerà il bue»). La diatriba tra l'avanguardia artistica e le accademie consolidate è così vissuta al pari di una cruenta contesa, in una dinamica metaforica che rinvia alla scenografica lotta tra il mansueto bue, icona evangelica di San Luca per la tradizione iconografica e patristica (*Is* 1,3; *Mt* 11,28-30; *Lc* 2), conosciuto come il protettore della Compagnia dei Pittori, e il leone, emblema di San Marco e della sua *vox clamantis in deserto* (*Mc* 1,3; *Os* 13,7; *Am* 3,8; 1*Pt* 5,8). A questo punto, la vittoria giungerebbe solo con l'abbattimento dell'antagonista, ossia del bue che, per antonomasia, incarna la pittura e la relativa Compagnia. Certo, la drammaticità della concretezza simbolica annessa alla lotta ferina sottolinea, nell'immaginario, la chiara demarcazione tra le due discipline artistiche. Questo non è, d'altro canto, uno scenario isolato; altrettanto tangibile è la contrapposizione insita nella 'contesa' idealizzata tra Perseo e Medusa, emblemi rispettivamente di leggerezza e pesantezza, o ancóra, dell'arte scultorea e di tutto il resto, ovverosia l'ignoranza[38].

[37] Cellini, *Rime*…cit., pp. 248-249 (85-VII).

[38] Cfr. P. Sabbatino, *Lo sguardo inesorabile della Medusa: Benvenuto Cellini e Italo Calvino*, «Letteratura e Arte», 17 (2019), pp. 149-156.

Per quanto concerne la 'professione' *stricto sensu*, interessante potrebbe essere l'analisi poetica dell'estetica scultorea, la cui bellezza decodificata come *concinnitas*, in sostituzione all'*eurythmia* vitruviana, è il risultato dell'impiego della metodologia di Zeusi nel processo creativo; alla questione, su cui non ci si addentrerà, guarda comunque il sonetto celliniano *Feci Persëo, o·dDio, com'ogni huom vede* (34-CV)[39], nei cui vv. 3-5 – «È libri a·ttal virtù àn questo pondo: /husar qual Zeuse ancora a noi richiede / fancciullo et donna il me' che l'occhio vede;» – è valorizzata la fortuna del pittore nel solco della matrice pliniana (*Naturalis Historia* XXXV), poi rilanciata dalla teorizzazione di Leon Battista Alberti secondo la variante ciceroniana[40], che nei suoi *Rhetorici Libri* ritrae l'eracleota Zeusi, «qui tum longe ceteris excellere pictoribus existimabatur», nella pratica di trasferire il vero in una muta immagine da dipingere (*De inv.* II, 1-3)[41]. È opportuno, viceversa, soffermarsi su un ennesimo merito accordato alle arti plastiche, come esposto nella sonettessa *O voi, ch'havete non sapendo sparte* (86-I): la loro prerogativa nel mostrarsi da più punti di vista, consentendo di essere apprezzate dall'osservatore da innumerevoli prospettive visive. A tale proposito può essere utile ricollegarsi al menzionato *Perseo*, dato che la rinettatura dell'eroe bronzeo è narrata con convinzione come un'impresa autobiografica quasi epica. Possente unità realizzata grazie alle tecniche statuarie di fusione a getto unico,

[39] Cellini, *Rime*...cit., pp. 91-92 (34-CV).

[40] Può essere utile ricordare, a tale proposito, che nell'albertiano *Trattato Della Pittura*, in cui ricorrono le leggi matematiche sulla prospettiva formulate da Filippo Brunelleschi (sodale verso cui l'Alberti si rivolge sin dal *prologus*), si ascrive la Pittura tra i doni concessi da Dio ai mortali e si sostiene che, rispetto alla Scultura, abbia giovato maggiormente alla religione; vd. L.B. Alberti, *De Pictura*, a cura di L. Bertolini, Firenze, Polistampa, 2012.

[41] M.T. Cicerone, *Rethorici Libri qui vocantur de inventione*, a cura di A. Pacitti, Milano, Arnoldo Mondadori, 1967, pp. 159-161 (II, 2): «"Praebete igitur mihi quaeso", inquit, "ex istis virginibus formonsissimas, dum pingo id, quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur"». Per la fortuna del pittore Zeusi, incisiva inoltre la testimonianza di Quintiliano: M.F. Quintiliani, *Institutionis oratoriae libri duodecim, recognovit brevique adnotatione critica instruxit M. Winterbottom*, Collegii Vigorniensis apud Oxonienses Socius, Oxford University Press, 1970, vol. II: Libri VII-XII (XII 10, 4-5): «Post Zeuxis atque Parrhasius non multum aetate distantes circa Peloponnesia ambo tempora (nam cum Parrhasio sermo Socratis apud Xenophontem inuenitur) plurimum arti addiderunt [...]. Nam Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius aut augustius ratus atque, ut existimant, Homerum secutus, cui validissima quaeque forma etiam in feminis placet».

Cellini ne vanta le otto vedute; la sua struttura plastica si sviluppa, nella fattispecie, come lento accrescimento che dall'interno va verso l'esterno, riempiendo lo spazio circostante con una progressiva giustapposizione e stratificazione. In sintesi, lo scultore, per suo tramite, dà prova prima del proprio ingegno – dedicandosi *in primis* al blocco di marmo a disposizione e concependo con precisione matematica una rappresentazione per immagine della forma desiderata –, e successivamente dell'abilità esecutiva. Il bozzetto mentale acquisisce infatti un metodo oggettivo, insieme con competenze di geometria e trigonometria atte a calcolare le proporzioni tridimensionali del prodotto figurativo *in nuce*, fino a prevedere la quantità di materia da asportare, il modo di modellarla e lo spazio dove svilupparne i volumi. Un'operazione per l'artista tutt'altro che banale, in quanto orientata al concepimento di un oggetto figurativo che offre cento vedute alla vista, a fronte della visione singola concessa dalla pittura:

> Ha solo una veduta la pittura,
> l'altra è suggetta a più di cento parte;
> quell'opre che si fanno agevolmente
> son poco degne perché presto han fine,
> l'altre han gran lode più meritamente.
> (86-I, vv. 7-11[42])

Un'ennesima pungente sferzata è rivolta agli ignoranti e ai «pedanti capocchi», accusati di superbia e malamente licenziati, al v. 23, con l'ironica sentenza «poco è il saper di Apelle a quel di Fidia». Cellini esprime dunque un netto disprezzo per le conoscenze di Apelle, di poco conto rispetto a quelle del celebre scultore Fidia, e, nel farlo, riprende un *topos* letterario già presente nelle *Familiares* di Petrarca (*Fam*. V 17, 5-6[43]), dove le due eminenti figure dell'età classica sono similmente

[42] Cellini, *Rime*…cit., pp. 251-252 (86-I).

[43] *Fam.*: V 17, 5-6: «De Phidia et Apelle nusquam lectum est fuisse formosos; operum tamen illus-trium alterius reliquie stant, alterius ad nos fama pervenit. Itaque, tot interlabentibus seculis, utriusque artificis preclarissimum vivit ingenium, varie licet pro varietate materie; vivacior enim sculptoris quam pictoris est opera; hinc est ut in libris Apellem, Phidiam in marmore videamus». Come edizione di riferimento per i *Rerum familiarium libri* di Petrarca

citate come paradigmi delle rispettive discipline; in *Rvf* 130, 9-10: «E sol ad una imagine m'attegno, / che fe' non Zeusi, o Prasitele, o Fidia, / ma miglior mastro, e di più alto ingegno»; e in *Rvf* 232, 3-4: «che li val se Pirgotile e Lisippo / l'intagliâr solo e Appelle il depinse?»[44]. Queste argomentazioni ritornano nella significativa corona di tre sonetti *Gli à dato la sentenzia giusta et pura* (125-VIII), *Si potrà dir che sia poi tutto 'l mondo* (126-IX) e *Questi colori àn tante fraulde sparte* (127-CVII). La triade culmina, infine, in una perentoria requisitoria contro la pittura che sarebbe di nuovo accusata di essere bugiarda e ingannevole per via di falsi colori che indurrebbero i suoi seguaci a inseguire «Vener, Baccho e 'l crudel Marte» (127-CVII, v. 8). D'altronde, l'associazione di Venere e Bacco è proverbiale sin dall'antichità ed è sinonimo di mollezza e corruzione finanche in Petrarca (*Rvf* 137, 1-4: «L'avara Babilonia …à fatti suoi dèi / non Giove et Palla, ma Venere et Bacco»).

I versi di Benvenuto Cellini sul *Paragone*, testimonianza dell'acceso dibattito innescato dalla *Lezzione* di Benedetto Varchi, delineano una distinzione tra le discipline figurative fondata su criteri di utilità e comunicabilità, nonché una gerarchia che mira a riconoscerne le peculiarità per poi sancire una primazia. Una volta vagliata l'elezione celliniana della «maravigliosa arte dello statuare»[45], in quanto espressione plastica che, 'presente' materialmente nello spazio, consente un avanzamento verso la divinità, il quadro si complica, di fatto, con l'introduzione dell'*èkphrasis*. Lo scultore-orefice fiorentino, attraverso il *corpus* lirico, non si limita a legittimare la dicibilità della scultura 'divina' sulla scia dell'*aemulatio* del 'divin'Michelangelo, ma si sofferma altresì sui concetti di *mimesis* e di *imitatio* in relazione alla realtà sensibile. Si può dunque affermare che la pratica dello 'statuare' si evolve in chiara intenzione letteraria, assumendo, in modo ambivalente, il duplice ruolo di oggetto figurativo e soggetto del discorso poetico.

si rinvia a: F. Petrarca, *Le familiari*, edizione critica a cura di V. Rossi, 4 voll., Sansoni, Firenze vol. I, 1933 (trad. italiana a cura di U. Dotti, 5 voll., Torino, Aragno, 2004-2009).

[44] Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, introduzione di P. Chieri, Torino, Einaudi, 2016: *Rvf* 130, 9-10 (p. 251); *Rvf* 232, 3-4 (p. 378).

[45] B. Varchi e V. Borghini, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Livorno, Sillabe, «Arte e Memoria», 1998, p. 83.

Abstract

The Renaissance *Paragone* debate, concerning the comparative dignity of the arts, found a passionate participant in Benvenuto Cellini, whose reflections on the opposition between painting and sculpture intensified in the context of Michelangelo's 1564 funeral. The ensuing discussions with Vasari and Borghini regarding allegorical representations provided a specific impetus for Cellini's poetic intervention. Eschewing participation in the official ceremonies, Cellini employed a sharp, unconventional poetic idiom to articulate his aesthetic principles. This study analyzes his lyrical defense of sculpture, challenging its conventional subordination to painting. Central to his argument is the assertion of sculpture's divine and truthful nature, manifest in its inherent multidimensionality and consequent eternality – qualities he contrasts with the deceptive and limited monodimensionality of painting, which he reduces to mere "coloring". This recurring motif in Cellini's poetic output underscores his determined promotion of relief sculpture, employing the rhetorical figure of ekphrasis to achieve this aim.

Ilenia Viola
ilenia.viola11@gmail.com

MISTO
Carta | A sostegno della
gestione forestale responsabile
FSC® C103486

ISBN 978-88-498-8471-5

€ 25,00