

Frammenti sulla scena (online)  
Studi sul dramma antico frammentario  
Università degli Studi di Torino  
Centro Studi sul Teatro Classico  
<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>  
[www.teatroclassico.unito.it](http://www.teatroclassico.unito.it)  
ISSN 2612-3908  
0 • 2019



## IL *CHRYSES* DI PACUVIO NELLA TRADIZIONE INDIRETTA E NELLE *FABULAE* DI IGINO

*Tradizione e innovazione nei modelli di ricerca scientifica e didattica universitaria*

MARIA ELVIRA CONSOLI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL SALENTO  
[mariaelvira.consoli@unisalento.it](mailto:mariaelvira.consoli@unisalento.it)

### 1. LA TRADIZIONE INDIRETTA DI PACUVIO

**N**on occorre ricordare le edizioni che dal 1564 ad oggi<sup>1</sup> hanno consentito di conoscere quanto pervenuto di Pacuvio e neppure sarà necessario richiamare gli editori<sup>2</sup> delle fonti pertinenti alla sua produzione o gli studi su ciascuno dei suoi drammi e nella fattispecie del *Chryses*<sup>3</sup>, per segnalare che quest'opera malgrado sia giunta frammentaria ha molto interessato gli studiosi del teatro latino probabilmente per l'importanza dei contenuti filosofici, nonché per il successo conseguito nell'età di Cesare. Evidentemente ad attrarre il pubblico era il talento di Pacuvio sia nel rappresentare gli effetti delle azioni passionali o della fraterna solidarietà, sia nel sollecitare l'esigenza di una rifles-

---

<sup>1</sup> Cf. STEPHANUS 1564; DEL RÍO 1593; SCHRIJVER 1620; BOTHE 1840<sup>3</sup>; RIBBECK 1897<sup>3</sup>; WARMINGTON 1936 rist. 1957 e 1961; KLOTZ 1953; D'ANNA 1967; SCHIERL 2006; ARTIGAS 2009.

<sup>2</sup> Basti ricordare ACHARD 1989, 1994; BARWICK 1964; BIELER 1957; BRÉGUET 1980; GIOMINI 1975, 1995; KEIL 1880 rist. 2009; LINDSAY 1913 rist. 1965; MARSHALL 1968 ed. corr. 1990; PEASE 1955; POHLENZ 1918 rist. 1982; REYNOLDS 1998; WESSNER 1908 rist. 1966; WESTMAN 1980; WINTERBOTTOM 1994.

<sup>3</sup> Cf., tra gli studiosi più antichi, RAFFEI 1770, 52; e "contemporanei" ALFONSI 1968, 118; ARTIGAS 1992, 153; FANTHAM 2003, 280; GRILLI 1975, 154; PETACCIA 2000, 91; DE ELVIRA 1977, 55; SLATER 2000, 316.

sione filosofica sui comportamenti umani, come si può evincere dal brano sulla 'fortuna'.

Benché non manchino le testimonianze di tale successo, il *Chryses*, al pari delle altre opere non è giunto integro. Il motivo di questa mancata trasmissione potrebbe ascriversi al limitato grado di affinamento culturale della società del tempo; ed inoltre alla crisi<sup>4</sup> che ha caratterizzato la seconda fase, quella post-plautina, del teatro romano. Periodo in cui le rappresentazioni drammatiche di ascendenza greca, tanto epica, quanto mitologica, stentavano a conseguire lo stesso successo che, durante la prima fase del teatro romano, il pubblico aveva decretato alla *vis comica* di Plauto.

La mancata trasmissione diretta dei drammi di Pacuvio potrebbe altresì imputarsi alla difficoltà di comprensione delle tematiche filosofiche che permeavano i *plots* da lui messi in scena e all'impreparazione degli amanuensi posteriori a cogliere l'autentico messaggio espresso dall'autore sia nel rifacimento di testi greci, sia nell'originale rielaborazione di vicende tratte *ex novo* da miti tanto rari quanto sconosciuti non solo al vasto pubblico, bensì ai copisti che avrebbero potuto tramandare integralmente le sue opere. Non da ultimo la mancata trasmissione del *corpus Pacuvianum* potrebbe spiegarsi con le stesse ragioni politiche che hanno verosimilmente impedito la tradizione diretta, dell'intera produzione di Nevio, Ennio ed Accio, nonché di importanti opere in prosa, come quelle di Catone il Censore. Sulla questione si sono espressi non pochi studiosi, tra i quali il Reggiani<sup>5</sup>, la Sblendorio Cugusi<sup>6</sup>, il Gildenhard<sup>7</sup> che ascrivono a motivi soprattutto di polemica intellettuale e politica l'oscuramento della loro produzione.

Ma, per quanto riguarda il genere teatrale, potrebbe essere fuorviante pensare che la sua mancata tradizione sia da imputarsi soltanto alla resistenza opposta da un'ala dell'*establishment* romano all'affermazione delle rappresentazioni sceniche – come proverebbe il fatto che il primo edificio teatrale è sorto tardivamente nel 55 a. C. – oppure per una diffusa ed ostinata diffidenza nei confronti della filosofia<sup>8</sup> e conseguente impreparazione degli spettatori contemporanei e posteriori ad assimilare il messaggio delle complesse e profonde tematiche sviluppate dai poeti arcaici nei loro *plots*.

In realtà, neppure l'*Odusia* dell'Andronico, adottata per l'istruzione letteraria dei nobili rampolli, o il *Bellum Poenicum* di Nevio, o la vasta e multiforme produzione enniana, hanno avuto il privilegio della trasmissione diretta ed integra-

---

<sup>4</sup> Cf. PARATORE 2005, 147-149.

<sup>5</sup> Cf. REGGIANI 1979, 105.

<sup>6</sup> Cf. SBLENDORIO CUGUSI 1982, 13.

<sup>7</sup> GILDENHARD 2007, 73-102.

<sup>8</sup> Problema scaturito dalla reazione conservatrice al filellenismo degli Scipioni. Cf. GARBARINO 1973, 14-49.

le<sup>9</sup>. Se questo risulta in qualche modo spiegabile per quanto riguarda il poeta Nevio, che avrebbe osato attaccare la nobile famiglia dei Metelli con un pungente ed ambiguo saturnio<sup>10</sup>, non lo è altrettanto per l'Andronico, che godeva della stima di Livio Salinatore, e neppure per un politico di spicco come Catone il Censore, ed ancor meno per i poeti gravitanti intorno alla cerchia degli Scipioni, come Ennio e Pacuvio.

Le concause, pertanto, cui è possibile imputare la mancata tradizione di questi autori ed il fatto che delle loro opere siano pervenuti solo *disiecta membra* sono da ricondursi principalmente ad una generale difficoltà di comprensione dei temi di carattere filosofico e psicopedagogico sviluppati nei *plots*. I contenuti erano assimilabili da pochi intellettuali e profondi conoscitori del sistema comunicativo – sia retorico che teatrale – com'era Cicerone, al quale dobbiamo significativi passi tratti dai poeti arcaici, in particolare da Ennio e da Pacuvio, da lui illustrati agli allievi per la forza coinvolgente del *pàthos* infuso ai personaggi, come quello di *Andromacha*<sup>11</sup> nell'omonima tragedia enniana e di Oreste e Pilade<sup>12</sup> nel *Chryses* di Pacuvio.

Un'altra importante causa della mancata trasmissione di queste opere è da ricercarsi nella particolare *Stimmung* politica e culturale<sup>13</sup> venutasi a creare durante il passaggio storico dall'età tardo-repubblicana a quella del principato di Ottaviano, volto alla restaurazione del regime monarchico e alla fondazione del sistema imperialista. La costituzione dell'impero e le misure politiche poste in essere per tutelarlo determinavano *in re* una limitazione della libertà intellettuale, come dimostra l'*error* e la *culpa* imputati al filoantoniano Ovidio<sup>14</sup>, nonché l'oscuramento degli autori di età repubblicana, nella fattispecie di Pacuvio, la cui produzione, improntata come quella di Ennio agli ideali repubblicani e democratici di marca scipionica, era ritenuta difforme rispetto alle linee stabilite da Augusto<sup>15</sup>.

Pertanto, quel che ci è pervenuto di Pacuvio si deve ai *testimonia* di età repubblicana, come Cicerone e Cornificio, ed ai grammatici e commentatori di

<sup>9</sup> Cf. LANOWSKI 1962, 65-77; TRAGLIA 1986, 15, 27, 42-45, 53-63; DANGEL 1998, 53-71.

<sup>10</sup> Cf. BLÄNSDORF 2011, 65, fr. 69 (>PS. ASCON. *Ad Cic. Verr. 1,10,29*): *Fato Metelli Romae fiunt consules*, dove il lemma *fato* può significare equivocamente – com'è noto – sia «per volontà degli dèi», sia per «malaugurato destino».

<sup>11</sup> Cf. Cic. *Tusc.* 3, 44.

<sup>12</sup> Cf. Cic. *Lael.* 24; Cic. *Fin.* 5, 63.

<sup>13</sup> Cf. CONSOLI 2014, 57 sq.

<sup>14</sup> Cf. LUISI 2001, 55-77.

<sup>15</sup> Cf. GILDENHARD 2007, 73-102: «Augustus (in politics) and Virgil (in the medium of epic poetry) sapped the traditional ruling élite of the *libera res publica*, but they did so slyly, so as to undermine their power while co-opting their prestige. Both poet and patron proved extremely adept in co-opting and deforming republican institutions and traditions – the censorship, the *pompa funebris*, the collection of Sibylline oracles and, last but not least, the republican author *par excellence*, Ennius and his *Annals*».

epoca tardo antica, come Diomede (*Ars Gramm. GLK I 490*), Macrobio (*Sat. VI 1,62 e 2,16*), Nonio (157, 160, 209, 410, 757, 822 L) e Prisciano (*Gramm. 10, 518*).

L'esiguo numero di versi – appena 50 – che conosciamo del *Chryses*<sup>16</sup> richiede un'attenta analisi per la ricostruzione del *plot*, cui tuttavia è possibile risalire sia dalle testimonianze di Cicerone, sia dal cospicuo passo attestato nella *Rhetorica ad Herennium*, che Giovanni D'Anna<sup>17</sup>, nel solco altresì di Raffaele Argenio<sup>18</sup>, e superando l'incertezza di Ribbeck<sup>19</sup> e Klotz<sup>20</sup>, ascrive – come farà l'Artigas – a questa *fabula* di Pacuvio.

## 2. IL SUCCESSO DELLA NOVA FABULA

In una delle sue profonde opere filosofiche, il *De finibus*, incentrata sul problema del 'sommo bene' e della 'felicità', Cicerone riferisce del successo ottenuto da Pacuvio con la rappresentazione del *Chryses* per la gara di solidarietà tra Oreste e Pilade, evidentemente rispondente, per l'intrinseco valore etico, all'assunto della sua trattazione:

*Qui clamores vulgi atque imperitorum excitantur in theatris, cum illa dicuntur: «ego sum Orestes»; contraque ab altero: «immo enimvero ego sum, inquam, Orestes!» Cum autem etiam exitus ab utroque datur conturbato errantique regi, «ambo ergo una necarier precamur»; quotiens hoc agitur, ecquandone nisi admirationibus maximis<sup>21</sup>?*

Quale strepito della moltitudine e dei profani si leva nei teatri, quando pronunziano queste espressioni: «io sono Oreste»; e di contro l'altro: «no, infatti, dico per vero sono io Oreste!» E quando ancora è data da ambedue una possibilità al re conturbato ed errante, «preghiamo di essere entrambi uccisi insieme»; quante volte si rappresenta ciò e quando senza la massima ammirazione<sup>22</sup>?

<sup>16</sup> Di cui sono altresì pervenute interessanti informazioni dagli scoli di Gellio (4, 17, 15) *ad v.* 94 (= fr. I D'ANNA = III ARTIGAS); di Festo (462 L) *ad v.*101 (= fr. VI D'ANNA = VI ARTIGAS); dello Pseudo Censorino (GL VI 613 K) *ad v.*104 (= fr. IX D'ANNA = IX ARTIGAS); di Cornificio (*Rhet. ad Her. II, 36*) *ad vv.* 105-115 (= fr. X D'ANNA = XIX ARTIGAS); ancora di Festo (334 L) *ad vv.* 123-124 (= fr. XV D'ANNA = XV ARTIGAS); nonché di Cicerone (*Orat.* 155) *ad vv.* 128-130 (= fr. XIX D'ANNA = XX ARTIGAS) ed ancora di questo (*Div.* 1, 131) *ad vv.* 131-133 (= fr. XX D'ANNA = XXI ARTIGAS); inoltre di Varrone (*Ling. Lat.* 5, 17) *ad vv.* 134-136 (= XXI D'ANNA = XXII ARTIGAS); ancora di Cicerone (*Div.* 1, 131) *ad vv.* 138-140 (= fr. XXIII D'ANNA = XXIV ARTIGAS); e di Festo (511 L) *ad v.* 142 (= fr. XXV D'ANNA = XIV ARTIGAS).

<sup>17</sup> D'ANNA 1967, 71-76.

<sup>18</sup> Cf. ARGENIO 1959, 48-50.

<sup>19</sup> Cf. RIBBECK 1875, 217.

<sup>20</sup> Cf. KLOTZ 1953, 163.

<sup>21</sup> Cic. *De Fin.* 5, 22, 63. Si segue l'edizione MARINONE 2005 confrontata con MORESCHINI 2005.

<sup>22</sup> Tranne diversa indicazione, le traduzioni sono di chi scrive.

Questo riferimento di Cicerone – indizio della chiara rispondenza della *pièce* alla sua concezione di un possibile conseguimento del ‘sommo bene’ mediante la solidarietà umana – costituisce un’indubbia prova della profondità filosofica che permeava il *plot* del *Chryses*.

A confermarlo è un ulteriore richiamo, alla stessa tragedia e alla medesima scena, nel *Laelius*, operetta ispirata – come sappiamo – agli ideali aristocratici del circolo degli Scipioni, per i quali l’amicizia costituiva un *vinculum perfectio-nis*. Attraverso le parole di Lelio si ricorda nuovamente il grande plauso tributato dal pubblico alla *pièce* in cui il re dei Tauri, *Thoas*, presso cui erano giunti Oreste e Pilade, voleva riconoscere quale dei due amici fosse il vero Oreste, per condannarlo alla pena capitale:

*qui clamores tota cavea nuper in hospitis et amici mei M. Pacuvii nova fabula! cum ignorante rege uter Orestes, <esset, Pylades> Orestem se esse diceret, ut pro illo necaretur, Orestes autem, ita ut erat, Orestem se esse perseveraret. stantes plauderant in re ficta (Lael. 24)<sup>23</sup>.*

Quali applausi di recente per l’intera cavea in occasione della nuova rappresentazione del mio ospite ed amico Marco Pacuvio! Allorché ignorando il re quale dei due era Oreste, diceva di esserlo Pilade per essere ucciso al suo posto, Oreste a sua volta, insisteva di essere – come di fatto era – il vero Oreste. Gli astanti applaudivano tale scena.

Il passo è molto interessante: principalmente per l’utile testimonianza sull’effetto empatico che Pacuvio aveva saputo creare; inoltre per il risalto assegnato al valore dell’amicizia; non ultimo perché ci documenta sul plauso tributato all’efficace messaggio etico lanciato dal drammaturgo con la gara dei due amici e cugini, disposti a morire l’uno per l’altro.

Quest’insistito riferimento di Cicerone al successo della *nova fabula*, benché risulti funzionale alle tesi filosofiche sviluppate nelle sue opere, permette comunque di focalizzare sia la tecnica rappresentativa, sia lo scopo perseguito da Pacuvio: richiamare l’attenzione degli spettatori sull’eticità e sull’efficacia psicopedagogica dei valori assoluti e non negoziabili, in quanto appartenenti ad un ambito superiore, dove solidarietà ed amicizia scaturiscono dalla nobiltà d’animo e da un’adeguata educazione alla gratuità.

Se riteniamo che questo possa essere stato uno degli obiettivi comunicativi più importanti di Pacuvio, è possibile altresì pensare che sia stata la trasposizione scenica di profondi contenuti filosofici di ascendenza ovviamente ellenica ad influire sul pensiero di Cicerone e a permeare la produzione, intesa ad affi-

---

<sup>23</sup> Cf. LASSANDRO/MICUNCO 2007.

nare la cultura dell'epoca e ad attenuare l'innato pragmatismo, talora venato di misoneismo, peculiare della società romana.

A superare la diffidenza di Roma nei confronti di alcuni aspetti del mondo greco, contribuivano incisivamente le rappresentazioni teatrali, con le quali si propagavano concezioni e teorie della cultura greca, senza la manifesta professione di dottrine filosofiche. Il teatro era però – come lo è tuttora – la migliore palestra in cui far esercitare il pensiero del pubblico non solo alla riflessione sulla complessa trama dei rapporti umani, bensì alla ricerca dell'*aequilibrium* sapienziale, coinvolgendolo empaticamente nell'azione scenica. Dalla rappresentazione delle favole epico-mitiche, come questa del *Chryses*, lo spettatore poteva trarre l'insegnamento necessario per navigare tra i flutti della vita, evitando, sull'esempio di Oreste, di sentirsi un relitto o essere considerato tale.

In realtà, il *plot* di questa *fabula* e la scena<sup>24</sup> richiamata da Cicerone davano voce e volto – mediante la *persona* dell'attore recitante – al pensiero del drammaturgo ed alla sua meditata ricezione sia della *sapientia* socratica, che invitava a conoscere sé stessi, sia dell'*Orestea* di Eschilo. Evidentemente il messaggio che Pacuvio si prefiggeva di comunicare al pubblico di Roma – avvezzo piuttosto allo spettacolo delle lotte che all'esercizio dell'introspezione – era di uno spessore contenutistico divergente dall'usuale e richiedeva, pertanto, una *vis scaenica* tanto avvincente, da riuscire a trasportare lo spettatore fino alla soglia di percezione e assimilazione dei valori sublimi, sui quali era da sempre stata incentrata la ricerca filosofica greca.

Tale impresa all'epoca di Pacuvio non si presentava certo facile per la nota diffidenza del mondo romano nei confronti dei filosofi greci, radiati quasi tutti dalla capitale – ad eccezione degli istitutori ospitati da famiglie illustri – con i decreti emanati tra il 173 ed il 154.

Per comprendere quale fosse la *Stimmung* dell'età arcaica e quanto fosse im-preparata la società romana a recepire le tematiche filosofiche ed antropologiche, intese a studiare i comportamenti umani, non occorre ricordare i vari tentativi compiuti da Terenzio con l'*Hecyra* – messa in scena più volte tra il 165 ed il 160 – pur di conquistare l'attenzione degli spettatori, che anteponevano alle problematiche familiari, giuridiche e psicologiche, l'interesse per le esibizioni di funamboli e di gladiatori.

---

<sup>24</sup> RAFFEI 1770, 19 di seguito alla disamina delle molte ipotesi avanzate dagli studiosi della sua epoca assegna la scena al *Chryses* con quest'argomentazione: «in due maniere poteva il Dramma quell'avventura di Oreste contenere: o quale azione, tutto in essa aggirandolo, come la Ifigenia in Tauri; o quale presupposto, come la Ifigenia Taurica suppone quella in Aulide presso di Euripide. Quelli traevano per cosa sicura, che il pericolo di Oreste in Tauri ne fosse l'Azione; io mi avviso all'opposto esser cosa verisimile, che ne fosse semplice, ma necessario presupposto, sul fondamento che si possa da Igino dedurre la condotta del *Crise* Pacuviano, ed in quel Dramma al contrasto narrato da Tullio dar luogo».

I riferimenti, pertanto, di Cicerone al costante successo decretato dal pubblico alla scena di solidarietà tra Oreste e Pilade, forniscono la prova che Pacuvio aveva centrato un obiettivo molto importante: rappresentare efficacemente l'incidenza che avevano sui comportamenti umani i valori etici indicati dalla ricerca sapienziale greca. Tale complessa operazione comunicativa consentiva alla filosofia bandita dalla capitale di rientrarvi a breve distanza di tempo<sup>25</sup> – e sul palcoscenico teatrale – galvanizzando l'attenzione degli spettatori e mietendone il plauso.

Il successo, quindi, decretato a questa *pièce* del *Chryses* è degno di attenzione in quanto significativo di un notevole grado di affinamento nel processo evolutivo della civiltà romana.

### 3. IL TEMA DELLA FORTUNA

Dal cospicuo frammento riportato da Cornificio<sup>26</sup> nella *Rhetorica ad C. Herennium* (2,23,3) sappiamo che Pacuvio aveva altresì ideato la raffigurazione di una divinità eccentrica – qual'era la dea *fortuna* nell'ambito del sistema politeistico romano – presentando un originale quanto inusuale dibattito tra scuole di pensiero filosofico opposto circa l'influsso esercitato dalla *sors*, ovvero da *fors-fortuna* nelle vicende del mondo:

<i>fortunam insanam esse et caecam et brutam perhibent philosophi</i>	105
<i>saxoque instare in globoso praedicant volubili:</i>	
<i>id quo saxum impulerit fors, eo cadere fortunam autumant;</i>	
<i>insanam autem esse aiunt, quia atrox incerta instabilisque sit,</i>	
<i>caecam ob eam rem esse iterant, quia nil cernat quo sese adplicet</i>	
<i>brutam, quia dignum atque indignum nequeat internoscere.</i>	110
<i>Sunt autem alii philosophi qui contra fortuna negant</i>	
<i>Ullam miseriam esse, temeritate omnia geri autumant.</i>	
<i>Id magis veri simile esse usus reapse experiundo edocet:</i>	
<i>velut Orestes modo fuit rex, factust mendicus modo</i>	
<i>naufragio, nempe ergo id fluctu, hau forte aut fortuna optigit.</i>	115

I filosofi sostengono che la fortuna è irragionevole, cieca e sciocca e che poggia su un sasso rotondo che si muove in maniera non costante: pensano che la fortuna vada a posare dove il caso abbia spinto quel sasso; affermano che sia irragionevole, in quanto crudele, malsicura ed incostante; ribadiscono che è cieca, poiché non discerne per nulla dove si volge; che è sciocca, per il fatto che non è in grado di sceverare il degno dall'indegno.

<sup>25</sup> Come si evince dalla cronologia fittizia e risalente al 129 del *Laelius*, dove si richiama il plauso tributato alla *pièce* di Oreste e Pilade.

<sup>26</sup> Si segue CALBOLI 1969, 145-245.

Ma, esistono invece altri filosofi i quali negano che disgrazia alcuna dipenda dalla fortuna e sono dell'avviso che tutto sia governato dalla *temeritas*<sup>27</sup>, cioè dalla sconsideratezza. L'esperienza insegna che ciò è più verisimile: come la vicenda di Oreste, prima re, poi reso mendico da un naufragio, certamente ciò gli accadde per una tempesta, non a causa della sorte o della fortuna.

Il passo presenta alcuni elementi che consentono di cogliere qual'era il vero pensiero del drammaturgo sull'incidenza o meno della fortuna nelle vicende umane in relazione altresì al libero arbitrio dell'uomo. Il primo di tali indizi è insito nella scelta stessa del tema, prova indiscutibile dell'attenzione del poeta per le problematiche socio-politiche determinate dalla diffusa credenza nella dea *fortuna* e dalla statalizzazione del suo culto, che suscitava notevoli perplessità tra gli intellettuali dell'epoca, come arguibile dalla severa disapprovazione manifestata da Cicerone<sup>28</sup> per le pratiche divinatorie. Una seconda spia è data dalla studiata contrapposizione delle teorie filosofiche sulla dea bendata; ultimo ma decisivo indizio è nel personaggio scelto dall'autore per significare gli effetti della mutata fortuna: Oreste, le cui penose vicende – collegate alla saga degli Atridi e all'*Iliade* – avevano ispirato importanti ed esemplari opere del teatro attico, aprendo un ampio dibattito sul complesso rapporto tra l'idea di τύχη e il principio di ἐλευθερία ovvero di libertà personale.

Con il riferimento alle traversie del figlio di Agamennone si ponevano in discussione soprattutto le conseguenze delle reazioni psicologiche seguite ad un'azione vendicativa non effettuata per libera scelta, ma piuttosto per il condizionamento subito dal costume dell'epoca e dall'accondiscendenza all'oracolo. In realtà l'elemento più problematico del dramma incarnato da Oreste consisteva nell'inconciliabilità etica del matricidio, da lui impulsivamente compiuto, con la coonestata uccisione di Egisto, cui invece era stato spronato dall'oracolo e dalla sorella Elettra per riscattare l'onore paterno. È, pertanto, l'uccisione della madre la sola causa della tragedia interiore di Oreste che sarà devastato dai sensi di colpa, rappresentati dalle *Erinni*. Queste lo inciteranno ad interpellare l'oracolo di Delfi per espiare tale misfatto e potersi liberare dal rimorso.

Fattori come l'orgoglio di famiglia, il codice sociale che richiedeva la vendetta su Egisto e la conseguente conflittualità tra diritto naturale e diritto positivo,

---

<sup>27</sup> Sul valore di questo lemma cf. CONSOLI 2016, 86 n. 23: originato dall'ablativo strumentale *temere*, ha come primo significato «azzardo» e come secondo «irriflessione» e «leggerezza di spirito» in opposizione a *prudencia*. In ERNOUT/MEILLET sono richiamati s.v. gli esempi tratti da Cic. *Cato M.* 6, 29: *Temeritas est videlicet florentis aetatis, prudentia senescentis*, («la sconsideratezza è caratteristica dell'adolescenza, la prudenza della senescenza»); ed ancora per *temeritudo* da Pacuvio: *Dulorestes*, XVI, 168 D'ANNA: *heu, non tyrannum novi temeritudinem?* («forse che non ho conosciuto la sconsideratezza dei tiranni?»).

<sup>28</sup> Cf. Cic. *Div.* 1, 131; 2, 86-87.



tra giustizia umana e giustizia divina, rappresentati sulla scena dal travagliato animo di Oreste – già consacrato alla memoria collettiva dall’omonima tragedia di Euripide – non potevano che accendere la discussione sia tra gli intellettuali, sia tra la gente comune sul complesso tema dei comportamenti umani determinati da uno stato passionale ed osservati dal punto di vista etico, antropologico e psicologico.

Dal commento di Servio<sup>29</sup> al racconto virgiliano<sup>30</sup> della follia di Elissa sappiamo che simile a questa era la tragedia interiore di Oreste, rappresentata da Pacuvio, cui fa altresì riferimento il grammatico Diomede<sup>31</sup>, ricordando che il drammaturgo aveva dato alle tragedie il titolo omonimo degli eroi: *Orestes*, *Chryses*. Ma, nell’impossibilità di accertare se il *Chryses* e il *Dulorestes* fossero collegati per interdipendenza tematica ad un dramma intitolato *Orestes*, sarebbe azzardato ipotizzare che una digressione sulla *fortuna* fosse consona a quest’ultimo dramma. Sulla base, però, degli elementi presi in esame si può affermare – concordando con Ribbeck, D’Anna, Artigas – che la diatriba filosofica sulla dea bendata si confà certamente alla tematica sviluppata nel *Chryses*, nonostante che nella *Rhetorica ad C. Herennium* sia attribuita a Pacuvio, senza l’indicazione del titolo.

In realtà Cornificio si limita a riportare il passo nel contesto della propria argomentazione retorica e lo adduce come esempio di *infirmatio*, senza considerare che la diatriba *de fortuna*, in quanto estrapolata da un *plot* tragico, e costituendo di per sé un aporema, non poteva essere consona all’*argumentatio* perfetta, oggetto della trattazione da lui sviluppata nella *Rhetorica*. Ed è per questo che nel valutare le argomentazioni rappresentate da Pacuvio – *pro* e *contra* l’influsso della *fortuna* – Cornificio le ritiene deboli e quindi inadatte a far prevalere un’unica ed inoppugnabile tesi sul ruolo della dea:

---

<sup>29</sup> In *Aen.* 4, 473: *a Pacuvio Orestes inducitur Pyladis admonitu propter vitandas Furias ingressus Apollinis templum, unde cum vellet exire invadebatur a Furiis; inde ergo est “sedent in limine Dirae”,* («Da Pacuvio Oreste è rappresentato quando entrato su avviso di Pilade nel tempio di Apollo per evitare le Furie, volendone uscire, era assalito dalle Furie; da ciò dunque “sedent in limine Dirae”»).

<sup>30</sup> Verg. *Aen.* 4, 469-473: *Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus / et solem geminum et duplices se ostendere Thebas / aut Agamemnonius scaenis agitatus Orestes, / armatam facibus matrem et serpentibus atris / cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae,* («Come il folle Penteo vede le schiere delle Eumenidi / e mostrarsi doppio il sole e duplice Tebe / o l’agitato figlio di Agamennone sulle scene, /allorché fugge da sua madre armata di torce e di neri serpenti e le Dire vendicatrici occupano la soglia»).

<sup>31</sup> GL 1, 490 K: *togata praetextata a tragoedia differt quod in tragoedia heroes inducuntur, ut Pacuvius tragoedias nominibus heroicis scripsit, Orestem Chrysen et his similia, item Accius,* («La togata è differente dalla *praetexta*, per il fatto che in essa sono rappresentati gli eroi, come fece Pacuvio che intitolò le tragedie con i nomi degli eroi, Oreste, Crise ed altri simili ad essi, parimenti fece Accio»).

*hic Pacuvius infirma ratio utitur, cum ait verius esse temeritate quam fortuna res geri. Nam utraque opinione philosophorum fieri potuit, ut is, qui rex fuisset, mendicus factus est*<sup>32</sup>.

In questo brano Pacuvio si serve di una debole argomentazione, giacché afferma essere più vero che gli accidenti siano causati piuttosto dalla *temeritas* che dalla *fortuna*. Infatti in base ad entrambe le opinioni dei filosofi poté accadere che colui il quale era stato re, fosse divenuto mendico.

Evidentemente l'autore della *Rhetorica* nell'esprimere tale giudizio non teneva in conto che le finalità comunicative del drammaturgo erano profondamente differenti da quelle del retore, il cui obiettivo fondamentale doveva essere il *persuadere* l'uditorio, riuscendo – mediante un'inattaccabile *firma ratio* – a mutarne la percezione del 'vero'. L'abbaglio quindi di Cornificio consisteva nell'osservare il brano *de fortuna* con gli strumenti tecnico-critici propri dell'analisi retorica, che gli impedivano di cogliere l'acutezza filosofica di Pacuvio. Scopo, invero, di questo era il mettere in scena un'argomentazione dubitativa su un problema di scottante attualità – qual'era nel II sec. a. C. quello della credenza nella fortuna e nelle predizioni – per suscitare una saggia riflessione tra gli spettatori ed indurli a superare il condizionamento mentale ingenerato dalla *superstitio*. A tal fine era scenicamente più efficace porre a confronto due scuole di pensiero, senza farne prevalere una, per lasciare al pubblico la possibilità sia di coinvolgersi interiormente nella diatriba, sia di elaborare una propria opinione sull'incidenza o meno di *fors-fortuna* nelle vicende umane.

Era proprio questa la novità apportata da Pacuvio sulla scena teatrale: aver artatamente rappresentato una *quaestio* di grande importanza e di profondo spessore filosofico, i cui effetti avrebbero potuto avere notevoli ripercussioni sulle politiche culturali e culturali di Roma. Lo scopo, pertanto, che il drammaturgo si proponeva con la rappresentazione della diatriba era quello di innescare un ragionamento dubitativo sulla *sors* e di avviare una profonda rivoluzione di pensiero e di costume nel mondo romano, ancora molto condizionato dalla *superstitio* e dalla credenza nei vaticini, che si traevano ritualmente nei templi dedicati alla dea, come in quello di *Fortuna Praenestina*<sup>33</sup>. La spropositata venerazione di questa divinità e l'eccessiva richiesta agli indovini, custodi del suo tempio, di interpretare le *sortes*<sup>34</sup> per conoscere il futuro, consente di ritenere il *Chryses* un dramma volutamente incentrato dall'autore su questa tematica. Richiamare inoltre sulla scena le vicissitudini di Oreste contribuiva a stabilire un

<sup>32</sup> *Rhet.* 2, 23, 36.

<sup>33</sup> Cf. CONSOLI 2016, 34-59.

<sup>34</sup> Consuetudine decisamente riprovata in Cic. *Div.* 2, 86: *Quid igitur in his potest esse certi, quae Fortunae monitu pueri mano miscentur atque ducuntur?* («Cosa dunque può esservi di certo in queste *sortes* che su monito della Fortuna vengono rimescolate e tratte per mano di un bambino?»).

efficace canale comunicativo con il pubblico, per orientarlo alla valutazione critica dei responsi oracolari e del culto dedicato a *fortuna*.

Evidentemente nel pensiero di Pacuvio, come in quello degli intellettuali avanguardisti suoi contemporanei, non era ammissibile che la *communis opinio* soggiacesse supinamente alla venerazione della mutevole dea, era invece auspicabile che passasse dalla *superstitio* alla *ratio* per rimuovere le cause endogene, come la paura della vita, ed esogene, dovute al conformismo predominante, da cui la credenza nella fortuna scaturiva e si rafforzava per l'uso strumentale del suo culto.

Non sarebbe affatto erroneo pensare che Pacuvio, inserendo nel *plot* del *Chryses* la diatriba sulla dea ed il riferimento ad Oreste, mirasse a destare negli spettatori una visione talmente razionale delle *res adversae* da farle imputare piuttosto alla *temeritas* che al capriccio di *fortuna*. Ma, non è possibile stabilire se abbia conseguito l'effetto voluto con un pubblico ancora impreparato a recepire la profondità di tale problematica ed abituato a cogliere soprattutto i messaggi di superficie, esplicitati dalle *pièces* ad effetto, come la gara di solidarietà tra Oreste e Pilade, e non quelli permeati di significato filosofico, come il metaforico naufragio dell'erede di Agamennone.

La frammentarietà con cui sono pervenute le opere di Pacuvio non permette di dimostrare se sia stata la diffusione del culto dedicato a *fortuna* ad aver suscitato in lui un atteggiamento dubitoso o piuttosto – come accadrà per Lucrezio e Cicerone – un'avversione tanto profonda per la *superstitio* generatrice di tale credenza, da indurlo a mettere in scena una diatriba di tanto spessore.

Il valore del frammento sulla fortuna non è quindi da rapportarsi ad una mera *ratio* espositiva ed argomentativa, come riteneva Cornificio, bensì alla sua intrinseca problematicità scaturita da una riflessione che, per quanto mimetizzata dalla diatriba filosofica, ha la sua matrice in un'ideologia culturale di carattere razionalista. La conferma viene proprio dal riferimento che Pacuvio fa ad Oreste per evocare i deleteri effetti della sconsideratezza. Questo suo richiamarsi ad un personaggio emblematico del teatro tragico greco permette di cogliere lo scopo ed il senso profondo della *quaestio* volutamente messa in scena per indicare mediante un ragionamento dubitativo quale fosse il discrimine tra il 'bene' ed il 'male' nella scelta e nel compimento delle proprie azioni. Evidente che a fare la differenza era – nella concezione del drammaturgo – la *virtus* e la capacità di seguire una *ratio* filosofica che illuminasse l'intero percorso dell'esistenza. Il richiamo, quindi, alla vicenda di Oreste era volto ad indicare la necessità di un principio equilibratore che orientasse gli spettatori a liberarsi sia dal timore dell'ignoto, sia dall'acquiescenza alle predizioni degli indovini per riappropriarsi, invece, della capacità di costruire la propria vita in modo autonomo e libero dalle superstizioni.

La rappresentazione del *Chryses* doveva con ogni probabilità contribuire al programma di edificazione del *vir*, lucido e forte nell'animo, al quale tendeva il sistema educativo romano, ispirato al *mos maiorum*. Insa, pertanto, nella scelta sia della diatriba, sia del riferimento all'erede di Agamennone, come esempio di mutata fortuna, è l'ideologia politico-culturale ed il programma pedagogico che il circolo degli Scipioni intendeva attuare per l'educabilità del *civis*, nonché del futuro uomo politico responsabile del sistema repubblicano. Per la stabilità, infatti, della *res publica* occorre governanti dotati di equilibrio e saggezza, capaci di superare le *res adversae* e di non svingorirsi nelle *res prosperae*.

Il riferimento alle scelleratezze di Oreste e al tormento psicologico causatogli dai sensi di colpa, innescando un processo di riflessione sugli esiziali effetti della *temeritas*, costituiva un potente messaggio volto a favorire nel *civis romanus* il rispetto di un corretto codice di comportamento.

La rappresentazione del *Chryses* dava sostanzialmente l'inizio a quel mutamento di costume e di idee, che stimolavano in Cicerone l'approfondimento del pensiero filosofico e in Lucrezio l'acume poetico nel valorizzare la *ratio* di Epicuro in contrapposizione alla *superstitio* generata dal timore degli dèi e dai responsi oracolari. A questi si credeva al punto da giungere a sacrificare vittime umane, come Ifigenia, pur di propiziarsi il felice esito di un'impresa.

Era stata, invero, la condiscendenza di Agamennone a compiere tale sacrificio la prima causa del turbine che, abbattutosi sulla sua famiglia, aveva poi alterato l'equilibrio di Oreste, di seguito alla scoperta del delitto ordito e compiuto da Clitennestra ed Egisto, imparentato altresì con Menelao ed Agamennone, come si evince dall'albero genealogico della loro famiglia.

#### 4. IL PLOT DEL *CHRYSES*

A costituire, pertanto, l'antefatto del *Chryses* sono le vicende relative alla saga degli Atridi, alla spedizione e all'assedio di Troia narrate nell'*Iliade* e – non da ultimo – alla contesa tra Achille ed Agamennone per il possesso della prigioniera Criseide, figlia del sacerdote Crise.

Da questo particolare episodio si sviluppa il *plot* che, malgrado giunto in frammenti, può tuttavia ricomporsi, focalizzando la correlazione esistente tra la *pièce* della gara di solidarietà, la diatriba sulla fortuna e il richiamo ad Oreste con le *fabulae* sulle vicende di *Clytaemnestra*, *Orestes*, *Iphigenia Taurica* e sul *Chryses*, divulgate in età romana da Igino<sup>35</sup>, ma certamente note al drammaturgo – di origine magno greca – nella lingua madre. L'elemento fondamentale per la ricostruzione e comprensione dell'intreccio è dato dal riferimento omerico al con-

---

<sup>35</sup> Cf. GASTI 2017, XI-XXXVII.

cubinatio di Criseide, la preda di guerra che Agamennone in tono furioso ed intimidatorio rifiuta di restituire al padre (*Il.* 1, 29-32<sup>36</sup>):

τὴν δ' ἐγὼ οὐ λύσω· πρὶν μιν καὶ γῆρας ἔπεισιν  
 ἡμετέρῳ ἐνὶ οἴκῳ ἐν Ἄργεϊ, τηλόθι πάτρης,  
 ἰστὸν ἐποιχομένην καὶ ἐμὸν λέχος ἀντιώσαν·  
 ἀλλ' ἴθι, μή μ' ἐρέθιζε, σαώτερος ὧς κε νέηαι.

Lei, io non la libero: dovrà prima invecchiare  
 nella mia casa in Argo, lontano dalla patria,  
 intenta al telaio e pronta al mio letto.  
 Ma vattene, non m'irritare, fa' di tornartene sano.

L'episodio è richiamato in un cratere attico a figure rosse (c.360-350 a. C. ritrovato a Taranto e conservato al Museo del Louvre) dove è raffigurato Crise che prega Agamennone di rendergli la figlia (cf. appendice, fig. 1).

Non occorre una fervida fantasia per immaginare quale sarebbe stato il frutto del concubinato di Criseide con Agamennone e quali effetti avrebbe determinato negli altri figli, nati da Clitennestra. La ferita aperta nell'animo della regina per l'accondiscendenza del re al sacrificio di Ifigenia non poteva che acutizzarsi per effetto della nascita del figlio generato da Agamennone con Criseide.

Il titolo, pertanto, con cui è giunto questo *plot*, non si riferisce – come si potrebbe supporre – al sacerdote Crise, bensì a suo nipote, figlio naturale di Agamennone. La prova si evince dai racconti tramandati sulle vicende di questo re, che Pacuvio conosceva evidentemente nell'originale omerico e delle antiche leggende. Tuttavia, la scelta di dare al *plot* il titolo omonimo sia del padre, sia del figlio di Criseide è segno di una capacità drammaturgica permeata di raffinata cultura ellenistica e, in particolare, di profonda sensibilità verso la condizione della prigioniera di guerra, destinata alla schiavitù<sup>37</sup> e, pertanto, a soddisfare da concubina<sup>38</sup> i *desiderata* del vincitore.

<sup>36</sup> Testo e traduzione di CERRI 2018<sup>11</sup>.

<sup>37</sup> Nell'*Iliade* gli schiavi sono principalmente donne, prese come bottino di guerra: non solo Criseide (A, 12-13; 29-30; 111-115), bensì Briseide (B, 688-689); ed ancora Diomede, schiava di Achille (I, 665), nonché Ecamede, schiava di Nestore (L, 624; X, 6). Gli studi più approfonditi e interessanti sul sistema schiavistico del mondo antico e sulla sua incidenza nel settore politico-economico sono di FINLEY 1990, 50-185; e di ANDREAU/DESCAT 2009, 169-243.

<sup>38</sup> Sul ruolo specifico della schiava-concubina cf. CANTARELLA 1995<sup>2</sup>, 49-50: «Dice Demostene, in un celebre passo, che l'uomo ateniese poteva avere tre donne: la moglie (*damar* o *gunê*) per avere figli; la concubina (*pallakê*) per la cura del corpo, vale a dire per avere rapporti sessuali stabili; e infine l'etera (*hedonês heneka*) per il piacere. ... Il rapporto con la *pallakê* era sostanzialmente identico a quello con la moglie, ed era sottoposto a una regolamentazione giuridica che da un canto imponeva alla concubina l'obbligo della fedeltà, esattamente come se fosse una moglie e dall'altro riconosceva ai figli nati dalla concubina alcuni diritti successori, sia pur su-

In tal modo Pacuvio si rivela – al pari di Ennio – un antesignano di quel genere di autori, come poi sarà Seneca, capaci di proporre seri motivi di riflessione sui costumi che minavano l'equilibrio dell'animo muliebre e dei figli, nonché sulle reazioni vendicative di questi, vicende che possiamo evincere dai racconti di Igino:

*Clytaemnestra Tyndarei filia Agamemnonis uxor cum audisset ab Oeace Palamedis fratre Cassandram sibi pellicem adduci, quod ementitus est ut fratris iniurias exequeretur, tunc Clytaemnestra cum Aegistho filio Thyestis cepit consilium ut Agamemnonem et Cassandram interficeret, quem sacrificantem securi cum Cassandra interfecerunt. At Electra Agamemnonis filia Orestem fratrem infantem sustulit, quem demandavit in Phocide Strophio, cui fuit Astyochea Agamemnonis soror nupta<sup>39</sup>.*

Clitennestra, figlia di Tindaro e moglie di Agamennone, allorché seppe da Eace, fratello di Palamede che Cassandra veniva condotta presso di sé come convivente – cosa inventata per vendicare le onte del fratello – prese consiglio con Egisto, figlio di Tieste, allo scopo di eliminare Agamennone e Cassandra; lo uccisero con una scure mentre sacrificava insieme a Cassandra. Elettra, però, figlia di Agamennone, pose in salvo il fratello Oreste ancora bambino, mandandolo nella Focide presso Strofio, che aveva preso in moglie Astiochea, sorella di Agamennone.

Quest'episodio costituisce in realtà il presupposto delle tragiche vicende di cui sarà attore Oreste, il quale, divenuto adulto, compirà la propria vendetta, eliminando non solo il parente usurpatore, Egisto, bensì la propria madre, come raffigurato in un'anfora a figure rosse del IV secolo a. C. (cf. appendice, fig. 2) e descritto da Igino:

*Orestes Agamemnonis et Clytaemnestrae filius postquam in puberem aetatem venit, studebat patris sui mortem exsequi; itaque consilium capit cum Pylade et Mycenae venit ad matrem Clytaemnestram, dicitque se Aeolium hospitem esse nuntiatque Orestem esse mortuum, quem Aegisthus populo necandum demandaverat. Nec multo post Pylades Strophii filius ad Clytaemnestram venit urnamque secum*

---

bordinati a quelli dei figli legittimi». Tale obbligo alla fedeltà non sussisteva però nel diritto romano, che regolamentava e distingueva i rapporti sessuali di schiave e liberte; a questo proposito cf. RIZZELLI 2000, 60: «Il rapporto sessuale di una schiava non configura mai, in quanto tale, un illecito rilevante per il diritto criminale. Questa circostanza è chiaramente affermata nei testi, che rilevano come un'unione del genere non sia mai punibile, a meno che la stessa non causi una diminuzione del valore economico della schiava (nell'ipotesi in cui fosse vergine) oppure costituisca un mezzo che consenta ad un estraneo di giungere alla padrona, per commettere con lei adulterio».

<sup>39</sup> Hyg. *Fab.* 117; per i passi tratti dalle favole di Igino si segue BORIAUD 2003.

*affert, dicitque ossa Orestis condita esse; quos Aegisthus laetabundus hospitio recepit. Qui occasione capta Orestes cum Pylade noctu Clytaemnestram matrem et Aegisthum interficiunt. Quem Tyndareus cum accusaret, Oresti a Mycenensibus fuga data est propter patrem; quem postea furiae matris exagitarunt*<sup>40</sup>.

Oreste, figlio di Agamennone e Clitennestra, giunto alla pubertà, pensava a vendicare la morte di suo padre; cosicché si consiglia con Pilade e si reca a Micene presso la madre Clitennestra, e dichiara di essere ospite degli Eoli ed annunzia che Oreste è morto, poiché Egisto aveva ordinato al popolo che doveva essere ucciso. E non molto dopo, Pilade, figlio di Strofio si reca da Clitennestra e porta seco un'urna e dice che vi erano serbate le ossa di Oreste; Egisto al colmo della gioia li accoglie nella sua dimora. 3. Colta l'occasione, Oreste e Pilade uccidono nottetempo la madre Clitennestra ed Egisto. Allorché Tindaro lo chiama in giudizio, ad Oreste è data una via di fuga dai Micenei per rispetto del padre; ma dopo lo esagitarono le furie della madre.

Il racconto di Igino è interessante sotto molti profili. Soprattutto per il fatto che consente di aggiungere un tassello al *plot* del *Chryses*, in quanto chiarisce il motivo per cui Pacuvio, a proposito dei rovesci di fortuna, richiami l'esempio di Oreste ricordandone il mutamento di condizione: da erede di Agamennone a *mendicus*. Inoltre per la ragione – non meno importante – che ci documenta su alcuni costumi e schemi sociali dell'epoca, abbastanza rilevanti sotto il profilo antropologico: Oreste è chiamato in giudizio e punito con l'esilio per il matricidio; ma per aver vendicato l'onore del padre viene giustificato ed aiutato dai concittadini a fuggire.

L'aspetto più significativo, per una lettura di questa storia in chiave antropologica e giuridica, deriva dal fatto che Egisto, in quanto imparentato con la famiglia del re Agamennone, dopo averlo ucciso intenzionalmente, e con la complicità di Clitennestra, lo aveva sostituito<sup>41</sup> *in totum* nella *governance* della casa, scalzando ovviamente i figli e, in particolare, l'erede maschio Oreste, che Elettra aveva messo in salvo – al momento dell'assassinio del padre – affidandolo a Strofio, marito della zia paterna, Astiochea.

Tale complessa trama di rapporti familiari forniva ampia materia teatrale per i risvolti affettivi e socio-giuridici generalmente ignorati, ma di certo noti a Pacuvio.

Il messaggio insito nella vicenda degli Atridi è chiaro e coincide molto probabilmente con quello che il drammaturgo aveva inteso rappresentare nel *Chry-*

<sup>40</sup> Hyg. *Fab.* 119.

<sup>41</sup> Per una consuetudine analoga all'*epikleros*, particolare istituto del diritto greco antico, secondo cui diveniva tutore di una donna orfana o vedova il parente più prossimo. Cf. SCHAPS 1975, 53; 1979, 25; GOULD 1980, 38-59.

ses, sia mettendo in scena due scuole di pensiero circa l'incidenza di *fors-fortuna* nelle azioni umane, sia indicando i deleteri effetti dell'empietà rappresentati da Oreste. In realtà, il poeta lo richiama studiatamente allo scopo di far risaltare per contrasto il valore della *virtus* permeata di *prudencia* cui invitavano quei filosofi messi in scena per affermare che le sventure dipendono soprattutto dalla *stultitia* e dalla *temeritas*.

Inoltre, a giudicare dai frammenti analizzati e posti in relazione alla trama dei racconti di Igino, sembrerebbe che Pacuvio abbia voluto richiamare nel *Cryses*, e nell'ambito della diatriba sulla fortuna, il dramma vissuto dal legittimo erede di Agamennone al fine di ripresentarlo nei termini di una critica al sistema religioso dell'epoca. Per comprendere quest'aspetto non occorre ribadire che era stato l'oracolo di Delfi a richiedere il sacrificio di Ifigenia, motivo di fondo del disaccordo tra Clitennestra ed Agamennone. Sarà lo stesso oracolo ad indurre Oreste a mettersi in mare alla ricerca del simulacro di Artemide da portare ad Argo, per placare la persecuzione delle Erinni. Di quest'interdipendente catena di *superstitio*, vendette passionali, sensi di colpa, responsi, sacrifici ed espiazione sono intessuti i racconti di Igino che ci permettono di risalire verisimilmente al *plot* del *Cryses*:

*Orestem furiae cum exagitant, Delphos sciscitatum est profectus quis tandem modus esset aerumnarum, responsum est ut in terram Taurinam ad regem Thoantem patrem Hypsipyles iret indeque de templo Dianae signum Argos afferret; tunc finem fore malorum. Sorte audita cum Pylade, Strophii filio sodale suo navem conscendit celeriterque ad Tauricos fines devenerunt quorum fuit institutum ut qui intra fines eorum hospes venisset templo Dianae immolaretur. Ubi Orestes et Pylades cum in spelunca se tutarentur et occasionem captarent, a pastoribus deprehensi ad regem Thoantem sunt deducti. Quos Thoas suo more vinctos in templum Dianae ut immolarentur duci iussit, ubi Iphigenia Orestis soror fuit sacerdos; eosque ex signis atque argumentis qui essent, quid venissent postquam rescit, abiectis ministeriis ipsa coepit signum Dianae avellere. Quo rex cum intervenisset et rogaret cur id faceret, illa ementita est dicitque eos sceleratos signum contaminasse; quod impii et scelerati homines in templum essent adducti, signum expiandum ad mare ferre oportere, et iubere eum interdicere civibus ne quis eorum extra urbem exiret. Rex sacerdoti dicto audiens fuit. Occasionem Iphigenia nacta, signo sublato cum fratre Oreste et Pylade in navem ascendit ventoque secundo ad insulam Zminthen ad Chrysen sacerdotem Apollinis delati sunt<sup>42</sup>.*

Poiché le furie lo esagitavano, Oreste partì per Delfi per cercare di sapere quale fosse finalmente il limite delle sue pene. Il responso fu di recarsi nella regione taurina presso il re Toante, padre di Ipsipile e dal tempio di là portare ad Argo la statua di Diana; allora avrebbero avuto fine i mali. Udito il

---

<sup>42</sup> Hyg. *Fab.* 120.



responso, Oreste con il suo amico Pilade, figlio di Strofio, s'imbarcò sulla nave e celermente raggiunsero le terre dei Tauri, presso cui era stato decretato che i forestieri giunti entro i loro confini, venissero immolati nel tempio di Diana. Quando Oreste e Pilade si nascosero in una spelonca per cogliere il momento favorevole, vennero catturati dai pastori e condotti al re Toante. Questo, com'era suo costume, ordinò che fossero accompagnati in catene al tempio di Diana per essere immolati, là era sacerdotessa Ifigenia, sorella di Oreste; e questa dopo aver appreso dai segni di riconoscimento e dalle prove chi fossero e perché venissero, trascurata la propria funzione sacerdotale, cominciò ella stessa a divellere la statua di Diana. Intervenendo per questo il re e chiedendole perché lo facesse, lei mentì e disse che quei scellerati avevano contaminato la statua; per il fatto che empì e infami uomini erano stati introdotti nel tempio, occorreva portare la statua al mare per purificarla e che lui ordinasse che fosse vietato ai concittadini che qualcuno di loro uscisse dalla città. Il re assentì a quanto disposto dalla sacerdotessa; Ifigenia, colta l'occasione, al segno prestabilito s'imbarcò sulla nave con il fratello Oreste e Pilade e col vento favorevole pervennero all'isola di Sminte, presso Crise, il sacerdote di Apollo.

Da questa *fabula* risulta evidente che la credenza nel responso dell'oracolo delfico era così radicata e indiscussa da non poterne disattendere i *mandata*. Tale inveterata dipendenza dimostra che il disagio psicologico causato nell'uomo dalle paure, dal rimorso e dall'ansia di espiazione costituiva un fattore cogente per interpellare le divinità ed averne una rassicurazione sul futuro.

All'epoca di Pacuvio le pratiche divinatorie erano una norma al pari della consuetudine, documentata nel *Liber prodigiorum*<sup>43</sup>, di correlare ai fenomeni celesti gli eventi più significativi della vita sociale e politica e di officiare pubbliche cerimonie di espiazione per placare le divinità e propiziarsi il futuro.

Gli autori drammatici, osservando questa realtà, puntavano il riflettore nei loro *plots* su tali assurde credenze, trasferendole sulla scena nelle mimetiche vesti di una *fabula*. Lo scopo era di attirare l'attenzione degli spettatori sui discutibili effetti causati dalla superstizione, dalla cieca obbedienza ai responsi oracolari, dal condizionamento delle predizioni, non solo per limitare le rischiose conseguenze socio-politiche ed economiche, ma soprattutto per indicare che l'antidoto al male di vivere era da ricercarsi nella *ratio*, nella *prudencia* e, fondamentalmente, nella pratica della *virtus*. Che il *Chryses* fosse incentrato su questa tematica filosofica lo prova la diatriba testé analizzata.

Ma, a caratterizzare il *plot* concorrevano di certo un altro elemento peculiare del genere teatrale, quello dell'*agnitio*, come arguibile dal fatto che Ifigenia riconosce *ex signis atque argumentis* il fratello Oreste ed il cugino Pilade inviati

---

<sup>43</sup> Cf. TIXI 2017, 3-19

dall'oracolo nella Tauride, come raffigurato in un vaso greco conservato al Museo del Louvre (cf. appendice fig. 3).

Sappiamo che a sciogliere il più delle volte l'intreccio di un dramma era il riconoscimento di un figlio, di un parente o di un fratello. Non è, pertanto, improbabile che sullo stesso accorgimento scenico dell'*anagnorisis* poggiasse la soluzione data da Pacuvio al *plot* del *Cryses*. Malgrado la frammentarietà dell'opera impedisca di affermarlo con la stessa sicurezza della Schierl<sup>44</sup>, lo si può tuttavia evincere chiaramente dalla *fabula* di Igino:

*Agamemnon cum ad Troiam iret, et Achilles in Moesiam venit et Chryseidam Apollinis sacerdotis filiam adduxit eamque Agamemnoni dedit in coniugium. Quod cum Chryses ad Agamemnonem deprecandum venisset ut sibi filiam redderet, non impetravit. Ob id Apollo exercitum eius partim fame <partim peste> prope totum consumpsit. Itaque Agamemnon Chryseida gravidam sacerdoti remisit, quae cum diceret se ab eo intactam esse, suo tempore peperit Crysen iuniorum et dixit se ab Apolline concepisse. Postea, Chryses Thoanti eos cum reddere vellet, Chryses audiit senior Agamemnonis Iphigeniam et Orestem filios esse; qui Chrysi filio suo quid veri esset patefecit, eos fratres esse et Chrysen Agamemnonis filium esse. Tum Chryses re cognita cum Oreste fratre Thoantem interfecit et inde Mycenae cum signo Dianae incolumes pervenerunt<sup>45</sup>.*

Allorché Agamennone partì per Troia ed Achille giunse nella Messia, condusse altresì Criseide figlia del sacerdote di Apollo e la diede in concubinato ad Agamennone; Crise, recatosi presso Agamennone per chiedergli la restituzione di sua figlia, non la ottenne. Apollo per questa ragione decimò quasi l'intero esercito, parte per fame, parte con la peste, cosicché Agamennone restituì al sacerdote Criseide gravida, la quale sebbene sostenesse di non essere stata toccata da lui, giunto il tempo partorì Crise e disse che era stato concepito da Apollo. Dopo, volendo Crise il vecchio restituirli a Toante, venne a sapere che Oreste ed Ifigenia erano figli di Agamennone; questo rivelò a suo figlio Crise che ciò era vero, che essi erano fratelli e che Crise era figlio di Agamennone. Allora Crise, appreso questo, con il fratello Oreste uccise Toante e quindi tornarono incolumi a Micene con la statua di Diana.

L'intreccio, reso interessante dall'ambiguità del titolo, *Chryses*, omonimo di nonno e nipote, ha come esito l'inattesa rivelazione che fratellastro di Oreste e

---

<sup>44</sup> SCHIERL 2006, 192: «Pacuvius'Chryses handelte vermutlich davon, wie Orestes, Pylades und Iphigenie auf der Flucht vor Thoas zum jüngeren Cryses gelangten, dem Sohn von Cryseis und Agamemnon. Mit der Rettung der Flüchtenden war die Anagnorisis der Halbgeschwister verbunden».

<sup>45</sup> Hyg. *Fab.* 121. Si segue BORIAUD 2003, dove non è riportato il *locus deperditus*, segnalato nel testo da MARSHALL 2002; ed ancora da GASTI 2017.

di Ifigenia è il figlio generato da Agamennone con la prigioniera di guerra, Criseide. A legittimare, pertanto, l'appartenenza di questo figlio naturale alla famiglia di Agamennone è l'*anagnorisis*, che non va intesa soltanto in senso giuridico, bensì sotto il profilo morale poiché Crise verrà accettato e trattato al pari di un fratello legittimo da parte degli altri figli di Agamennone, come si evince dal finale del racconto: Crise ed Oreste uccideranno Toante e rientreranno insieme a Micene.

Non possiamo affermare con sicurezza quanto Pacuvio si sia attenuto a tale *fabula* o quali elementi abbia elaborato da questa – che evidentemente conosceva nell'originale – poiché non disponiamo del testo greco<sup>46</sup> per poterlo raffrontare a quello fornito da Iginio.

Si può tuttavia pensare che il drammaturgo abbia rielaborato la storia del sacerdote *Chryses* – e dell'omonimo nipote – risalente al ciclo troiano con tecnica e stile adatti ad una rappresentazione tragica di carattere filosofico e pedagogico. Dai frammenti pervenuti è altresì possibile arguire che volesse richiamare l'attenzione su alcune problematiche di rilevante interesse per la società dell'epoca: l'abuso delle prede di guerra; l'interdipendenza di timore e credenza nelle divinità, tra cui *fors-fortuna*; non da ultimo gli effetti dell'*anagnorisis* nelle dinamiche familiari. A completare i contenuti di questi temi principali concorrevano le scene in cui si dava risalto ad alcuni fondamentali principi etici, come la gratuità e la solidarietà manifestata da Oreste e Pilade, ed ancora la fraternità dimostrata da Ifigenia e da Crise.

#### 4. SIGNIFICATO DEL *PLOT*. STILE COMUNICATIVO E IDEOLOGIA POLITICA IN PACUVIO

Dalla ricostruzione del *plot*, per quanto possibile realizzarla attraverso i *testimonia*, il cospicuo frammento *de fortuna* e mediante il parallelo con le *fabulae* di Iginio, si può desumere che l'intreccio del *Chryses* non rispondesse *stricto sensu* al canone tragico, poiché nel finale Oreste, con la collaborazione non solo del cugino Pilade, bensì di Elettra e del fratellastro Crise, riporta a Micene la statua di Artemide, spiando in tal modo il senso di colpa che lo aveva tormentato dopo il matricidio.

Se questa fosse la conclusione realmente data da Pacuvio al *plot*, il dramma presenterebbe un finale *soft* e pervaso di efficaci insegnamenti sotto il profilo psico-pedagogico e socio familiare. Il primo di tali insegnamenti concerne la conciliabilità dei rapporti tra componenti di una famiglia allargata, com'era di fatto quella creata da Agamennone con i figli avuti da compagne differenti; il

---

<sup>46</sup> Malgrado GASTI 2017 asserisca che pur se si giungesse ad una verifica dell'ipotesi di SCHWARTZ 1956 – secondo cui un papiro di Strasburgo (W.G. 332) della metà del II sec. d. C. riporterebbe il presunto originale greco di estratti tradotti da Iginio – rimarrebbe tuttavia un margine d'incertezza per il fatto che potrebbe trattarsi di una traduzione in greco dell'originale latino.

secondo attiene all'espiazione del matricidio ammessa dal responso oracolare; ultimo ma fondamentale elemento per la comprensione del senso interno alla trama è dato dal felice rientro a Micene, che sembra costituire una compensazione delle gravi traversie sofferte da Oreste di seguito alla vendetta compiuta.

Questo potrebbe essere stato il filo conduttore del *plot*, composto da *pièces* che mettevano in scena le varie sfaccettature della complessa trama di rapporti umani tra componenti di un'antica quanto discussa famiglia. Ma, lo snodo più significativo proviene dal fatto che – nella concezione di Pacuvio – le reazioni passionali ed i relativi sensi di colpa, pur gravando sui protagonisti del dramma, non dovevano essere imputate alla mutevolezza della fortuna, bensì alla *temeritas*.

È la *ratio* che – nel pensiero del drammaturgo – può rendere libero l'individuo e di conseguenza la collettività dalla prigionia della paura, matrice di *superstitio*, e dalle ingannevoli credenze nelle *sortes* e nella divinazione, profondamente radicate nell'uomo.

In base a tali elementi il *plot* del *Chryses* non rientrerebbe nel *cliché* della classica rappresentazione con finale infausto, ma sarebbe piuttosto da ritenersi un'originale anticipazione del dramma a lieto fine inteso a fornire un ammaestramento filosofico e pedagogico per condurre un'esistenza indenne dai deleteri effetti della scelleratezza. Un simile obiettivo poteva essere centrato a quell'epoca con il totale coinvolgimento del pubblico che Pacuvio, in quanto pittore<sup>47</sup>, riusciva probabilmente ad attrarre mediante la cura dei dettagli scenografici, come proverebbe la stessa ideazione della dea bendata, efficacemente rappresentata su una sfera roteante. La sua, pertanto, era una tecnica comunicativa, fondata contestualmente sia sull'approfondimento filosofico di una tematica d'interesse generale – come quella sulla *fortuna* – sia sulla scenografica rappresentazione della dea e del naufragio di Oreste.

Nella contestuale messa in scena di questi elementi con l'ausilio delle macchine teatrali – di cui ci documentano i reperti archeologici – consisteva la novità apportata da Pacuvio al teatro di età repubblicana, promosso e sostenuto dal circolo filellenico degli Scipioni per l'attuazione del programma di educabilità dell'uomo e di evoluzione culturale del mondo romano.

La sapiente ripresa dei racconti di ascendenza troiana, elaborati in chiave filosofica e rappresentati con particolare cura delle scene, l'utilizzo dei macchinari sia per rendere il fragore della tempesta, sia per ricreare lo sfondo del tempio di Delfi o la comparsa delle Erinni o il moto delle onde marine e delle imbarcazioni, allettavano il pubblico e gli rendevano comprensibili i messaggi studia-

---

<sup>47</sup>Cf. Plin. *HN* 35, 4, 19: *proxime celebrata est in foro boario aede Herculis Pacuvi poetae pictura* («recentemente è stata ammirata nel tempio di Ercole presso il foro Boario un'opera pittorica di Pacuvio»).

tamente lanciati da Pacuvio, per richiamare l'attenzione su importanti tematiche sociali e portare allo stato conscio i problemi legati o alla paura dell'ignoto o ad impensabili conflitti personali, famigliari e politici. Il *plot* del *Chryses* – da me approfondito in relazione altresì al personaggio di Oreste consacrato alla memoria letteraria dall'epica e dal teatro greco<sup>48</sup> – fornisce un'eccellente lezione di *paideia* tanto più efficace in quanto fondata sulla comunicazione teatrale e su una speciale *vis* rappresentativa. Malgrado non siano pervenute le didascalie da cui trarre le indicazioni sui musicisti, è possibile immaginare che le note flautate degli strumenti musicali antichi ponessero l'accento sui passaggi più spettacolari ed emozionanti del *plot*, come il vorticoso roteare del globo di *fortuna* ed il naufragio di Oreste, le cui tumultuose vicende avevano dato vita al *tòpos* del *rex mendicus*, frequente negli autori di teatro<sup>49</sup>, in quanto funzionale alla comunicazione scenica di un messaggio profondamente umano e nel contempo sapienziale.

Questo *tòpos* rappresentato dalla *persona*, ovvero dalla maschera di Oreste, acquista in Pacuvio particolare valore in quanto finalizzato ad avvertire lo spettatore dell'infondatezza delle *sortes*, che nei numerosi templi dedicati a *fortuna* venivano fatte estrarre dalle manine di un *puer* per poi essere interpretate dai sacerdoti della dea, la cui spropositata venerazione costituiva all'epoca un fenomeno molto preoccupante specie dal punto di vista politico. Riconduceva, infatti, al periodo monarchico e, in particolare, al regno di Servio Tullio, ritenuto il prediletto della *fortuna*, in quanto adottato da Tanaquilla<sup>50</sup>, moglie di Tarquinio Prisco. Divenuto re, Servio Tullio aveva dedicato alla dea un tempio, dove ogni anno si celebravano le feste rituali in onore di *fortuna* che, secondo la credenza popolare, ricambiava Servio con il suo amore e la sua protezione.

Il fatto che alla fine del III sec. a. C. fosse sembrato opportuno all'*establishment* istituzionalizzare tale credenza con un proficuo culto di Stato a *Fortuna Publica Populi Romani*, aveva acceso un acuto e perdurante dibattito non solo tra gli intellettuali indipendenti dalla politica, come sarà Pacuvio, bensì tra gli statisti, come Cicerone, sbalordito dalle ripercussioni e dalla notevole incidenza che tale culto aveva nel sistema socio-economico di Roma, sotto il cui dominio era ormai quasi tutta l'Italia peninsulare ed alcune tra le regioni affacciate sul Mediterraneo.

---

<sup>48</sup> Cf. CONSOLI 2016, 105-110.

<sup>49</sup> Cf. Enn. *Scaen.* 339; Plaut. *Bacch.* 514; *Men.* 76; *Persa* 396; Ter. *An.* 816.

<sup>50</sup> Cf. CONSOLI 2016, 100-104. Plinio, nel solco di Festo (P.F. 85,3 L) ricorda altresì Tanaquilla con il nome preso dopo il trasferimento a Roma di *Gaia Caecilia*. Lo storico T. Livio (1, 34, 39, 41, 47) ne descrive la forte personalità per aver gestito tutta la carriera politica del marito, divenuto quinto re di Roma con il nome di Lucio (dall'etrusco *Luchmon*) Tarquinio Prisco. Con la sua rara capacità di rendersi credibile come interprete dei segni divini, Tanaquilla porterà al trono anche il figlio adottivo, Servio Tullio, che diverrà sesto re di Roma.

Il primo interrogativo che scaturisce dall'osservazione di questo scenario concerne i motivi che hanno indotto Pacuvio a preferire come esempio di mutata fortuna quello negativo del *rex/mendicus*, Oreste, piuttosto che quello positivo del *servus/rex*, Servio, erede di Tarquinio Prisco e Tanaquilla. Sarebbe banale pensare che tale scelta sia da ricondursi semplicemente alla formazione culturale magno greca del drammaturgo e alla sua profonda assimilazione dei miti e dei tragici greci. La scelta dell'esempio di Oreste non è ascrivibile soltanto a questo, bensì ad una temperie culturale e politica, cui il modello di Servio Tullio, rinfocolando culti e credenze introdotti a Roma dai re etruschi, sarebbe sembrato politicamente rischioso e controproducente per sviluppare una diatriba filosofica sulla dea bendata.

Il richiamare, invece, il conflitto psicologico sofferto da Oreste avrebbe fornito nuovi elementi per la riflessione e la discussione non solo sull'assurda fede nella mutevole dea, bensì sulle negatività che scaturiscono dalle intemperanze e che intaccano la vita del singolo e quella della società. Intorno a questi nuclei tematici si agitava la riflessione filosofica ed il pensiero razionalista di Pacuvio, volto alla ricerca di un *limes* che distinguesse dalla *sors-fors* la *virtus* su cui richiamare l'attenzione del pubblico.

Dagli elementi presi in esame si evince che Pacuvio è un autore non solo profondamente attento ai problemi sociali e di politica educativa, bensì convinto dell'efficacia peculiare del teatro nel presentarli all'intelligenza degli spettatori, al fine di sollecitarne la riflessione per trovare le soluzioni più adeguate a ridimensionarli.

## 5. TEATRO E INNOVAZIONE NELLA RICERCA SCIENTIFICA E DIDATTICA

La lezione fornita da Pacuvio con la rappresentazione della diatriba filosofica è la più convincente cui attualmente ci si possa attenere sia per la ricerca scientifica, sia per quella volta ad innovare efficacemente le modalità didattiche per la trasmissione del pensiero sapienziale.

Il porre studiamente sulla scena un'argomentazione dubitativa mediante un contrasto tra filosofi su una tematica di grande richiamo significa saper sollecitare più canali sensoriali e di percezione intellettuale.

Per comprendere l'efficacia di una tale operazione comunicativa basti pensare all'effetto che si determina per sinestesia quando assistiamo ad un capolavoro teatrale o quando osserviamo in una galleria museale un'opera d'arte di antichissima e raffinata fattura.

Poche ma incisive battute sceniche o i preziosi tratti di un'iconografia vascolare ci riconducono alla saga di un'intera famiglia, alle cause di una vendetta, coonestata dai costumi dell'epoca che vedevano nell'uccisione di Egisto un

esempio di pietà filiale compiuto da Oreste nei confronti del padre Agamennone.

Sappiamo che l'osservazione di un'opera d'arte fornisce *in re* informazioni eloquenti su famose vicende del passato e che, riconducendo il pensiero ad un mito complesso ed intrinsecamente legato all'epica omerica, stimola la cognizione ed il desiderio di approfondimento.

Poiché quest'effetto è confermato dal successo di pubblico che registrano i capolavori teatrali greco-romani, le collezioni museali e di reperti archeologici, nonché le mostre di manoscritti e di incunaboli, occorre chiedersi se non sarà più efficace riproporre la conoscenza e l'approfondimento del mondo antico, iniziando non dallo studio teorico dei monumenti letterari, ma piuttosto da un approccio *in medias res*, prendendo cioè l'avvio dalle rappresentazioni sceniche intese e commentate come lezioni di vita, di letteratura, di antropologia, di storia politica e sociale. In tal modo si recupererebbe tutto il potere del teatro e si potrebbe impostare una *paideia* dai contenuti coinvolgenti e persuasivi, fondata certamente sulla ricerca critico-filologica e storico-letteraria, ma volta in particolare a suscitare un acuto spirito di riflessione come antidoto al male del pensiero conformista e dell'appiattimento intellettuale.

Per attuare un tale obiettivo necessiterebbe soltanto l'accorgimento didattico di presentare l'autore – nella fattispecie Pacuvio – non con l'illustrazione a priori della vita e dei frammenti pervenuti, ma risalire invece a questi elementi partendo dalla proiezione – o ancora meglio – da uno spettacolo *live* cui assistere in un teatro antico, greco o romano. E tale spettacolo dovrebbe essere costituito da un insieme di *pièces* rese interdipendenti da un motivo unitario e contiguo con l'analogo del teatro greco: ad una scena tratta dall'*Ifigenia in Tauride* di Euripide potrebbe seguire – con l'intervento illustrativo del *coach* – quella della gara tra Oreste e Pilade di Pacuvio; ad un'altra dalle *Coefore* di Eschilo quella della diatriba *de fortuna*, allo scopo di far rilevare la differenza tra la concezione greca del 'fato' ineluttabile – che legava colpa a colpa, vendetta a vendetta – e quella invece della *sors-fors*, funzionale nel mondo romano alla divinazione ed alla cieca credenza nella dea, su cui Pacuvio inscena acutamente la discussione dei filosofi.

Questo potrebbe essere il paradigma di uno dei percorsi possibili per l'innovazione della metodologia didattica, volta alla tutela e trasmissione del teatro classico, nonostante che la produzione degli autori latini di età repubblicana sia pervenuta frammentaria.

Ovviamente, il percorso potrebbe essere variato ed arricchito – in base agli studi curriculari e alle esigenze di approfondimento manifestate dagli allievi – con visite *in itinere* ai musei dei teatri sia greci che romani ed ai relativi siti archeologici.

In realtà questa concezione dei percorsi didattici trae origine dalle riflessioni da me sviluppate sulla metodologia di approccio ai testi letterari, delineata ed auspicata nella seconda metà del '900 da Biliński<sup>51</sup> e costantemente richiamata da Bettini, che l'ha perfezionata nel solco di Frazer<sup>52</sup>. Nel pensiero di questi studiosi nulla è tanto fuorviante per la comprensione di un autore quanto un metodo di analisi che si fondi e si limiti all'erudizione formale, senza ricercare i motivi ispiratori della sua opera nella temperie politico-culturale, da cui ha tratto origine, e senza approfondire sotto il profilo dell'etnologia, del folklore e dell'antropologia le ragioni che hanno determinato le credenze, i riti, i culti e i costumi di un popolo.

Meriterebbe, inoltre, di essere elaborata in chiave didattica – mediante un'accurata documentazione, fondata sulla contestuale analisi dei monumenti letterari e di quelli archeologici – la ricerca incentrata sulla musica e gli strumenti musicali dell'antichità. L'ausilio dell'iconografia vascolare e dei reperti forniti dall'archeologia<sup>53</sup>, unitamente a quanto documentato dagli autori<sup>54</sup>, concorrerebbe a chiarire alcuni aspetti ancora ignoti del teatro. La possibilità di risalire al tipo di musica e di strumenti che accompagnavano azioni e colpi di scena rappresentati nelle *pièces* eserciterebbe grande attrattiva e favorirebbe una più adeguata fruibilità dello spettacolo e comprensione del *plot*.

Impossibile immaginare che il viaggio per mare di Oreste – o alla volta di Delfi o verso la Tauride – non fosse valorizzato da un travolgente accompagnamento musicale, al pari del *match* con Pilade e delle scene più significative del *plot* sulle quali il drammaturgo intendeva richiamare maggiormente l'attenzione.

In definitiva, non occorre aggiungere che l'innovazione didattica qui prospettata è attualmente facilitata dai sistemi tecnologici, che permettono di trarre da *Youtube* stralci delle opere messe in scena al teatro greco di Siracusa.

Ma, allo scopo di attuare concretamente quest'innovazione metodologica resta uno snodo tanto impegnativo quanto imprescindibile che consiste nel coinvolgere i docenti dei licei e delle università, fornendo loro gli strumenti per realizzarla. Per conseguire tale obiettivo si dispone di due mezzi: uno legato alla prassi, ovvero incentrato su seminari e lezioni teatrali paradigmatiche a cura di specialisti del settore scientifico; l'altro fondato sulla teoria, cioè sullo studio delle pubblicazioni specializzate.

L'impiego di questi strumenti potrebbe favorire una straordinaria e proficua innovazione metodologica sia nella ricerca scientifica delle fonti e dei *testimonia* concernenti il teatro dell'antichità, sia nella loro trasmissione didattica.

---

<sup>51</sup> BILIŃSKI 1962, 1-54.

<sup>52</sup> BETTINI 2017, 117-121; FRAZER 1925, 1101-1132.

<sup>53</sup> Cf. PAOLUCCI/SARTI, 2012, 23-33.

<sup>54</sup> Cf. CONSOLI 2018, 55-79.



## BIBLIOGRAFIA

- ACHARD 1989 = G. Achard, *Rhétorique à Herennius*, Parigi 1989.
- ACHARD 1994 = G. Achard, *Cicéron. De l'invention*, Parigi 1994.
- ALFONSI 1968 = L. Alfonsi, *Tra Euripide e Lucrezio*, "Hermes" 96 (1968), 118-121.
- ANDREAU/DESCAT 2009 = J. Andreau, R. Descat, *Gli schiavi nel mondo greco e romano*, Bologna 2009.
- ARGENIO 1959 = R. Argenio, *Marco Pacuvio. I frammenti dei drammi ricostruiti e tradotti da R. Argenio*, Torino 1959.
- ARTIGAS 1992 = E. Artigas, *Aire i terra a Eurípides, a Pacuvi i a Lucreci*, in E. Artigas, J. Zaragoza (edd.), *Homenatge a Josep Alsina*, vol. II, Tarragona 1992, 151-155.
- ARTIGAS 2009 = E. Artigas, *Marc Pacuvi. Tragèdies*, Barcellona 2009.
- BARWICK 1964 = C. Barwick, *Flavii Sospatri Charisii Artis grammaticae libri V* (ed. corr. F. Kühnert), Lipsia 1964.
- BETTINI 2017 = M. Bettini, *A che servono i Greci e i Romani?*, Torino 2017.
- BIELER 1957 = L. Bieler, *Anicii Manlii Severini Boethii Philosophiae Consolatio* (CCSL 94), Turnhout 1957.
- BILIŃSKI 1962 = B. Biliński, *Contrastanti ideali di cultura sulla scena di Pacuvio*, "Acc. Polacca Sc. Lett." 16 (1962), 1-54.
- BLÄNSDORF 2011 = J. Blänsdorf, *Fragmenta Poetarum Latinorum*, Berlin/New York 2011.
- BORIAUD 2003 = J.Y. Boriaud, *Hygin. Fables*, Parigi 2003.
- BOTHE 1840<sup>3</sup> = F.H. Bothe, *Poetae scenici Latinorum*, vol. V, pars I, Lipsia 1840<sup>3</sup>.
- BRÉGUET 1980 = E. Bréguet, *Cicéron. La République*, Parigi 1980.
- CALBOLI 1969 = G. Calboli, *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium*, Bologna 1969.
- CANTARELLA 1995 = E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. La donna nell'antichità greca e romana*, Milano 1995<sup>2</sup>.
- CERRI 2018 = G. Cerri, *Omero. Iliade*, Milano 2018<sup>11</sup>.
- CONSOLI 2014 = M.E. Consoli, *Quintus Ennius. Fortuna ed Enigmi*, Lecce 2014.
- CONSOLI 2016 = M.E. Consoli, *Fors-Fortuna in Marco Pacuvio e nel mondo romano*, Lecce 2016.
- CONSOLI 2018 = M.E. Consoli, *Gli strumenti musicali in Virgilio*, in G. Tagliamonte, M. Spedicato (edd.), *L'inesauribile curiosità. Studi in memoria di G. Carlucio*, Lecce 2018, 55-79.
- DANGEL 1998 = J. Dangel, *Tragédie républicaine méconnue: les actes fondateurs de Livius Andronicus*, "PALLAS" 49 (1998), 53-71.
- D'ANNA 1967 = G. D'Anna, *M. Pacuvii Fragmenta*, Roma 1967.
- DEL RÍO 1593 = M.A. Del Río, *Syntagma tragoediae Latinae*, Anversa 1593.

- FANTHAM 2003 = E. Fantham, *Pacuvius. Melodrama, Reversals and Recognitions*, in D. Braund, C. Gill (edd.), *Myth, History and Culture in Republican Rome*, Exeter 2003.
- FINLEY 1990 = J. M. Finley, *La schiavitù nel mondo antico*, Roma-Bari 1990.
- FRAZER 1925 = J. Frazer, *Il ramo d'oro*, Roma 1925.
- GARBARINO 1973 = G. Garbarino, *Roma e la filosofia greca dalle origini alla fine del II sec. a. C.*, vol. II, Torino 1973.
- GASTI 2017 = F. Gasti, *Igino. Miti del mondo classico*, Ariccia 2017.
- GILDENHARD 2007 = I. Gildenhard, *Virgil vs Ennius, or The Undoing of the Annalist*, in W. Fitzgerald, E. Gowers (edd.), *Ennius Perennis: the Annals and Beyond*, Cambridge 2007.
- GIOMINI 1975 = R. Giomini, *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia. De divinatione, De fato, Timaeus*, Lipsia 1975.
- GIOMINI 1995 = R. Giomini, *M. Tulli Ciceronis. De optimo genere oratorum*, Roma 1995.
- GOULD 1980 = J. Gould, *Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens*, "JHS" 100 (1980), 38-59.
- GRILLI 1975 = A. Grilli, *La vicenda di Oreste e Ifigenia in Igino* (fab. 120-121), "RFIC" 103 (1975), 154-156.
- KEIL 1857 = H. Keil, *Diomedis Artis grammaticae libri III*, in *Grammatici Latini*, vol. I, 297-529, Lipsia 1857 (reimpr. Cambridge 2009).
- KLOTZ 1953 = A. Klotz, *Scaenicorum Romanorum fragmenta*, vol. I, Monaco 1953.
- LANOWSKI 1962 = J. Lanowski, *Histoire des fragments des tragedies de Livius Andronicus*, "EOS" 51 (1962), 65-77.
- LASSANDRO/MICUNCO 2007 = D. Lassandro, G. Micunco, *Opere politiche e filosofiche di M. Tullio Cicerone*, vol. III, Torino 2007.
- LINDSAY 1913 = W.M. Lindsay, *Sexti Pompei Festi De verborum significatu quae supersunt, cum Pauli Epitome*, Lipsia 1913 (reimpr. Hildesheim 1965).
- LUISI 2001 = A. Luisi, *Il perdono negato. Ovidio e la corrente filoantoniana*, Bari 2001.
- MARINONE 2005 = N. Marinone, *Opere politiche e filosofiche di M. Tullio Cicerone*, vol. II, Torino 2005.
- MARSHALL 1968 = P.K. Marshall, *A. Gellii. Noctes Atticae*, Oxford 1968 (ed. corr. 1990).
- MARSHALL 2002 = P.K. Marshall, *Hyginus. Fabulae*, Monaco/Lipsia 2002.
- MORESCHINI 2005 = C. Moreschini, *M. Tullius Cicero. De finibus bonorum et malorum*, Monaco-Lipsia 2005.
- PAOLUCCI-SARTI 2012 = G. Paolucci, S. Sarti, *Musica e Archeologia: reperti, immagini e suoni dal mondo antico*, Roma 2012.
- PARATORE 2005 = E. Paratore, *Storia del Teatro Latino*, Venosa 2005.
- PEASE 1955 = A.S. Pease, *M. Tulli Ciceronis De natura deorum*, Cambridge-Massachusetts 1955.

- PETACCIA 2000 = M.R. Petaccia, *Der Orestes-Mythos in der lateinischen archaischen Tragödie und im politisch-religiösen Zusammenhang der römischen Republik*, in G. Manuwald (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, 87-112.
- POHLENZ 1918 = M. Pohlenz, *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia. Tusculanae disputationes*, Lipsia 1918 (reimpr. Stoccarda 1982).
- RAFFEI 1770 = S. Raffei, *Dissertazione sopra il Crise di Marco Pacuvio*, Roma 1770.
- REGGIANI 1979 = R. Reggiani, *I proemi degli Annales di Ennio: programma letterario e polemica*, Roma 1979.
- REYNOLDS 1998 = L.D. REYNOLDS, *M. Tulli Ciceronis De finibus bonorum et malorum libri quinque*, Oxford 1998.
- RIBBECK 1875 = O. Ribbeck, *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Lipsia 1875.
- RIZZELLI 2000 = G. Rizzelli, *Le donne nell'esperienza giuridica di Roma antica. Il controllo dei comportamenti sessuali. Una raccolta di testi*, Lecce 2000.
- RUIZ DE ELVIRA 1977 = A. Ruiz de Elvira, *Pílades, Orestes e Ifigenia*, "CFC" 12 (1977), 47-58.
- SBLENDORIO CUGUSI 1982 = M.T. Sblendorio Cugusi, *M. P. Catonis Orationum Reliquiae*, Torino 1982.
- SCHAPS 1975 = D. Schaps, *Women in Greek Inheritance Law*, "CQ" 25 (1975), 53-57.
- SCHAPS 1979 = D. Schaps, *Economic Rights of Women in Ancient Greece*, Edimburgo 1979.
- SCHIERL 2006 = P. Schierl, *Die Tragödien des Pacuvius*, Berlino 2006.
- SCHRIJVER 1620 = P. Schrijver, *Collectanea veterum tragicorum*, Leida 1620.
- SIMBECK 1980 = K. Simbeck, *M. Tullius Cicero. Cato Maior, Laelius*, Stoccarda 1980.
- SLATER 2000 = N.W. SLATER, *Religion and Identity in Pacuvius's Chryses*, in G. Manuwald (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, 315-323.
- STEPHANUS 1564 = H. Stephanus, *Fragmenta poetarum veterum Latinorum, quorum opera non extant*, Ginevra 1564.
- TIXI 2017 = M. Tixi, *Ossequente. Il libro dei prodigi*, Milano 2017.
- TRAGLIA 1986 = A. Traglia, *Poeti latini Arcaici. Livio Andronico, Nevio, Ennio*, Torino 1986.
- WESTMAN 1980 = R. Westman, *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia. Orator*, Lipsia 1980.
- WINTERBOTTOM 1994 = M. Winterbottom, *M. Tulli Ciceronis. De officiis*, Oxford 1994.

APPENDICE



Fig. 1 – Criseis prega Agamemnone di rendergli la figlia.  
Cratere attico a figure rosse c. 360-350 a. C., ritrovato a Taranto.  
Musée du Louvre – Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines. N. inv. K 1.



Fig. 2 – Oreste uccide la madre.  
Anfora pestana (H5739) a figure rosse attribuita al Pittore di Würzburgh IV a. C.  
J. Paul Getty Museum, Malibu CA.  
N. inv. 80.AE.155.1



Fig. 3 – Oreste e Pilade incontrano Ifigenia.

Vaso greco.

Musée du Louvre – Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines. N. inv. K 404.