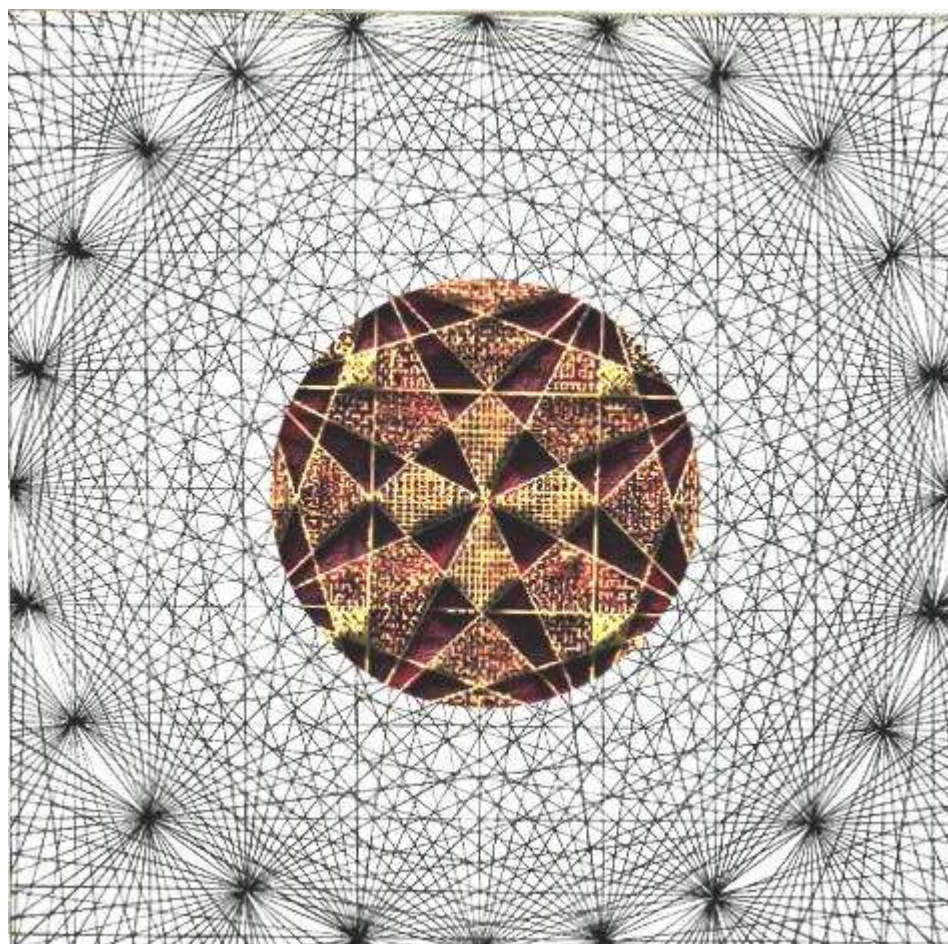


Συμμετρία



N.24 – Ottobre 2013

In questo Numero:

LO SCUDO: SIMBOLO IDEOLOGICO E MEZZO DI PROPAGANDA POLITICA *di Stefania Peluso*

Selezione di articoli, commenti, riedizioni, estratti e segnalazioni relative alle attività di Simmetria.

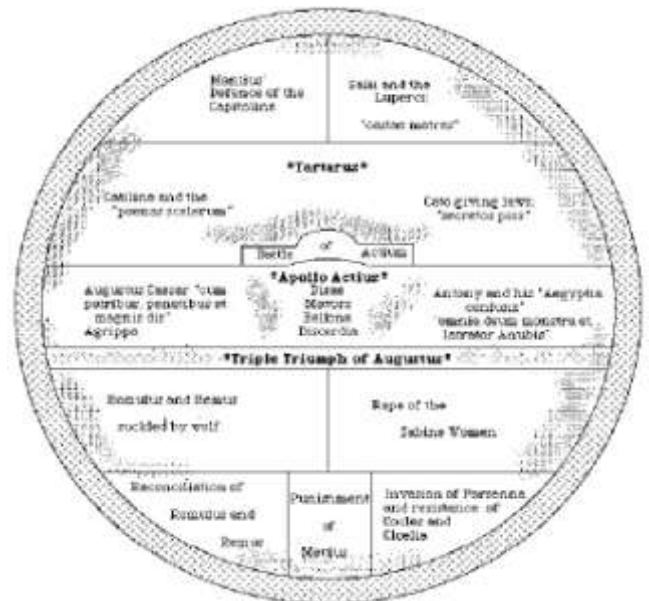
La rivista on-line, agile e di poche pagine, si affianca alla rivista cartacea di Simmetria, ha lo stesso comitato direttivo ed editoriale e sviluppa temi particolari, prescelti fra quelli di maggiore interesse fra i nostri lettori. Ha un carattere aperiodico e viene inviata gratuitamente a tutti i soci ed amici che ne facciano richiesta.



LO SCUDO: SIMBOLO IDEOLOGICO E MEZZO DI PROPAGANDA POLITICA

Le ultime generazioni si sono allontanate vorticosamente dalla cultura antica, immersi nella tecnologia e nel mero pragmatismo quotidiano. Sembra anacronistico, spesso, parlare di lingue antiche e di cultura classica, anche se la nostra stessa vita di occidentali, le nostre leggi e il nostro modo di pensare e interpretare la realtà sono il frutto delle scelte intellettuali di quei popoli che ci sembrano lontani e incomprensibili. Se prestiamo attenzione, però, a ciò che ci circonda ci possiamo accorgere che gli antichi romani e attraverso loro i greci, vivono accanto a noi ed hanno ancora influenza su ciascuno di noi. Euclide, Archimede, Cicerone, Quintiliano, Aristotele, Vitruvio sembrano solo nomi perduti in un lontano passato, e invece da loro dipende quello che siamo. Abbiamo, però, dimenticato la raffinatezza della loro arte retorica, la sapienza della loro poetica e la profondità del loro pensiero capace di innovare, recuperando il passato senza la necessità di rinnegarlo, ma sapendo risemantizzarlo e rileggerlo alla luce dei nuovi collegamenti culturali. Per questo è importante

per l'uomo moderno comprendere che la cultura classica è un patrimonio immenso ed inestimabile che attraverso i secoli è ancora capace di suggestionare, affascinare ed educare. Chi decide di continuare lo studio e approfondire il significato della letteratura antica si troverà di fronte ad una incredibile ricchezza di messaggi racchiusi nei testi, nei singoli versi e nelle parole. I testi antichi sono come delle scatole cinesi, quando ne hai aperta una e ne hai scoperto il significato ecco che si presenta un altro livello logico, un'altra interpretazione.



Omero, o il poeta dell'Iliade che dir si voglia, componendo il poema, ha creato la più grande enciclopedia della cultura classica, a cui poeti di tutte le generazioni del mondo greco, latino e moderno hanno attinto, saccheggiando i motivi costitutivi del tessuto del poema adattandoli alla propria sensibili-



tà. Spesso tali temi sono stati dissacrati, demitizzati come nei poeti giambici, altre volte risemantizzati per essere adattati a una cultura diversa, quella latina, altre volte ancora, utilizzati con l'intento e nell'illusione di far rivivere il passato (dai poeti "moderni").

La cultura classica è costituita da una materia densa ancora vitale che è capace di prendere forma mutevole, di sorprendere e, attraverso le diverse angolazioni, regalare sempre nuove suggestioni.



In questo intervento si vuole mostrare tutta la versatilità della cultura classica usando come esempio il motivo dello scudo di Achille descritto così ampiamente nell'Iliade, dove l'autore inneggia alla vita cosmica e alla pacificazione della vita terrena. Questo stesso tema verrà usato, successivamente, da Archiloco, come motivo dissacrante dell'epos e della paideia omerica, per poi essere recuperato da Orazio, in apparenza in sintonia con il motivo lirico della ripsaspia, ed, infine, da Virgilio, nell'Eneide, in cui è usato per rap-

presentare il momento culminante della esposizione del progetto politico e della grandezza di Roma.

Per il nostro progetto prenderemo in considerazione quattro brani:

1. **Iliade XVIII, 468 – 607 Lo scudo di Achille**
2. **Archiloco fr. 5 West**
3. **Orazio, Carmen II, 7**
4. **Eneide libro VIII (vv. 608-731) Lo scudo di Enea**

Brano Nr. 1

Iliade XVIII, 468 – 607 Lo scudo di Achille

Dal verso 468 il libro 18 è ambientato nella fucina di Efesto, in cui Omero, con dovizia di particolari, descrive ciò che il dio crea con le sue mirabili arti, servendosi anche di veri e propri robot avveniristici (*autòmatoi* in greco, vv. 375-377). Il brano sembra uno spaccato di vita "quotidiana" del dio in cui non mancano elementi molto realistici, come il sudore di Efesto che si affanna tra i suoi mantici nell'officina e con i suoi strumenti. Per rispondere alla richiesta di Thetis, il fabbro degli dei getta nella fornace rame, stagno, oro, argento, e comincia la forgiatura delle armi riservando dapprima la sua attenzione allo scudo, 'grande e pesante', forse rotondo¹, fat-

¹ T. Gaglia, Lo scudo di Achille nel XVIII canto dell'Iliade: Il



to di più strati di cuoio sormontati da uno strato di bronzo o altro metallo, e questo spiegherebbe l'orlo 'triplo' di v. 480. I disegni sullo scudo potrebbero essere interpretati come intarsi di metalli che procederebbero in senso circolare e concentrico dal centro dello scudo verso l'esterno e sui diversi cerchi apparirebbe una narrazione per immagini disposta in bande concentriche. Omero comincia, a questo punto, la descrizione minuziosissima delle immagini che decorano l'arma divina, procedendo attraverso cinque registri. Nel cerchio più interno o, come viene chiamato, il primo cerchio, o l'emblema, il medaglione centrale dello scudo, il primo elemento ad essere descritto è il Sole, poi segue la Luna, la Terra, il Cielo, il Mare, le Pleiadi, le Iadi, Orione, il Carro che sono gli elementi che permettono all'uomo di orientarsi, di misurare il tempo e lo spazio, l'alternarsi della vita e della morte.

diritto greco e la guerra di Troia, Lezioni C. Golgi, Brescia 2011. Ritiene che non possiamo escludere che lo scudo fosse del tipo miceneo a torre, ossia di forma rettangolare, con la narrazione per bande orizzontali: le scene intarsiate sullo scudo di Achille non fanno accenni né alla pesca né alla presenza divina, e questo lo avvicina proprio alla cultura e all'arte micenea. Ma Omero nel libro XX parlando della lotta tra Achille ed Enea al verso 273 dice: "Achille lanciò per secondo l'asta ombra lunga, e colpì lo scudo d'Enea tutto rotondo, lo colse nell'ultimo giro, là dove il bronzo più sottile correva, e c'era la più sottile delle pelli di bove...". Questi versi dovrebbero provare il superamento delle armi micenee e l'adozione di una prospettiva bellica più moderna in cui fa già la sua comparsa l'armamento oplitico delle epoche successive.

Come ha scritto recentemente Cerri², entro queste coordinate, nei rimanenti tre registri, si sviluppa "un quadro complessivo, articolato in diverse campate, della gioia e del dolore umano, del suo effimero perenne". Gli astri e Oceano designano, dunque, le coordinate cosmiche entro le quali si collocano il paesaggio e il ciclo biotico degli uomini, tra il cielo e i confini di Ade.



Le cinque sezioni dello scudo sono organizzate con un criterio spazio temporale in cui vengono ripercorse le tappe della storia dell'uomo verso la civiltà, le età dell'evoluzione umana dal passato mitico ancestrale al presente istituzionale. Sarei dell'avviso di leggere la progressione dei registri dello scudo dall'esterno all'interno e cioè dall'ultimo giro, il quinto in cui scorre l'Oceano (v. 606), al registro centrale in cui compaiono gli astri. Il primo e l'ultimo giro rappresentano la collocazione della terra degli uomini

² G. Cerri, L'Oceano di Omero: un'ipotesi nuova sul percorso di Ulisse, in E. Greco – M. Lombardo (a c. di), Atene e l'Occidente. I grandi temi. Atti del Convegno Internazionale, Atene, 25-27 maggio 2006, «Tripodes» 5, 2007, pp. 13-51.

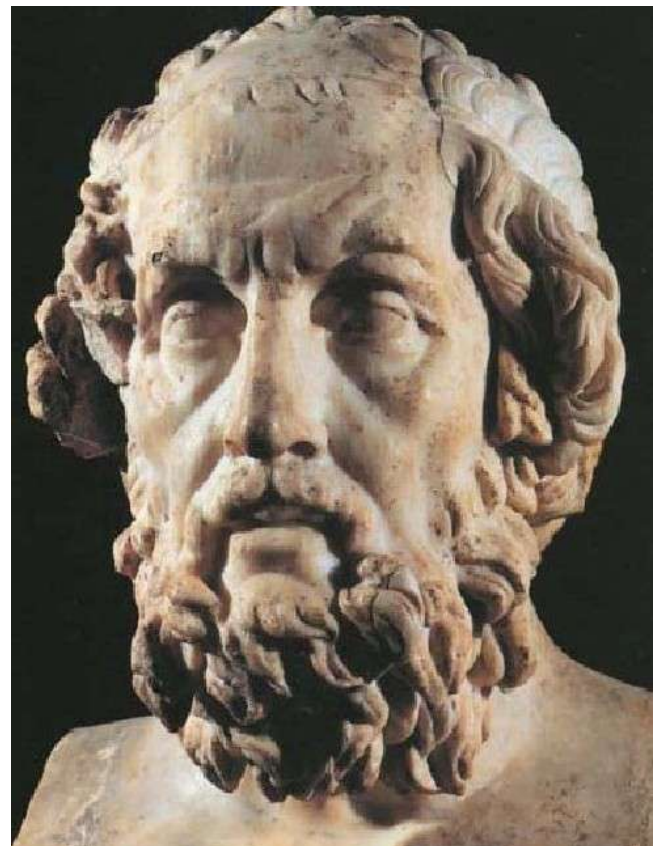


nel suo spazio geografico e temporale. Le stelle, gli astri indicano l'avvicinarsi delle stagioni, lo scorrere del tempo e il luogo di appartenenza dell'uomo, la terra circondata dal grande fiume Oceano.

Nel quarto registro, l'ultimo nella sequenza descrittiva, subito prima del vorticoso Oceano, è rappresentata l'età mitica, in cui attraverso la citazione di Dedalo, Cnosso e Arianna vengono rievocati i miti ancestrali della fondazione della civiltà greca. Dedalo, l'artefice, il costruttore per antonomasia da cui discendono tutti "gli ingegneri" successivi; Cnosso, città della massima fioritura della civiltà antica, ma anche luogo di pena per i Greci, costretti a scontare un pesante tributo di sangue al Minotauro; Arianna, il simbolo della giovinezza, della fiducia nell'amore e della liberazione dalla schiavitù di una civiltà straniera. Il quadro è quello di una gioventù spensierata, gioiosa, che non deve temere agguati, tradimenti, invasioni e si abbandona con voluttà ai festeggiamenti, forse nuziali, come sembra far pensare quel *parthenoi alphasiboiai* cioè con ragazze "del valore di molti buoi".

Il terzo registro presenta un quadro successivo, una evoluzione dal mito all'età storica, in cui la vita non è solo danza, ma lavoro che porta

frutti, abbondanza e serenità. Appare una società ben organizzata, che partecipa alla produzione dei beni per la sussistenza comune. Sotto gli occhi del re, *Basileus* (v. 556), e sotto la direzione di araldi *kerukes* (v. 558) la società tutta lavora, dividendosi i ruoli e i compiti.



Le attività umane raffigurate rappresentano l'alternanza delle stagioni, primavera/estate/autunno, e scandiscono la vita della città. Come ha rilevato Torelli³, si nota lo spostarsi della prospettiva da uno spazio vicino a uno lontano, dalla polis alla chora. Per primi sono rappresentati gli "aratori

³ M. Torelli, Lo scudo pseudo-esiodico di Eracle. «Zêlos omerikós». Immagini e fonti di ispirazione, in Massa-Pairault 2006, pp. 19-39.



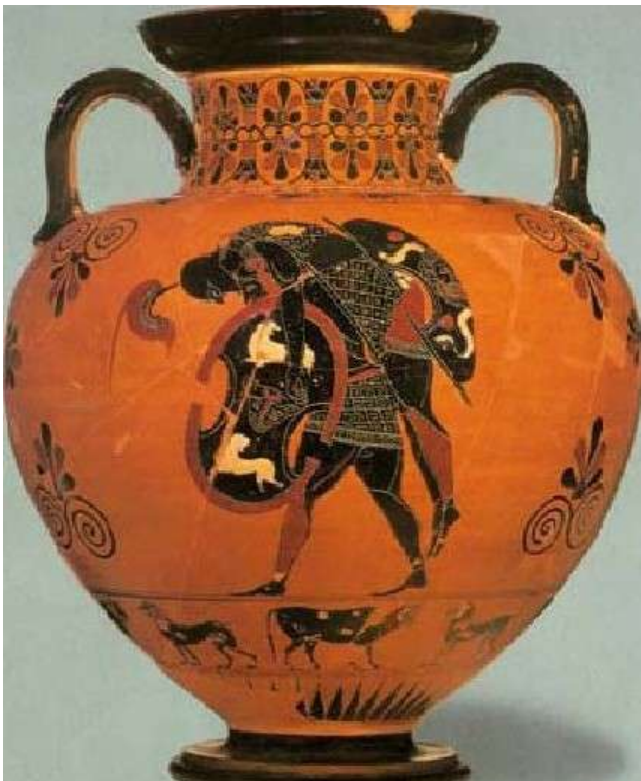
aroterees (v. 542) che in primavera spingevano i bovi aggiogati, mentre un uomo poneva loro in mano una coppa di vino dolcissimo ad ogni giro terminato; e solco per solco giravano, bramosi di arrivare alla fine dell'aratura e ricevere il loro premio: il vino. In un altro campo il dio pose mietitori *erithoi* (v. 550) che, in estate, mietevano con falci taglienti che avevano in mano; altri, i legatori *amallodeteres* (vv. 553-554), stringevano le viti con legami di paglia; v'erano tre legatori, in piedi; ma dietro fanciulli *paides* (v. 555), che spigolando, portavano le spighe a bracciate. Tutto ciò avviene di fronte al re, che, in silenzio, tenendo lo scettro, stava sul solco, godendo di quella vista nel cuore. Gli araldi in disparte sotto una quercia preparavano il pasto, e ucciso un gran bue, lo imbandivano, mentre le donne/mogli, *gunaikes* (v. 560), versavano, pranzo dei mietitori, molta bianca farina. Vi pose anche una vigna, e intorno un fossato e una siepe (v. 565); un solo sentiero vi conduceva, per cui passavano i coglitori *phorees* (v. 566), a vendemmiare, in autunno, la vigna; fanciulle e giovani *parthenikai* e *eitheoi atala phroneontes* (v. 567), portavano il dolce frutto e in mezzo a loro un ragazzo con una cetra sonora (v. 570). E il fabbro degli dei vi fece una mandria di vacche al pascolo

lungo il fiume accompagnata da quattro pastori *nomees* (v. 577, 583) e nove cani. Ma fra le prime vacche alcune erano state aggredite da due spaventosi leoni che avevano azzannato un toro lo tiravano; lo ricercavano i giovani gli *aizeoi* (v. 581 i giovani “nel pieno della forza”) e i cani, ma i leoni già lo divoravano, mentre i pastori li inseguivano invano, aizzando i cani che si ritraevano dal mordere i leoni, ma stando molto vicino, abbaiavano e li evitavano. E un pascolo vi fece lo Storpio glorioso, in una bella valle, con pecore candide, e stalle e chiusi e capanne col tetto”.

Sotto lo sguardo compiaciuto del re, dunque, l'autorità garante del vivere sociale, la civiltà si sviluppa e prospera. Tutti collaborano al benessere comune gli uomini adulti, le donne sposate *gunaikes*, le fanciulle vergini e i giovani non sposati *parthenikai* e *eitheoi* e i giovani guerrieri *aizeoi*. Le vacche al pascolo sono guidate da pastori e cani che le difendono dai leoni e che nel momento dell'aggressione sono pronti a difendere gli animali dagli attacchi delle belve feroci. La mandria ha dei sicuri ricoveri con stalle chiuse e coperte. Mancano da questo quadro, in cui sono presenti tutte le età dell'uomo, gli anziani, forse nelle case a godersi il meritato riposo. Interessante è notare la divisione dei terreni; abbiamo un *neion malakèn* (v.



541) un campo molle e un *temenos basilèion* (v. 550) un terreno regale in mezzo al quale è in piedi il re. Inoltre si nota la mancanza di servi e schiavi, ma si deve ritenere che si parli di lavoratori stagionali, in affitto, o che l'autore si riferisca ad un periodo in cui la terra è in comune e l'unica proprietà privata è quella del re che i cittadini contribuiscono a lavorare, forse in cambio di un salario.



Nel secondo registro si passa ad una rappresentazione molto complessa e discussa in cui vengono raffigurate e contrapposte due città: la città in pace e la città in guerra. Queste due città non possono essere scollegate dalle rappresentazioni precedenti, sembrano costituire la fase finale della narrazione iniziata con l'età mi-

tica a Cnosso. La città perfetta, in armonia e abbondanza che abbiamo visto governata da un re che osserva il popolo al lavoro e ne gioisce in cuore è qui sconvolta dalla guerra. A segnalare che si tratti dell'evoluzione mitico-storica della stessa città rappresentata nel terzo registro sono i parallelismi evidenti che si rinvergono nel testo. In questa fascia è rappresentata l'adunanza di due eserciti davanti alle mura (*teichos* v. 514)

“incerti se tutto quanto distruggere o dividere in due la ricchezza che l'amabile città racchiudeva. Gli abitanti, però, non si piegavano e s'armavano per un agguato, mentre a difendere le mura restano donne bambini e vecchi: *alochoi, nepia tekna, aneres hous eche geras* (vv. 514-515). Mentre gli uomini validi vengono guidati da Ares, dio della guerra e da Atena entrambi vestiti d'oro e visibili agli uomini, più piccoli di dimensioni. E quando arrivarono dov'era deciso l'agguato, nel fiume, (*potamos* v. 521) dov'era l'abbeverata di tutte le mandrie, si accovacciarono, chiusi nel bronzo lucente”.

La scena del combattimento inizia con un agguato presso il fiume e somiglia più ad una razzia di bestiame che ad un vero e proprio scontro, in cui i pastori vengono uccisi e le mandrie disperse. Nel combattimento sono



menzionati i *laoi*, i *popoli* che si scontrano e trovano tra loro solo (v. 519, 523), contesa (*Eris*), tumulto (*Kydoimos*) e la chera di morte (*oloe Ker*) (v. 535) che trascina il morto (v. 537) per i piedi. Le divinità come fossero uomini vivi si mescolano a loro, lottano e trascinavano i morti nella strage reciproca. La *mache* (battaglia) che nasce dall'agguato si risolve in una strage sanguinosa dove, in assenza di eroi, non ci sono vincitori tra gli uomini ma soltanto i morti.

In questa scena di guerra sembra adombrato il passato mitico a cui appartengono gli eroi omerici, le grandi stragi di uomini e l'assedio della città, troppo simile a Troia. L'agguato al fiume sembra una citazione interna della battaglia in cui lo stesso Achille parteciperà indossando le nuove armi (Il. XXI.) Potrebbe, quindi, rappresentare il presente, gli eventi che i Greci che assediano Troia stanno vivendo. E qui c'è il primo parallelismo con la narrazione del registro precedente, in cui le mandrie venivano portate tranquillamente al pascolo e dove l'unico agguato possibile era quello ordito dai leoni. E come le due fiere trascinano il bue mugghiante, così la Chera tira, trascinando per i piedi, gli eroi morti insanguinati.

Nell'altra città, invece, regna la pa-

ce, ma non solo. Siamo giunti ad un livello superiore di civiltà e di complessità sociale. Il re non esiste più ed è sostituito da un'assemblea di anziani giudicanti. La narrazione inizia con una scena di nozze a cui partecipano spose, *nymphai* (v. 492) guidate sotto la luce di torce fiammanti e accompagnate da Inni Imenei e giovani danzanti *kouroi orchesteres* (v. 492), mentre donne già sposate, *gynaiques* stanno dritte ciascuna davanti alla sua porta (v. 495). Nella scena successiva si svolge quello che pare un processo, una *dike* (giudizio) appunto, sono presenti vari personaggi maschili, distinti secondo la funzione che svolgono:

“il popolo raccolto in piazza *laoi a-throoi* (v. 497), intorno ad una lite, due uomini avversari *andres* (v. 498) litigano per il compenso di un morto uno gridava d'aver tutto dato, dichiarandolo in pubblico, l'altro negava d'aver niente avuto: entrambi ricorrevano al giudice, per aver la sentenza, il popolo acclamava entrambi, di qua e di là difendendoli; gli araldi trattenevano il popolo; i vecchi *gerontes* (v. 503) sedevano su pietre lisce in sacro cerchio, avevano in mano i bastoni degli araldi voci sonore, con questi si alzavano e sentenziavano ognuno a sua volta; nel mezzo erano posti due talenti d'oro, da dare a chi di loro dicesse più dritta giustizia”.



In questa narrazione si intrecciano due scene, il matrimonio e il processo. Nella scena del giudizio troviamo la parola *dike*/giudizio contrapposta alla *dicha boule*/doppio parere dei guerrieri di fronte alla città assediata. Ma mentre nel secondo caso il consiglio è ambivalente, perché nessuno si pone arbitro su di esso e si concentra su quale tipo di conseguenza infausta dovesse abbattersi sulla città conquistata, nell'episodio della città in pace si sceglie un tribunale per dirimere una faccenda privata sottoposta all'arbitrio degli anziani che siedono in assemblea. Si passa dalla brutalità della guerra, in cui ancora non esiste uno strumento *super partes* in grado di decidere per tutti, alla legittimità di un'azione giudiziaria. I vecchi che siedono in cerchio sulle pietre rimandano inevitabilmente all'Areopago, il tribunale che si occupò per tutto il periodo storico ad Atene di delitti di sangue e qui proprio di questo si tratta, di un omicidio. Quei valori aristocratici di vendetta personale, (o guerra per il rapimento di una donna) vengono sostituiti da un giudizio arbitrato che i contendenti sono disposti ad accettare. Si tratta, dunque, di un passo fondamentale verso la civiltà intesa nel senso moderno: 'dal dì che nozze, tribunali ed are /diero alle umane belve esser pietose / di se stesse e

d'altrui...' (Sepolcri vv. 91-93).

Ciascuna scena è collocata nel suo paesaggio, secondo una progressione che procede dall'interno all'esterno della città: i *gamoï* (matrimoni) si svolgono nell'*asty* (il centro urbano o città bassa) (v. 493); la contesa di giustizia nell'*agora* (piazza pubblica dove erano gli edifici pubblici in cui erano collocati i centri politici, economici e sociali) (v. 497); e ad entrambe le scene partecipano solo tre categorie del popolo: nella scena di nozze compaiono *nymphai*, *kouros*, *gynaikes*; nella scena di *dike*, *andres*, *gerontes*, *kerukes*.



È contemplata una divisione della società. Nella scena di matrimonio compaiono le donne giovani sul punto di sposarsi, le donne/mogli e i ragazzi che costituiscono la parte della società più debole, senza diritti politici né civili (i giovani li acquisteranno solo con la maggiore età), mentre nella scena di *dike* sono presenti gli strati più forti della popolazione, gli uomini con i pieni diritti, gli anziani detentori del potere giudiziario, gli araldi che



mantengono l'ordine e fanno eseguire le sentenze. Le due scene contengono tutti gli elementi essenziali della società, le due sfere sessuali in cui era divisa rigidamente la società greca corrispondenti ad altrettante funzioni istituzionali. Si passa, dunque, da una società con a capo un basileus, re, in cui il popolo lavora insieme ed ha solo distinzioni di ruolo, ma non di istituzione, ad una società divisa in ruoli istituzionali, preludio alle moderne poleis dotate di organismi costituzionali. Un passaggio da un passato mitico dominato da eroi e re ad un presente storico governato da oligarchie e democrazie, l'iter dell'evoluzione della polis.



Lo scudo non è altro che la rappresentazione simbolica per immagini di questo iter costituzionale che ha come inizio la morte di Achille.

La morte dell'eroe è, infatti, il passaggio dalla fine dell'età mitica degli eroi alla nuova società diversamente istituzionalizzata, in cui non sarà più l'arbitrio del più forte a dominare, ma il giudizio degli anziani e delle istituzioni cittadine. La morte di Achille coincide con la fine di un mondo, della cultura eroica e dell'epica omerica che si conclude. Già gli eroi dei "nostoi" come il più famoso di essi, Ulisse nell'Odissea, dovranno far i conti con una società che in loro assenza è mutata e protesa verso una nuova e inarrestabile evoluzione.

Come ha sottolineato d'Agostino⁴, la storia raffigurata sullo scudo fa riferimento alla discontinuità presente nel mondo della polis che, relega il tempo degli eroi nella dimensione paradigmatica del passato. Tale cesura tra presente storico della polis e passato mitico è sottolineata dal personaggio di Achille e, in particolare, della *aristeia* che lo conduce alla morte.

“È lo stesso dio che esplicita il significato dell'opera: le armi non hanno il potere di proteggere l'eroe da una morte ineluttabile, ma di indurre stupore e ammirazione tra gli uomini (vv. 463-467), come accade ad Ettore che, nell'ultimo duello, fugge alla vista di Achille simile ad Ares (Il. 22, 131-

⁴ B. d'Agostino, Alba della città, alba delle immagini?, in Alba della città, alba delle immagini? Da una suggestione di Bruno d'Agostino, «Tripodes» 7, 2008, pp. 9-20.



137). La terribile emozione suscitata dalla visione dell'eroe armato (tromos: Il. 19, 12-15; 22, 136) passa necessariamente attraverso il profondo impatto emotivo suscitato dalle immagini dello scudo non solo in virtù della loro insostenibile bellezza⁵: esse rappresentano una nuova concezione della vita che fa riferimento ad un mondo refrattario all'epica, che ha superato il sistema dei valori eroici dell'epica omerica, paradossalmente proprio nel momento in cui si stanno realizzando quegli ideali nelle ultime battaglie di Achille che lo porteranno alla morte eroica in giovane età⁶.

Il fatto che questo mutamento ideologico sia stato inciso e ideato dal dio Efesto lo pone in un ordine cosmico superiore alle vicende umane. Imbracciando lo scudo forgiato dal dio, Achille si eleva oltre la dimensione della storia in cui ha incontrato la morte e, in definitiva, prefigura il proprio destino immortale⁷.

La morte di Achille corrisponde, infatti, alla fine di un mondo e di quegli ideali che da esso traevano materia e consistenza, e con esso determina il superamento della cultura

dell'orgoglio e della contesa che caratterizza invece tutta la prima parte del poema e di cui il Pelide era stato il principale protagonista. L'Iliade in quest'ottica si porrebbe, dunque, come poema di guerra che inneggia alla vita e che indica la strada da seguire per superare l'antica mentalità bellicosa dei nobili micenei in nome del nuovo ordine sociale e delle istituzioni che pongono fine all'arbitrio della forza.

Brano Nr. 2

Archiloco fr. 5 West

ἀσπίδι μὲν Σαΐων τις ἀγάλλεται, ἦν
παρὰ θάμνῳ,

ἔντος ἀμώμητον, κάλλιπον οὐκ
ἐθέλων·

αὐτὸν δ' ἐξεσάωσα. τί μοι μέλει
ἀσπίς ἐκείνη;

ἔρρέτω· ἔξαῦτις κτήσομαι οὐ
κακίῳ.

Traduzione:

Qualcuno potrebbe vantarsi dello scudo dei Sai, che presso uno scudo, arma irreprensibile, io abbandonai subito senza volerlo; e tuttavia ho salvato la vita, che mi importa di quello scudo? Vada alla malora; in seguito me ne procurerò uno non peggiore.

Questi quattro versi sono diventati un topos letterario usato poi da Alceo, da Anacreonte e da Orazio (Alceo 428; Anacreonte 381b Orazio, Carmi-

⁵ L. Cerchiai, I codici della comunicazione, Aion XXXI, 2009, 27.

⁶ M. W. Edwards, The Iliad: a Commentary. Books 17-20, v, Cambridge 1991.

⁷ L. Cerchiai, I codici della comunicazione, Aion XXXI, 2009, 27.



na II 7, 10) che riproporranno il motivo poetico della ripsaspia. Quanto ci sia di vero in questa ricostruzione biografica (sia di Archiloco che dei suoi “epigoni”) non è dato sapere. Più verosimilmente, per gli epigoni di Archiloco, si tratta di un topos letterario con cui fare il verso all’ideale culturale dell’eroe omerico. Archiloco con questi versi scandalizzò i suoi contemporanei

per quell’atteggiamento di sfida e di anticonformismo. “Plutarco riferisce che gli Spartani lo avrebbero scacciato perché aveva affermato che è meglio gettare lo scudo che morire, e Crizia (88 B 44 D.-K.) sottolinea come Archiloco fu cattivo testimone di se stesso divulgando simili infamie”⁸. In effetti il codice guerresco dell’Iliade qui è capovolto. Il poeta non prova alcuna αἰδώς, vergogna, per ciò che ha fatto, anzi sembra vantarsi del suo gesto che indirettamente mette in crisi tutto un mondo di valori e di ideali che fino a quel momento avevano costituito il collante fondamentale della società eroica dell’età del bronzo. Una nuova civiltà si sta affacciando all’orizzonte: quella delle emigrazioni forzate in cerca di terre e di nuove possibilità di vita, quella che non ha più lo scopo di confrontarsi in singolar tenzone col nemico per l’onore, ma una umanità

che cerca la sopravvivenza. In un mondo notevolmente mutato è ovvio che il poeta entri in polemica col passato, con Omero, appunto.

I capisaldi dell’onore bellico epico sono: l’aretè, cioè la virtù bellica che si dimostra in guerra; il bottino conseguenza dell’aretè, che consiste in armi, schiavi, oro, beni materiali sottratti al nemico. Il bottino si trasforma in un valore astratto, collegato ad una dimensione concreta che procura un altro elemento astratto, cioè la timè, l’onore e il rispetto di amici e nemici. Lo scontro tra Achille ed Agamennone va a toccare la negazione di un bene che può portare alla diminuzione della timè e di conseguenza al non riconoscimento dell’aretè. Gli strumenti della battaglia sono lancia, spada, elmo e scudo che si possono sottrarre al nemico e diventare bottino di guerra. Si pensi che le donne spartane ai figli che andavano in guerra indicando lo scudo dicevano :”o con questo o su questo” le uniche due possibilità di ritorno eroico. Archiloco va oltre lo schema tradizionale della virtù militare: propone un’opzione di ritorno, vivo senza lo scudo! Una soluzione non contemplata nella dimensione eroica del mondo omerico, ma che può essere osservata nella dimensione parodica. I poli del discorso sono l’ ἄσπις cioè lo scudo, e la ψυχή, la vita e sono messi entrambi in posizione di incipit di ver-

⁸ F. Ferrari, La porta dei canti, Bologna 1993, p. 101.



so, ma sono nettamente contrapposti tra loro, il che è indicato dalla correlazione $\mu\epsilon\nu\dots\delta\epsilon$. Questi versi ci fanno capire perché Archiloco è l'omerikotatos⁹, perché usa gli elementi valoriali della cultura omerica e ne fa un uso parodico, il tutto in una dimensione amena, quella simpodiale, dove all'ideale bellico è opposto quello simpodiale, in tutto e per tutto antibellico.

Lo scudo, dice è stato perduto "a malincuore" perché era un'arma "ir-reprendibile" cioè senza pecche, senza guasti, il che sottolinea ancora di più la vigliaccheria di Archiloco che sembra non l'abbia neppure usato. E per questo il dispiacere per la sua perdita dura poco soprattutto perché ha guadagnato la vita. Appare così un incredibile ribaltamento dei valori che al binomio scudo/onore oppone perdita dello scudo/salvezza della vita.

Lo scudo è detto $\acute{\epsilon}\nu\tau\omicron\varsigma\ \alpha\mu\acute{\omega}\mu\eta\tau\omicron\nu$, aggettivo apparentemente positivo, nuovo di fabbrica, ma proprio nel presentare un'arma nuova, senza scalfiture significa che non è mai stata utilizzata, mentre quello dell'eroe è stato ammaccato. E ciò, come abbiamo già detto, mostra ancor di più la vigliaccheria di Archiloco

che non ha avuto neanche uno scontro, quindi potremmo dire che quello scudo è "nuovo di zecca". È questo il motivo per cui il poeta dice che chi lo troverà se ne vanterà visto che è un'arma nuovissima. Questo dimostra il valore antierico di Archiloco che abbandona senza combattere lo scudo e lo fa "subito", come indica l'uso del verbo aoristo: azione singola momentanea. In questo componimento il motivo del *ripsaspis* fa la sua comparsa. Non possiamo dire fino a che punto questo sia un topos letterario e quanto sia vero, ma è certo che dopo Archiloco verrà riutilizzato da altri poeti. Potremmo affermare che mentre, però, per Archiloco questo atteggiamento vale come topos, gli altri sembrano per lo più parodiare la tradizione epica. Lasciare lo scudo senza averne la minima considerazione e ritenere che sia facilmente intercambiabile con un altro che ci si può procurare semplicemente comprandolo, significa non avere la ben che minima considerazione della guerra e delle armi. Gli eroi omerici combattono fino alla morte, e una tra le cose più desiderate è appropriarsi delle armi del nemico e non perdere le proprie. Archiloco pone una nuova dimensione valoriale, che alla fine risulta vincente perché ha salvato la vita. È inutile combattere per quell'onore in cui non si crede, meglio abbandonare lo scudo e quindi in ma-

⁹ Archiloco chiamato omerikotatos dall'anonimo del sublime I d.C. (XIII, 3) perché conosce perfettamente Omero e ne costruisce una raffinata parodia.



niera implicita afferma anche di volersi allontanare dalla tradizione propriamente guerriera dell'epoca che inneggiava al motto: "con questo o sopra di questo". Archiloco intravede un'alternativa, cioè salvare la vita, anche a costo di essere disertore. Questo comporta un ribaltamento dei valori e una visione disincantata della guerra da parte del poeta che dice "meglio senza di questo". Ancora una volta scegliendo il vocabolo κτάομαι indica che vuole comprarlo, non procurarselo con la lotta e ribadisce così la sua scelta di capovolgere i concetti tipici del valore guerriero, mostrando la natura mercenaria della sua guerra. Il messaggio che viene inviato è: la guerra non comporta nessun atto di eroismo e di fronte alla morte meglio fuggire. Questo Achille ed Ettore non l'avrebbero mai fatto e Archiloco lo sa molto bene, dimostrando di conoscere molto bene il mondo della παιδεία di Omero e per questo è definito "Omerikotatos".

Brano Nr. 3

Orazio, Carmen II, 7

Gli studiosi sono soliti affermare che Orazio imiti i modelli greci e chiaramente qui sembra che il suo atteggiamento non indichi esattamente ciò che avvenne a Filippi, ma che sia

un topos letterario che ricalca dai tre poeti lirici Alceo, Anacreonte, Archiloco, che nei loro poemi dissero di aver perso lo scudo.



I versi di Alceo non sono conservati, si sa solo che perse lo scudo e scrisse un poema ad un amico su questo soggetto (Erodoto V, 93), Anacreonte, invece dice che abbandona lo scudo e fugge, mentre Archiloco specifica come lo ha perso, sottolineando "non volendo" (κάλλιπον ουκ εθέλω) e che sicuramente ne acquisterà uno non peggiore. Orazio ha uno stato d'animo diverso, ammette di aver perso lo scudo ignominiosamente (non bene) osservazione che non viene asserita da nessuno dei greci. La citazione del parallelo letterario fa in modo che Orazio faccia una caratterizzazione della sua condotta. La valutazione che fa dell'evento non può essere compresa come una mera imitazione del modello greco. Egli, infatti, sta mutando il mo-



dello letterario che cita, nello stesso momento in cui lo utilizza. Per questo motivo sorgono spontanee due domande: 1) perché usa un tale topos e 2) perché rappresenta se stesso peggiore di quello che è? Molti poeti considerano questi versi solo come una mera traduzione del modello greco, ma Lessing¹⁰ dice che la sua intenzione era sarcastica e quindi ama ritrarsi in modo differente da quello che è. Ragione principale per questa ipotesi riguardo ad una imitazione beffarda si trova nella rivendicazione di Orazio che è stato salvato da Mercurio. Ma siamo sicuri che è solo una beffa?

In versi che sono indubbiamente seri dice:

vestris amicūm fontī bus et chorīs
non me Philippis versa acies retro,
devote non exstinxit arbour,
nec Sicula Palinurus unda
(Carmen III, 4, 25/28)

Con queste parole dice che in tre grandi momenti di pericolo è stato salvato per intercessione divina. Nell'ode spera che Pompeo possa dire la stessa cosa. A Filippi nel momento di estremo pericolo per la sua vita ha avuto l'aiuto del dio che l'ha salvato da morte certa. Orazio nell'ode si riferisce a Mercurio (Au-

gusto è identificato con Mercurio anche nell'Ode I, 10, II 17,29, I, 2, 44), ma nella realtà ha in mente Augusto suo protettore che egli vede come l'incarnazione di Mercurio e le sue parole qui non devono essere considerate una burla. Inizia l'ode narrando il pericolo scampato, Pompeo non è solo il compagno con il quale ha trascorso tanti giorni piacevoli quando erano giovani, il ricordo dei tempi d'oro della giovinezza è subito sostituito dal ricordo del disagio che gli amici hanno dovuto subire in seguito. La guerra è scoppiata presto ed entrambi si trovano nella situazione più critica della loro vita, la battaglia di Filippi, dove combatterono insieme e sempre insieme videro la sconfitta (13-16). Ora finalmente lui torna a casa non più come soldato nemico di Augusto, ma come cittadino che vuole vivere in pace e tranquillità. Orazio gli propone di offrire sacrifici alla divinità e di cercare di lavare nelle acque del Lete i dolori del passato bevendo il vino che egli ha conservato per lui in quegli anni. Egli stesso celebrerà il ritorno dell'amico con enorme gioia. In una tale ode appare quasi impossibile ricorrere ad una faceta auto-umiliazione nella spiegazione di un singolo topos. Però, non c'è modo di spiegare la dichiarazione di Orazio circa l'abbandono dello scudo solo come mera imitazione dei poeti greci. Sembra piutto-

¹⁰ G. E. Lessing, *Rettingen des Horaz*, Saemmtliche Schriften, ed. Lachman, IV (1835).



sto che la notizia si debba riferire ad un fatto realmente accaduto. Potrebbe effettivamente aver abbandonato lo scudo a Filippi ed essersi comportato ignominiosamente, ma non è strano che l'abbia fatto? Tale comportamento sarebbe in contrasto con ogni affermazione di Orazio sul servizio militare che fa nei suoi scritti. Sebbene egli non fosse un convinto guerriero e non avesse una robusta costituzione, ha sempre fatto il suo dovere, ed in guerra come in pace ha soddisfatto le richieste del suo superiore, cosa che gli ha permesso di lavarsi la macchia della sua nascita (Epist., I, 20, 20-24).



Orazio era molto orgoglioso di

questo, perché diceva che il poeta non è solitamente di gran valore in guerra, anche se è un cittadino utile (Epist., II, 1, 124). Orazio era stato anche tribuno e questa nomina fu per lui il più grande onore, soprattutto in un momento in cui non vi era alcuna carenza di soldati di buona famiglia per aspirare a questo rango.

Questo fatto sembra a prima vista che non abbia alcuna relazione con la notizia dell'abbandono dello scudo, perché molti commentatori ritengono che ciò non intaccava l'onore di un guerriero romano. Invece, questo comportamento era considerato un crimine anche nell'esercito romano (Polibio VI, 37, 10). Ma perché allora Orazio vuole avere una cattiva fama presso i suoi contemporanei? Egli racconta senza esitazione che era pieno di sgomento in quel momento che fu salvato dal dio. Anche Enea, quando fu a sua volta salvato era nella stessa condizione psicologica del poeta che essendo stato salvato come l'eroe omerico non esita a dichiarare che cosa fece in quelle circostanze. Ma comunque la si veda, l'abbandono dello scudo è disonorevole. Bisogna a questo punto considerare che egli parla di "relicta non bene parmula" e si è sempre dato per scontato che queste parole siano connesse con quanto Orazio dice prima e che siano riferite ad Orazio stesso, ma ciò non è molto evidente, po-



trebbe, invece, essere che siano collegate a quanto viene dopo e cambiando la punteggiatura da così:

*tecum Philippos et celerem fugam
sensi relicta non bene parmula,
cum fracta virtus, et minaces
turpe solum tetigere mento,
a così*

*tecum Philippos et celerem fugam
sensi, relicta non bene parmula
cum fracta virtus et minaces
turpe solum tetigere mento.*

La struttura metrica permette la collocazione di una pausa in questo punto del verso. La posizione dell'ablativo assoluto prima della clausola temporale a cui appartiene non crea difficoltà e così il senso cambierebbe e si potrebbe tradurre:

*con te ho sperimentato la battaglia
di Filippi e la rapida ritirata, quan-
do si lasciò lo scudo e fu male:*

*e il coraggio fu spezzato,
e si morse la polvere, gridando
contro, e fu la vergogna.*

Sia il commentatore Heinze¹¹ che Edelstein¹² ritengono che sia corretto non riferire il verso ad Orazio, ma ai soldati di Bruto. In questo modo soltanto si supererebbe la contraddizio-

ne esistente, apparentemente, tra il comportamento di Orazio e le sue affermazioni riguardo alla carriera militare. Così appare evidente, se l'interpretazione è giusta, che non è necessario rifugiarsi in topoi letterari o in giochi sarcastici di dubbio scopo. Inoltre per sostenere ulteriormente questa ipotesi si mette in evidenza come il sostantivo "parmula" non può essere messo in rapporto con Orazio, in quanto essendo tribuno non ha alcuna parmula. Questo sostantivo è, infatti, un termine antiquato¹³, ma preciso per indicare lo scudo del soldato e così la frase mostra un perfetto parallelismo. Inoltre entrambe le proposizioni introdotte da "cum" hanno come soggetto i soldati. La frase "minaces tetigere mento" qualificata come "turpe" e l'espressione "fracta virtus" secondo la consueta disposizione senza alcun attributo esplicativo è ora qualificata da, "relicta non bene parmula", e l'espressione "non bene" corrisponde in effetti a "turpe"¹⁴.

L'affermazione che la virtù crollò con l'ignominioso abbandono delle armi corrisponde alla caduta ignobile dei soldati nella polvere. La prima condizione, quindi, è chiaramente soddisfatta dalla proposta finale circolare. In accordo con le fonti storiche le

¹¹ R. Heinz, Q. H. Flaccus, Oden und Epoden erklart von E. Kiessling, erneuert von R. Heinz, Berlin 1917.

¹² Ludwig Edelstein, Horace, Odes, II, 7, 9-10, in *The American Journal of Philology* Vol. 62, No. 4 (1941), pp. 441-451.

¹³ Festus, De verbo rum significatu, ed. W.M.Lindsay (1933), p. 274, 21 ss.

¹⁴ Per il significato di bene e turpe cfr Livio, XXII, 50, 7 e XXI, 42, 4.



truppe di Bruto, infatti, con le quali Orazio combatteva, furono vittoriose nella prima parte della battaglia di Filippi e dopo la disfatta di Cassio costrinsero Bruto, contro la sua volontà, a riaprire la lotta e stavano quasi per vincere, ma dopo una strenua resistenza furono messi in rotta. Alla fine quando Bruto volle riunire le truppe e ricominciare a combattere quelli si rifiutarono e dopo il suicidio del loro comandante si consegnarono ai nemici. Sebbene i soldati avessero combattuto coraggiosamente in un primo momento, si arresero successivamente, invece di continuare a combattere. E questo era considerato un'ignominia e perciò la loro virtù crollò. Orazio vuole qui sottolineare la differenza tra ciò che i soldati pretendevano di essere a parole e ciò che in effetti fecero e per dare maggior enfasi a questa dicotomia si riferisce ironicamente al momento della resa. In che modo avvenne la resa non è riferito dagli storici che riportano unicamente la classica espressione "deditio". Lo stesso evento si verificò quando i soldati di Pompeo si arresero a Cesare (Dio Cassius LXVIII, 9, 1) e per i soldati di Bruto nei confronti di Augusto (Appiano IV, 135) e ancora la stessa scena si dovette ripetere così come è raffigurata sulla colonna Traiana¹⁵ per i Da-

ci nei confronti di Traiano, rappresentati dallo scultore mentre mettono da parte lo scudo. Concludendo, è probabile che Orazio non parli di se stesso, ma piuttosto descriva in termini accurati l'ingloriosa resa delle truppe di Bruto a Filippi. Non vuole dare un giudizio su questo comportamento, ma sottolineare che anche dopo tanti anni ricorda, con orgoglio ferito, la codardia dei suoi commilitoni. Egli personalmente non si è arreso, ma è stato tra quegli ufficiali che salvarono la vita con la fuga. È probabile che nonostante abbia seguito l'esempio letterario dei poeti greci volesse affermare che in questo aspetto almeno i Romani sono superiori.



Brano Nr. 4

Eneide libro VIII (vv. 608-731) Lo scudo di Enea

Le armi di Enea; lo scudo (vv. 608-731).

At Venus aetherios inter dea candida
nimbos

¹⁵ K. Lehmann-Hartleben, Die Traianssäule, Berlin 1926.



Dona ferens aderat; natumque in val-
le reducta

Ut procul e gelido secretum flumine
vidit, 610

Talibus adfata est dictis seque obtulit
ultra:

‘ En perfecta mei promissa coniugis
arte

Munera, ne mox aut Laurentis, nate,
superbos

Aut acrem dubites in proelia poscere
Turnuinl

Dixit et amplexus nati Cytherea
petivit, 615

Arma sub adversa posuit radiantia
quercu.

Ille, deae donis et tanto laetus
honore,

Expleri nequit atque oculos per
singula volvit,

Miraturque interque manus et brac-
chia versat

Terribilem cristis galeam flamma-
sque minantem 620

Fatiferumque ensem, loricam ex aere
rigentem

Sanguineam ingentem, qualis cum
caerula nubes

Solis inardescit radiis longeque re-
fulget;

Tum levis ocreas electro auroque re-
cocto

Hastamque et clipei non enarrabile
textum. 625

Illic res Italas Romanorumque
triumphos

Haud vaturn ignarus venturique
in scius aevi

Fecerat Ignipotens, illic genus omne
futurae

Stirpis ab Ascanio, pugnataque in or-
dine bella.

I quadro: La lupa e i gemelli

Fecerat et viridi fetam Mavortis in an-
tro 626

Procubuisse lupam, geminos huic ube-
ra circum

Ludere pendentis pueros et lambere
matrem

Impavidos, illam tereti cervice refle-
xam

Mulcere alternos et corpora fingere
lingua.

II quadro: Il ratto delle Sabine

Nec procul hinc Romam et raptas sine
more Sabinas 635

Consessu caveae, magnis Circensibus
actis,

Addiderat subitoque novum consurge-
re bellum

Romulidis Tatiusque seni Curibusque
severis.

Post idem inter se posito certamine re-
ges

Armati Iovis ante aram paterasque te-
nentes 640

Stabant et caesa iungebant foedera
porca.



Analisi morfologica e sintattica.¹⁶

L'ultima parte del libro è occupata dalla descrizione delle armi che Venere reca ad Enea, scomparendo dopo averle appoggiate presso una quercia. Rimane attonito l'eroe nel contemplarle, splendide nel loro fulgore, e soprattutto lo affascina la decorazione figurata, che è sbalzata sullo scudo. Egli non sa che quelle figure e quelle scene che contempla rappresentano i momenti salienti della storia futura di Roma: la lupa con Romolo e Remo, il ratto delle Sabine, il supplizio di Mezio Fufezio e via, via attraverso i fasti della repubblica fino alla battaglia di Azio, che splende nel centro, sul mare rigonfio fra l'urto delle due flotte gigantesche e conclusa dal trionfo di Ottaviano. Non sa il guerriero troiano di quanta mole e di quanto valore sia quell'arma immortale, che un dio ha fabbricato e che porta incisi i destini della futura Roma che ancora non e-

¹⁶ Nell'analisi morfologica sintattica abbiamo usato la traduzione del libro VIII dell'Eneide a cura di N. Casini, Firenze 1967.

siste.

608. aetherios inter nimbos: fra le nubi celesti; la posizione dell'apposizione, dea candida, è inserita nel complemento. Lo splendore immacolato della dea spicca appena fra lo sfumato della lontananza.

609. Dona: cioè le armi costruite da Vulcano; reducta: appartata.

610. egelido flumine: si tratta del gelidus amnis del v. 597, presso il quale avevano il campo gli Etruschi. Qui egelido ha valore intensivo conferitogli dalla preposizione prefissa; altre volte (come in Catullo, 46, 1) significa: sottratto al gelo, e quindi, tepido. Sintatticamente l'ablativo si dovrà intendere come causa efficiente del participio secretum (tenuto lontano dal fresco fiume), ma sarà più opportuno tradurre, solitario presso la fresca corrente.

611. adfata est seque obtulit: l'hysteron/proteron (la figura retorica per cui si pospone il concetto che secondo il senso dovrebbe precedere) tende a rappresentare l'immediatezza e quasi la sorpresa dell'apparizione: non si è ancor vista apparire la maestosa figura della dea, che già risuonano le sue parole.

612-614. En munera: eccoti i doni; perfecta mei coniugis arte : fabbricati dall'abilità del mio sposo; ne



.... dubites: la finale negativa si ricollega a perfecta, da cui dipende. Quanto a dubito coll'infinito qui assume il significato di "esitare". — in proelia poscere: sfidare a battaglia.

6I5·6I6. Dixit petivit posuit: molto frettoloso questo incontro fra la dea e il figlio (come anche nel libro I), come affrettate e quasi fredde sono state le parole. Si direbbe che maiora premunt e tutti hanno altro a cui pensare. E soprattutto Virgilio, infatti, ha qualcosa di più importante da dire, la figurazione dello scudo. In quest'aria passa quasi freddo e convenzionale l'abbraccio materno di Venere. sub adversa querce: ai piedi di una quercia lì davanti. — radiantia: cfr. in Omero (Il. XVIII 617) τευχέα μαρμαίροντα).

617. deae donis et tanto honore: per un così grande e così onorifico dono della dea.

618. oculos per singula volvit: c'è viva sorpresa e rapimento in questo insaziabile volger degli occhi su ogni singola parte; ed è sentimento che prepara la sorpresa dei lettori.

619. versat: rigira, come Achille, in Il. XIX 18.

620. flammasque minantem: è detto del cimiero, non della spada cui si accenna subito dopo; anche il cimiero di Diomede (Il V 45) fiammeggia-

va; ed è motivo dell'epica.

621. Fatiferum: portatore di morte. — ex aere: non complemento di rigentem, come intendono alcuni, ma semplice complemento di materia; i tre aggettivi che si susseguono incalzandosi (rigentem sanguineam ingentem) rappresentano aspetti diversi della possente lorica, ed insieme danno un'impressione di grande effetto.

622-623. qualis: nelle similitudini acquista quasi valore di avverbio, come in italiano, quale. — caerula: l'aggettivo indica un colore azzurro intenso, e tale può apparire quello di una nube sullo sfondo del cielo in cui splende il sole.

624-625. levis ocreas: i lucidi schinieri. Da levis (lunga) in italiano levigato. Diverso da levis (breve) (in italiano lieve). — recocto: cioè tenuto lungo tempo al fuoco per farlo raffinare. non enarrabile textum: l'indescrivibile trama, (textum da texo). Così con una certa solennità il poeta annuncia la materia che ci terrà occupati per oltre cento versi fino alla fine del libro, materia epica in cui di proposito si mette a gareggiare con la descrizione dello scudo di Achille in Omero (Il. XVIII 478 sgg.) e con quella dell'Aspis esiodea. L'antifona presente pare tradire quest'ambizione della gara coi predecessori, tanto più se si pensa al motivo patriottico e celebrati-



vo contemporaneo, che il poeta fa proprio, ricollegandosi al VI libro e completandolo. Del resto una non dissimile ambizione artistica ebbe forse Dante nell'effigiare "lo duro pavimento" del cerchio dei superbi, in cui l'arte umana è superata con il misterioso effetto del "visibile parlare".

626. Illic: molto genericamente l'avverbio esclude, forse di proposito, una determinazione in zone come aveva fatto Omero. I fatti dell'antica leggenda e della storia di Roma si susseguono cronologicamente, e solo di quando in quando c'è un'indicazione della posizione nel contesto (cfr. p. es. v. 652). Ad ogni modo le raffigurazioni si susseguono lungo l'orlo, per lasciare libero il centro, "l'umbo", occupato dalla movimentata battaglia di Azio. — res Italas: le vicende d'Italia, il cui territorio al tempo di Augusto è il centro dell'Impero distribuito in province. Roma e l'Italia rappresentano ormai un tutto inscindibile. — triumphos: forse da non intendersi in senso proprio di trionfi, perché di questi è effigiato solo quello celebrato da Augusto dopo Azio, ma di successi militari in genere, vittorie.

627-629. Haud... ignarus: cioè bene informato. vatum: delle profezie espresse dai vati. inscius: connesso

con haud come ignarus, ed ha lo stesso senso. — genus omne ab Ascanio: dal capostipite fino ad Augusto. — pugnata: non certo rispetto a Vulcano che le rappresentò, o ad Enea che le contemplava, quelle guerre risultavano combattute, ma il costruttore profetico le vedeva già realizzate nel tempo. O forse, meglio, è Virgilio che compare, e con improvviso spostamento di visuale guarda al passato in cui i fatti d'arme già sono realizzati.

630-634. Fecerat procubuisse: più usuale in prosa sarebbe feceratprocumbentem, ma l'infinito perfetto indica anteriorità della posizione rappresentata dal dio: aveva rappresentato che si era sdraiata, cioè: giacente. — et: dà inizio ad una enumerazione che il poeta cerca di variare per evitare monotonie; è ripreso infatti da nec procul del v. 636, post del v. 640, nec non del v. 646. — fetam: sgravata di fresco. — Mavortis in antro: è il Lupercale, già ricordato al v. 343, la grotta scavata nelle rupi del Palatino; la lupa era sacra a Mavors, il dio italico poi identificato con Marte. — gemino huic ubera...: il quadro è il simbolo di Roma, la lupa alle cui mammelle pendono i due gemelli, che ritorna nei versi di Virgilio nella sua rappresentazione più tradizionale. Né poteva mancare nel poema dedicato alla gloria di Roma, con tutti i suoi tratti che il poeta ha saputo cogliere



con una certa forza e tenerezza insieme. In quel lambere matrem, si nota l'istintivo atteggiamento dei lattanti nel leccare la mammella che li nutre, e che per essi è la madre, anche se si tratta di una fiera; in quell'improvviso *impavidos* all'inizio del verso si nota una ferezza segno di una predestinazione di grandezza, poi la dolcezza della belva nell'istinto materno, che rivolge qua e là il suo collo ben tornito (*tereti cervice reflexam*) sui due corpicini, tutti leccandoli con la lingua; ma fingere non è, leccare, vuol dire, plasmare, modellare, quasi a esprimere il desiderio materno di dare una nota sua alle membra dei poppanti. A tutto il passo Servio fa il commento: *Sane totus hic locus Ennianus est.*

635. *Romam...*: il verbo reggente è *addiderat* del v. 637: il dio aveva scolpito Roma ormai fondata e il ratto delle Sabine, *sine more*, in quanto effettuato contro ogni buon costume di ospitalità e di lealtà.

636. *Consessu caveae*: stato in luogo con omissione di *in*, nell'affollamento del teatro; *cavea* è il semicerchio delle gradinate nel teatro. Naturalmente è uno dei non rari anacronismi virgiliani questo di immaginare le celebrazioni circenses che avevano luogo in età storica nel Circo Massimo, fra il Palatino e

l'Aventino, in un regolare teatro di cui la città appena sorta non poteva certo disporre. Livio (I 9) parla di feste in onore di Nettuno, dette *Consualia*, dal nome del dio italico *Consus*, poi identificato con la divinità del mare. — *ac-tis*: non ha senso passato ma equivale a *cum agerentur*.

637-638. *consurgere* dipende da *addiderat* parallelamente al complemento precedente *Romam et raptas...* *Sabinas*, con *variatio*. — *Romulidis...*: *Romulidae* sono detti i Romani ancora legati al nome del loro capo e fondatore; si tratta di dativi d'interesse. Si osservi l'effetto dell'esametro, di tutti dattili, scandito dai nomi propri separati a gruppi dalle cesure, quasi a fermare l'attenzione su ciascuno dei beligeranti di questo primo arcaico conflitto dei Romani, la cui esistenza sarebbe stata tutta in mezzo alle guerre. — *Curibus*: la città dei Sabini, di cui è re Tito Tazio.

639. *Post*: cioè dopo questa rappresentazione, ma evidentemente nello stesso quadro, in quanto si tratta di sviluppo dell'episodio precedente. — *idem reges*: Romolo e Tito Tazio (*idem = iidem*).

641. *Stabant*: il verbo indica la posizione eretta, e la sua forza è aumentata dal trovarsi la parola all'inizio del verso con *enjambement* del precedente. — *caesa porca*: col sacrificio di una



scrofa, rituale in occasione di alleanze secondo Festo.

Da questo punto in poi continuano i quadri e vengono presentate le seguenti scene: nel III quadro, il supplizio di Metto (v. 642-45); IV quadro, Porsenna (V. 646-651); V quadro, attacco ai Galli (v. 652-668); VI quadro, Cerimonie di Roma (v. 663 – 666); VII quadro, l'oltretomba, Catilina e Catone (v. 667 – 671); quadro centrale, la battaglia di Azio (671 – 731).



Interpretazione simbolica della raffigurazione

Il poema virgiliano può essere letto come un supremo omaggio ai poemi epici per eccellenza, l'Iliade e l'Odissea. Per alcuni potrebbe addirittura chiamarsi "Augusteide", per il suo intento propagandistico nei confronti di Augusto e del suo governo. Ma, quello di Virgilio, è anche un poema che enfatizza il ruolo del fato nelle vicende umane e le sconfitte a cui sono sottoposti i protagonisti.

Il grammatico Servio riferisce che Virgilio aveva intenzione di imitare

Homerum e di Augustum laudare a parentibus. Nelle Georgiche (III, 46-48) infatti scrive: "Presto tuttavia mi accingerò a cantare le battaglie infiammate di Cesare Ottaviano e a trasmettere il nome, con l'aiuto della Fama, per tanti anni quanti ne dista Cesare da Titono, sua lontana origine". L'intento del poeta era, dunque, da tempo quello di porsi come il continuatore di una antica tradizione poetica che traeva la sua linfa vitale direttamente dai poeti greci e, saldare il suo debito con l'imperatore suo benefattore, ma senza apparire sfacciatamente elogiativo. Per evitare l'encomio diretto trova, infatti, l'espedito di cantare le origini e la grandezza di Roma. Virgilio, così, usa un meraviglioso mezzo trasversale, riporta in auge un eroe che nell'Iliade aveva avuto un ruolo marginale, ma al quale, in un piccolo passo del poema omerico era stata fatta un'importante profezia dal dio del mare, Poseidone. Enea non doveva morire, altro destino era segnato per lui! La nascita di Roma, che aveva sbaragliato tutti i suoi avversari più colti e più organizzati aveva abbagliato molti intellettuali contemporanei e aveva convinto il poeta mantovano della necessità di sottolineare "il miracolo" di tale fondazione. In alcuni passi dell'opera si segue facilmente il disegno virgiliano di far comparire tutta la vicenda di Enea come non solo paradigmatica, ma se-



gnata da un destino fortemente voluto dal fato e sostenuto dagli dei. In quest'ottica anche il destino di gloria e di successo di Roma non può non essere che "fatale" nel senso di voluto dal fato e dai celesti. Nel primo libro dell'Eneide Venere chiede a Giove di proteggere il figlio perché possa compiere la sua missione: "Al loro dominio non pongo né limiti di spazio né di tempo: ho promesso un impero infinito e la stessa crudele Giunone che adesso sconvolge mare, terre e cielo muterà d'avviso in meglio e favorirà i Romani vestiti di toga, dominatori del mondo"¹⁷ (vv. 278-282). La profezia di Giove entra nei particolari e si dilunga a descrivere il destino dei protagonisti: "Da grande stirpe troiana nascerà Giulio Cesare (da Julo viene il suo nome) che spingerà i confini dell'impero all'Oceano, la fama sino alle stelle. Un giorno tu serena riceverai sull'Olimpo il grande eroe, glorioso delle spoglie d'Oriente; anch'egli sarà dio, venerato dagli uomini. Allora, cessate le guerre, il secolo feroce diventerà mite; Vesta, la Fede canuta, Quirino e il fratello Remo daranno pacifiche leggi: le porte della Guerra saranno chiuse col ferro e con stretti legami; là dentro l'empio furore seduto su un mucchio d'armi, le mani dietro la schiena legate con ceppi di bronzo,

fremere d'ira impotente digrignando terribile la bocca sanguinosa"¹⁸ (vv. 286 ss.).

Un'altra profezia, non meno suggestiva si avrà nel sesto libro dove sarà il padre Anchise a formulare la più nota e potente anticipazione della grandezza di Roma di fronte ad Enea stordito e quasi incredulo dopo aver affrontato un viaggio attraverso il regno dei morti: "Via, ti dirò la gloria futura della stirpe di Dardano, ti mostrerò i nipoti che ci darà l'Italia: grandi anime fatali destinate a portare un girono il nostro nome. [...] Ora guarda laggiù, osserva i tuoi Romani. I tuoi Romani! C'è Cesare e tutta la progenie di Julo, che un giorno uscirà sotto la volta del cielo. Questo è l'uomo promessoti sempre, da tanto tempo: Cesare Augusto divino. Egli riporterà ancora una volta nel Lazio l'età dell'oro, pei campi dove un tempo regnava Saturno; estenderà il suo dominio sopra i Garamanti e gli Indi, dovunque ci sia una terra, fuori delle costellazioni, fuori di tutte le strade dell'anno e del sole, dove Atlante che porta il cielo fa roteare sulla sua spalla la volta ornata di stelle lucenti"¹⁹ (VI, 756 ss). Riprende qui nel VI libro la profezia già espressa nella IV Bucolica dove si intravede un'epoca di pace, abbondanza e serenità senza guerre e contese. In questo

¹⁷ Traduzione da C. Vivaldi, Eneide, Torino 1982.

¹⁸ Traduzione da C. Vivaldi, Eneide, Torino 1982.

¹⁹ Traduzione da C. Vivaldi, Eneide, Torino 1982.



percorso messianico il libro VIII si pone come la summa visiva delle profezie precedenti in cui erano stati preannunciati eventi e personaggi. Qui sullo scudo forgiato da Vulcano su richiesta di Venere è possibile ammirare una profezia che si materializza.

Lo scudo di Enea si pone come “parallelo volontario” di quello di Achille del XVIII libro dell’Iliade. “Vulcano, non ignaro dei vaticini e conscio dell’avvenire, vi aveva rappresentato la storia d’Italia e i trionfi di Roma, con tutte le guerre in ordine di tempo, con tutte le stirpi future a partire da Ascanio. [...] Estatico Enea ammira le visioni istoriate sullo scudo divino, regalo di sua madre: non ne conosce il senso ma esulta delle immagini prendendo in spalla gloria e Fati dei nipoti.”²⁰ (vv. 626 ss). Il parallelo è incredibilmente chiaro e voluto, ma sottende alla composizione delle due descrizioni una concezione completamente diversa e contraria dell’ideologia che gli scudi incarnano. Lo scudo di Achille aveva voluto essere il superamento dell’ideologia aristocratica di un’epoca di lotte e contese personali e personalistiche a vantaggio di un’età dove il diritto e la civiltà prendevano il sopravvento, qui

sull’arma di Enea domina il pragmatismo romano. Al di là della propaganda, dell’ideologia augustea tesa al buon governo e alla nuova pax sociale sullo scudo di Enea si sottolinea un percorso di eventi, di guerre, di vittorie che hanno reso grande Roma. L’ideologia è lasciata ai margini per rappresentare un percorso, che per noi è a ritroso, della storia di Roma, “voluto” dal fato, ma “dovuto” alla grandezza dello spirito del popolo romano.

Se Virgilio invece di cantare Enea e la storia di Roma avesse direttamente elogiato Augusto e la sua politica avrebbe condannato la sua opera all’oblio confinandola ad un mero e circoscritto periodo storico. Egli preferì innalzare l’encomio al suo benefattore in un ambito universale, in una dimensione epico-storica che ha reso immortale il poema ed i suoi protagonisti. Virgilio, infatti, non si è limitato a cantare (indirettamente) Augusto e la gloria di Roma, ma ha portato sulla scena i sentimenti, i pensieri e i destini di personaggi che, ancora oggi sono capaci di emozionare permettendo a tutte le generazioni di riconoscersi in essi.

La raffigurazione dello scudo è l’acmé della gloria di Roma, dell’esaltazione della sua storia. Gli avvenimenti sono divisi ordinatamente in:

²⁰ Traduzione da C. Vivaldi, Eneide, Torino 1982.



- protostoria di Roma:
- la lupa e i gemelli
- Età monarchica:
- guerra tra Romolo e Tito Tazio
- Tullo Ostilio e Metto Fufezio
- Tarquinio, Poersenna, Orazio
Coclite
- Storia repubblicana
- Difesa del Campidoglio
- Oca capitolina
- I sacerdoti Salii
- Età augustea
- Battaglia di Azio
- Trionfo di Ottaviano

La storia entra prepotentemente nell'epos e diventa leggenda essa stessa, una passeggiata archeologica che rimanda ad un'epoca sobria, autosufficiente, all'incanto e alla forza della comunità primitiva, ad un periodo di laboriosa povertà. Interessante è l'accento all'"asilo" per i rifugiati sul colle Campidoglio che si può facilmente mettere in relazione con la compagine eterogenea che diede vita al *populus Romanus*, nato per aggregazioni e fusioni di genti diverse. Il libro VIII appare come una continuazione dei versi del libro VI in cui sono presentati i protagonisti della storia di Roma che da inerti sembrano venire finalmente alla luce sulle lamine istoriate dello scudo.



Condizioni per riprodurre i materiali

Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono "no copyright", nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di Simmetria, a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: "www.simmetria.org". Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale (link) alla *home page* www.simmetria.org o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da www.simmetria.org dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo: info@simmetria.org, allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

