

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO**

---

**DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI**



**DOTTORATO DI RICERCA IN**

**Ricerche e studi sull'Antichità, il Medioevo e l'Umanesimo,  
SALERNO**

*curriculum in*

**Scienze filologiche e storiche dell'Antichità e del Medioevo  
XXXIV ciclo**

**in co-tutela con la  
UNIVERSIDADE DE COIMBRA**

**Doutoramento em Estudos Clássicos, ramo Mundo Antigo**

**Plutarco e il teatro: un approccio politico filosofico.**

**Coordinatore  
Ch.mo Prof.  
Giulio d'Onofrio**

**Candidato  
Renan Marques Liparotti**

**Tutori  
Ch.ma Prof.ssa Giovanna Pace  
Ch.ma Prof.ssa Maria de Fátima Silva**

**ANNO ACCADEMICO 2018/2021**



*Ζῆνα δέ τις προφρόνως ἐπινίκια κλάζων  
τεύζεται φρενῶν τὸ πᾶν:  
τὸν φρονεῖν βροτοὺς ὀδώ-  
σαντα, τὸν πάθει μάθος  
θέντα κυρίως ἔχειν.*

*(Aesch. Ag. 174-178)*

I miei cari ringraziamenti

All'Università degli Studi di Salerno e all'Università di Coimbra per quanto hanno contribuito alla mia formazione accademica, come filologo e come ricercatore, durante questi tre anni di dottorato (tra ottobre 2018 e ottobre 2021, a cui è stata aggiunta una proroga di tre mesi dovuta alla pandemia di COVID-19, svolti in co-tutela grazie alla borsa di Dottorato di Ricerca, dell'Università degli Studi di Salerno, in Ricerche e Studi sull'Antichità, il Medioevo e l'Umanesimo).

Alla prof.ssa Giovanna Pace, docente tutor delle mie ricerche e dell'elaborato che ne è risultato, senza la quale questo lavoro non sarebbe stato possibile. È stato un onore, per me, essere guidato per questi tre anni da una docente il cui sostegno e il cui spessore mi hanno condotto, man mano, lungo una via di continua crescita e costante perfezionamento come ricercatore. A lei va la mia gratitudine anche, ma non da ultimo, per l'umanità e la sensibilità con cui ha curato ogni passo di questo mio percorso, che anche dal punto di vista personale ha visto numerose sfide.

Alla prof.ssa Maria de Fátima Sousa e Silva, co-tutor del presente lavoro, per ogni contributo, aiuto, sostegno grazie a cui sono riuscito, poco a poco, a far maturare queste mie ricerche. A lei sarò eternamente grato per tutto ciò che mi ha insegnato e per l'amicizia e la cordialità con cui, sin dal primo momento che ho trascorso in Portogallo, mi ha accolto, supportato ed esortato a cogliere tante preziose opportunità lungo tutto il mio cammino di crescita accademica e professionale.

Alla mia famiglia che mi riempie ogni giorno d'amore.

A Silvia

Agli amici, la seconda famiglia che la vita mi ha regalato:

Sergio, Roberto, Laiz, Tommaso, Omar, Felipe Pedro, Ricardo Acácio, Andras, Carlos de Jesus, Elizabete, Sofia, Daniela, Ana Seíça, Lara, Mario Pereira, Mari, Giorgio, Luciano, Maximiliano, Cadú, Pedrinho, André, Fábio, Ana Luíza, Thayse, Orlando, Léo,

A mio zio e padrino Luiz per il suo costante e stretto supporto in ogni sfida.

A mia nonna Maria e a mio nonno Wilson, due dei migliori narratori che ho avuto l'inestimabile fortuna di conoscere e che, con i loro racconti e la voce delle loro storie, mi fecero tante volte incantare (*in memoriam*).

A tutti i professori che mi hanno fatto dono, in questo cammino di formazione dottorale, delle loro lezioni.

Alla passione, alla dedizione, alla pazienza e all'amicizia di tutti gli altri maestri di cui sono fiero di essere discepolo, specialmente: Roberto Carfagni, Tommaso Bòrri, Delfim Leão, Carlos Reis, Maria do Céu Fialho, Gerardo Guzmán, Alzir Oliveira, Hozanete Lima, Durval Muniz, Marco Aurélio, Hédimo Jales (*in memoriam*), Luís Negri, Jorge Negri.

A Mário, Betânia, Manuel Messias, Petruska, Sofia, Cleide, Emiddio, medici umanissimi.

A tutti i musicisti, attori, poeti e artisti che rallegrano le mie giornate.

A tutti coloro che, passando, hanno lasciato un po' di sé e un po' di me si sono presi...

## Indice

Plutarco e il teatro: un'introduzione	1
Citazioni drammatiche: funzione e problema delle fonti	1
Il concetto del tragico e del comico in Plutarco	5
Il rapporto tra politica e teatro in Plutarco	10
Definizione degli obiettivi della ricerca	13
1. Il rapporto tra il teatro e la παιδεία	15
Teatro come παιδιά nell'incontro tra Solone e Tespi	15
Teatro come 'educazione' in Pericle	19
Il teatro secondo Agesilao: la visione di uno spartano.	23
L'atteggiamento dei Romani nei confronti del teatro	26
2. Il teatro dell'Atene democratica tra ideologia e potere	31
Solone e Pisistrato: uso negativo e positivo della "recitazione" nella vita politica.	32
Lo spirito agonistico della polis e l'utilizzo del teatro a scopo propagandistico: Temistocle	38
Cimone: la polis e il teatro	42
Pericle: il teatro nella costruzione della democrazia	45
Nicia e la coregia: tra ambizione e religiosità	54
3. Il teatro e la fine della democrazia	62
Demostene e la crisi della democrazia ateniese	63
Alessandro e le competizioni drammatiche	71
4. Il teatro come voce della resistenza	82
Pericle: l'utilizzo degli attacchi dei commediografi come testimonianze storiche	83
Alcibiade: l'atteggiamento degli Ateniesi riflesso dalla commedia	86
Alessandro: l'utilizzo del testo tragico come esercizio di parrhesía	90
Conclusioni	98
Bibliografia	103

## Riassunto

La presente tesi si propone di studiare il rapporto tra teatro, politica e teoria della mimesi artistica in Plutarco. Nell'ambito dell'opera del poligrafo di Cheronea, per ottenere la giusta profondità di analisi all'interno di una tesi di dottorato, è stato necessario selezionare un *corpus* di episodi da prendere in esame. Dalla lettura dei commenti è apparso chiaro che, tra le *Vite parallele* e i *Moralia*, sarebbe stata l'analisi delle prime a consentire un approccio più innovativo allo studio della relazione tra politica e teatro. Si è proceduto inoltre a una seconda selezione, che ha cercato di mettere in evidenza gli esempi più significativi, al fine di fornire un quadro di diversi luoghi (Atene, Sparta, Roma) e periodi storici, dall'Atene di Solone a quella di Pericle, proseguendo per l'epoca di Alessandro Magno fino ad arrivare alla Roma repubblicana.

A questo *corpus* appartengono episodi, aneddoti o notizie che vedono protagonisti uomini politici, ciascuno col proprio atteggiamento nei confronti del fenomeno teatrale. Lo studio, tuttavia, non intende semplicemente condurre una disamina delle diverse opinioni sul teatro, mirando invece a osservare, altresì, il rapporto di ciascuna delle personalità politiche col teatro da un punto di vista pratico e l'utilizzo degli aneddoti sul teatro per la caratterizzazione di personaggi politici.

Nello svolgimento della ricerca ci si è imbattuti in alcuni ostacoli, dal problema delle fonti degli aneddoti esaminati alla loro veridicità storica e all'eventualità che Plutarco includesse per parte sua nella narrazione elementi originali. In altri termini, non è semplice distinguere quanto, in questi aneddoti, vi sia di plutarcheo e quanto sia invece ascrivibile a materiale che Plutarco ebbe a disposizione grazie alle sue fonti, peraltro, da noi, nella maggior parte dei casi, non identificabili. Ciò comunque non toglie la possibilità di mettere in evidenza alcune linee di tendenza relative all'uso, da parte di Plutarco, di questo tipo di aneddoti.

Quanto poi al metodo, l'indagine sull'utilizzo di aneddoti di contenuto teatrale da parte di Plutarco tiene conto di tre aspetti: il contesto storico in cui ciascun personaggio rappresentato s'inserisce e l'attendibilità degli aneddoti; l'epoca a cui risalgono le fonti di Plutarco e la misura in cui esse possono aver rielaborato e rimaneggiato gli aneddoti che si riferiscono a personaggi di epoche precedenti; il peculiare uso che Plutarco può aver fatto di quegli aneddoti, in vista non solo della caratterizzazione dei personaggi, ma anche di una possibile espressione del suo personale pensiero filosofico e politico.

A tale riguardo (anche se questo aspetto non costituisce il centro della nostra analisi), è stato preso in considerazione in particolare il pensiero filosofico di Plutarco (influenzato dalla dottrina platonica) sulla poesia mimetica, quale emerge da opere come il *De audiendis poetis* e il *De gloria*

*Atheniensium*. Questo aspetto del pensiero del Cheronese può permetterci di comprendere meglio la sua posizione sul ruolo del teatro e le ragioni sottese alla caratterizzazione che egli fa dei poeti drammatici e degli attori.

La tesi si divide in quattro capitoli.

Il primo capitolo riguarda il rapporto tra il teatro e la παιδεία. Solone esprime preoccupazione per i rischi che la menzogna, intrinseca alla finzione teatrale, può comportare se estesa ad altre sfere della società, come gli affari o il governo della città. Tale rappresentazione plutarchea dell'atteggiamento di Solone sembra risentire della teoria platonica sull'arte, anche se Plutarco stesso, nel *De audiendis poetis*, manifesta la convinzione che la poesia, se imbevuta di filosofia, sia utile all'educazione dei giovani. Di un uso del genere si trovano esempi tanto in una società democratica come quella ateniese quanto in una aristocratica come quella spartana. Nella prima il teatro, con Pericle, assume al ruolo di strumento che, con la sua piacevolezza e la sua attrattiva, agevola la guida della cittadinanza, mentre nella seconda, con Agesilao, la dimensione teatrale s'interseca con le tradizioni spartane di formazione dei giovani. Attenzione è stata rivolta anche alle visioni sul teatro presenti nel mondo romano e inevitabilmente dipendenti, nella realtà storica come nell'interpretazione di Plutarco, dai diversi atteggiamenti rispetto alla cultura greca: se, da un lato, il teatro non è che un vano passatempo, una forma di esibizione e di spreco, dall'altro se ne riconosce l'elevato valore culturale.

Il secondo capitolo è dedicato all'utilizzo del teatro in ambito politico nell'Atene democratica. Plutarco rivolge particolare attenzione all'uso della coregia e in generale degli spettacoli teatrali a fini di auto-promozione e di propaganda, ragion per cui il teatro si tramuta spesso in un canale e in uno spazio per l'esercizio della demagogia. Il Cheronese mette inoltre l'accento tanto sull'utilizzo di forme di comportamento "teatrali" per ingannare il popolo (è il caso di Pisistrato) quanto sull'utilizzo del teatro come un mezzo per influenzarlo e guidarlo (è il caso di Pericle). La critica di Plutarco si manifesta segnatamente nelle circostanze in cui il teatro diventa uno strumento per alimentare le ambizioni individuali e il desiderio di potere, spesso in accostamento a vari eccessi. In chiave politica, ciò può esser letto come una metonimia dell'abbandono di un regime democratico a favore dell'istaurazione di forme di potere dispotico.

Il terzo capitolo, dedicato alla presenza del teatro nel IV secolo, prende in esame le *Vite* di Demostene e di Alessandro. Nella prima, dove la crisi della democrazia ateniese sembra essere rappresentata come una sorta di spettacolo drammatico, o, più propriamente, di tragedia, il teatro assume un ruolo di rilievo nel riflettere il cambiamento in atto nella vita politica ateniese e il modo in cui Demostene tenta di resistervi.



Dall'analisi della *Vita d'Alessandro*, invece, traspare nitidamente che il teatro greco suscitò l'interesse di altri popoli, come i Macedoni, identificati metonimicamente con Alessandro, di cui Plutarco, attraverso i riferimenti al teatro, mette inoltre in rilievo la formazione culturale, la munificenza e la *pietas*. La biografia dà anche ampia testimonianza di come il Macedone usasse gli spettacoli teatrali come canale di diffusione della cultura greca nei territori conquistati e come forma di propaganda del potere regale.

Il quarto capitolo è dedicato al modo in cui Plutarco mette in evidenza come il teatro, in epoche differenti, abbia rappresentato una voce di resistenza nei confronti del potere politico. Da una parte, Plutarco utilizza citazioni dei poeti della commedia antica come testimonianza storica dell'atteggiamento dei contemporanei nei confronti dei politici del tempo, conferendo attraverso di esse anche maggiore efficacia e vivacità alla caratterizzazione dei personaggi.

Dall'altra parte, egli mostra come, col tramonto della democrazia e l'avvento di Alessandro Magno, non vi fosse più spazio per uno dei più importanti valori della cultura greca: la *parrhesía*. Se l'aneddoto della morte di Clito è attendibile, se ne conclude che, perché si potesse ancora esprimere una critica, ci vollero il vino, l'ira e un'audacia fatale. In effetti, il canale per cui passò la critica fu proprio il teatro: ripresa di un verso dell'*Andromaca* di Euripide, che, attraverso l'allusione al mito così come presentato nella tragedia, rende più efficace l'attacco politico.

## Resumo

Esta tese tem como objetivo estudar a relação entre teatro, política e teoria da poesia mimética em Plutarco. De toda a obra do polígrafo de Queroneia, para que se obtivesse a devida profundidade de análise-dentro das dimensões possíveis de uma tese, foi necessário selecionar um *corpus* de passos. Da leitura dos comentadores, pareceu claro que entre as *Vidas Paralelas* e os *Moralia*, a análise das biografias é que permitiria uma abordagem mais inovadora sobre a interligação entre políticos e teatro. Mesmo assim, realizou-se uma segunda seleção que tentou evidenciar os exemplos mais significativos a fim de proporcionar um quadro de diferentes lugares (Atenas, Esparta, Roma) e períodos históricos, desde a Atenas de Sólon até aquela de Péricles, continuando ao longo da época de Alexandre Magno e terminando por chegar à Roma republicana.

A este *corpus* pertencem episódios, anedotas ou notícias que têm por protagonistas homens políticos, cada um com um próprio comportamento em relação ao fenômeno teatral. Essa tese buscou analisar não apenas os diversos pontos de vista que esses individualmente expressaram sobre o teatro, como também a forma como cada uma dessas personalidades se relacionou com o teatro do ponto de vista prático. Além disso, observou-se o uso que Plutarco fez desses episódios teatrais na caracterização dessas personagens.

No decorrer deste processo foram encontrados diversos obstáculos, como o problema das fontes dessas anedotas, sua verossimilhança histórica e a possibilidade de Plutarco ter feito inovações nestas narrativas. Em outras palavras, nem sempre é fácil estabelecer quanto de Plutarco há nessas anedotas e quanto vem de materiais que Plutarco conhecia de suas fontes, na maioria dos casos não identificáveis por nós. Isso não impossibilita, todavia, depreender tendências relativas ao uso deste tipo de anedota por parte de Plutarco.

Do ponto de vista do método, a investigação sobre a utilização de anedotas de conteúdo teatral por parte de Plutarco levou em conta três aspectos: o contexto histórico em que as próprias personagens estão inseridas e a fidedignidade das anedotas; a época a que pertencem as fontes de Plutarco e como elas podem ter retrabalhado e manipulado as anedotas que se referem a personagens de épocas precedentes; o uso particular que Plutarco pode ter feito de anedotas de que se depreende não apenas a sua caracterização das personagens, como também o pensamento político-filosófico que por vezes subjaz nos retratos e nos seus julgamentos morais.

Apesar de não constituir uma prioridade para a nossa análise, o pensamento filosófico de Plutarco (influenciado pela doutrina platônica), deu mesmo assim um contributo no que toca à consideração da poesia mimética, tal como emerge de obras como *De audiendis poetis* e *De gloria Atheniensium*, a fim de compreender a posição do Queronês sobre o papel do teatro e a caracterização que faz do poeta e do ator.

Quanto à estrutura, a tese divide-se em quatro capítulos.

O primeiro trata a relação entre o teatro e a παιδεία. Sólon exprime a preocupação com os riscos que a mentira inerente à ficção possa provocar se difusa a outras esferas da sociedade, como os negócios e a política. Uma tal representação do comportamento de Sólon parece revocar a teoria platónica sobre a arte, embora o próprio Plutarco, em seu *De audientis poetis*, se mostre convicto de que se imbuída de filosofia, a poesia pode se transformar em um eficaz método para a educação dos jovens. De tal uso pedagógico, encontram-se exemplos quer em uma sociedade democrática como a ateniense, quer em uma aristocrática como a espartana. Nota-se que na primeira, com Péricles, o teatro se torna um instrumento para guiar o povo de modo prazeroso, enquanto na segunda, com Agesilau, insere-se nas tradições espartanas relativas à formação dos jovens. Afora isso, dirigiu-se atenção também às visões sobre o teatro presentes no mundo romano, inseparáveis de suas realidades históricas e, em particular, na interpretação de Plutarco, dos diversos comportamentos relacionados à cultura grega: se, de uma parte, o teatro é considerado uma forma de passatempo vão, de exibição e de desperdício, de outra, se reconhece o seu elevado valor cultural.

O segundo capítulo é dedicado à utilização do teatro em âmbito político na Atenas democrática. Plutarco dirige particular atenção ao uso da coregia para fins de autopromoção e propaganda, em vista das quais o teatro muitas vezes se torna um meio e um espaço para o exercício da demagogia. O Queronês, afora isso, enfatiza tanto o uso de formas de comportamento "teatral" para enganar as pessoas (é o caso de Pisístrato) quanto o uso do teatro como meio de influenciá-las e orientá-las (é o caso de Péricles). A crítica de Plutarco manifesta-se sobretudo quando o teatro se torna uma ferramenta para alimentar as ambições individualistas e o desejo de poder muitas vezes ligados à prática de excessos: o que em chave política pode ser lido como metonímia para o abandonar de um regime democrático e o estabelecer de formas despóticas de poder.

O terceiro capítulo, dedicado à presença do teatro no século IV, examina as *Vidas* de Demóstenes e Alexandre. Na primeira, onde a crise da democracia ateniense parece ser representada como um espetáculo dramático, ou, mais propriamente, como uma tragédia, o teatro obtém um papel importante de reflexão sobre a mudança em processo e de resistência à crise instaurada. A partir da análise da *Vida de Alexandre*, por sua vez, fica claro que o teatro grego despertou o interesse de outros povos, como os Macedónios, representados metonimicamente por Alexandre, de quem Plutarco,

através dos referimentos ao teatro, coloca em evidência a formação cultural, a munificência e a *pietas*. Além disso, a biografia dá amplo testemunho de como os Macedônios usavam as representações teatrais para a divulgação da cultura grega nos territórios conquistados, servindo de propaganda do poder real.

O quarto capítulo é dedicado a investigar o modo por que Plutarco coloca em evidência como o teatro, em diferentes épocas, representou uma voz de resistência ao poder político. Por um lado, Plutarco usa citações dos poetas da comédia antiga como testemunho histórico da atitude dos seus coetâneos em relação aos políticos da época, conferindo por meio delas maior eficácia e vivacidade à caracterização dos personagens.

Por outro lado, ele mostra como, com o declínio da democracia e o advento de Alexandre, o Grande, não havia mais espaço para um dos valores mais importantes da cultura grega: a *parrhesía*. Se a anedota da morte de Clito é verossímil, para que uma crítica ainda pudesse ser expressa, era necessário vinho, raiva e uma audácia fatal. De facto, o canal pelo qual a crítica se expressou foi o teatro: uma “reencenação” de um verso da *Andrômaca* de Eurípides, que, pela alusão ao mito apresentado na tragédia, torna mais eficaz o ataque político.

## Abstract

The present thesis aims to study the ways how theatre, politics, and the theory of artistic mimesis are related in Plutarch. As part of the work of the Chaeronea polygraph, to obtain the right depth of analysis within a doctoral thesis, it was necessary to select a corpus of episodes to be examined. From reading the commentaries it became clear that, between the *Parallel Lives* and the *Moralia*, it would be the analysis of the former that would allow a more innovative approach to the study of the relationship between politics and theatre. A second selection was also made, which sought to highlight the most significant examples, in order to provide a picture of different places (Athens, Sparta, Rome) and historical periods, from the Athens of Solon to that of Pericles continuing through the time of Alexander the Great up to the Republican Rome.

In this *corpus* some anecdotes and news are found, portraying politicians as their main characters. And the fact is that each one of them behave differently when assuming positions in relation to theatrical phenomenon. In this sense, the thesis analyses not only the different perspectives on theatre proposed by these men, but it also speculates on how each one of these politicians was related to theatre from a pragmatic point of view, as far as the use of anecdotes for theatrical characterization of these politicians is concerned.

Several obstacles were faced when pursuing this goal, such as the problem of the sources of these anecdotes, their historical verisimilitude and the possibility of Plutarch having made posterior changes in these narratives. In other words, it is not always easy to establish how much of these anecdotes belongs to Plutarch, and how much comes from his sources. Nevertheless, while in most cases it is not possible for scholars to answer this question, it is nevertheless possible to identify trends within Plutarch's use of this type of anecdotes.

As for methodology, Plutarch's use of anecdotes for theatrical purposes is guided by three aspects: the first one is the historical context in which the characters are inserted and the reliability of the anecdote itself; the second one, the times to which Plutarch's sources are dated and how they may have reworked and manipulated previous anecdotes referring to the same characters; and the third, the particular use that Plutarch may have made of anecdotes both to characterise the characters and for his own philosophical and political thinking.

In this regard (even if this aspect does not constitute the centre of our analysis), we will reflect on the philosophical thought of Plutarch (influenced by the Platonic doctrine) on mimetic poetry, as emerges from works such as *De audiendis poetis* and the *De gloria Atheniensium*. This aspect of Plutarch's thought can allow us to better understand his position on the role of theatre and the reasons underlying the characterization he makes of dramatic poets and actors.

The thesis is divided into four chapters.

The first chapter covers the relations between theatre and παιδεία. Solon expresses concerns for the risks that may result from the inherent connection between lies and fiction, mostly if it was spread to other areas in society, such as business and politics. Such a representation of Solon's behaviour seems to evoke the platonic theory of arts, although Plutarch himself, in his *De audiendis poetis*, is convinced that poetry, when meeting philosophy, may become an effective method of education for the young.

There are examples of this pedagogic use both in democratic (Athens) and aristocratic societies (Sparta). It is remarkable how in Pericles' Athens the theatre became an instrument to guide the people in a pleasant way, whereas in Agesilaus' Sparta it was related to national traditions of educating young people. Besides Greek views of theatre, the thesis also covers the perspectives found in Roman culture, inseparable from their historical contexts and Plutarch's positions on Hellenic culture: if, on the one hand, theatre is considered to be a hobby, on the other hand it is considered to have an elevated cultural prestige.

The second chapter covers the use of theatre in the democratic political sphere of Athens. Plutarch emphasises the use of *choregia* for self-promotion and propaganda, for which the theatre often becomes a means for the practice of demagogy. Furthermore, Plutarch highlights the use of theatrical performance as a means to deceive people (Pisistratus' case) and the use of theatre to influence and guide people (Pericles' case).

Plutarch's criticism is clear above all when theatre becomes a tool meant to feed individualist ambitions and desire for power, often linked to the practice of excesses, what could be read as a metonym for abandoning democracy and establishing despotic forms of power. This process seems to have occurred within certain biographies in which a same politician is sometimes open to dialogue (and, therefore, to exercise power in a democratic way), while sometimes also aspiring to absolute power (Pericles), or in relation to the history of Athens.

The third chapter is dedicated to the presence of theatre in the 4th century, as it focuses on the *Lives* of Demosthenes and Alexander. For start, the crisis of Athenian democracy seems to be represented as a tragedy. The theatre also plays an important role when reflecting on the change in process and resisting the ongoing crisis.

When analysing the *Life of Alexander*, it became clear that Greek theatre drew the attention of other people, such as the Macedonians, metonymically represented by Alexander, whose cultural formation, munificence and *pietas* are evidenced by means of references to theatre. In addition, the biography gives ample testimony to how the Macedonians used theatrical performances as a means of spreading Greek culture in the conquered territories and as a form of propaganda for royal power.

The fourth chapter explores the way Plutarch highlights how theatre, at different historical periods, represented a voice of resistance to political power. On the one hand, Plutarch uses quotations from the poets of ancient comedy as a historical testimony to the attitude of his contemporaries towards the politicians of the time, giving through them greater effectiveness and vivacity to the characterization of the characters. On the other hand, it shows how, with the decline of democracy and the advent of Alexander the Great, there was no longer space for one of the most important values of Greek culture: the *parrhesia*. If Clito's death anecdote is verisimilar, so that a criticism could still be expressed, it was necessary wine, anger and a fatal audacity. In fact, the channel through which the critics expressed themselves was theatre: a "re-enactment" of a verse from Euripides' *Andromache*, which, by allusion to the myth presented in the tragedy, makes the political attack more effective.

## Plutarco e il teatro: un'introduzione

Plutarco, come è noto, nelle *Vite Parallele* risente molto dell'influenza del teatro e in particolare della tragedia, sia per la costruzione dei personaggi, assimilabili spesso a veri e propri eroi tragici, sia per la creazione di un'atmosfera drammatica, sia per la presentazione della parabola esistenziale dei personaggi stessi<sup>1</sup>.

D'altro canto, come ci si propone di dimostrare con il presente elaborato, nelle *Vite* Plutarco non solo prende spunto dal teatro e dai suoi elementi peculiari per la drammatizzazione di momenti cruciali della biografia dei personaggi, ma descrive anche le diverse posizioni che, a seconda delle epoche e dei luoghi, gli uomini politici assunsero nei confronti del teatro. Dalle *Vite*, dunque, è possibile cogliere l'importante ruolo svolto dal teatro nella società antica, sia nel mondo greco che in quello romano, ed osservare come, inevitabilmente, chi ricopriva ruoli di comando non potesse trascurarlo e ignorarne la portata. Il teatro era, come traspare dall'opera di Plutarco, materia di discussione e, all'occorrenza, strumento potentissimo, cui la politica, l'educazione e la filosofia non potevano fare a meno di relazionarsi.

Il rapporto tra Plutarco e il teatro greco è dunque un argomento che si presta a essere studiato da angolature diverse, rivelando perciò singolare complessità. Nel presente studio, di conseguenza, sarà presentato innanzitutto lo stato dell'arte relativo a questo argomento, così da delimitare al meglio l'oggetto della presente ricerca.

### Citazioni drammatiche: funzione e problema delle fonti

Il dramma attico occupa innegabilmente un posto preminente nel complesso dell'opera plutarchea. Vi sono, all'interno delle *Vite parallele* e della quasi totalità degli opuscoli raccolti sotto il titolo di *Moralia*, frequentissime allusioni, parafrasi e citazioni vere e proprie, riguardanti non solo i tragediografi e i commediografi più conosciuti, ma anche alcuni di cui non si avrebbe altrimenti notizia.

---

<sup>1</sup> Molti studiosi si sono occupati di questo aspetto, cf. Mossman 1988 (Alessandro), Pelling 1988 (Antonio), Mossman 1992 (Alessandro e Pirro), Braund 1993 (Crasso), Zadorojniy 1997 (Crasso), Duff 2004 (Demetrio e Antonio), Beneker 2009 (Pompeo e Cesare), Chialva 2010 (Crasso), Fialho 2010 (Focione), Pelling 2011 (Coriolano) e Leão 2013 (Solone). Inoltre, vide Cerezo (1996).



Si tratta di un complesso di citazioni che comprende anche frammenti di drammi noti solo tramite Plutarco, di cui spesso egli omette sia il titolo sia l'autore<sup>2</sup>. Tale omissione potrebbe rispecchiare una mancanza di informazioni più precise, ma potrebbe anche essere frutto di una pratica tipica della sua epoca o anche di una sua scelta stilistica, fatta verosimilmente con l'intenzione di evitare di dare indicazioni che ai lettori del tempo sarebbero potute suonare superflue.

Inoltre, riguardo a queste citazioni, è fondamentale ricordare il ruolo della memoria, soprattutto perché fino a quando fu utilizzato il rotolo papiraceo, consultarlo non era agevole, e lo stesso Plutarco si lamentava della scarsa quantità di biblioteche disponibili, rimpiangendone soprattutto la mancanza di una nella sua città natale (*Dem.* 2.1); perciò, molte citazioni derivano da letture fatte nel corso dei viaggi intrapresi dal Cheronese. Alla memoria possono essere stati di ausilio al massimo degli appunti, i quali a loro volta potevano anche contenere imprecisioni.

Pertanto, nonostante il Cheronese fosse dotato di una memoria portentosa, essa può averlo tradito in qualche citazione. Infatti, non di rado i versi tragici citati da Plutarco presentano varianti altrove sconosciute e che non sembrano essere motivate dal contesto sintattico<sup>3</sup>. Rimane sempre la possibilità che si tratti di una lezione antica, tratta da fonti ormai sconosciute, o anche di interventi volontari o involontari di un copista. Non si può escludere, tuttavia, un'inesattezza di Plutarco, frutto del limite della sua memoria<sup>4</sup>.

Come esempio significativo, Di Gregorio<sup>5</sup> riporta il frammento 854 R = 770 N<sup>2</sup> di Sofocle, che viene presentato in tre forme diverse:  $\pi\kappa\rho\tilde{\omega}\ \pi\kappa\rho\tilde{\alpha}\nu\ \kappa\lambda\acute{\upsilon}\zeta\omicron\upsilon\sigma\iota\ \varphi\alpha\rho\mu\acute{\alpha}\kappa\omega\ \chi\omicron\lambda\acute{\eta}\nu$  (*De coh. ira* 463F),  $\pi\kappa\rho\tilde{\alpha}\nu\ \chi\omicron\lambda\acute{\eta}\nu\ \kappa\lambda\acute{\upsilon}\zeta\omicron\upsilon\sigma\iota\ \varphi\alpha\rho\mu\acute{\alpha}\kappa\omega\ \pi\kappa\rho\tilde{\omega}$  (*De tranq. an.* 468B) e  $\pi\kappa\rho\tilde{\alpha}\nu\ \pi\kappa\rho\tilde{\omicron}\zeta\omicron\upsilon\sigma\iota\ \varphi\alpha\rho\mu\acute{\alpha}\kappa\omicron\iota\varsigma\ \chi\omicron\lambda\acute{\eta}\nu$  (*De facie* 923F) rendendo quasi impossibile l'individuazione della variante a cui Plutarco abbia originalmente avuto accesso<sup>6</sup>. Altra testimonianza del ruolo della memoria viene ricavata dall'uso frequente dell'indefinito  $\pi\omicron\upsilon$ , che viene interpretato dallo stesso Di Gregorio<sup>7</sup> come una ammissione del Cheronese dell'incertezza sull'origine del frammento, data la probabile impossibilità di riscontrarlo con l'opera.

---

<sup>2</sup> In alcuni casi si trova soltanto un generico  $\tau\rho\alpha\gamma\omega\delta\acute{\omicron}\varsigma$ , ciò che suggerirebbe, secondo Aguilar (2010-2011: 4), che tali citazioni facciano parte di un *corpus* di "Geflügelte Wörter".

<sup>3</sup> Esempi di citazioni che sembrano non essere state riscontrate sull'originale a causa di forme prosastiche al posto di quelle poetiche, sinonimi, ordine diverso delle parole, omissioni o sostituzioni di particelle, uso del singolare invece del plurale e viceversa: *De aud. poet.* 33C, *De am. mult.* 95E, *De coh. ira* 460D, *De cur.* 517E, *De exilio* 605F, *Quaest. Conv.* 647B, *Amatorius* 756B, *Maxime cum principibus* 778A, *De facie* 937F, *De Stoic. rep.* 1056B, *Non posse* 1105B, *Thes.* 3.4, *Pelop.* 3.5, *Cat.* 52.8. Cf. Di Gregorio (1979: 14).

<sup>4</sup> Cf. Di Gregorio (1979:12).

<sup>5</sup> Di Gregorio (1979: 14).

<sup>6</sup> Cf. anche Pearson (1917:62).

<sup>7</sup> Di Gregorio (1979: 14).

Questo ruolo prevalente della memoria come fonte delle citazioni comporta un'ulteriore difficoltà in qualsiasi tentativo di stabilire quando le citazioni di Plutarco derivano da una lettura diretta e quando invece provengono da fonti intermedie. Dalla testimonianza di Dione Crisostomo, contemporaneo di Plutarco (*or.* 19, 5), si può ricavare che c'era una conoscenza antologica dei testi delle tragedie<sup>8</sup>, dalla quale potevano essere esclusi elementi quali lo sviluppo della trama, la conclusione della vicenda, la caratterizzazione dei personaggi e anche gli interventi corali. Sono, tuttavia, all'epoca imperiale ben documentate esecuzioni di canti o di sezioni recitate di tragedie da parte di un τραγωιδός, ciò che dimostra che vi erano ancora rappresentazioni e che molti testi venivano ancora letti integralmente<sup>9</sup>.

Nonostante alcuni studiosi come Ziegler<sup>10</sup>, Tuilier<sup>11</sup> e Wartelle<sup>12</sup> avessero genericamente affermato che Plutarco avrebbe attinto per lo più direttamente dai tragici, i primi autori che provarono ad affrontare il problema delle fonti indirette sono Schlaepfer<sup>13</sup> e Mitchell<sup>14</sup>, i quali però non riuscirono a raggiungere il necessario approfondimento e l'estensione che tale lavoro richiederebbe. Fu Di Gregorio<sup>15</sup> il primo a utilizzare un approccio sistematico, catalogando tutte le citazioni plutarchee dei tre grandi tragici e riuscendo inoltre a classificare quali siano probabilmente frutto di una lettura diretta e quali siano il risultato dell'utilizzo di fonti intermedie.

Infatti, Plutarco e gli uomini di cultura del suo tempo potevano aver accesso a diverse raccolte di citazioni che servirono poi loro anche come fonti: ad esempio alle *Vite dei Sofisti* di Filostrato, all'*Antologia* di Stobeo e agli gnomologi (nei quali gli estratti poetici erano predominanti), di cui è nota l'esistenza fin dagli inizi dell'epoca ellenistica. Era invalsa inoltre la consuetudine nell'età imperiale, in special modo per influenza degli Stoici, di introdurre nel discorso citazioni in versi di ogni genere, con le quali si mirava a rendere più gradevole l'apprendimento di determinati concetti o a convalidarli con la testimonianza dei classici<sup>16</sup>.

Pertanto, molti studiosi hanno cercato di studiare le citazioni teatrali in Plutarco.

---

<sup>8</sup> Sull'utilizzo e la diffusione di "antologie" tragiche cf. Pernigotti (2003).

<sup>9</sup> Cf. Jones (1993: 39-52), Easterling (2001), Tedeschi (2002: 87-187).

<sup>10</sup> Ziegler (1965: 334-335).

<sup>11</sup> Tuilier (1968: 83-84).

<sup>12</sup> Wartelle (1971: 2).

<sup>13</sup> Schlaepfer (1950: 42-56).

<sup>14</sup> Mitchell (1968: 160ss.).

<sup>15</sup> Di Gregorio (1979).

<sup>16</sup> Cf. Bultmann (1910: 42), Weber (1895: 26), Geffcken (1927-1928: 132ss.), de Lacy (1948: 241-271), Bompaigne (1958: 384-385), Peretti (1953: 48), Di Gregorio (1979: 16). Lo stesso Cheronese, pur collocandosi all'interno della tradizione platonica, nel *De aud. poet.* 15F-16A assegna alla poesia il ruolo di rendere più piacevole la filosofia.

Dorda<sup>17</sup> si occupa delle frequenti citazioni da Eschilo: 31 in totale, di cui 16 sono conosciute esclusivamente attraverso la testimonianza di Plutarco<sup>18</sup>. Lo studioso si propone principalmente di analizzare la tradizione del testo di Eschilo giunto a Plutarco attraverso un'attenta analisi delle tipologie di errore. Osserva che vi sono molti errori riconducibili alle fasi più antiche della tradizione manoscritta, chiamati di primo livello: cattive separazioni per effetto della *scriptio continua*, confusione tra lettere, dittografia, aplografia, itacismo, errori nell'attribuzione dei personaggi.

Se da una parte alcuni errori possono essere probabilmente attribuiti all'imprecisione della memoria, si possono trovare anche varianti e errori della tradizione manoscritta che anticipano quelli commessi dai copisti bizantini. Sembra chiaro che ai tempi di Plutarco il testo presentasse già varianti sostanziali e degne di nota. In alcuni casi è comunque difficile stabilire se l'errore si sia verificato nella tradizione manoscritta di Eschilo precedente a Plutarco, si debba a Plutarco stesso o piuttosto si sia prodotto nella tradizione manoscritta plutarchea.

Analogamente, Aguilar<sup>19</sup> ha studiato le citazioni *incertarum fabularum* delle tragedie perdute di Euripide. Il suo intento è stato analizzare le citazioni ripetute in diversi trattati, credendo che esse costituiscano un *corpus* importante per ricavare le diverse intenzioni con cui Plutarco le ha utilizzate. La studiosa ritiene che tali citazioni non aggiungano molto alla struttura argomentativa dei discorsi, ma che funzionino piuttosto come ornamenti, riflessi della tendenza di Plutarco a utilizzare la poesia a fini retorici.

Nel suo lavoro, Aguilar dà un esempio, benché limitato dalle dimensioni dello studio, dell'inestimabile contributo che Plutarco offre al recupero di frammenti, non solo degli *incerta*, ma anche, nel caso di Euripide, dell'*Eolo*<sup>20</sup>. Totaro<sup>21</sup>, a sua volta, si è concentrato sulle testimonianze dell'*archaia* nelle *Vite* plutarchee, affrontando anche la problematica dei fonti intermedie. Tuttavia, Plutarco è un'importante testimone anche della *Nea*, verso cui, come si mostrerà, nutre una certa predilezione.

---

<sup>17</sup> Dorda (2007: 717-726).

<sup>18</sup> Cf. Mette (1963: 150); Wartelle (1971: 242 s.).

<sup>19</sup> Aguilar (2010-2011).

<sup>20</sup> Cf. *TrGF*.

<sup>21</sup> Totaro (2004).

## Il concetto del tragico e del comico in Plutarco

Tagliasacchi<sup>22</sup> e Di Gregorio<sup>23</sup> affrontano il concetto plutarco del tragico e soprattutto gli usi che Plutarco fa di termini come τραγωιδία o τραγικός.

Tagliasacchi cerca di chiarire la definizione di tragico che Plutarco dà nella sua opera a livello teorico e l'uso che fa di τραγωιδία, τραγικός in senso metaforico. La studiosa osserva che Plutarco amplia il concetto di tragico, modificandone e trascendendone a volte i significati tradizionali.

Di Gregorio approfondisce la differenza già individuata da Tagliasacchi tra la tragedia intesa come forma poetica o riferita in senso metaforico, ossia con un significato esteso, in maniera generica, ai vari aspetti della vita. In questo secondo caso, termini come τραγωιδία, τραγικός, δράμα, δραματικός, θεατρικός, τραγωδεῖν sembrano, nell'opinione di questo studioso, venir impiegati sempre con un'intonazione più o meno dispregiativa, naturale portato del prevalere nel nostro autore di esigenze morali, che informano ogni suo scritto.

Le parole τραγωιδία, τραγικός, δράμα vengono usate da Plutarco sia nell'accezione di sventura, calamità inaspettata, avvenimento grandioso e straordinario, con conseguenze dolorose e funeste per coloro che ne sono colpiti, sia con il significato di qualcosa di inventato e falso.

Nonostante questa coloritura negativa del concetto di tragico, che rispecchia una parziale condivisione da parte di Plutarco del rigorismo dell'interpretazione platonica della poesia, il Cheroneo sembra, come osserva Jouan<sup>24</sup>, più tollerante di Platone nei confronti della tragedia. Convinto dell'insostituibile valore formativo della poesia per acquisire la conoscenza degli uomini e della sua propedeuticità nei confronti della filosofia, Plutarco crede che i giovani debbano leggere i poeti, con una guida illuminata capace di eliminare i pericoli intellettuali e morali che sono presenti nei drammi e così esser in grado di renderla una adeguata preparazione alla filosofia, il cui studio esige una maturità ancora non raggiunta dai giovani.

In questo tentativo di trovare nella poesia germi della verità filosofica, Plutarco dialoga, come Hunter-Russel, con l'estetica platonica, l'aristotelica e quella stoica, proponendo un modello che mostra il fascino profondo di questa arte, ma che la subordina alle istanze morali che sono predominanti nella sua personalità e di conseguenza nella sua opera. Un giusto apprezzamento degli eroi mitologici presenti nella poesia, con i loro vizi e le loro virtù, diventa così un potente aiuto per

---

<sup>22</sup> Tagliasacchi (1960: 124-142).

<sup>23</sup> Di Gregorio (1976: 151-174).

<sup>24</sup> Jouan (2002: 186-196).

la comprensione della psicologia dei grandi uomini che hanno fatto la storia del mondo e per formarsi una coscienza retta.

Di Gregorio osserva inoltre che nessuno dei grandi uomini delle *Vite* è mai completamente buono o cattivo, ma tutti hanno di solito un carattere fondamentalmente buono, macchiato però da un difetto tale da causare la loro rovina; nettamente tragica, in senso greco, è questa idea di una colpa dell'eroe che lo porta alla rovina, superando e corrompendo le sue virtù positive, ma è significativo che Plutarco usi questo modello nella costruzione dei suoi personaggi, con un'interpretazione moralistica del concetto aristotelico di colpa tragica. A conclusioni simili sembra giungere Selfa<sup>25</sup>, che definisce i personaggi di Plutarco come figure superiori alla media, grazie al loro lignaggio e all'autorità, sebbene macchiate da deviazioni definibili quanto meno come ἀμαρτία 'errori'.

Parallelamente, Aguilar<sup>26</sup> ha investigato come Plutarco abbia interpretato filosoficamente la commedia; attraverso un'interessante analisi, che ha preso in considerazione il *De audiendis poetis*, il *Comparationis Aristophanis et Menandri compendium*, le *Quaestiones convivales*, mettendole a confronto con la *Poetica* di Aristotele e la *Repubblica* di Platone, sembra suggerire che l'avversione di Plutarco verso la commedia aristofanea rispecchi il biasimo di Platone nei confronti del comico (τὸ γελοῖον). Oltre all'antidoto di preparare opportunamente i giovani alla lettura della poesia, che deve essere usato per ogni genere letterario, Plutarco raccomanda anche le opere di Menandro piuttosto che quelle di Aristofane, una scelta basata non solo su criteri estetici, bensì soprattutto su quelli morali.

Papadi<sup>27</sup> in una tesi dottorale inedita sulla tragedia in Plutarco ha messo in luce come l'analisi della presenza di elementi teatrali nell'opera di Plutarco sia fondamentale per la sua interpretazione. Secondo la studiosa, nell'uso frequente dei filosofi, poeti e storici, Plutarco a volte accetta e a volte invece contrasta le loro opinioni su questioni importanti riguardanti il carattere umano (ἦθος). Tra questi generi letterari, la tragedia diventa punto di riferimento, sia positivamente, per la sua concisione e profondità morale, sia negativamente, per le implicazioni che potrebbero esserci se fosse trasferita nella vita reale.

Secondo Papadi<sup>28</sup>, inoltre, si deve osservare che esiste un filo tragico che lega le *Vite* in un modo sottile, obliquo e potente, segno di un retroscena tragico che i personaggi di Plutarco

---

<sup>25</sup> Selfa (1996: 251).

<sup>26</sup> Aguilar (1997: 3-28).

<sup>27</sup> Papadi (2007).

<sup>28</sup> Papadi (2007: 197-195).

condividono con i personaggi della tragedia. La studiosa, quindi, osserva la presenza di legami più pervasivi tra Plutarco e la tragedia di quelli finora riconosciuti dagli studiosi.

Di particolare interesse ai fini della comprensione dell'atteggiamento di Plutarco nei confronti della commedia è il *Comparationis Aristophanis et Menandri compendium*, all'inizio del quale (853A) si afferma che:

... ὡς μὲν κοινῶς καὶ καθόλου εἰπεῖν πολλῶ προκρίνει τὸν Μένανδρον,

Plutarco, in termini generali e globali, ha preferito indiscutibilmente Menandro.

In Plutarco sembra riflettersi il gusto poetico del suo tempo, in cui Menandro era più popolare di Aristofane, come era testimoniato dalla sua presenza nei convivi e nelle feste pubbliche.

Silva<sup>29</sup> suggerisce che il confronto proposto da Plutarco tra Aristofane, il poeta più importante della Commedia antica, e Menandro, il rappresentante principale della Commedia nuova, costituisca una sorta di agone alla maniera della Commedia antica, come quello che opponeva poeti epici e giambografi negli *Archilochi* di Cratino, o quello tra Eschilo e i rappresentanti della nuova generazione o tra Eschilo ed Euripide, nei *Crapatali* di Ferecrate e nelle *Rane* di Aristofane.

Tale agone letterario nei poeti della commedia antica suole svilupparsi prendendo in considerazione diversi criteri come il linguaggio, lo stile, i caratteri, il tono generale (cf. Aristoph. *Ran.* 814-829). Il testo della *Comparatio* procede in modo simile, anche se qui è essenzialmente nel linguaggio (e non nelle caratteristiche sceniche) che emerge il contrasto. Probabilmente questa è una conseguenza del fatto che la *mise-en-scène* all'epoca di Plutarco cedette il passo all'uso dei testi nelle letture in altri spazi di interazione sociale.

Lo stile di Aristofane viene caratterizzato come 'maleducato' (853B): τὸ φορτικόν, "la volgarità" è rinforzato con τὸ θυμελικόν, "la grossolanità" e τὸ βάνανσον, "il cattivo gusto". Tale stile, tuttavia, viene strettamente abbinato al pubblico del teatro del V secolo, che viene definito da Plutarco come "ignorante e volgare" (ἀπαίδευτος καὶ ἰδιώτης, 853B), dato che lo stesso Aristofane riconobbe (*Nub.* 520-527), come condizione per il successo, il necessario equilibrio tra i tre punti di un triangolo: il poeta creatore, il lavoro prodotto e pubblico di riferimento.

Aristofane, dunque, deve piacere a un vasto pubblico, tra cui c'era un segmento dai gusti grossolani; Teofrasto ne è testimone nei suoi *Caratteri*. Infatti, descrive molti personaggi che

---

<sup>29</sup> Silva (2017).

frequentano il teatro, come il cerimonioso (5.7), il loquace (7.9), lo spudorato (9.5), lo scurrile (11.3) e lo stordito (14.4).

Plutarco mette in contrasto tale pubblico con la progressiva raffinatezza che divenne il segno distintivo di un pubblico “colto” (πεπαιδευμένος) che Menandro ha cercato di soddisfare, soprattutto quelli che frequentavano banchetti e feste private, un’*élite* istruita ed esigente.

Tale differenza tra i due poeti si manifesta anche nell’uso delle figure di stile. In questo caso non si discute della legittimità di tale uso, ma dell’abbondanza e dell’opportunità con cui si ricorre alle antinomie, agli omeoteleuti e alle paronimie (853B): “Ebbene, Menandro, con un discorso conveniente (μετὰ τοῦ προσήκοντος λόγου), raramente (ὀλιγάκις) usa questi espedienti, per considerare le parole degne di cura (ἐπιμελείας αὐτὰ ἀξιῶν), mentre l’altro (Aristofane) li usa molte volte (πολλάκις), con sconvenienza (οὐκ εὐκαίρως) e freddezza (ψυχρῶς)”<sup>30</sup>.

La contrapposizione tra Aristofane e Menandro rievoca l’agone delle *Rane*, in cui Eschilo ha condannato l’anarchica combinazione di componenti nella lirica di Euripide<sup>31</sup>. D’altra parte Plutarco, adottando criteri simili, è ancora più preciso nell’indicare come dovrebbe esservi una coincidenza, regolata da strette convenzioni, tra ogni personaggio e il linguaggio che usa (853D): “la dignità per il re” (βασιλεῖ τὸν ὄγκον), “l’eloquenza per chi parla” (ῥήτορι τὴν δεινότητα), “il tono semplice per la donna” (γυναικὶ τὸ ἀπλοῦν), “il prosaico per l’uomo comune” (ιδιώτῃ τὸ πεζόν), “quello comune per il mercante” (ἀγοραίῳ τὸ οἰκτικόν). Stato sociale e genere continuano a essere i fattori determinanti della caratterizzazione dei personaggi, e non trovare in Aristofane le differenze attese rende ogni tipo irriconoscibile.

A questo proposito è opportuno ricordare che nel *De audiendis poetis* (17F-18A) Plutarco sottolinea che l’arte poetica è un’arte mimetica, e che in essa si ammira più la somiglianza della bellezza. Per sua stessa natura, il brutto non può essere bello, ma, se l’imitazione produce la somiglianza sia di qualcosa di brutto sia di qualcosa di bello, essa viene lodata. Se, al contrario, si crea una bella immagine di un brutto corpo, essa non è né conveniente né credibile. Tale giudizio è centrato sulla nozione di armonia tra la figura reale e quella imitata. Su questo, Plutarco, da educatore e moralista, aggiunge che poiché la poesia troppo spesso presenta imitazioni di azioni brutte e passioni e personaggi cattivi, è opportuno che il giovane non le consideri come fonte di ammirazione e modelli da imitare, né pensi che siano belle, bensì che apprezzi solo come corrispondano alla figura rappresentata.

---

<sup>30</sup> Traduzione nostra.

<sup>31</sup> Cf. *Ran.* 1301-1303; 1058-1062.

Avendo siffatta preoccupazione, Plutarco (*De aud. poet.* 19A) loda i poeti che apertamente mostrano segni di riprovazione morale riguardo all'atteggiamento dei personaggi che hanno comportamenti sbagliati, indicando tra essi Menandro, che nel prologo della sua commedia *Taide* caratterizza la protagonista come θρασεῖα "audace", πιθανή "seducente", ἀδικοῦσα "ingiusta" e ἀποκλείουσα "intransigente", o Omero<sup>32</sup>, quando qualifica le parole di Agamennone con l'avverbio κακῶς.

Di conseguenza, Plutarco non riesce ad apprezzare l'espressività che Aristofane cerca di ricavare dall'incongruenza tra il linguaggio e il personaggio che lo usa: infatti il commediografo della ἀρχαῖα mescola tipi e comportamenti linguistici provocando un effetto di comicità<sup>33</sup>, elemento che Plutarco interpreta non come una risorsa comica, ma come mancanza di raffinatezza e talento.

Plutarco sottolinea la coerenza del linguaggio di Menandro attraverso il prefisso συν-. Afferma, infatti, che il poeta è contenuto (συνέξεται) e coerente (συνπέπνευκε) (*Comp. Ar. Et Men.* 853D), senza rinunciare alla diversità dei suoi personaggi, che continuano a essere di tutti i generi, conservando sempre però l'armonia tra i diversi tipi e il loro linguaggio.

Il maggior apprezzamento di Menandro rispetto ad Aristofane sembra rispecchiare anche il gusto estetico dell'età ellenistica, in cui l'invenzione fantastica, tipica della prima fase della commedia, viene sostituita da una sorta di 'realismo', capace di ritrarre situazioni banali della vita quotidiana privata, come vivere nell'opulenza o nel bisogno, l'eccesso o la mancanza di lavoro o di cibo, le turbolenze dei mercati, i rapporti familiari, rendendo protagonisti persone comuni. Inoltre, le élite intellettuali presenti a teatro hanno trovato in Menandro un interlocutore più appropriato, data la sua sobrietà e il suo senso di equilibrio, che trasmetteva idee coerenti senza perdere un certo tono di piacevole rilassamento (*Comp. Ar. Et Men.* 854B).

Inoltre, in epoca ellenistica iniziò a verificarsi un cambiamento (che proseguì nell'età imperiale) anche nella funzione del teatro, in quanto brani scelti vennero recitati come forme di intrattenimento nelle conversazioni e nei banchetti<sup>34</sup>, ai quali partecipava un pubblico elegante e sofisticato a cui (come si è già visto) Menandro risulta più adeguato. Anche da un punto di vista pedagogico, sembra che Menandro, proprio per i colori pallidi e raffinati delle sue creazioni, possa esser stato di notevole utilità.

---

<sup>32</sup> Cf. *Il.* 1-24-25.

<sup>33</sup> Cf. Dickey (1995: 261).

<sup>34</sup> Non si tratta affatto di una pratica nuova, ma dell'accentuazione (cf. *Quaest. conv.* 673B, 712B) di una tendenza di cui le testimonianze già facevano menzione; cfr. *Ar. Nub.* 1353-1372; *Ath.* 537D; Perusino (1995: 151-157), Hall (2006).



Plutarco, pertanto, raccoglie questi argomenti per sommarsi alla voce della critica letteraria sempre più esigente per scegliere Menandro come colui che prevale nella destrezza di parola, nella capacità di persuasione, o semplicemente nella bravura nell'utilizzare la lingua greca, esplorandone tutti i suoni e la ricchezza di significato (*Comp. Ar. Et Men.* 854B).

## **Il rapporto tra politica e teatro in Plutarco**

Lo studio del complesso rapporto tra la politica e il teatro in Plutarco è stato finora affrontato da diverse angolature. Lo studio di van der Stockt<sup>35</sup> costituisce in qualche modo un punto di riferimento per la nostra proposta di ricerca, perché lo studioso ha provato a spiegare come le opere teatrali influenzassero la concezione plutarca dei personaggi oggetto delle biografie.

Aguilar<sup>36</sup> sostiene una sorta di disinteresse di Plutarco per gli aspetti teorici della politica. Vari tentativi sono stati fatti per spiegare tale disinteresse, tra cui quello di Volkmann<sup>37</sup>, che lo associa a uno spirito borghese che avrebbe impedito al Cheronese di spingere lo sguardo oltre la sua città natale. Jones<sup>38</sup>, tuttavia, sostiene che l'aver trascurato valutazioni astratte su costituzioni e forme di governo diverse si giustificerebbe per la centralità che l'aspetto etico occupa nell'interesse plutarco. Non gli interesserebbe, pertanto, la politica, bensì i politici e i loro caratteri. L'autore ritiene comunque possibile rintracciare i presupposti politici sottostanti alle valutazioni etiche.

Aguilar, nell'analisi dell'unica opera che rientra più direttamente nella tematica, il *Praecepta gerendae reipublicae*, e almeno per quest'opuscolo, ipotizza che ulteriori motivi per il silenzio di Plutarco su questo aspetto siano tanto la paura di un'ipotetica repressione politica quanto, più verosimilmente, il pragmatismo disilluso dell'età anziana, che forse lo porta a non credere nell'utilità di valutazioni teoriche su un sistema politico che ormai era inesorabilmente dominato dai Romani. Tale pessimismo non riguarda, tuttavia, la capacità individuale dell'uomo di andare alla ricerca della virtù. Infatti, Plutarco non esita a consigliare il suo giovane amico su fondamenti etici che sono delle questioni politiche, basandosi sulla sua esperienza di vita.

Aguilar inoltre mette in rilievo la presenza in quest'opera di similitudini tratte dal mondo del teatro. Questo espediente retorico, utilizzato ampiamente nei trattati politici e nelle *Vite parallele*, come già ampiamente mostrato da Fuhman<sup>39</sup>, sembra suggerire, secondo la studiosa, che Plutarco

---

<sup>35</sup> van der Stockt (1992).

<sup>36</sup> Aguilar (1984).

<sup>37</sup> Volkmann (1869).

<sup>38</sup> Jones (1972).

<sup>39</sup> Fuhman (1964).

abbia concepito il rapporto tra i politici e i comuni cittadini in termini simili a quello tra gli attori e il loro pubblico, come se essi, nel loro ruolo di convincimento e di commozione, svolgessero funzioni simili.

Aguilar inoltre osserva che questo rapporto tra teatro e politica si articola in tre modi diversi: attraverso riferimenti alla realtà teatrale, similitudini tratte dal teatro e aneddoti. In esse, i politici vengono confrontati con gli attori, mentre le loro vite con la scena teatrale. Secondo Plutarco, sotto l'impero romano l'unica cosa che un uomo politico greco possa fare è svolgere ('rappresentare') il suo compito secondo una trama globale, il cui senso gli sfugge e il cui esito – alla maniera dell'attore di fronte ai disegni del drammaturgo – non può alterare.

Pace<sup>40</sup> esamina l'atteggiamento di Plutarco nei confronti dell'organizzazione materiale degli spettacoli (con particolare riguardo a quelli dell'età ellenistica), per la quale egli sembra aver nutrito un profondo interesse. Prendendo in considerazione il *De gloria Atheniensium*, le *Quaestiones convivales*, il *De cupiditate divitiarum*, il *De audiendis poetis*, le *Vite* di Focione, di Nicia, di Catone, di Demostene e di Solone, la studiosa sottolinea il biasimo di Plutarco per l'eccessiva importanza attribuita alla parte materiale dell'allestimento degli spettacoli teatrali e, più particolarmente, la presenza di quella che egli spesso definisce *πολυτέλεια* e delle spese che essa comporta.

Oltre a proporre alcune cause per spiegare questo atteggiamento di Plutarco, come l'idea della facoltà ingannatrice della poesia in generale e della tragedia in particolare, viene messo in luce come questo biasimo si rispecchia anche nell'uso metaforico di termini legati alla sfera del teatro, del dramma e della tragedia, mostrando come la deplorazione dello sfarzo dell'apparato scenico da parte di Plutarco possa aver contribuito a conferire a questi aggettivi il senso di ostentazione del potere o della ricchezza, spesso ingannevole o dietro alla quale si nasconde il vuoto.

Inoltre, Pace<sup>41</sup> prende in esame l'utilizzo che Plutarco fa di immagini letterarie riguardanti la mimesi attoriale in contesti di natura politica. La capacità mimetica degli attori diventa termine di comparazione per illustrare, sia sul piano descrittivo sia su quello prescrittivo, l'adeguamento a determinati ruoli o situazioni nella vita politica. Mimesi degli attori e mimesi dei politici, pur essendo per Plutarco fenomeni analoghi, si distinguono per il piano sul quale si svolgono: l'una resta confinata nell'ambito fittizio della *performance* teatrale, e trova in esso stesso la sua giustificazione; l'altra si svolge in quello della vita reale, dove può investire elementi più profondi, come il comportamento

---

<sup>40</sup> Pace (2005).

<sup>41</sup> Pace (2017).

nel senso più ampio del termine e il modo di pensare, e pertanto produce conseguenze significative tanto per i singoli individui che la praticano quanto per la comunità alla quale essi appartengono.

La capacità imitativa degli attori diviene oggetto di valutazione soltanto quando trasferita nella vita reale, e in particolare nella politica: essa è positiva quando comporta il superamento di personali inclinazioni o sentimenti in vista del raggiungimento di un obiettivo superiore, quale il rispetto dei ruoli democraticamente assegnati (*Quaest. conv.* 816F-817A) o il bene della comunità (*Dem.* 22); è invece negativa quando comporta uno stravolgimento della propria natura morale in seguito all'assunzione di un particolare ruolo (*Demetr.* 18), o quando si limita all'imitazione di aspetti meramente superficiali (*Demetr.* 41).

Leão<sup>42</sup> studia l'uso ironico della teatralità e delle metafore nella *Vita di Solone*, evidenziando l'importanza delle doti performative nell'episodio in cui Solone si afferma sulla scena politica ateniese attraverso la disputa sull'isola di Salamina. La possibilità di utilizzare uno stratagemma sembra coerente con l'inventiva degli Ateniesi, che avrebbe lasciato tracce anche nell'uso metaforico del linguaggio, applicato alla realtà politica e giuridica (*Sol.* 15.2).

Inoltre, Leão sostiene che il tentativo di Solone di impedire l'ascesa di Pisistrato al potere in Plutarco sia caratterizzato da una notevole teatralità. Nel ritratto di Solone, pertanto, Plutarco avrebbe messo in luce la tendenza a ricorrere a comportamenti teatrali nei momenti di forte tensione pubblica. Il Cheronese, tuttavia, sembra essersi servito di una discreta ironia in questo ritratto, poiché, criticando implicitamente Solone, contrappone questi comportamenti ai rischi rappresentati dal teatro che si osservano nell'aneddoto relativo a Tespi (*Sol.* 29).

Sapere<sup>43</sup> ha pubblicato un lavoro che condivide con questa tesi l'obiettivo di studiare il rapporto tra politica e teatro nell'Atene classica così come si presenta nelle *Vite* di Plutarco. Nonostante lo studio sembri anticipare alcune riflessioni che si intendono presentare con questa tesi, dato che il *corpus* esaminato è più circoscritto e il metodo seguito è diverso, esso non esaurisce l'argomento, anche se mostra che è fruttuoso e degno di approfondimento.

La studiosa cerca di dimostrare come nell'Atene classica, secondo quanto si ricava dalle *Vite* di Plutarco, i politici avrebbero fatto uso di tecniche teatrali per ottenere l'approvazione del popolo, rafforzando così il loro potere. L'analisi si concentra sulle *Vite* di Alcibiade, Nicia e Pericle: i personaggi secondo la studiosa presentano tre stili diversi di governo, che lei confronta con la situazione di Sparta, in modo da mettere in risalto le peculiarità delle dinamiche politiche ateniesi.

---

<sup>42</sup> Leão (2013).

<sup>43</sup> Sapere (2020).

Sapere giunge alla conclusione che le relazioni politiche vengono decodificate da Plutarco in termini di dinamiche teatrali. Pertanto, non è solo il teatro a influenzare il pubblico, criticando o lodando personaggi politici, ma gli uomini politici stessi usano la teatralità per fare politica. Pericle, Nicia e Alcibiade, ognuno a suo modo, sono per Plutarco esempi di attori che recitano a servizio del loro interesse politico, trasformando il δῆμος in una sorta di spettatori. Secondo la studiosa, tale fenomeno è percepito principalmente ad Atene, dove fiorisce una società profondamente percorsa dagli effetti del teatro, che non hanno invece la stessa forza a Sparta.

### **Definizione degli obiettivi della ricerca**

Come si vede, la bibliografia sul rapporto tra Plutarco e il teatro è molto ampia.

Inserendosi nel solco degli studi (non molto numerosi e perlopiù circoscritti all'analisi di alcune opere) che si occupano specificamente del rapporto tra il teatro, la politica teoria della mimesi artistica in Plutarco, questo lavoro si propone di studiare come il rapporto tra i personaggi ed il teatro contribuisca alla caratterizzazione degli uomini politici e della politica nelle *Vite* plutarchee. Nell'ambito dell'opera del poligrafo di Cheronea, per ottenere la giusta profondità di analisi all'interno di una tesi di dottorato, è stato necessario selezionare un *corpus* di episodi da prendere in esame. Dalla lettura dei commenti è apparso chiaro che, tra le *Vite parallele* e i *Moralia*, sarebbe stata l'analisi delle prime a consentire un approccio più innovativo allo studio della relazione tra politica e teatro. Si è proceduto inoltre a una seconda selezione, che ha cercato di mettere in evidenza gli esempi più significativi, al fine di fornire un quadro di diversi luoghi (Atene, Sparta, Roma) e periodi storici, dall'Atene di Solone a quella di Pericle, proseguendo per l'epoca di Alessandro Magno fino ad arrivare alla Roma repubblicana. Inoltre, in particolare, vengono presi in esame gli aneddoti di argomento teatrale, per mostrare come Plutarco li utilizzi per la caratterizzazione dei personaggi politici.

Nel corso del lavoro sono stati incontrati diversi ostacoli, come il problema delle fonti di questi aneddoti, la loro attendibilità storica e la possibilità che Plutarco possa aver apportato innovazioni nella narrazione. In altri termini, non è sempre facile stabilire quanto vi sia di plutarcheo in questi aneddoti e quanto provenga da materiali che Plutarco conosceva dalle sue fonti, nella maggior parte dei casi non da noi identificabili. Questo non toglie la possibilità di ricavare alcune linee di tendenze relative all'uso di questo tipo di aneddoti da parte di Plutarco.

Da un punto di vista del metodo, l'analisi riguardante la rappresentazione dei personaggi di Plutarco attraverso gli aneddoti teatrali terrà conto di tre aspetti: il contesto storico in cui si inseriscono

i personaggi stessi e l'attendibilità degli aneddoti; l'epoca alla quale appartengono le fonti di Plutarco e il modo in cui possono aver rielaborato e manipolato gli aneddoti; il peculiare utilizzo che Plutarco può aver fatto degli aneddoti sia ai fini della caratterizzazione dei personaggi, ma anche di una possibile espressione del suo personale pensiero filosofico e politico.

A tale riguardo (anche se questo aspetto non costituisce il centro della nostra analisi), è stato preso in considerazione in particolare il pensiero filosofico di Plutarco (influenzato dalla dottrina platonica) sulla poesia mimetica, quale emerge da opere come il *De audiendis poetis* e il *De gloria Atheniensium*. Questo aspetto del pensiero del Cheronese può permetterci di comprendere meglio la sua posizione sul ruolo del teatro e le ragioni sottese alla caratterizzazione che egli fa dei poeti drammatici e degli attori.

Particolare attenzione sarà rivolta all'indagine dell'utilizzo degli spettacoli teatrali (e in particolare di quelli tragici) a fini politici in epoche differenti. Ci si propone l'obiettivo di rispondere a domande come: Quali sono state le iniziative istituzionali e chi le ha prese? Come è stato dato il sostegno ai poeti e in quali contesti essi potevano intervenire? Con quale intenzione è stato sponsorizzato questo intervento?

Si investigherà anche il modo in cui Plutarco rappresenta l'atteggiamento del pubblico e quindi della società nel suo complesso nei confronti degli spettacoli teatrali di epoche differenti.

Un altro aspetto che sarà preso in considerazione è l'utilizzo della commedia politica nelle *Vite*, con un'analisi volta a mostrare come le citazioni di episodi delle commedie sono utilizzate al fine di mettere in luce aspetti negativi del carattere dei personaggi, in una sorta di *vituperatio*, o soprattutto di illustrare l'atteggiamento ostile del popolo nei loro confronti.

## 1. Il rapporto tra il teatro e la παιδεία

Nel presente capitolo saranno analizzati gli atteggiamenti assunti da personaggi di epoche e luoghi differenti sulla possibile funzione educativa del teatro: da sentimenti di diffidenza, provocati da una presunta natura ingannevole del teatro, alla fiducia nella possibilità di utilizzarlo per educare e formare il cittadino, tanto quello di una società democratica come quella ateniese (in cui il teatro svolge il compito, peculiare, di guidare il popolo attraverso la piacevolezza della musica e delle arti), quanto quello di una società aristocratica come quella spartana (in cui, invece, la dimensione teatrale si inserisce nel più ampio spettro delle tradizioni relative alla formazione dei giovani).

I diversi atteggiamenti cui si è ora accennato emergono in particolare dagli aneddoti che Plutarco riferisce in relazione ai vari personaggi. Tuttavia, nell'analisi dei racconti aneddotici si incorre necessariamente nel problema (in certi casi già posto dalla critica) della loro attendibilità. Di conseguenza, in questo primo capitolo si cercheranno anche di analizzare gli elementi a sostegno e a sfavore della credibilità dell'aneddoto di volta in volta esaminato. D'altronde, di fronte ai ritratti di Solone, Pericle e Agesilao tratteggiati da Plutarco, non ci si può non chiedere quanto essi accolgano dell'autentico pensiero di ciascuna delle personalità dipinte e quanto, invece, di riconoscibilmente "plutarcheo" essi presentino. Ciò costituisce dunque uno spunto ulteriore d'indagine.

A seguire, si rivolgerà lo sguardo a opposte visioni del teatro originatesi nel mondo romano e, inscindibili, nella realtà storica e, in particolare, nell'interpretazione di Plutarco, dai diversi atteggiamenti nei confronti della cultura greca: se, da una parte, il teatro è considerato una forma di vano passatempo, di esibizione e di spreco, dall'altra se ne riconosce l'elevato valore culturale.

### **Teatro come παιδεία nell'incontro tra Solone e Tespi**

Il primo aneddoto che sarà analizzato fa parte della *Vita di Solone* (29.6):

ἀρχομένων δὲ τῶν περὶ Θέσπιν ἤδη τὴν τραγωδίαν κινεῖν, καὶ διὰ τὴν καινότητα τοὺς πολλοὺς ἄγοντος τοῦ πράγματος, οὕτω δ' εἰς ἄμιλλαν ἐναγώνιον ἐξηγμένου, φύσει φιλήκοος ὢν καὶ φιλομαθὴς ὁ Σόλων, ἔτι μᾶλλον ἐν γήρᾳ σχολῇ καὶ παιδιᾷ καὶ νῆ Δία πότοις καὶ μουσικῇ παραπέμπων ἑαυτὸν, ἐθεάσατο τὸν Θέσπιν αὐτὸν ὑποκρινόμενον, ὥσπερ ἔθος ἦν τοῖς παλαιοῖς. μετὰ δὲ τὴν θεὴν προσαγορεύσας αὐτὸν ἠρώτησεν εἰ τοσοῦτων ἐναντίον οὐκ αἰσχύνεται τηλικαῦτα ψευδόμενος. φήσαντος δὲ τοῦ Θέσπιδος μὴ δεινὸν εἶναι τὸ μετὰ παιδιᾶς λέγειν τὰ τοιαῦτα καὶ πράσσειν, σφόδρα τῇ βακτηρίᾳ τὴν γῆν ὁ Σόλων πατάξας: «ταχὺ μέντοι τὴν παιδιάν» ἔφη «ταύτην ἐπαινοῦντες οὕτω καὶ τιμῶντες εὐρήσομεν ἐν τοῖς συμβολαίοις».

Tespi cominciava proprio allora a modificare la tragedia e l'iniziativa attirava la gente per la novità, anche se non si era ancora arrivati a un concorso teatrale. Solone, che per natura amava ascoltare e imparare e che nella

vecchiaia ancor più si abbandonava ai passatempi, allo svago e, per Zeus, al bere e alla musica, andò a vedere Tespi il quale, secondo l'uso degli antichi, recitava egli stesso i suoi drammi. Dopo lo spettacolo, Solone gli rivolse la parola e gli domandò se non si vergognava a raccontare tali fandonie davanti a tanta gente. Tespi replicò che non c'era niente di male a dire e a fare tali cose per divertimento, e allora Solone, colpendo violentemente la terra col bastone, esclamò: «Ben presto certo, a furia di lodare e apprezzare così questo divertimento, ce lo troveremo nei contratti!»<sup>44</sup>.

L'aneddoto è ambientato in un momento della storia di Atene in cui non esistono ancora dei *festival* teatrali. Plutarco afferma che l'impianto della tragedia subisce dei cambiamenti proposti da Tespi, e tali da renderla capace di attrarre l'attenzione della gente. L'aneddoto sembra corroborare l'attribuzione a Tespi di alcune innovazioni, testimoniata inoltre in Temistio (26.316D): καὶ οὐ προσέχομεν Ἀριστοτέλει ὅτι τὸ μὲν πρῶτον ὁ χορὸς εἰσιῶν ἦδεν εἰς τοὺς θεοὺς, Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν<sup>45</sup>. Con l'ausilio di nuove risorse come l'attore, il prologo e i discorsi, Tespi crea una rappresentazione apparentemente troppo realistica, ma che senza dubbio perfeziona l'illusione drammatica.

In merito all'attendibilità di questo aneddoto<sup>46</sup>, è opportuno considerare che vi sono alcune discordanze sulla cronologia degli eventi presentati in questa biografia. L'incontro tra Solone e Creso, ad esempio, è considerato inverosimile dalla critica<sup>47</sup>. Tuttavia, per quanto riguarda il possibile incontro fra Solone e Tespi, se ne può sostenere la veridicità se si fanno risalire le rappresentazioni del poeta tragico a una data precedente al 561/560 a. C., anno del colpo di stato operato da Pisistrato.

Se invece si ritiene che si tratti di un'invenzione, Piccirilli<sup>48</sup> osserva che essa potrebbe risalire all'età alessandrina oppure a un periodo posteriore, quando si cercò di attribuire all'Attica l'origine della tragedia. Tuttavia, secondo Peretti<sup>49</sup>, l'aneddoto sembra escludere una prassi legata a motivi di *Lokalpatriotismus* attico, perché non svela dettagli sull'origine della tragedia, ma focalizza l'attenzione sul rimprovero di Solone a Tespi riguardo alle menzogne messe in scena.

Inoltre, sembra condivisibile l'opinione di Untersteiner<sup>50</sup>, secondo il quale l'episodio, se pure inventato, deve essere giudicato come una fonte attendibile di informazioni su Tespi e Solone. Lo studioso indaga se nel pensiero di Solone storico vi siano aspetti coi quali tale aneddoto sarebbe coerente e, a tale riguardo, osserva che nella famosa *Elegia alle Muse* le figlie di Mnemosine sono

---

<sup>44</sup> Si segue l'edizione e la traduzione di Manfredini (1977).

<sup>45</sup> Cf. Pickard-Cambridge (1970: 77), Tyrrell (2006: 156-158).

<sup>46</sup> Cf. Piccirilli (1977: 272).

<sup>47</sup> Cf. Muñoz Gallarte (2011: 117-132).

<sup>48</sup> Piccirilli (1977: 272).

<sup>49</sup> Peretti (1939: 278).

<sup>50</sup> Untersteiner (1955: 272-273).

invocate da Solone per ammonire a cantare la verità: πολλὰ ψεύδονται ἄοιδοὶ (fr. 29 West). Questo elemento sarebbe in linea con il biasimo dell'aspetto menzognero della poesia drammatica da lui espresso nell'aneddoto plutarcheo.

Inoltre, la coscienza dell'alto e decisivo valore educativo della poesia sembra essere stata una costante del pensiero di Solone, di cui rimase qualche eco nella tradizione. Benché non vi siano evidenze conclusive, pare ragionevole l'ipotesi che l'aneddoto sia attendibile, visto che la reazione avuta da Solone sulla tragedia di Tespi e la sua opinione sul teatro appaiono coerenti con quello che sembra essere stato il suo pensiero sulla poesia mimetica.

Ma anche se l'aneddoto di Solone fosse stato inventato e dovesse la sua conservazione a un atteggiamento nei confronti del problema dell'arte che anticiperebbe in qualche modo quello platonico, esso costituirebbe un elemento importante per la ricostruzione storico-letteraria della caratterizzazione di questo personaggio. Rimarrebbe, tuttavia, il dubbio se si tratti di un'invenzione attribuibile a Plutarco stesso o a una delle sue fonti<sup>51</sup>. Nonostante sia impossibile una risposta netta, è comunque significativa la scelta plutarchea di includere questo aneddoto nella *Vita*.

Proprio per questo è importante considerare determinati aspetti che egli mette in luce in questo passo, analizzandoli alla luce della filosofia plutarchea.

Il primo aspetto è l'utilità dell'arte per l'uomo politico. Tespi difende l'arte, nonostante essa contenga delle menzogne, come forma di παιδία, mentre Solone ha paura che il teatro, a motivo della sua capacità attrattiva e dell'apprezzamento di cui gode, possa influire negativamente anche sulle occupazioni serie e sulla vita pubblica, in particolare sulle transazioni economiche, trasferendo in esse la sua natura ludica e menzognera. Egli sembra così sostenere implicitamente la necessità di evitare la sovrapposizione delle due sfere: la vita pubblica, seria ed importante, e il teatro, divertente e rilassante. Questo aneddoto, pertanto, aiuta a delineare Solone come un personaggio che, nonostante sia φιλήκοος e φιλομαθής, rimane austero anche di fronte alle occasioni ludiche della vita. Nel suo atteggiamento, infatti, le esigenze della politica e del benessere dello Stato sono sempre anteposte a quelle dell'arte, nonostante questa si presenti nella forma della παιδία<sup>52</sup>. Solone, pur mostrandosi aperto all'ascolto e all'apprendimento, mantiene un atteggiamento conservatore contrario a qualunque novità avvenga senza un giudizio critico sempre autonomo ed indipendente.

---

<sup>51</sup> Secondo Peretti (1939: 278), l'invenzione dell'aneddoto sarebbe da attribuire ad Eraclide Pontico. Secondo Begemann (1875: 23) e von der Mühl (1942: 341), la fonte di Plutarco andrebbe individuata quasi sicuramente in Ermippo.

<sup>52</sup> Cf. Pace (2015: 167).



Assumendo uno sguardo più analitico, varrebbe la pena sottolineare che, secondo Solone, Tespi non pare vergognarsi affatto di mettere in scena tali fandonie (τηλικαῦτα ψευδόμενος) davanti al folto pubblico (τοσοῦτων ἐναντίον), ma sembra persino compiacersene, arrivando a elogiare e onorare (ἐπαινοῦντες οὔτω καὶ τιμῶντες) tale passatempo “puerile” (παιδιά). Il timore dell’uomo politico, e poeta insieme, è che simili, ingannevoli rappresentazioni possano essere il detonatore di qualcosa di molto più pericoloso che, se estrapolato da un contesto ben delimitato, sarebbe capace di erodere il tessuto della società (coinvolgendo politica, commercio e arte) sino al punto di generare quei prodromi che porteranno in seguito al colpo di stato<sup>53</sup>.

L’ostilità del Solone plutarcheo nei confronti dell’aspetto menzognero dell’arte ha dei punti di contatto col pensiero di Platone<sup>54</sup>, il quale (come è noto) concepisce l’arte come imitazione della realtà, incapace pertanto di trasmettere una conoscenza vera e inadatta a svolgere un ruolo educativo.

Plutarco stesso si occupa, nel *De audiendis poetis*, del carattere ludico della poesia che «scherzando (παίζουσα) e ingannando (ἐξαπατῶσα) fa finta di insegnare (προσποιῆ διδάσκειν)», aspetto che si relaziona con l’insopprimibile presenza dello ψεῦδος (*De aud. poet.* 16D). Se per Platone la falsità della poesia dipende dalla costitutiva impossibilità dell’imitatore di giungere alla verità, Plutarco (*De aud. poet.* 16A-17E) ne indica come cause o il contenuto mitico e inventato volontariamente introdotto dai poeti o le loro errate opinioni su argomenti quali gli dèi e l’oltretomba, nei quali si trovano in difficoltà gli stessi filosofi.

La presenza della finzione e il carattere ludico sembrerebbero essere in contrasto con un possibile utilizzo della poesia in ambito educativo, che presuppone serietà. Plutarco, tuttavia, ammonisce (*De aud. poet.* 15F):

Οὔτω τοὺς λόγους ἢ ποιήσεις ἐκ φιλοσοφίας ἀναλαμβάνουσα μινυμένους πρὸς τὸ μυθῶδες ἑλαφρὰν καὶ προσφιλεῖ παρέχει τοῖς νέοις τὴν μάθησιν. Ὅθεν οὐ φευκτέον ἐστὶ τὰ ποιήματα τοῖς φιλοσοφεῖν μέλλουσιν, ἀλλὰ προφιλοσοφητέον τοῖς ποιήμασιν ἐθιζομένους ἐν τῷ τέρποντι τὸ χρήσιμον ζητεῖν καὶ ἀγαπᾶν· εἰ δὲ μή, διαμάχεσθαι καὶ δυσχεραίνειν<sup>55</sup>

Così pure la poesia, quando riprende i temi trattati dalla filosofia e vi mesce la sua componente favolosa, offre ai giovani un insegnamento facile da assimilare e piacevole. Per questo chi decide di intraprendere lo studio della filosofia non deve evitare la poesia, ma considerarla semmai come un tirocinio prefilosofico, abituandosi a ricercare l’utile in mezzo al dilettevole e ad amarlo, e, se non c’è, ad avversarla e sdegnarla<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> Cf. Tagliacchi (1960: 131).

<sup>54</sup> Cf. *Resp.* 382B-C, 395C, 605C ss.

<sup>55</sup> Si segue l’edizione di Hunter and Russel (2011).

<sup>56</sup> Si segue la traduzione di Pisani (2017).

Questo atteggiamento di Plutarco, che riconosce la presenza dello ψεῦδος nella poesia (quindi anche nei testi drammatici) e la sua natura ludica, che sembrerebbe renderla inadatta a una funzione educativa (pur non escludendo che essa possa essere utilizzata come mezzo per la preparazione alla filosofia), sembra riflettersi in qualche misura nell'aneddoto esaminato, dove, come si è visto, Solone biasima le menzogne presenti nella rappresentazione teatrale e teme che possano trasferirsi anche nelle relazioni contrattuali, mentre Tespi le giustifica con il divertimento ad essa connaturato.

### **Teatro come 'educazione' in Pericle**

Plutarco, descrivendo il modo in cui Pericle cercava di accattivarsi il popolo (*Per.* 11.4, su cui si veda il capitolo 2), si serve della citazione di un trimetro giambico di fonte sconosciuta «διαπαιδαγωγῶν οὐκ ἀμούσοις ἡδοναῖς» τὴν πόλιν.

Vi sono due interpretazioni principali per il participio διαπαιδαγωγῶν: 1. blandendo, accattivando 2. disciplinando, educando, guidando.

Platone nel *Timeo* (89d) usa il verbo in riferimento all'azione di disciplinare la parte corporea dell'essere vivente. Dopo Platone, questo verbo è usato soltanto da Plutarco<sup>57</sup>. Sembra perciò ragionevole l'avvertenza del *Thesaurus Linguae Graecae*<sup>58</sup> sul significato morale che esso presenta. All'interno dell'opera di Plutarco, il verbo è usato con differenti sfumature. In primo luogo, si può osservare il senso di 'insegnare', come nella *Vita di Sertorio* (16.11) in cui oggetto del verbo è il καιρός: τοιαῦτα μὲν ὁ Σερτώριος ἐκάστοτε πλέκων παραμύθια τοῖς βαρβάροις, διηπαιδαγωγέει τὸν καιρόν. «A furia di ripetere l'apologo ai barbari, Sertorio insegnò loro l'importanza di servirsi correttamente delle opportunità»<sup>59</sup>.

Nelle *Questioni Conviviali* (614B) il verbo si riferisce alle narrazioni di esempi (tratti da vari ambiti) per istruire i convitati:

Οἶμαι δὲ <καὶ> διηγήσεων εἶναι τι συμποτικὸν γένος, ὧν τὰς μὲν ἱστορία δίδωσι, τὰς δ' ἐκ τῶν ἀνὰ χεῖρα πραγμάτων λαβεῖν ἔστι, πολλὰ μὲν εἰς φιλοσοφίαν παραδείγματα, πολλὰ δ' εἰς εὐσέβειαν ἐχούσας, ἀνδρικῶν τε πράξεων καὶ μεγαλοθύμων ἐνίας δὲ χρηστῶν καὶ φιλανθρώπων ζῆλον ἐπαγούσας· αἷς ἦν τις ἀνυπόπτως χρώμενος διαπαιδαγωγῆ τοὺς πίνοντας, οὐ τὰ ἐλάχιστα τῶν κακῶν ἀφαιρήσει τῆς μέθης<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Posteriori a Plutarco sono le ulteriori occorrenze: nelle *Dissertazioni* di Massimo di Tiro (1.8C) e nella *Storia* di Giovanni VI Cantacuzeno (1.371).

<sup>58</sup> Cf. *Thesaurus Linguae Graecae*, s.v. «διαπαιδαγωγέω».

<sup>59</sup> Si segue la traduzione di Amerio (1998).

<sup>60</sup> Si segue l'edizione di Hubert (1938).

Io penso del resto che ci sia un genere di discorsi particolarmente adatti al simposio: alcuni di questi ci vengono offerti dalla storia, altri sono desunti dai fatti della vita quotidiana, molti contengono esempi che spingono alla filosofia, alla pietà religiosa molti altri; alcuni inducono azioni coraggiose, magnanime, utili, altruiste. Qualora uno ricorra, in maniera dissimulata, a queste narrazioni per istruire i convitati, priverà l'ubriachezza di quello che di certo non è il minore dei suoi effetti negativi<sup>61</sup>.

In *Cic.* (8.5), il termine si riferisce alla disciplina imposta allo stile di vita. Plutarco, infatti, presenta l'esempio di Cicerone che soltanto:

τοῦτον τὸν τρόπον διαπαιδαγωγῶν τὴν ἕξιν ἄνοσον καὶ διαρκῆ πρὸς πολλοὺς καὶ μεγάλους ἀγῶνας καὶ πόνους συνεῖχεν<sup>62</sup>.

mantenendo uno stile di vita così disciplinato poté mantenere il fisico sano e resistente a molte e gravi fatiche e strapazzi<sup>63</sup>.

Il verbo διαπαιδαγωγέω è usato anche per indicare la conduzione di un simposio (πότος), animandolo con riferimento a speranze o aspettative<sup>64</sup>. Nel caso della *Vita di Crasso* (22.5), Plutarco si serve del verbo διαπαιδαγωγεῖν per indicare che Abgaro trattava i Romani come bambini, rafforzando così la critica politica e morale all'inganno da lui condotto:

Οὕτω μὲν ὁ Ἄβγαρος διεπαιδαγώγησε τοὺς Ῥωμαίους, καὶ πρὶν ἢ γενέσθαι φανερὸς ἐξαπατῶν, ἀφίππευσεν, οὐ λαθὼν τὸν Κράσσον, ἀλλὰ καὶ τοῦτο πείσας, ὡς ὑπεργάσεται καὶ διαταράξει τὰ τῶν πολεμίων<sup>65</sup>.

In tal modo Abgaro trattava come bambini i Romani; prima che fosse chiaro che li ingannava, se ne andò a cavallo, non però che non lo sapesse Crasso, cui aveva fatto credere che avrebbe sobillato e disfatto l'esercito nemico<sup>66</sup>.

Il verbo è usato con significato analogo in *Ant.* 29.1, dove Cleopatra sembra trattare Antonio come un bambino, tenendolo sotto la sua tutela e il suo controllo:

Ἡ δὲ Κλεοπάτρα τὴν κολακειάν οὐχ ὥσπερ ὁ Πλάτων φησὶ (*Gorg.* 464c) τετραχῆ, πολλαχῆ δὲ διελοῦσα, καὶ σπουδῆς ἀπτομένῳ καὶ παιδιᾷ ἀεὶ τινα καινὴν ἡδονὴν ἐπιφέρουσα καὶ χάριν, [ἧ] διεπαιδαγώγει τὸν Ἀντώνιον οὔτε νυκτὸς οὔθ' ἡμέρας ἀνιῖσα<sup>67</sup>.

---

<sup>61</sup> Si segue la traduzione di Busetto (2017).

<sup>62</sup> Si segue l'edizione di Ziegler (1959).

<sup>63</sup> Si segue la traduzione di Magnino (1992).

<sup>64</sup> Cf. *Pel.* 10.4, *Cleom.* 34.7, *De genio Socr.* 596F.

<sup>65</sup> Si segue l'edizione di Ziegler (1959).

<sup>66</sup> Si segue la traduzione di Magnino (1992).

<sup>67</sup> Si segue l'edizione di Ziegler (1971).

Platone distingue quattro forme di adulazione, ma Cleopatra le moltiplicò e, procurando sempre ad Antonio qualche nuovo piacere e diletto, sia quand'era occupato in affari seri, sia nei momenti di divertimento, lo teneva in tutela, non lasciando né di giorno né di notte<sup>68</sup>.

Plutarco sembra, pertanto, in qualche modo suggerire, con la scelta lessicale di questo verbo, un abuso di potere.

Nel contesto politico, il verbo è usato nella *Vita di Numa* (3.1), in cui, avendo come oggetto πολιτείαν, pare assumere il significato di ‘trattenere il potere’ in modo strategico:

Ἀλλὰ καίπερ οὕτω πολιτικῶς καὶ ἀνεπαχθῶς ἀφηγεῖσθαι δοκοῦντες, ὑπονοίαις καὶ θορύβοις περιέπιπτον, ὡς μεθιστάντες εἰς ὀλιγαρχίαν τὰ πράγματα καὶ διαπαιδαγωγοῦντες ἐν σφίσιν αὐτοῖς τὴν πολιτείαν, βασιλεύεσθαι δὲ οὐκ ἐθέλοιεν<sup>69</sup>.

Ma, anche se in questa maniera davano l'impressione di governare nei limiti della legittimità costituzionale e senza sopraffazioni, i patrizi continuavano a incappare in sospetti e mormorazioni: l'accusa era che essi, dopo aver trasformato il regime in un'oligarchia, e trattenendo il potere all'interno del proprio gruppo, non volevano sottostare al governo di un re<sup>70</sup>.

Da questa analisi, si può concludere che il senso della radice del verbo sembra essere preservata nelle varie accezioni che esso assume in Plutarco: insegnare, istruire, disciplinare, condurre, trattare come un bambino, anche con il valore negativo di tenere sotto tutela e sotto controllo. Quando questa educazione è rivolta, tuttavia, al popolo, sembra che subentri anche una strategia politica di dominio e, per conseguenza, un abuso di potere. Questa sfumatura negativa, esprime un atteggiamento di critica, si può percepire tra l'altro nell'utilizzo di questo verbo per evidenziare che il rapporto tra Cleopatra e Antonio è caratterizzato da uno squilibrio di potere.

Anche nel passo in questione, il valore attribuito da Plutarco al verbo è quindi probabilmente quello di ‘educare’ o ‘guidare’, piuttosto che quello di ‘blandire’, non altrimenti testimoniato nello scrittore di Cheronea.

Una simile difficoltà di esegesi riguarda anche ἄμουσος.

In Eur. *Ion* 526, οὐ φιλῶ φρενοῦν ἀμούσους καὶ μεμνηότας ξένους, il significato di “mancante di conoscenza” sembra poter essere recuperato dal collegamento al participio μεμνηότας e dalla dipendenza dal verbo φρενοῦν. Invece nella *Stenebea* (Eur. *TrGF* 663), ποιητὴν δ' ἄρα Ἔρωσ διδάσκει, κἄν ἄμουσος ᾗ τὸ πρῖν, l'aggettivo, come si può evincere dal riferimento all'attività poetica,

---

<sup>68</sup> Si segue la traduzione di Marasco (1994).

<sup>69</sup> Si segue l'edizione di Ziegler (1973).

<sup>70</sup> Si segue la traduzione di Meriani (1998).

significa “privo di formazione artistica” oppure “estraneo all’arte”. Questo frammento divenne famoso e fu recuperato da Aristofane<sup>71</sup> in *Vesp.* 1074: ῥαδίως ἐγὼ διδάξω “κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρὶν” in cui ἄμουσος è utilizzato nell’accezione di ‘indotto’, che ha bisogno di essere educato (διδάξω).

Lo stesso frammento viene utilizzato anche da Platone in *Symp.* 196E, ποιητῆς ὁ θεὸς σοφὸς οὕτως ὥστε καὶ ἄλλον ποιῆσαι· πᾶς γοῦν ποιητῆς γίγνεται, “κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρὶν,” οὗ ἂν Ἔρως ἄνηται, in cui Agatone contrappone ἄμουσος a σοφός. Inoltre, in *Soph.* 259E, lo Straniero afferma: καὶ γάρ, ὠγαθέ, τό γε πᾶν ἀπὸ παντὸς ἐπιχειρεῖν ἀποχωρίζειν ἄλλως τε οὐκ ἐμμελὲς καὶ δὴ καὶ παντάπασιν ἀμούσου τινὸς καὶ ἀφιλοσόφου. Dall’accostamento di ἄμουσος e ἀφιλόσοφος emerge che l’aggettivo indica una mancanza di formazione nell’ambito della μουσική, parallela a una mancanza di formazione filosofica.

Ancora, in *Phaedr.* 240B, vengono avvicinati, come nel trimetro citato da Plutarco, proprio i termini ἄμουσος e ἡδονή: Ἔστι μὲν δὴ καὶ ἄλλα κακά, ἀλλὰ τις δαίμων ἔμειξε τοῖς πλείστοις ἐν τῷ παρατυκῆ ἡδονῇ, οἷον κόλακι, δεινῷ θηρίῳ καὶ βλάβῃ μεγάλη, ὅμως ἐπέμειξεν ἡ φύσις ἡδονῇ τινα οὐκ ἄμουσον. Ἄμουσος sembra quindi indicare la mancanza di cultura e, pertanto, di raffinatezza<sup>72</sup>.

Il frammento della Stenebea è citato dallo stesso Plutarco in *Pyth.* 405F, dove è aggiunta l’interpretazione ὅτι ποιητικὴν καὶ μουσικὴν Ἔρως δύναμιν οὐκ ἐντίθησιν, ἐνυπάρχουσιν δὲ κινεῖ καὶ ἀναθερμαίνει λανθάνουσιν καὶ ἀργοῦσαν, e in *Amat.* 762B, con la spiegazione συνετόν τε γὰρ ποιεῖ, κἂν ῥάθυμος ἦ τὸ πρὶν, evidenziando come ἄμουσος si riferisca a una mancanza di formazione adeguata a praticare l’arte poetica.

Dall’analisi di questi passi sembra potersi dedurre che anche nel nostro caso l’aggettivo indichi che Pericle volesse formare il popolo attraverso piaceri non privi dell’arte delle Muse, ossia attraverso la μουσική, che comprende anche il teatro, mentre la traduzione dell’espressione ἀμούσοις ἡδοναῖς come piaceri grossolani o rustici non è soddisfacente. Inoltre, non sembra casuale che Plutarco parli del favore di Pericle per la μουσική attraverso un trimetro giambico, tratto da un testo teatrale di origine sconosciuta. Tale elemento rafforza l’idea che i piaceri cui si fa riferimento riguardino anche il teatro.

Nella sua attività di governo Pericle avrebbe quindi attribuito al teatro un ruolo ‘paideutico’ nei confronti del popolo. L’analisi delle occorrenze di διαπαιδαγωγέω in Plutarco, d’altra parte,

---

<sup>71</sup> Anche in *Th.* 159, Aristofane afferma: Ἄλλως τ’ ἄμουσόν ἐστι ποιητὴν ἰδεῖν (Oltre tutto non è piacevole vedere un poeta rozzo e peloso). Agatone elogia l’eleganza e la mollezza di una triade di poeti lirici portatori di tipici valori culturali ioni, quali il lusso e i modi raffinati e, agli occhi degli altri greci, vengono considerati effeminati.

<sup>72</sup> Per altre occorrenze nell’opera di Platone, cf. *Phd.* 105E; *Resp.* 335C, 349C, 349E, 411D, 455E; *Soph.* 253B; *Ti.* 23B, 73A, 89D; *Leg.* 700C-D, 863C.

permette di ipotizzare che, attraverso la ripresa del trimetro, egli intenda forse anche evidenziare la volontà di Pericle di esercitare in questo modo un'azione di controllo sul popolo, trattato alla stregua di un bambino.

## **Il teatro secondo Agesilao: la visione di uno spartano.**

Nel capitolo 21, Plutarco racconta tre aneddoti che, nonostante non riguardino direttamente i giochi, alludono alla mancanza di moderazione attribuita agli artisti, a un medico e ai loro ammiratori. Il primo è relativo all'attore tragico Callipide, il secondo si riferisce a un anonimo imitatore dell'usignolo, e il terzo introduce la figura di Menecrate, un medico d'insolito successo che i pazienti riconoscenti chiamavano Zeus (*Ages.* 21.8):

Καί ποτε Καλλιπίδης ὁ τῶν τραγῳδιῶν ὑποκριτής, ὄνομα καὶ δόξαν ἔχων ἐν τοῖς Ἑλλησι καὶ σπουδαζόμενος ὑπὸ πάντων, πρῶτον μὲν ἀπήντησεν αὐτῷ καὶ προσεῖπεν, ἔπειτα σοβαρῶς εἰς τοὺς συμπεριπατοῦντας ἐμβαλὼν ἑαυτὸν ἐπεδείκνυτο νομίζων ἐκεῖνον ἄρξειν τινὸς φιλοφροσύνης, τέλος δὲ εἶπεν: ‘Οὐκ ἐπιγινώσκεις με, ὦ βασιλεῦ;’ Κάκεῖνος ἀποβλέψας πρὸς αὐτὸν εἶπεν, ‘Ἄλλὰ οὐ σύγε ἐσσι Καλλιπίδας ὁ δεικηλίκτας;’ Οὕτω δὲ Λακεδαιμόνιοι τοὺς μίμους καλοῦσι. Παρακαλούμενος δὲ πάλιν ἀκοῦσαι τοῦ τὴν ἀηδόνα μιμουμένου, παρητήσατο φήσας, “Αὐτᾶς ἄκουκα.” Τοῦ δὲ ἱατροῦ Μενεκράτους, ἐπεὶ κατατυχὼν ἐν τισὶν ἀπεγνωσμέναις θεραπείαις Ζεὺς ἐπεκλήθη, φορτικῶς ταύτη χρωμένου τῇ προσωνυμίᾳ καὶ δὴ καὶ πρὸς ἐκεῖνον ἐπιστεῖλαι τολμήσαντος οὕτως: “Μενεκράτης Ζεὺς βασιλεῖ Ἀγησιλάφ χαίρειν,” ἀντέγραψε: “Βασιλεὺς Ἀγησίλαος Μενεκράτει ὑγιαίνειν.”<sup>73</sup>

Una volta l'attore tragico Callipide, che aveva grande rinomanza fra i Greci ed era da tutti stimato, dapprima gli andò incontro e lo salutò, poi si unì a quelli che passeggiavano con lui e sfacciatamente faceva mostra di sé, credendo che il re avrebbe cominciato a manifestare una qualche cortesia verso di lui, infine disse: “Non mi riconosci, o re?” Agesilao, scrutandolo, rispose: “Ma tu non sei Callipide, il guitto?” (Così gli Spartani chiamano gli attori). Un'altra volta, inviato ad ascoltare un tale che imitava l'usignolo, rifiutò dicendo: “Ho ascoltato quello vero”. Il medico Menecrate, per aver avuto fortuna nella cura di alcuni casi disperati, veniva chiamato Zeus e si valeva di questo appellativo in modo grossolano; in particolare ebbe l'ardire di scrivere così una lettera ad Agesilao: “Menecrate Zeus saluta il re Agesilao”, e Agesilao rispose: “Il re Agesilao augura buona salute a Menecrate”<sup>74</sup>.

I tre hanno in comune non solo la fama, ma anche la pretesa presuntuosa di essere apprezzati da Agesilao, come si deduce da più indizi: il desiderio di esser riconosciuti a prima vista, l'invito ad

<sup>73</sup> Si segue l'edizione di Ziegler (1973).

<sup>74</sup> Si segue la traduzione di Andria (1998).

assistere a una rappresentazione e l'uso, nell'indirizzare una lettera, di una forma lusinghiera di definizione di sé, che evidentemente ci si augura sia usata anche da Agesilao nella risposta. Queste aspettative sono sempre ignorate dal re spartano, e tale rifiuto serve a mettere in evidenza il suo disdegno per la ricerca smodata della fama, per l'arroganza o la grossolanità di chi la fama aveva raggiunto, e, forse, anche per gli spettacoli di basso livello.

L'aneddoto fa pensare anche all'umorismo con cui gli Spartani esprimevano il loro senso di superiorità, che si osserva anche negli *Apophth. Lac.* 212F-213A, dove gli stessi aneddoti sono riferiti a Spartani comuni<sup>75</sup>.

Particolarmente degno di nota, per lo scopo della nostra ricerca, è l'aneddoto su Callipide, che viene definito da Agesilao col termine dispregiativo δεικηλίκτας, 'guitto', in netto contrasto con la sua fama. Questo riferimento a Callipide, tuttavia, dev'esser contestualizzato: cerchiamo di capire, cioè, come sia nata questa cattiva fama. Aristotele (*Poet.* 1461b26-1462a14) attribuiva a Callipide una mimica eccessiva, in base alla quale Minnisco l'avrebbe definito una scimmia. Senofonte (*Xen. Symp.* 3.11), facendo riferimento a Filippo, un personaggio parassita e buffone, che è orgoglioso di far ridere, mette in luce che Callipide ὑπερσεμνύεται ὅτι δύναται πολλοὺς κλαίοντας καθίζειν, "va orgogliosissimo del fatto di saper far piangere molti spettatori".

Secondo Csapo<sup>76</sup>, il significato dell'insulto di Minnisco sarebbe stato spesso frainteso. Le parole ὡς λίαν ὑπερβάλλοντα, con le quali Aristotele (*Poet.* 1461b26-1462a14) motiva la sua definizione di Callipide come scimmia, indicano di per sé solo la trasgressione di un limite. I traduttori le prendono quasi invariabilmente come un riferimento a una recitazione eccessiva, ossia all'uso esagerato della gesticolazione. Ma il contesto più ampio del brano mostra che Aristotele intendeva l'insulto in riferimento non a gesti eccessivi, ma piuttosto a un eccesso della mimesi stessa, ossia non nel senso di "esagerando nell'imitazione", ma in quello di "imitando azioni che sarebbe stato meglio non imitare affatto".

Quando Callipide imitava il linguaggio e il comportamento delle donne delle classi inferiori, o i modi dei veri mendicanti nel recitare la parte di un re ridotto alla mendicizia, offendeva il buon gusto aristocratico. Il successo di cui generalmente godeva Callipide mostra invece che altri strati della società del tempo apprezzavano questo tipo di rappresentazione, e anche i suoi contenuti.

---

<sup>75</sup> Cf. *Reg. et imp. apophth.* 191A-B, *Bellone an pace* 348E.

<sup>76</sup> Csapo (2002: 127-147).

Secondo Csapo<sup>77</sup>, nel contesto della polarizzazione politica e ideologica di Atene, il dibattito intorno a Callipide può quindi essere visto, più che nei termini di un'opposizione tra un'estetica realistica e una idealistica, come l'indizio del contrapporsi di due opposte visioni della realtà, propria una d'una mentalità conservatrice, aristocratico-gerarchica, l'altra di un'emergente mentalità democratico-egualitaria. L'insulto di Agesilao, che forse non a caso (anche se al riguardo è necessaria la prudenza) è narrato subito dopo il riferimento alla contrapposizione tra aristocratici e democratici a Corinto, potrebbe alludere proprio a questo dibattito. La critica a Callipide, pertanto, funzionerebbe per Agesilao come un'affermazione, per così dire in negativo, della sua identità aristocratica. Sotto il velo dell'accusa di mancanza di moderazione si critica la tendenza dell'attore a imitare sulla scena comportamenti popolari, non utili, dal punto di vista aristocratico spartano, all'ἀγωγή. Inoltre, nonostante il terzo aneddoto non si riferisca all'arte drammatica, in esso Plutarco usa l'avverbio φορτικῶς, che esprime un giudizio basato su un ideale morale ed estetico-aristocratico.

Tale ideale emerge anche dalla concezione plutarchea della mimesi artistica. Infatti, nonostante ammetta che l'arte come imitazione possa essere apprezzata anche quando rappresenta cose non belle, purché la rappresentazione sia fedele, Plutarco osserva chiaramente che una cosa intrinsecamente brutta non può diventare bella e che quindi si può ammirare il modo in cui è imitato un oggetto brutto, non l'oggetto in sé<sup>78</sup>. Inoltre, egli sembra esprimere un ideale aristocratico anche nel suo giudizio su Aristofane: lo considera infatti inferiore a Menandro nell'uso linguistico (quello d'Aristofane è per lui φορτικόν 'volgare' [*Comp. Ar. et Men.* 853B], θυμελικόν 'grossolano' e βάνασσον 'rozzo'), e, visto il differente successo dei due comici, considera il pubblico del teatro del secolo V a. C. come ἀπαίδευτος καὶ ιδιώτης (*Comp. Ar. et Men.* 853B), 'ignorante e volgare', ben diverso dal pubblico πεπαιδευμένος, 'educato', che Menandro è invece riuscito a soddisfare.

L'atteggiamento di Agesilao nei confronti degli spettacoli si inquadra all'interno di una visione aristocratica e favorevole alla moderazione, che, se da una parte sembra essere tipica degli Spartani, dall'altra è probabilmente condivisa dallo stesso Plutarco. Egli, infatti, guarda con favore alle feste patrie, in quanto si inseriscono in una tradizione volta alla formazione dei giovani, mentre nei confronti di altri giochi ha un atteggiamento di rispetto, pur senza parteciparvi direttamente, e manifesta disdegno per gli spettacoli grossolani e volgari.

---

<sup>77</sup> Csapo (2002: 146).

<sup>78</sup> Cf. *De aud poet.* 18A.



## L'atteggiamento dei Romani nei confronti del teatro

Il primo episodio riguardante i Romani che sarà preso in esame si svolse nell'anno 204 a. C., quando, inviato in guerra in Africa insieme a Scipione (conosciuto posteriormente come l'Africano), Marco Catone si rese ben presto conto dello stile di vita opulento di quest'ultimo. Plutarco racconta questo episodio in *Ca. Ma.* 3.5:

Παρ' οὐδὲν ἐποιήσατο γενέσθαι διάφορος, ἀλλὰ καὶ ταμίας αὐτῷ πρὸς τὸν ἐν Λιβύῃ συνεκπεμφθεὶς πόλεμον, ὡς ἑώρα τῇ συνήθει πολυτελείᾳ χρώμενον τὸν ἄνδρα καὶ καταχορηγοῦντα τοῖς στρατεύμασιν ἀφειδῶς τῶν χρημάτων, ἐπαρρησιάζετο πρὸς αὐτόν, οὐ τὸ τῆς δαπάνης μέγιστον εἶναι φάσκων, ἀλλ' ὅτι διαφθείρει τὴν πάτριον εὐτέλειαν τῶν στρατιωτῶν, εἰς ἡδονὰς καὶ τρυφὰς τῷ περιόντι τῆς χρείας τρεπομένων. εἰπόντος δὲ τοῦ Σκιπίωνος ὡς οὐδὲν δέοιτο ταμίου λίαν ἀκριβοῦς πλησίστιος ἐπὶ τὸν πόλεμον φερόμενος, πράξεων γάρ, οὐ χρημάτων, τῇ πόλει λόγον ὀφείλιν, ἀπῆλθεν ὁ Κάτων ἐκ Σικελίας, καὶ μετὰ τοῦ Φαβίου καταβοῶν ἐν τῷ συνεδρίῳ φθοράν τε χρημάτων ἀμύθητον ὑπὸ τοῦ Σκιπίωνος καὶ διατριβὰς αὐτοῦ μειρακιώδεις ἐν παλαίστραις καὶ θεάτροις, ὥσπερ οὐ στρατηγοῦντος, ἀλλὰ πανηγυρίζοντος<sup>79</sup>.

Orbene, quando Catone fu inviato con Scipione come questore per la guerra in Africa, nel vedere quale lusso quello sfoggiasse e con quale sperpero distribuisse denaro alle truppe, gli parlò liberamente, facendogli osservare che la cosa più grave non era il dispendio in sé, ma il fatto che esso corrompe la patria semplicità dei soldati, i quali quando sono in possesso di danaro in misura superiore al necessario, vengono spinti ai piaceri e al lusso. Scipione gli rispose che non aveva affatto bisogno di un questore troppo parsimonioso mentre moveva a gonfie vele verso la guerra e che di fatti, non di conti di spese egli era tenuto a rispondere alla città. Ripartì Catone dalla Sicilia e insieme con Fabio denunciò con forza davanti al Senato lo sperpero di enormi ricchezze effettuato da Scipione e i suoi giovanili trattenimenti nelle palestre e nei teatri, non come un generale in guerra, ma come un organizzatore di feste<sup>80</sup>.

Plutarco mette in luce la facilità con cui Scipione distribuiva denaro alle truppe, con il risultato di sprecare molti dei fondi economici a loro disposizione. In virtù di ciò, Catone si indignò, provò a parlargli liberamente e cercò di fargli osservare come la cosa più grave non fosse il dispendio in sé, ma il fatto che esso avrebbe presto corrotto la semplicità dei soldati e li avrebbe spinti ad una condotta di vita all'insegna del piacere e del lusso.

La risposta di Scipione fu che, durante una guerra, non c'è bisogno di tenere il conto delle spese, ma piuttosto delle vittorie. Apparsa evidente l'asimmetria delle visioni, Catone ripartì dalla Sicilia insieme con Fabio Massimo alla volta del Senato, ove denunciò lo sperpero di enormi ricchezze (φθοράν τε χρημάτων ἀμύθητον) effettuato da Scipione, al quale contribuivano i suoi

<sup>79</sup> Si segue l'edizione di Ziegler (1970).

<sup>80</sup> Si segue la traduzione di Traglia (1992).

giovanili passatempi: la frequentazione delle palestre e l'intrattenimento nei teatri (διατριβὰς αὐτοῦ μεираκιώδεις ἐν παλαίστραις καὶ θεάτροις). Agli occhi di Catone, dunque, Scipione indossava, più che la veste di generale in guerra, quella di un organizzatore di feste. A seguito di una simile testimonianza, il Senato decise di inviare tribuni della plebe con l'impegno di ricondurre Scipione a Roma nel caso in cui le accuse fossero risultate vere.

Dall'analisi di questo aneddoto si possono ricavare alcuni elementi interessanti. In primo luogo, il teatro viene considerato da Catone un intrattenimento puerile e quindi ben lontano dall'idea di *gravitas* associabile al profilo di Catone nella *Vita*, che è quello di un conservatore ortodosso rispetto alle azioni da intraprendere, alle virtù da esaltare e alle tradizioni degli antenati da custodire (ἔργοις δὲ προγόνων καὶ ἀρεταῖς παμπάλαιος, *Ca. Ma.* 1.2).

In secondo luogo, vengono poste sullo stesso livello le attività teatrali e quelle che si svolgono nelle palestre. Gli spettacoli sono considerati quindi come meri passatempi e se ne ignora del tutto il carattere culturale. Un giudizio tanto *tranchant* sembra riflettere la tendenza in voga in quegli anni a Roma, che limitava il teatro a un semplice divertimento, come sottolinea Slater<sup>81</sup>:

Unlike the great Athenian plays of fifth-century Athens, at Rome (where direct democratic expression was far more circumscribed) drama was to provide entertainment, not enlightenment; it could please and impress, but ought not to unsettle the audience by raising troublesome issues or questioning fundamental principles as understood by those exercising social and political hegemony.

A dare manforte a questa visione, che equipara il teatro con la palestra, si aggiunge anche l'osservazione di Rehm<sup>82</sup>, che mette in risalto l'impianto caotico ed esibizionistico del teatro all'epoca romana a dispetto della sua sacralità originaria: "The actor protests at having to compete with boxers, tightrope walkers and gladiators for the audience's attention".

In terzo luogo, Catone classifica il teatro come superfluo, una perdita di denaro ingiustificata, un'attività che non rientra tra i beni essenziali della vita. Tale critica ci appare coerente con il pensiero di Catone, legato ai valori di una vita frugale, e che in questo si accorda con la dottrina dei Pitagorici, conosciuti attraverso Nearco, che vedevano nel piacere μέγιστον κακοῦ δέλεαρ "la più grande esca del male" (*Ca. Ma.* 2.3).

Per quanto riguarda la veridicità di questo episodio, Smith<sup>83</sup> ha avvertito che, a causa delle poche testimonianze rimaste dei primi anni di Catone, il campo dell'invenzione ha trovato spazio

---

<sup>81</sup> Slater (1991: 16).

<sup>82</sup> Rehm (2007: 193).

<sup>83</sup> Smith (1940: 105-112).

attraverso racconti che avevano il preciso scopo di mettere in buona luce i protagonisti che facevano parte della fazione politica alla quale gli scrittori erano favorevoli e, al contrario, di relegare i nemici in una zona d'ombra più sgradevole. La mancanza di fonti attendibili per smentire siffatte versioni ha reso difficile anche la verifica di tali racconti da parte degli studiosi moderni.

La critica rivolta da Catone a Scipione relativamente al teatro nell'episodio qui analizzato è probabilmente parte di siffatta tradizione di ostilità. Questo particolare episodio si inquadra anche in un'altra tradizione presente in questa biografia, ossia quella che mostra un'opposizione ristretta e bigotta di Catone a tutto ciò che è greco, che riflette la sua nota ostilità nei confronti della politica filellenica di Scipione e Tito e la sua altrettanto nota opposizione all'influenza civilizzatrice della Grecia su Roma.

Questa visione limitativa dell'importanza del teatro, che potrebbe essere letta come un riflesso della sua ostilità nei confronti della cultura greca (alla quale il teatro romano si ispira), sembra aver origine dalla mancanza di un'educazione letteraria di Catone, con particolare riguardo alla letteratura greca. Plutarco, infatti, sottolinea che egli si dette allo studio della letteratura greca tardivamente e che era assai avanti con gli anni quando prese in mano dei libri greci, traendo per la sua arte oratoria qualche piccolo vantaggio da Tucidide, molto invece da Demostene (*Ca. Ma.* 2.5).

Altro esempio significativo riguardo al rapporto tra i Romani e il teatro sembra trovarsi nella *Vita di Lucullo*. Plutarco cerca di non restituire un ritratto esageratamente negativo del carattere ambiguo di questo generale romano<sup>84</sup> e, in tal senso, ne sottolinea uno degli aspetti distintivi, ovvero, il suo rapporto con la cultura greca. Lucullo si esercitava nel parlar bene in latino e in greco (*Luc.* 1.4-9), era esponente della παιδεία così detta liberale, che ha per fine il bello (τὸ καλόν, *Luc.* 1.5), e scrisse perfino una storia della guerra sociale in greco, come risultato di una scommessa (*Luc.* 1.7-8). Plutarco racconta inoltre che Lucullo si dedicò alla pratica della filosofia, e lo dipinge come un devoto dell'Antica Accademia (*Luc.* 42.3). Mostrare questi risvolti aiuta Plutarco a mitigare i suoi difetti e suggerisce che l'espressione più autentica del suo pensiero si basi sul modo di pensare greco<sup>85</sup>.

In quest'ambito si collocano alcuni episodi che dimostrano il rapporto di questo generale romano con il teatro. Il primo accade al culmine delle sue campagne militari quando, a seguito dell'assalto di Tigranocerta, ne prende possesso (*Luc.* 29.4):

---

<sup>84</sup> Sulla caratterizzazione di Lucullo, cf. Swain (1992: 307–16), Lavery (1994: 261–73).

<sup>85</sup> Cf. *Luc.* 2.1-2, 4.2, 18.9, 19.4, 20.1, 23.1, 29.6, 42.1.

Πυνθανόμενος δὲ πολλοὺς ἐν τῇ πόλει κατειληφθαι τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν, οὓς ὁ Τιγράνης πανταχόθεν ἠθροΐκει, μέλλων ἀναδεικνύναι τὸ κατεσκευασμένον ὑπ' αὐτοῦ θέατρον, ἐχρήσατο τούτοις πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὰς θεάς τῶν ἐπινικίων<sup>86</sup>.

Informato poi che in città erano stati catturati molti artisti teatrali, che Tigrahe aveva fatto venire da ogni parte, stando per inaugurare il teatro da lui fatto costruire, Lucullo li impiegò nelle gare e negli spettacoli messi su per celebrare la vittoria<sup>87</sup>.

Da questo episodio si può ricavare l'interesse per gli spettacoli teatrali in un'Armenia ellenizzata, ove si trovava un teatro appena costruito (da Tigrahe) e dove si recavano i cosiddetti "artisti di Dioniso", che circolavano in tutto il mondo greco, venuti da ogni parte. Lucullo mostra il suo gusto ellenico e organizza, per celebrare la sua vittoria, gare e spettacoli (ἀγῶνας καὶ θεάς, *Luc.* 29.4).

D'altra parte, la vita di Lucullo può esser interpretata, secondo Plutarco, in chiave comica (*Luc.* 39.1):

Ἔστι δ' οὖν τοῦ Λευκόλλου βίου καθάπερ ἀρχαίας κωμωδίας ἀναγνῶναι τὰ μὲν πρῶτα πολιτείας καὶ στρατηγίας, τὰ δ' ὕστερα πότους καὶ δεῖπνα καὶ μονονουχικώμους καὶ λαμπάδας καὶ παιδιὰν ἅπασαν.

È possibile dunque leggere nella vita di Lucullo, come in una commedia antica, due parti: nella prima si leggono fatti di vita politica e imprese militari, nella seconda sbornie, pranzi, banchetti, quasi dei bagordi, fiaccolate e ogni sorta di passatempi.

Nel secondo atto metaforicamente descritto da Plutarco, in cui si sottolinea il dedicarsi da parte di Lucullo a παιδιὰ ἅπασα, si trova l'episodio in cui un pretore gli chiese alcuni mantelli di porpora per adornarne i componenti di un coro (*Luc.* 39.5):

Στρατηγοῦ δὲ ποτε φιλοτιμουμένου περὶ θεάς, καὶ χορῶ τινι κόσμον αἰτουμένου πορφυρᾶς γλαμύδας, ἀπεκρίνατο σκεψάμενος ἂν ἔχη δώσειν, εἶτα μεθ' ἡμέραν ἠρώτησεν αὐτὸν ὁπόσων δέοιτο. τοῦ δ' ἑκατὸν ἀρκέσειν φήσαντος, ἐκέλευσε λαβεῖν δις τσαύτας·

Una volta un pretore che ambiva dare uno spettacolo gli chiese alcuni mantelli di porpora per adornare i componenti di un coro. Lucullo gli rispose che avrebbe guardato, e che se ne avesse avuti glieli avrebbe dati. Il giorno dopo chiese al pretore quanti gliene servivano. Avendo quegli risposto che gliene sarebbero bastati un centinaio, gli disse di prendersene il doppio.

In questo episodio va notato che Lucullo dà al pretore il doppio dei mantelli richiesti e che esso si inserisce in una sua generale propensione a scialacquare le ricchezze, anche in relazione alla

---

<sup>86</sup> Si segue l'edizione di Ziegler (1970).

<sup>87</sup> Si segue la traduzione di Traglia (1992).

realizzazione di rappresentazioni artistiche. La stessa enfasi sullo sperpero sembra trovarsi nella descrizione dei banchetti organizzati da Lucullo. Tenuti quasi quotidianamente, servivano come occasione per suscitare l'ammirazione del volgo con l'uso di coperte di porpora, di coppe ricoperte di gemme, con danze e recite drammatiche (*χοροῖς καὶ ἀκροάμασιν ἐπεισοδίως*), ma anche con la preparazione di pietanze di ogni genere, di piatti eccessivamente ricercati (*Luc. 40.1*). Gli spettacoli, quindi, costituiscono una forma di esibizione.

Attraverso il teatro, pertanto, Plutarco evidenzia il gusto raffinato di Lucullo. Tale gusto viene presentato come ereditato dal suo interesse per la cultura greca. L'apprezzamento e l'interesse di Lucullo per il teatro emerge non solo in occasione della celebrazione della vittoria in Armenia ottenuta grazie agli dèi, ma anche, dopo che si è ritirato dalla vita politica e militare ed è stato sostituito da Pompeo, in forma privata, nel momento in cui nei suoi banchetti introduce spettacoli con danze e recite drammatiche. Inoltre, ha aperto la sua casa ai Greci che stavano andando a Roma, tenendosi così in contatto con i filosofi, e ha persino costruito una biblioteca, che ha reso disponibile per uso pubblico (*Luc. 42.1*).

Nella prima parte della biografia, Plutarco racconta che Lucullo attribuiva importanza al teatro sul piano culturale (in virtù della formazione), e se ne serviva come celebrazione della vittoria; in una seconda fase della vita di questo generale, viene evidenziato, tuttavia, un utilizzo diverso, come un mezzo per ostentare la sua ricchezza, nell'ambito di una generale propensione allo sperpero

D'altra parte, nonostante gli eccessi di tale stile di vita, esso sembra comunque inquadrarsi nell'ambito di coloro che godono dell'*otium non sine litteris*, in modo tale che alla fine Plutarco esprime un giudizio benevolo, affermando nel confronto con Cimone che gli dèi hanno dato il loro voto in favore dei due uomini perché essi erano di natura buoni e simili agli dèi (*Comp. Cim. et Luc. 3.6*).

Catone e Lucullo, pertanto, esprimono atteggiamenti opposti nei confronti del teatro, che derivano dalla diversità dei due personaggi. Rispecchiano, tuttavia, anche una varietà di approcci nell'ambito della cultura romana.

## 2. Il teatro dell'Atene democratica tra ideologia e potere

In questo secondo capitolo, si cercherà di investigare come il teatro sia stato usato dagli 'attori politici' dell'Atene democratica secondo il racconto di Plutarco. Non si tratta di considerare l'opinione di ciascuno di loro sul teatro, ma di vedere quale sia stata la funzione che essi attribuivano al teatro in ambito politico.

Un primo aspetto riguarda la trasformazione delle paure di Solone in realtà, ossia l'uso da parte dei politici di forme "teatrali" di comportamento per esercitare la persuasione sulla comunità. Il politico diventa quindi attore e si serve di risorse teatrali come l'inganno e la finzione, facendo della sua azione politica una sorta di "messinscena". Mettendo a confronto Pisistrato e Solone, Plutarco mostra come entrambi facciano uso di pratiche tipiche del teatro, che però nel caso di Pisistrato sono rivolte ad un'affermazione del potere tirannico, in quello di Solone ad orientare verso il meglio le scelte dei cittadini.

Un altro aspetto analizzato è l'uso del teatro come mezzo per accattivarsi il favore popolare<sup>88</sup>. Questo avveniva o sul piano privato, quando i personaggi mettevano a disposizione le proprie risorse per finanziare gli spettacoli teatrali (nella forma della coregia), o, qualora non avessero tale disponibilità, anche attraverso l'utilizzo di fondi pubblici. Dato che essi sostenevano le spese per gli spettacoli, non sembra troppo azzardato pensare ad una contropartita, ovvero che nel contenuto dei drammi ci fossero elementi propagandistici a favore dei loro finanziatori, come ad esempio nel caso di Temistocle e forse anche in quello di Cimone.

Plutarco si sofferma anche sul modo in cui Pericle usa il teatro per esercitare la sua influenza sul popolo, tanto in senso negativo, corrompendolo, quanto in senso positivo, educandolo e tenendolo a freno. I riferimenti alla coregia hanno anche la funzione di evidenziare le ambiguità del comportamento dei personaggi in ambito politico, come nel caso di Nicia, che oscilla tra religiosità e ambizione.

Inoltre, è notevole come alcuni uomini politici si siano impegnati personalmente nel teatro svolgendo la funzione di giudici o coreghi, istituendo forme di sovvenzionamento statale, o semplicemente essendone spettatori assidui. Da tale partecipazione emergono elementi importanti per delineare la personalità dei personaggi, oltre che per mettere in luce il rapporto tra il popolo ateniese e gli uomini politici in fasi differenti dello sviluppo della democrazia.

Si può inoltre osservare come Plutarco faccia talora uso, in ambito politico, di un lessico che richiama più o meno esplicitamente quello teatrale: ἔξαπατάω, μιμέομαι e ὑποκρίνω sembrano mettere in luce la "creazione drammatica" e l'interrelazione con il pubblico.

---

<sup>88</sup> Cf. Kolb (1979: 518-519), Meier (1991: 82), Oliveira (1993: 88).

## Solone e Pisistrato: uso negativo e positivo della “recitazione” nella vita politica.

Si inizierà con un accenno a Solone, che, nonostante sia cronologicamente anteriore, sembra paradigmatico per quest’analisi dell’uso del teatro in ambito politico. Nel capitolo precedente si è visto che il legislatore ateniese, in teoria, era contro i pericoli che l’illusione drammatica poteva comportare abituando i cittadini alla menzogna. Tuttavia, nella sua attività, è possibile identificare alcuni momenti in cui lui stesso ha agito con atteggiamenti che ricordano la finzione drammatica.

Per capire le sfumature dell’atteggiamento di questo personaggio, è utile l’analisi di alcuni aneddoti. Anche quello in cui Solone assiste allo spettacolo di Tespi che recita una sua opera può essere interpretato in chiave politica, sia dal punto di vista di Solone stesso, se l’episodio è storicamente attendibile, sia da quello di Plutarco. A questo riguardo, è necessario osservare il contesto in cui si inserisce l’aneddoto.

Esso si colloca in un momento in cui Solone, dopo essersi allontanato da Atene per un viaggio di dieci anni intrapreso subito dopo aver promulgato la *σεισάχεια*, torna e trova gli Ateniesi ormai divisi in fazioni (*ἔστασίαζον*): sebbene si attenessero ancora alle leggi di Solone, essi ambivano alla creazione di un’altra costituzione capace di imporre non una condizione di parità, bensì di totale supremazia nei confronti degli avversari (*Sol.* 29.1). Solone, conscio ormai della sua età avanzata, si rende conto della situazione e, godendo ancora di rispetto e onore presso tutte le fazioni, prova a incontrare privatamente le personalità a capo di ciascuna di esse, nel tentativo di riconciliarle.

In questo scenario politico emerge la figura di Pisistrato. Curiosa è la descrizione che ne fa Plutarco (*Sol.* 29.3):

καὶ γὰρ αἰμύλον τι καὶ προσφιλέσ εἶχεν ἐν τῷ διαλέγεσθαι, καὶ βοηθητικὸς ἦν τοῖς πένησι καὶ πρὸς τὰς ἔχθρας ἐπιεικὴς καὶ μέτριος. ἃ δὲ φύσει μὴ προσῆν αὐτῷ, καὶ ταῦτα μιμούμενος ἐπιστεύετο μᾶλλον τῶν ἐχόντων, ὡς εὐλαβῆς καὶ κόσμιος ἀνὴρ καὶ μάλιστα δὴ τὸ ἴσον ἀγαπῶν καὶ δυσχεραίνων, εἴ τις τὰ παρόντα κινοίη καὶ νεωτέρων ὀρέγοιτο· τούτοις γὰρ ἐξηπάτα τοὺς πολλοὺς. ὁ δὲ Σόλων ταχὺ τὸ ἦθος ἐφώρασεν αὐτοῦ, καὶ τὴν ἐπιβουλὴν πρῶτος ἐγκατεῖδεν· οὐ μὴν ἐμίσησεν, ἀλλ’ ἐπειρᾶτο πραῦνειν καὶ νοθετεῖν, καὶ πρὸς αὐτὸν ἔλεγε καὶ πρὸς ἑτέρους, ὡς εἴ τις ἐξέλαι τὸ φιλόπρωτον αὐτοῦ τῆς ψυχῆς καὶ τὴν ἐπιθυμίαν ἰάσαιτο τῆς τυραννίδος, οὐκ ἔστιν ἄλλος εὐφυέστερος πρὸς ἀρετὴν οὐδὲ βελτίων πολίτης<sup>89</sup>.

Aveva infatti qualcosa di seducente e amabile nel conversare, soccorreva i poveri ed era umano e moderato nei confronti dei suoi avversari. Anche quelle qualità che per natura non aveva, imitandole faceva credere di averle più di coloro che realmente le possedevano, ed era ritenuto uomo prudente ed equilibrato e soprattutto fautore dell’uguaglianza e ostile a chiunque volesse modificare la situazione esistente e mirasse a una

---

<sup>89</sup> Si segue l’edizione di Manfredini (1977).

rivoluzione; con questi atteggiamenti infatti traeva in inganno i più. Solone però scoprì ben presto il suo carattere e per primo intravide il suo disegno; tuttavia non lo prese in odio, ma cercava di ammansirlo e correggerlo, e diceva a Pisistrato e agli altri che, se qualcuno avesse estirpato dal suo animo l'ambizione di primeggiare e guarito il suo desiderio della tirannide, non ci sarebbe stato nessun altro cittadino più naturalmente dotato alla virtù e migliore<sup>90</sup>.

La descrizione plutarchea restituisce nella seconda parte un'immagine di Pisistrato filtrata attraverso gli occhi di Solone (che, dicevano alcuni, nutriva sentimenti d'amore per lui, il che non può non ricordarci la difesa di Socrate pronunciata da Alcibiade nel *Simposio* 215a-222b)<sup>91</sup>, in un momento in cui Solone cerca di eliminare qualunque atteggiamento possa rappresentare un pericolo per la democrazia, facendo notare ai suoi concittadini i rischi della tirannia (fr. 11 West, citato da Plutarco in *Sol.* 30.3). Significativo è l'uso del verbo μιμέομαι in riferimento a Pisistrato, che sembra anticipare il ricorso a comportamenti ingannevoli che possono essere assimilati a quelli di un attore.

Pisistrato fa uso della *mimesis* per sopperire alle mancanze e ai difetti che ha, come una sorta di completamento della sua natura. Tale concezione è la stessa che sostiene il poeta Agatone nelle *Tesmoforie* di Aristofane (*Thesm.* 154-156)

ἀνδρεῖα δ' ἦν ποιῆ τις, ἐν τῷ σώματι  
ἔνεσθ' ὑπάρχον τοῦθ'. ἃ δ' οὐ κεκτήμεθα,  
μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεύεται.<sup>92</sup>

Se uno compone un dramma maschile, il suo corpo è già attrezzato. Ma quello che non abbiamo, andiamo a scovarlo con l'imitazione.<sup>93</sup>

Questa è una delle prime occorrenze del concetto, prima della *Poetica* di Aristotele, dove avrà un significato differente.

Anche ἐξαπατάω sembra rinviare all'idea dell'inganno della finzione scenica. Infatti, Plutarco (*De aud. poet.* 15D) riferisce:

Διὸ καὶ Σιμωνίδης μὲν ἀπεκρίνατο πρὸς τὸν εἰπόντα «τί δὴ μόνους οὐκ ἐξαπατᾷς Θετταλούς;» «ἀμαθέστεροι γάρ εἰσιν ἢ ὡς ὑπ' ἐμοῦ ἐξαπατᾶσθαι.» Γοργίας δὲ τὴν τραγωδίαν εἶπεν ἀπάτην, ἦν τ' ἀπατήσας δικαιοτέρος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος.

<sup>90</sup> Si segue la traduzione di Piccirilli (1977).

<sup>91</sup> Cf. *Sol.* 1.4.

<sup>92</sup> Si segue l'edizione di Prato (2001).

<sup>93</sup> Si segue la traduzione di Del Corno (2001).



Per questo Simonide, a uno che gli aveva chiesto: «Come mai i Tessali sono i soli che non riesci a ingannare?», rispose: «Perché sono troppo rozzi per lasciarsi ingannare da me». Gorgia definì la tragedia un inganno in cui chi inganna è più giusto di chi non inganna e chi si lascia ingannare più saggio di chi non si lascia ingannare<sup>94</sup>.

Questo aneddoto su Simonide di Ceo non si trova in nessun'altra fonte, ma non è chiaro il suo contesto originale, dato che i Tessali avevano la reputazione di essere inaffidabili più che stupidi. Tuttavia, sembra che serva bene per esprimere il conetto dell'inganno (ἐξαπατάω), che si collega con l'aneddoto successivo su Gorgia<sup>95</sup>. Esso è utilizzato da Plutarco per mettere in evidenza la necessità di accettare il patto implicito tra poeta e pubblico affinché il gioco teatrale funzioni: in esso, è intrinseca l'illusione drammatica. Accettare l'inganno della tragedia è, per Gorgia e anche per Plutarco, segno di saggezza e sensibilità, mentre realizzare l'inganno è la cosa giusta, dato che è la parte del patto assunta dal poeta<sup>96</sup>. Curioso è che qui Solone assuma proprio il ruolo dello spettatore che non si lascia 'ingannare', cioè che non accetta la finzione.

Dopo la descrizione del carattere di Pisistrato troviamo l'introduzione dell'aneddoto su Tespi (di cui si è parlato nel capitolo 1), collegato dall'avverbio ἤδη. Si tratta di una guida indispensabile a una corretta interpretazione del passo, dato che la reazione di Solone nei confronti di Tespi, o perlomeno l'austerità che la contraddistingue, può, a buon diritto, sembrare condizionata da un simile contesto, cioè dall'urgenza di rendere Pisistrato inoffensivo, sottraendogli l'arma dell'inganno.

Con quest'aneddoto, quindi, Plutarco non mira tanto ad illustrare l'opera di Tespi o l'atteggiamento di Solone verso di lui, quanto piuttosto a dar rilievo e colore al racconto dell'inganno di Pisistrato immediatamente successivo (*Sol.* 30):

Ἐπει δὲ κατατρώσας αὐτὸς ἑαυτὸν ὁ Πεισίστρατος ἤκεν εἰς ἀγορὰν ἐπὶ ζεύγους κομιζόμενος, καὶ παρώξυνε τὸν δῆμον ὡς διὰ τὴν πολιτείαν ὑπὸ τῶν ἐχθρῶν ἐπιβεβουλευμένος, καὶ πολλοὺς εἶχεν ἀγανακτοῦντας καὶ βοῶντας, προσελθὼν ἐγγὺς ὁ Σόλων καὶ παραστάς, 'οὐ καλῶς,' εἶπεν, 'ὃ καὶ Ἴπποκράτους, ὑποκρίνη τὸν Ὀμηρικὸν Ὀδυσσεύα: ταῦτα γὰρ ποιεῖς τοὺς πολίτας παρακρούμενος οἷς ἐκεῖνος τοὺς πολεμίους ἐξηπάτησεν, αἰκισάμενος ἑαυτόν.' ἐκ τούτου τὸ μὲν πλῆθος ἦν ἔτοιμον ὑπερμαχεῖν τοῦ Πεισιστράτου, καὶ συνῆλθεν εἰς ἐκκλησίαν ὁ δῆμος. Ἀρίστωνος δὲ γράψαντος ὅπως δοθῶσι πενήκοντα κορυνηφόροι τῷ Πεισιστράτῳ φυλακὴ τοῦ σώματος, ἀντεῖπεν ὁ Σόλων ἀναστάς καὶ πολλὰ διεξῆλθεν ὅμοια τούτοις οἷς διὰ τῶν ποιημάτων γέγραφεν: εἰς γὰρ γλῶσσαν ὀρᾶτε καὶ εἰς ἔπη αἰμύλοι ἀνδρός.

ὕμῶν δ' εἷς μὲν ἕκαστος ἀλώπεκος ἴχνησι βαίνει,

<sup>94</sup> Si segue la traduzione di Pisani (2017).

<sup>95</sup> Cf. Hunter and Russell (2011: 78).

<sup>96</sup> Cf. *Bellone an pace* 348C, Lanata (1963: 204-7), Taplin (1978: 167-70), Wardy (1996: 36-7), Ford (2002: 172-3), Hunter and Russell (2011: 78).

σύμπασιν δ' ὑμῖν χαῖνος ἔνεστι νόος.

Dopo che, feritosi da se stesso, Pisistrato giunse nell'agorà portato su di un carro, ed ebbe incitato il popolo dandogli a credere che gli era stata ordita un'insidia dai suoi nemici a causa delle sue idee politiche, e molti aveva che gridavano insieme per lo sdegno, Solone gli si avvicinò e standogli accanto: — Non reciti bene, o figlio di Ippocrate — disse — la parte dell'Odisseo di Omero; tu inganni i tuoi concittadini adoprando gli stessi mezzi con cui quello ingannò i nemici ferendosi da sé. — La plebe intanto era pronta a prender le armi in difesa di Pisistrato e il popolo si riunì in assemblea generale. Avendo Aristone proposto che fossero dati a Pisistrato come guardia del corpo 50 uomini armati di clava, Solone si alzò e si oppose dicendo molte cose simili a quelle che ha scritte nei suoi versi:

«Voi guardate alla lingua e alle parole di un uomo dal dolce eloquio. Ciascuno di voi cammina sulle orme della volpe, ma dentro di voi tutti vuota è la mente»

Subito dopo l'aneddoto relativo a Tespi, Plutarco racconta<sup>97</sup> lo stratagemma ideato da Pisistrato, che si presenta nell'agorà su un carro, affermando di essere stato vittima di un attacco, così da poter richiedere allo Stato una scorta militare personale, che in seguito avrebbe usato come forza di supporto per prendere il potere con la violenza. Secondo Plutarco, Solone intuì rapidamente le reali intenzioni di Pisistrato, accusandolo di essere ricorso, con ben minore abilità, allo stesso espediente usato da Ulisse; infatti nell'*Odissea* (IV 240-258) Elena racconta come Odisseo, travestito e sfigurato nel corpo, riuscì a penetrare, da spia, nella città di Troia. Secondo Diogene Laerzio (I 60 = T 712 Mat.), quando Pisistrato si produsse le ferite, Solone avrebbe esclamato che proprio dalla rappresentazione delle menzogne, portate sulla scena dall'arte di Tespi, era stato ispirato il comportamento del futuro tiranno. La strategia di 'entrare in scena' ἐπὶ ζεύγους «su di un carro» può essere messa in relazione con la tradizione teatrale di far entrare in scena un personaggio in questo modo, alludendo all'apparato del potere; se dunque la finzione delle ferite ci ricorda Omero, l'utilizzo del carro rimanda a scene di tragedia.

In Plutarco, Pisistrato mette in scena una "recita" (significativo è l'utilizzo a questo riguardo della voce verbale ὑποκρίνη), proprio come quella di Tespi, non solo ricorrendo alla menzogna, ma imitando per giunta Odisseo. Questo aneddoto risulta quindi fondato su una triplice menzogna: la prima è lo stratagemma della *mise-en-scène* sul palcoscenico politico di un supposto attentato, per manipolare il popolo (anche in questo caso si trova il verbo ἐξαπατάω); la seconda risiede nell'imitazione dell'Odisseo omerico; la terza è il comportamento di Odisseo stesso, che di per sé è

---

<sup>97</sup> Non c'è motivo sufficiente per rimettere in discussione l'attendibilità di questa tradizione, poiché l'atteggiamento ostile di Solone nei confronti della tirannide è ampiamente documentato.

una menzogna, la terza appunto. Solone nota, inoltre, che la finzione è volta al male, coerentemente con la sua avversione alla tirannide, che emergerà anche nel seguito del racconto plutarco.

Il biasimo contro l'utilizzo della finzione in ambito pubblico, che nel caso di Tespi avviene attraverso la recitazione vera e propria e nel caso di Pisistrato con la "messa in scena" di una menzogna, aggravata dalle finalità politiche, costituisce il filo rosso tra i due episodi, in quanto esprime l'avvertimento da parte di Solone del pericolo dell'introduzione della menzogna in più ambiti, sia quello teatrale sia, soprattutto, quello commerciale e politico.

L'atteggiamento di Solone emerge dalla reazione che ha in prima persona, volta a esprimere la sua opinione con chiarezza e a lottare contro quello che credeva fosse un gran male. Il suo conservatorismo e la sua capacità di combattimento sono funzionali alla caratterizzazione del personaggio da parte di Plutarco.

Non si deve ignorare, però, ciò che ha fatto notare Leão<sup>98</sup>, ossia che Solone nella sua *πρᾶξις* politica ha anch'egli utilizzato un inganno. In uno scenario in cui gli Ateniesi avevano proibito a chiunque di dire che era necessario impadronirsi di Salamina, si inserisce un altro aneddoto (*Sol.* 8.1-2):

Ἐπεὶ δὲ μακρὸν τινα καὶ δυσχερῆ πόλεμον οἱ ἐν ἄστει περὶ τῆς Σαλαμίνιων νήσου Μεγαρεῦσι πολεμοῦντες ἐξέκαμον, καὶ νόμον ἔθεντο μήτε γράψαι τινα μήτ' εἰπεῖν αὐθις ὡς χρὴ τὴν πόλιν ἀντιποιεῖσθαι τῆς Σαλαμῖνος, ἢ θανάτῳ ζημιοῦσθαι, βαρέως φέρων τὴν ἀδοξίαν ὁ Σόλων, καὶ τῶν νέων ὀρῶν πολλοὺς δεομένους ἀρχῆς ἐπὶ τὸν πόλεμον, αὐτοὺς δὲ μὴ θαρροῦντας ἄρξασθαι διὰ τὸν νόμον, ἐσκήψατο μὲν ἕκστασιν τῶν λογισμῶν, καὶ λόγος εἰς τὴν πόλιν ἐκ τῆς οἰκίας διεδόθη παρακινήτικῶς ἔχειν αὐτόν, ἐλεγεία δὲ κρύφα συνθεῖς καὶ μελετήσας ὥστε λέγειν ἀπὸ στόματος, ἐξεπήδησεν εἰς τὴν ἀγορὰν ἄφνω πλίδιον περιθέμενος. ὄχλου δὲ πολλοῦ συνδραμόντος ἀναβάς ἐπὶ τὸν τοῦ κήρυκος λίθον ἐν ᾧ διέξῆλθε τὴν ἐλεγείαν, ἧς ἐστὶν ἀρχή:

αὐτὸς κῆρυξ ἦλθον ἀφ' ἡμερτῆς Σαλαμῖνος,

κόσμον ἐπέων ᾧδὴν ἀντ' ἀγορῆς θέμενος<sup>99</sup>.

Poiché gli Ateniesi erano stanchi di combattere contro i Megaresi una lunga e difficile guerra per il possesso di Salamina, avevano promulgato una legge che proibiva a chiunque, pena la morte, di scrivere o di dire che era necessario per la città riprendere le armi per Salamina. Solone, mal sopportando il disonore di questo fatto e vedendo che c'erano molti giovani bisognosi di un capo per proseguire la guerra e che essi non avevano il coraggio di prendere l'iniziativa a causa di quella legge, finse di essere uscito di mente e dai suoi familiari fece diffondere la voce che era in uno stato di alienazione mentale. Ma intanto di nascosto componeva versi elegiaci e, dopo essersi esercitato a mandarli a mente sì da poterli esercitare a memoria, con una berretta in testa

<sup>98</sup> Leão (2013: 10).

<sup>99</sup> Fr. 1 Bergk.

improvvisamente si precipitò di corsa nell'agorà. Radunatasi molta folla, salì sulla pietra del banditore e declamò l'elegia che comincia così:

«Araldo io venni dalla bella Salamina con un canto composto da una serie di versi invece che con un'arringa».

Visto che v'era una legge che vietava "di scrivere o di dire che era necessario per la città riprendere le armi per Salamina", Solone, secondo Leão<sup>100</sup>, trova una ottima soluzione nell'utilizzo del canto che teoricamente non è né scrivere né dire. Questo però potrebbe essere comunque considerato un argomento debole, quindi Solone utilizzò altre strategie, come diffondere la voce che fosse in uno stato di follia, comporre le elegie di nascosto (κρύφα) e memorizzarle, portare una berretta (πλίδιον περιθέμενος) e cantare l'elegia sulla pietra dell'araldo (ἀναβὰς ἐπὶ τὸν τοῦ κήρυκος λίθον), davanti alla folla. Se non fosse riuscito a convincere gli Ateniesi e fosse perciò stato accusato di avere violato la legge di non aver scritto o detto, ma cantato non fosse stato accettato, vi sarebbe stata comunque l'indulgenza cui hanno diritto l'araldo e il pazzo.

Sia che gli elementi drammatici di questo episodio si trovassero già nella fonte (per noi sconosciuta) sia che si debbano alla scelta di Plutarco di raccontare l'episodio come una forma di messinscena, si può provare a individuare i motivi teatrali che possono aver ispirato tale racconto. L'episodio potrebbe infatti contenere tracce di tre tradizionali "tipo" teatrali: il folle<sup>101</sup>, la seconda, il barbaro – si veda il riferimento al πλίδιον - come qualcuno in cui queste particolarità (abbigliamento e atteggiamento un po' ridicoli) sono comprensibili<sup>102</sup> e, infine, il messaggero.

In questo aneddoto è quindi presente un duplice inganno: la finzione della pazzia e la finzione di essere, nella poesia, un araldo, per convincere il popolo. L'intenzione di Solone sarebbe buona, diversamente dall'inganno 'cattivo' di Pisistrato, però se si pensa che questo episodio è successo anteriormente, non potrebbe essere che invece di Tespi, sia stato lo stesso Solone a precedere Pisistrato nel praticare l'arte della menzogna a fini politici?

Vale la pena di osservare che l'elegia, similmente alla poesia di Omero nell'episodio precedente, è presentata come un modello per persuadere il popolo. In un caso l'inganno è stato utilizzato per cercare di attuare un colpo di stato, nell'altro per stimolare al coraggio; in entrambi i casi, tuttavia, si tratta di una recitazione in pubblico, una specie di presentazione 'teatrale' della poesia utilizzata volutamente per scopi politici.

---

<sup>100</sup> Leão (2013: 5).

<sup>101</sup> Si vedano Eracle nell'omonima tragedia euripidea e Oreste nella *Ifigenia in Tauride*.

<sup>102</sup> Si veda il personaggio dello schiavo frigio nell'*Oreste* di Euripide.

Non si può ridurre tutto *ad eiusdem farinae saccum*, però è interessante notare che, anche se l'aneddoto contro Tespi fosse vero e gli avvertimenti di Solone siano quindi autentici, è anche vero che Solone stesso non esita a utilizzare l'inganno e forme 'teatrali' di recitazione della poesia quando ciò è utile allo scopo politico che si propone, fondando quindi parte della sua *ἀρετὴ πολιτικὴ* sulla menzogna.

### **Lo spirito agonistico della *polis* e l'utilizzo del teatro a scopo propagandistico: Temistocle**

Plutarco apre la sua biografia, sebbene si supponga che siano perse alcune righe, con le parole Θεμιστοκλεῖ δὲ τὰ μὲν ἐκ γένους ἀμαυρότερα πρὸς δόξαν ὑπῆρχε («Temistocle era di famiglia troppo oscura perché potesse garantirgli fama», *Them.*1.1)<sup>103</sup>. Un padre non noto e una madre straniera costituivano per lui uno svantaggio<sup>104</sup>, che tuttavia egli affrontava con astuzia (*Them.*1.3). Il giovane Temistocle era da una parte φορᾶς μεστός («pieno di impetuosità», *Them.* 2.1), dall'altra φύσει συνετός («intelligente di natura») e τῇ δὲ προαιρέσει μεγαλοπράγμων καὶ πολιτικός («incline a progetti ambiziosi e alla politica»). Come spesso accade nella biografia plutarchea, i segni di un grande carattere cominciarono a germogliare fin dalla tenera età. Infatti, si distingueva dagli altri ragazzi nei momenti di svago, in cui non giocava né si dava al riposo, dedicandosi invece agli esercizi di retorica, componendo discorsi e ripetendoli tra sé e sé. Alla luce di ciò, le parole del suo maestro suonano quasi profetiche: οὐδὲν ἔσει, παῖ, σὺ μικρόν, ἀλλὰ μέγα πάντως ἀγαθὸν ἢ κακόν («Caro ragazzo, tu non sarai una cosa di poco conto, ma di sicuro o un grande bene o una grande sciagura», *Them.* 2.2).

Sembra che Temistocle preferisse fin da bambino confidare nella φύσις. Si mostrava, infatti, recalcitrante verso il modello formativo allora vigente e tutte le materie che assicuravano il successo e l'eccellenza, poiché confidava nelle proprie capacità naturali (*Them.* 2.3). La παιδεία diventava, quindi, quasi superflua, per cui si rivolgeva svogliatamente agli insegnamenti che puntavano alla formazione del carattere o al diletto e al piacere degli uomini liberi. Plutarco sottolinea che questo divenne il motivo per cui veniva preso in giro dai suoi coetanei che possedevano una buona educazione, ai quali rispondeva dicendo ὅτι λύραν μὲν ἀρμόσασθαι καὶ μεταχειρίσασθαι ψαλτήριον οὐκ ἐπίσταιτο, πόλιν δὲ μικρὰν καὶ ἄδοξον παραλαβὼν ἔνδοξον καὶ μεγάλην ἀπεργάσασθαι («di non

---

<sup>103</sup> Si segue la traduzione di Moggi (2013).

<sup>104</sup> Cf. Bicknell (1982: 161-73), Moggi (2013: 24-31), Scardigli (1995: 216-7).

saper accordare una lira e maneggiare una cetra, ma di essere in grado di prendere una città piccola e oscura e renderla illustre e grande», *Them.* 2.4)<sup>105</sup>.

Inoltre, per quanto riguarda la sua educazione, Plutarco riporta fonti contrastanti: una, in cui non ha molta fiducia, data la cronologia, è Stesimbrotto (*FGrH* 107 F 1), secondo il quale Temistocle fu ascoltatore di Anassagora e studente del fisico Melisso; l'altra, introdotta in forma impersonale dall'usuale λέγουσιν, che lo fa seguace di Mnesifilo di Frearri. Dopo aver presentato le sue origini e la sua educazione, Plutarco comincia ad addentrarsi nel carattere di Temistocle per delinearne un ritratto. Il primo tratto è ἡ πρὸς δόξαν ὀρμή («il desiderio di gloria», *Them.* 3.1), descritta come la molla che spinge il giovane alla vita politica con le parole δι' ἣν εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς τοῦ πρωτεύειν ἐφιέμενος («a causa di questo desiderio, aspirando subito e fin dall'inizio a primeggiare» *Them.* 3.1).

Plutarco espone le prime azioni politiche di Temistocle, già capaci di rivelarne il carattere. La prima sembra essere quella di aver persuaso i suoi concittadini a impiegare i proventi delle miniere d'argento del Laurio nell'allestimento di triremi nella guerra contro Egina, spingendo così la città a rivolgersi verso il mare. Plutarco mette in luce tale provvedimento come lungimirante, dato che portò alla vittoria nella battaglia di Salamina: ἐκ δὲ τούτου κατὰ μικρὸν ὑπάγων καὶ καταβιβάζων τὴν πόλιν πρὸς τὴν θάλατταν, ὡς τὰ περὶ μὲν οὐδὲ τοῖς ὁμόροις ἀξιομάχους ὄντας, τῇ δ' ἀπὸ τῶν νεῶν ἀλκῆ καὶ τοὺς βαρβάρους ἀμύνασθαι καὶ τῆς Ἑλλάδος ἄρχειν δυναμένους («Da allora, gradualmente, Temistocle spinse la città a volgersi verso il mare, dal momento che con la fanteria gli Ateniesi non erano in grado di rivaleggiare neppure con i vicini, e invece con la potenza delle loro navi erano in grado di respingere i barbari e di comandare sulla Grecia», *Them.* 4.4)<sup>106</sup>.

Temistocle diventa così simbolo della trasformazione di Atene in una grande potenza talassocratica capace di salvare la Grecia dalla minaccia persiana. Plutarco, osserva Moggi<sup>107</sup>, opera una scissione tra la sfera etica e quella politica, in una sorta di divisione tra ciò che è utile e ciò che è giusto: l'utilità della scelta di Temistocle di rendere gli Ateniesi ἀντὶ μονίμων ὀπλιτῶν, ὡς φησὶν ὁ Πλάτων, ναυβάτας καὶ θαλαττίους ἐποίησε («da immobili opliti, come dice Platone, li fece naviganti e marinai», *Them.* 4.4) ha il sopravvento su tutto<sup>108</sup>. Plutarco riferisce le forti riserve espresse da Platone (*Leg.* IV 706C), con il quale tuttavia è in dissenso<sup>109</sup>, riguardo al cambiamento politico. Le riserve nutrite da Platone<sup>110</sup> rispecchiano la critica ai comportamenti economici generalmente tenuti da *poleis* marinare, critica caratteristica della mentalità aristocratica condivisa da Platone.

<sup>105</sup> Probabilmente si tratta di un frammento dalle Ἐπιδημῖαι (*FGrHist* 392 F 13) di Ione di Chio. Cf. *Cim.* 9, 1; *Cic. Tusc.* 1, 2, 4; *Quint. Inst. Orat.* 1, 10, 19; Mosconi (2008: 44).

<sup>106</sup> Cf. *Thuc.* 1, 73, 3-4, 32.

<sup>107</sup> Moggi (2013: 243).

<sup>108</sup> Cf. 4.5-6, *Bellone an pace* 349D, 350A-B.

<sup>109</sup> Cf. Aalders (1977: 41).

<sup>110</sup> *Leg.* 4, 706C, *Menex.* 240E-241C; *Gorg.* 519B; cf. anche *Dio Chrys.* 25, 4; *Ael. Arist.* 2.

Per mettere in luce lo spirito competitivo di Temistocle già in giovane età, Plutarco raccoglie episodi che testimoniano la sua liberalità e il suo intenso desiderio di pubblicizzarla. Nel capitolo 5 afferma che Temistocle, a causa del λαμπρὸν ἐν ταῖς περι τοὺς ξένους δαπάναις («splendore nelle spese per gli ospiti», *Them.* 5.1) aveva bisogno di beni in abbondanza, concetto che Plutarco esprime con il termine χορηγία, utilizzato genericamente. Il biografo usa a tale riguardo fonti diverse e indeterminate, indicate con οἱ μὲν τινες<sup>111</sup>... οἱ δὲ (*Them.* 5.1), ciò che comporta l'interpretazione di queste azioni ora come ἐλευθεριότης («liberalità»)<sup>112</sup> ora come γλισχρότης («avarizia») e μικρολογία («spilorceria»)<sup>113</sup>.

In una sorta di *ring-composition*, alla fine di una serie di episodi che illustrano questo tratto del carattere di Temistocle, si arriverà a trattare della coregia in senso proprio, con il racconto di un aneddoto (*Them.* 5.5), che, pur collocandosi in una fase più avanzata della sua vita, è anticipato per caratterizzare il personaggio. L'aneddoto sulla vittoria nella coregia è citato dopo altri due relativi ad un analogo atteggiamento, in un *climax* ascendente, col passaggio dalla sfera privata, nella quale si inserisce l'esibizione a casa di Temistocle del citaredo Epicle di Ermione (*Them.* 5.3) a quella pubblica, nella quale si colloca la gara con Cimone nell'offrire banchetti a Olimpia (*Them.* 5.4), da spese minori a spese più consistenti, episodi volti a mostrare che egli supera tutti in φιλοτιμία:

Ἐνίκησε δὲ καὶ χορηγῶν τραγωδοῖς, μεγάλην ἤδη τότε σπουδὴν καὶ φιλοτιμίαν τοῦ ἀγῶνος ἔχοντας, καὶ πίνακα τῆς νίκης ἀνέθηκε τοιαύτην ἐπιγραφὴν ἔχοντα: Ἐμειστοκλῆς Φρεάρριος ἐχορήγει, Φρύνιχος ἐδίδασκεν, Ἀδείμαντος ἦρχεν.'

Risultò vincitore anche come corego nell'allestimento di alcune tragedie, quando già allora le gare teatrali suscitavano grande passione e ambizione. Fece appendere un quadro commemorativo della vittoria con la seguente iscrizione: «Corego fu Temistocle Frearrio, scrisse la tragedia Frinico, era arconte Adimanto».

Per quanto riguarda l'attendibilità dell'episodio, esso è fissato al 477/6 sulla base della menzione dell'arconte eponimo Adimanto. Il *pinax* di cui si fa menzione recherebbe una formula e forse anche un'immagine. L'elemento che convalida la probabile storicità è proprio il riferimento a questa iscrizione (ἐπιγραφὴ), dato che le iscrizioni stesse, insieme alle fonti documentarie, svolgono un importante ruolo nel metodo storico di Plutarco. Il linguaggio di Plutarco non implica, tuttavia, che, come talvolta accade quando cita altre iscrizioni e monumenti, abbia visto personalmente questo *pinax*. Infatti, l'uso dell'espressione τοιαύτην (anziché ταύτην) ἐπιγραφὴν può suggerire un certo grado di "ricostruzione". Plutarco si sarebbe probabilmente basato, secondo Wilson<sup>114</sup>, su un'opera

<sup>111</sup> Cf. Frost (1967: 79).

<sup>112</sup> Cf. anche Athen. 12, 533e (= Clearch. F 17 Wehrli), Arist. *Eth. Nic.* 1121b 22.

<sup>113</sup> Cf. anche Hdt. 8, 112, Arist. *Eth. Nic.* 1121a 10-15, Theophr. *Char.* X.

<sup>114</sup> Wilson (2000: 374).

sulle vittorie drammatiche nelle feste ateniesi, come ad esempio le Διδασκαλῖαι di Aristotele, le Νῖκαι Διονυσιακαί o l'opera Πίναξ καὶ ἀναγραφὴ τῶν κατὰ χρόνους καὶ ἀπ'ἀρχῆς γενομένων διδασκαλῖων di Callimaco<sup>115</sup>.

Probabilmente l'opera di cui Temistocle fu corego è la tragedia *Fenicie* di Frinico dedicata alla vittoria di Salamina<sup>116</sup>. Nonostante fosse stato condannato per la *mise-en-scène* del dramma *La presa di Mileto*<sup>117</sup>, Frinico restò un autore tragico stimato ad Atene, per quanto riguardava le tragedie di argomento storico. Pertanto, la scelta di Temistocle di essere corego di Frinico per le *Fenicie* non risulta casuale<sup>118</sup>. Dato che Temistocle vuole spingere il popolo verso molte imprese, e che esso è preso da σπουδή e φιλοτιμία per le competizioni teatrali, una tragedia il cui argomento sia la rievocazione della battaglia di Salamina del 480, nella quale questo politico ateniese svolse un ruolo importante, diventa una perfetta forma di propaganda. Inoltre, siffatto dramma pare ricordare la lega appena fondata delio-attica (476), che rappresenta l'espressione della politica di espansione navale caldeggiata proprio da questo generale.

Storicamente, l'episodio servì a pubblicizzare il ruolo di Temistocle nella battaglia di Salamina. Nella biografia serve da cerniera tra due aspetti del personaggio, la φιλοτιμία e la popolarità presso il popolo<sup>119</sup>, come caratteristiche positive su cui Plutarco vuole soffermarsi, provando a sistematizzare il mosaico complesso<sup>120</sup> della tradizione su questo generale, comprendente in ugual misura testimonianze di ammirazione e avversione, e a seguire la prima delle strade, quella che ritiene la più idonea alla rappresentazione di questo personaggio.

---

<sup>115</sup> Cf. Pickard-Cambridge (1988: 70-1).

<sup>116</sup> Per la distinzione fra le *Fenicie* e una terza tragedia di Frinico di argomento storico, intitolata *Giusti o Persiani o Consiglieri*, cf. Mazzarino (1989: 75-6).

<sup>117</sup> La condanna dell'opera di Frinico è la prima censura democratica di un'opera letteraria e dimostra che all'epoca non esisteva una censura preventiva sulle opere da rappresentare in pubblico. Mazzarino (1989: 107) afferma che «la dura generazione dei Maratonomachi non riconobbe libertà ai poeti, come non concedeva immunità agli ambasciatori nemici». Plutarco ritiene tale condanna lodevole, poiché rientra tra quelle che a suo parere contribuiscono a formare il carattere dei Greci suoi contemporanei e a regolarne i costumi (*Prae. ger. reip.* 814A-C). Sull'episodio, cf. Hdt. 6.21.2; si vedano inoltre Marx (1928: 348-360), Freymuth (1955: 51-69), Roisman (1988: 15-23), Nenci (1998: 187-188), Ammendola (2001: 41-113), Sommerstein (2013: 54-55), Rosenbloom (2006: 20-22).

<sup>118</sup> Sui rapporti tra Temistocle e Frinico cfr. lo *status quaestionis* offerto da Nenci (1998: 187-188). Parte della critica ipotizza uno stretto rapporto tra Frinico e Temistocle già dai tempi della *mise-en-scène* della *Presa di Mileto*, probabilmente nelle Dionisie della primavera del 493. Se non si ammette, tuttavia, una cronologia alta dell'Ateniese che difende un ingresso sulla scena politica di Temistocle nel 493/2, tale collegamento risulta privo di credibilità. Cf. Moggi (2013: 236), Muccioli (2012: 53-78).

<sup>119</sup> Per una critica alla ricerca della popolarità in campo politico cf. *Max. cum princ. esse diss.* 777E-778A; *An seni resp. ger. sit.* 788C, 790C; *Prae. ger. reip.* 815C, 819E-821E e Pérez Jiménez (1995: 369).

<sup>120</sup> Blösel (2001: 179-197), Moggi (2013: 171).



## Cimone: la *polis* e il teatro

Lo studio di Tröster<sup>121</sup> sottolinea l'importanza di una riconsiderazione, in atto già da qualche tempo, dell'interpretazione tradizionale della politica cimoniana, che, sulla scia di Aristotele (*Ath. Pol.* 28.2), vi scorge una rappresentazione dell'aristocrazia tradizionale nell'Atene democratica del secondo quarto del V secolo a. C. Lo scopo di questa revisione è inquadrare la politica cimoniana nel suo contesto storico in maniera più approfondita, così da capire come essa poté trovare forza in un sistema basato sulla supremazia del *demos*, arbitro finale in qualsiasi faccenda pubblica. Dallo studio di Tröster si evince in che modo Plutarco abbia potuto dipingere Cimone come figura oggetto di consenso nella politica interna ateniese, richiamando l'attenzione sulla grande popolarità che egli guadagnò presso i propri concittadini in seguito a successi militari che garantirono alla città ricchezza e territori da colonizzare. La simpatia del popolo nei suoi riguardi, tuttavia, derivò anche dal suo evergetismo, ovvero da atti di munificenza oltremodo generosi compiuti proprio allo scopo di impressionare e di accattivarsi il popolo ateniese<sup>122</sup>, come la donazione di vestiti e denaro agli anziani e ai poveri o l'aver aperto le porte della propria casa ai cittadini, invitandoli a prendere ciò che volevano e a mangiare insieme a lui. Dal momento che simili comportamenti erano criticati come forme di demagogia e adulazione, Plutarco si impegna in una difesa morale di Cimone, raffigurandolo come incorruttibile persecutore di una politica di stampo aristocratico e, di conseguenza, oppositore di atteggiamenti tesi a compiacere la massa.

Eppure, come Tröster acutamente osserva, la liberalità del vincitore dell'Eurimedonte sfida un sistema che non consente l'aperta affermazione di interessi particolari accanto a quelli del *demos*. Su questo fronte, chiara è la strategia seguita da Plutarco: passare sotto silenzio alcuni insuccessi sia politici che militari, quali la distruzione della cleruchia di Ennea Hodoi e il fallimento dell'assedio di Taso, operazione diretta proprio da Cimone. Allo stesso modo, Plutarco non si dilunga sugli avvenimenti successivi all'ostracismo imposto a Cimone (dietro l'accusa, per giunta, di essere amico di Sparta e nemico del popolo ateniese), ma si sofferma sulle sue qualità di generale, alimentando la fama di cui Cimone godeva tra i suoi contemporanei attraverso un'efficace esposizione delle sue imprese più fortunate, raffigurate inoltre nelle Erme e nella Stoa Poikile<sup>123</sup>.

Autopromozione ed evergetismo sono stati, dunque, fondamentali nel garantirgli popolarità in ogni ambiente politico e sociale del sistema democratico. Un episodio esplicativo, a proposito della

---

<sup>121</sup> Tröster (2014: 9-28).

<sup>122</sup> Cf. *Cim.* 10.1-3; anche *Per.* 9.2.

<sup>123</sup> Cf. Paus. 1.15.1-3.

fama di Cimone, è quello che lo vede, spinto dal suo interesse per il teatro, assistere accanto agli altri generali a una competizione tragica, verosimilmente nelle Dionisie (*Cim.* 8.7):

Ἔθεντο δ' εἰς μνήμην αὐτοῦ καὶ τὴν τῶν τραγωδῶν κρίσιν ὀνομαστὴν γενομένην. πρώτην γὰρ διδασκαλίαν τοῦ Σοφοκλέους ἔτι νέου καθέντος, Ἀψεφίων ὁ ἄρχων, φιλονικίας οὔσης καὶ παρατά- ξεως τῶν θεατῶν, κριτὰς μὲν οὐκ ἐκλήρωσε τοῦ ἀγῶνος, ὡς δὲ Κίμων μετὰ τῶν συστρατῆγων παρελθὼν εἰς τὸ θέατρον ἐποιήσατο τῷ θεῷ τὰς νενομισμένας σπονδάς, οὐκ ἐφῆκεν αὐτοὺς ἀπελθεῖν, ἀλλ' ὀρκώσας ἠνάγκασε καθίσαι καὶ κρῖναι δέκα ὄντας, ἀπὸ φυλῆς μιᾶς ἕκαστον. ὁ μὲν οὖν ἀγὼν καὶ διὰ τὸ τῶν κριτῶν ἀξίωμα τὴν φιλοτιμίαν ὑπερέβαλε. νικήσαντος δὲ τοῦ Σοφοκλέους λέγεται τὸν Αἰσχύλον περιπαθῆ γενόμενον καὶ βαρέως ἐνεγκόντα χρόνον οὐ πολὺν Ἀθήνησι διαγαγεῖν, εἴτ' οἴχεσθαι δι' ὄργην εἰς Σικελίαν, ὅπου καὶ τελευτήσας περὶ Γέλαν τέθαπται.

Allora Cimone attese con grande impegno a quest'opera e ritrovò a fatica il recinto sacro dove era sepolto. Imbarcò sulla propria trireme le ossa di Teseo e con gran pompa le riportò solennemente nella sua patria dopo circa 400 anni. Per questo fatto il popolo nutrì nei suoi confronti somma gratitudine. Si ricorda di lui anche il giudizio, divenuto celebre, da lui dato in una gara tragica. Quando Sofocle, ancora giovane, presentò il suo primo dramma per essere messo in scena, l'arconte Apsefione, essendoci rivalità e discordia fra gli spettatori, non procedette all'estrazione dei giudici della gara. Come però Cimone entrò in teatro con gli altri generali ed ebbe offerto al dio le prescritte libagioni, egli non li lasciò andar via, ma li costrinse a giurare e a sedere come giudici: erano dieci, uno di ogni tribù. La gara, anche per l'autorità dei giudici, superò ogni limite di fervore. Vinse Sofocle e si disse che Eschilo, addoloratosene e mal sopportando la cosa, rimanesse in Atene per non molto tempo e poi se ne andasse risentito in Sicilia, dove morì e fu sepolto presso Gela<sup>124</sup>.

L'episodio qui riferito non si verificò dopo la conquista di Sciro, come parrebbe dedursi dalla sequenza della narrazione plutarchea, bensì, come sostiene Piccirilli<sup>125</sup>, successivamente alla battaglia dell'Eurimedonte (470/69). Radt (*Trag. Gr Fr.* 3 T57) osserva che «mirum esset Athenienses iam ante certamen a. 468 habitum in studia diductos fuisse, si numquam fabulam Sophoclis vidissent». Si vedano però le osservazioni di Pickard-Cambridge<sup>126</sup>:

Il momento del programma delle rappresentazioni drammatiche in cui l'arconte chiamò in aiuto i generali deve essere stato quello immediatamente precedente la messa in scena delle tragedie, quando il pubblico che aveva probabilmente assistito al *proagone* e aveva elaborato un pregiudizio su determinati concorrenti proclamava con energia le sue preferenze e avrebbe evidentemente esercitato la sua influenza sui giudici se questi fossero stati normalmente estratti a sorte dalle dieci urne che rappresentavano le dieci tribù.

Sentendo che questa disputa non si svolgeva nelle condizioni abituali, ma in una circostanza di rivalità e discordia fra gli spettatori, Apsefione non scelse i giudici nella maniera consueta, bensì,

<sup>124</sup> Si segue la traduzione di Traglia (1992).

<sup>125</sup> Piccirilli (1990: 230).

<sup>126</sup> Pickard-Cambridge (1988: 132).

approfittando del fatto che Cimone con gli altri generali aveva fatto ingresso a teatro, li costrinse a svolgere il ruolo di giudici. Erano dieci, uno di ogni tribù, così la rappresentatività di ogni tribù non venne meno, ma le furono conferite, in aggiunta, l'autorità e notorietà dei generali, insieme alla loro moderazione.

Plutarco descrive un rituale. Cimone entra nel teatro, fa una libagione agli dèi come segno della sua *pietas* e, nominato giudice, presta giuramento e si siede in uno dei luoghi più nobili del teatro, riservati di solito ai dieci giudici. Non viene fornito nessun dettaglio sulla natura di questa libagione, ma è un passo importante nella storia del teatro visto che ne dimostra il carattere religioso.

È interessante sottolineare che l'autorità dei giurati non sortisce l'effetto di arroventare gli animi dei concorrenti, bensì quello di suscitare in essi desiderio di emulazione, incitandoli a fare del proprio meglio e stimolando la competizione.

Piccirilli<sup>127</sup> afferma che le tematiche delle tragedie rappresentate da Eschilo e Sofocle in questa occasione rispecchiavano probabilmente i successi nel Chersoneso Tracico e nell'isola di Taso, circostanze che schiusero all'immaginario degli Ateniesi il fascino del misterioso mondo trace, rappresentato non a caso in due trilogie eschilee: la *Lykourgeia* e, parzialmente, quella dedicata ad Aiace, oltre ai *Persiani*. Allusioni alle imprese di Cimone si rintracciano anche nelle prime opere di Sofocle: il *Thamyras*, i *Tympanistai*, l'*Eurypylos*, gli *Antenoridai*, il *Triptolemos*<sup>128</sup> e forse l'*Oinomaos*, secondo Blamire<sup>129</sup>, tutte appartenenti al cosiddetto periodo dello stile magniloquente, quando il suo stile ricercava ancora un'intonazione solenne, con l'asprezza e artificiosità di Eschilo<sup>130</sup>.

Se però entrambi in questa occasione misero in scena tragedie che alludevano ai successi di Cimone, non possiamo non domandarci quali siano i motivi per cui Sofocle risultò dalla disputa come il favorito<sup>131</sup>. Egli era detto da Aristofane εὐκόλοϛ, un uomo felice e disponibile, un cittadino utile e attivo, un drammaturgo fecondo e applaudito, una persona certamente contenta del suo destino. Secondo questo ritratto di Sofocle presentato nella commedia<sup>132</sup>, egli appare come il poeta giusto per rappresentare le virtù di Cimone.

---

<sup>127</sup> Piccirilli (1990: 231).

<sup>128</sup> Cf. Plinio (*N. H.* 18.65).

<sup>129</sup> Blamire (1989: 122).

<sup>130</sup> Cf. *De prof. in virt.* 79B

<sup>131</sup> La notizia della vittoria di Sofocle nel 468, durante l'arcontato di Apsefione (469/8), è documentata epigraficamente (*IG II<sup>2</sup> 2325 I,15 = TrGF I 28 DID A 3 a, 15 Snell*).

<sup>132</sup> Cf. Arist. *Ranae* 787-794, 1515-1519, *Pax* 531, 695-699; Frinico (*Musas*, 32 K.A); si veda Dover (2018: 10); Silva (2014: 44).

Piccirilli<sup>133</sup> tra l'altro fa riferimento a questo episodio per suggerire l'esistenza di un legame personale fra lo statista e il tragediografo che, come altri personaggi dell'epoca (si pensi a Polignoto, Ione di Chio, Archelao, Melanzio, Ferecide, Bacchilide), apparteneva alla cerchia di Cimone.

Il racconto dell'episodio vede il suo epilogo in Eschilo che, non avendo tollerato la sconfitta, si allontanò da Atene, il che però è inverosimile, se consideriamo che l'anno dopo, durante l'arcontato di Teagenide (468/7), Eschilo si aggiudicò il primo premio con la trilogia tebana, di cui sono pervenuti solo i *Sette contro Tebe*, e che, durante l'arcontato di Filocle (459/8), vinse ancora con l'*Orestea*<sup>134</sup>.

Un episodio come questo ci regala un quadro della democrazia ateniese, che riconosceva al teatro, luogo e occasione in cui persino uno stratego accettava di svolgere l'ufficio di giudice in una competizione drammatica, ben al di là dei suoi doveri militari e politici, anche un ruolo formativo. La giurisdizione della *polis* riguardava, pertanto, non solo i tribunali e i consigli, ma anche il teatro. Qui Cimone è uguale agli altri generali e adempie il suo dovere civile di giudicare.

Al contrario, in occasione della celebre gara tra Atenodoro e Tessalo, Alessandro, pur essendo profondamente interessato al teatro, manifesta un disdegno "aristocratico" nei riguardi di un tipo di attività in cui, in età ellenistica, è ormai predominante l'aspetto "spettacolare"<sup>135</sup>.

Dal racconto plutarco di questo episodio emergono così le virtù morali di Cimone, il suo equilibrio, la sua temperanza e la sua giustizia, così come la sua capacità di condurre i propri doveri civici in perfetta armonia coi principi democratici della *polis* greca, un dato assolutamente conforme al ritratto delineato da Plutarco in questa vita.

### **Pericle: il teatro nella costruzione della democrazia**

Plutarco sceglie di delineare il ritratto di Pericle cominciando dal suo percorso formativo, col proposito di mettere in luce aspetti importanti del suo carattere. Il suo primo maestro fu Damone, un uomo che Plutarco definisce ἄκρος σοφιστῆς (*Per.* 4.2), che, dietro il pretesto del suo incarico di insegnare la musica, offriva in realtà a Pericle le basi per la sua futura vita di uomo politico capace di dominare la scena. Al filosofo Zenone di Elea si riconosce poi il merito dello sviluppo delle capacità oratorie, che lo stesso Plutarco descrive come un'arma grazie alla quale Pericle era in grado di vincere tutti i suoi avversari, privandoli della possibilità di controbattere (*Per.* 4.5). Infine lo istruì Anassagora di Clazomene (*Per.* 4.5 – 6.5), grazie al quale Pericle coltivò e sviluppò il φρόνημα (*Per.* 4.5), ἰὸν ὄγκον

---

<sup>133</sup> Piccirilli (1990: 231).

<sup>134</sup> Cf. Blamire (1989: 124) e Piccirilli (1990: 232).

<sup>135</sup> Cf. capitolo 3.

(*Per.* 4.5) e l'ἄξιωμα τοῦ ἥθους (*Per.* 4.5), virtù ritenute essenziali da Plutarco per la sua formazione personale.

Coltivati da questi filosofi, fiorirono in Pericle il φρόνημα σοβαρὸν («intelligenza superiore, *Per.* 5.1) e un λόγον ὑψηλὸν καθαρὸν ὀχλικῆς καὶ πανούργου βωμολοχίας («un elevato modo di esprimersi, libero da ogni incontrollata e banale volgarità», *Per.* 5.1). Simili qualità invitavano gli altri a un atteggiamento di serietà e compostezza. Infatti, impressionavano (*Per.* 5.1): la προσώπου σύστασις ἄθρυπτος εἰς γέλωτα («l'atteggiamento del volto, mai scomposto dal riso»), la πράτης πορείας («la grazia dell'incedere»), il πλάσμα φωνῆς ἀθόρυβον («il tono di voce mai alterato») e la καταστολή περιβολῆς («la compostezza del vestito»).

Questi sono tutti tasselli di un più ampio mosaico di virtù (risultato della maturità ormai raggiunta) che, se sapientemente misurate e rese ancora più nobili dal possesso di una singolare moderazione, costituiscono il paradigma perfetto per quelli che desiderano esercitare l'arte di governare.

Come esempio pratico di questo comportamento maestoso, Plutarco racconta che, malgrado fosse stato vittima delle oltraggiose intemperanze di uno stolto individuo, Pericle rimase l'intera giornata in silenzio nell'agorà (ἡμέραν ὑπέμεινε σιωπῆ κατ'ἀγοράν, *Per.* 5.2), continuando impassibile a sbrigare gli affari più urgenti; alla sera poi, ritornando compostamente (κοσμίως) verso casa, si trovò nuovamente bersaglio dello stesso individuo, che ostinatamente continuava a rivolgergli ogni sorta di imprecazioni. Giunto infine alla sua abitazione e vedendo che ormai era calato il buio, chiamò un servo e gli ordinò di prendere un lume per accompagnare a casa quel dissennato.

Plutarco, nell'ambito di una composizione articolata tipica delle sue biografie, collega immediatamente a questo aneddoto due diversi giudizi sul comportamento di Pericle che, malgrado abbiano un carattere generale, offrono utili spunti di interpretazione per questo suo atteggiamento: l'uno di un contemporaneo, Ione di Chio, l'altro del filosofo Zenone (probabilmente posteriore) (*Per.* 5.3):

Ὅδὲ ποιητῆς Ἴων μοθωνικὴν φησι τὴν ὀμιλίαν καὶ ὑπότυπον εἶναι τοῦ Περικλέους, καὶ ταῖς μεγαλαυχίαις αὐτοῦ πολλὴν ὑπεροψίαν ἀναμεμῖχθαι καὶ περιφρόνησιν τῶν ἄλλων: ἐπαινεῖ δὲ τὸ Κίμωνος ἐμμελὲς καὶ ὑγρὸν καὶ μεμουςωμένον ἐν ταῖς περιφοραῖς. ἀλλ' Ἴωνα μὲν, ὥσπερ τραγικὴν διδασκαλίαν, ἀξιοῦντα τὴν ἀρετὴν ἔχειν τι πάντως καὶ σατυρικὸν μέρος ἐῶμεν: τοὺς δὲ τοῦ Περικλέους τὴν σεμνότητα δοξοκοπίαν τε καὶ τῶν ἀποκαλοῦντας ὁ Ζήνων παρεκάλει καὶ αὐτοῦς τι τοιοῦτο δοξοκοπεῖν, ὡς τῆς προσποιήσεως αὐτῆς τῶν καλῶν ὑποποιούσης τινὰ λεληθότως ζῆλον καὶ συνήθειαν.

Ma il poeta Ione dice che il comportamento di Pericle era superbo e arrogante, e che alla sua altezzosità si mescolava un tono di sufficienza e di disprezzo nei riguardi degli altri; loda invece il tono di Cimone come misurato, affabile e civile nei suoi rapporti con gli altri. Ma lasciamo Ione, che vuole che nella virtù, come avviene in un agone tragico, sia presente sempre anche qualcosa di spensierato; Zenone invece invitava coloro

che definivano la serietà di Pericle vanità e orgoglio ad essere anche loro dei vanitosi di quel tipo, dato che la stessa affettazione di buon comportamento introduce insensibilmente un certo gusto e una certa abitudine al bene<sup>136</sup>.

Μοθωνικός è un aggettivo piuttosto raro e forse è stato coniato da Ione. Probabilmente trae origine da μόθων o μόθαξ, che a Sparta si riferiva a un figlio libero di uno spartiano e una madre ilota, cresciuto insieme ai figli legittimi (Plu. *Cleom.* 8.1; Athen. 6.271E-F). È usato anche in riferimento a coloro che sono volgari, presuntuosi o sfacciati (Ar. *Plut.* 279).

Le osservazioni di Ione di Chio e di Zenone riportate da Plutarco riguardano l'atteggiamento di compostezza di Pericle. Sembra che con gli aggettivi μοθωνικός e ύπότυφος Ione intenda mettere in evidenza l'affettazione di tale comportamento e, da poeta tragico, la "teatralità". Per comprendere le ragioni per cui Ione avrebbe criticato questo modo di fare di Pericle, proveremo a trovarne tracce nel suo stesso pensiero.

Nella *Vita di Cimone* Plutarco parafrasa o cita un estratto delle Ἐπιδημίας di Ione (*Cim.* 9.1 = T5 Valerio):

Συνδειπνήσαι δὲ τῷ Κίμωνί φησιν ὁ Ἴων παντάπασι μεράκιον ἦκων εἰς Ἀθήνας ἐκ Χίου παρὰ Λαομέδοντι.  
Racconta Ione che quando era proprio un ragazzo, giunto una volta ad Atene da Chio, stette a pranzo con Cimone in casa di Laomedonte.

L'espressione παντάπασι μεράκιον di questo frammento funge da importante testimonianza per la problematica datazione della nascita di Ione<sup>137</sup>. Se la tesi di Valerio<sup>138</sup>, secondo la quale il frammento rientrava in una σύγκρισις facente parte delle Ἐπιδημίας, è giusta, Plutarco introduce una citazione da un'opera appartenente a un genere letterario che presentava anche elementi di carattere biografico. Inoltre, dal passo emerge un rapporto di amicizia e probabilmente anche di condivisione di ideali aristocratici tra Cimone e Ione<sup>139</sup>. La critica di Pericle da parte di Ione potrebbe essere giustificata, di conseguenza, da questa amicizia con Cimone, che era il principale avversario politico di Pericle<sup>140</sup>. È interessante notare come Plutarco colleghi l'aneddoto con il confronto tra Pericle e Cimone, così da portarlo su un piano più generale.

---

<sup>136</sup> Si segue la traduzione di Magnino (1992).

<sup>137</sup> La critica si divide tra la collocazione dell'episodio poco dopo il 476 oppure verso la metà degli anni 60 del V secolo. Questo si traduce in due possibilità per la data di nascita di Ione, tra il 490 e il 485, se non prima, o tra il 485 e il 479; cf. Valerio (2013: 5).

<sup>138</sup> Valerio (2013: 13).

<sup>139</sup> Cf. *Cim.* 5.3; Valerio (2013: 6).

<sup>140</sup> Riguardo al carattere aristocratico di Cimone, Federico (2005, 207-215) e Geddes (2007, 128-132) hanno infatti sottolineato come in questo passo delle Ἐπιδημίας Cimone per Ione incarni l'ideale aristocratico dello statista educato e colto, che opera secondo giustizia e nel rispetto dei valori comuni su cui si fonda la lega Delio-attica, mentre Pericle è esempio di modi arroganti e demagogici, che hanno un immediato risvolto negativo sul governo ateniese e in particolare nel rapporto con gli alleati.

Nelle elegie di Ione è inoltre ben presente la tematica conviviale e in particolare il riferimento alla gioia del convito (sia per il genere elegiaco, ma forse anche per un interesse personale)<sup>141</sup>. Tale mentalità favorevole al convivio può aver trovato in Pericle un probabile bersaglio<sup>142</sup>, poiché, come testimonia lo stesso Plutarco, egli impostò diversamente il suo stile di vita, declinando inviti a pranzo e ogni situazione che comportasse lo stare in società. Perciò, nel periodo in cui svolse attività politica, non pranzò a casa di nessun amico, fatta eccezione per il matrimonio di suo cugino Eurittolemo, occasione in cui comunque non rimase fino alla fine, ma, appena finirono le libagioni e il pranzo propriamente detto, se ne andò evitando il συμπόσιον (*Per.* 7.5).

È incerto se il giudizio di Ione su Pericle riportato da Plutarco provenga da una tragedia; la qualificazione come Ἴων ὁ ποιητής non implica nemmeno necessariamente il riferimento a un'opera poetica, visto che era spesso utilizzata nella tradizione (come pure Ἴων ὁ τραγικός) per qualificare Ione, indipendentemente dal genere dell'opera citata<sup>143</sup>. Sembra, comunque, che Plutarco abbia voluto significare che Ione rivolgeva la sua critica a Pericle in quanto poeta tragico, basando le sue opinioni relative alla virtù sulla struttura tipica di qualsiasi rappresentazione tragica (τραγικὴν διδασκαλίαν), ove le tre tragedie sono seguite sempre da un dramma satiresco (σατυρικὸν τι).

Il secondo giudizio di Pericle riferito da Plutarco è attribuito a Zenone, per la cui identità gli studiosi sono divisi tra Zenone di Elea e Zenone di Cizio.

Zenone di Elea fu un allievo di Parmenide, circa venticinque anni più giovane di lui, ovvero nato nel 490. La contemporaneità tra lui e Pericle renderebbe l'aneddoto storicamente verosimile. A sostegno di questa identificazione vi sarebbe pure il fatto che, malgrado non fosse all'epoca di Plutarco così famoso che si potesse fare a meno di un'ulteriore specificazione, era stato appena menzionato in *Per.* 4.5. Untersteiner<sup>144</sup>, pertanto, annovera questo episodio tra le testimonianze su Zenone di Elea, sottolineando che, però, l'aneddoto gli pare sospetto, perché la dottrina che ne sta a fondamento è quella aristotelica, ossia che ἀγαθοί si diventa ἔθει<sup>145</sup>. Egli propone che l'origine di questo detto possa risalire ad una biografia peripatetica, da cui Plutarco dipenderebbe.

Altri studiosi<sup>146</sup>, tuttavia, ritengono che sia più plausibile che si tratti di Zenone di Cizio, il fondatore dello stoicismo, nato nel 336/335, a cui sono stati attribuiti molti *apophthegmata* di questo genere.

Per una questione così incerta è difficile proporre una soluzione definitiva, sebbene sembri più semplice assumere che si tratti di Zenone di Cizio, ipotizzando però che la costruzione del

---

<sup>141</sup> Cf. fr. 1 Valerio (= 1. G. P.) e 2 Valerio (= 2 G. P.).

<sup>142</sup> Cf. Stadter (2012: 79).

<sup>143</sup> Cf. Jacoby *FGrHist* III/b 192 n. 9.

<sup>144</sup> Untersteiner (1970: 509-510).

<sup>145</sup> Cf. Arist. *Eth. Nic.* 1151a18-19, 1179a20-26.

<sup>146</sup> Cf. Caveing (1982: 156) e Stadter (2012: 80).

personaggio sia stata influenzata da un'interpretazione aristotelica che forse si troverebbe nell'ignota fonte utilizzata da Plutarco.

Più rilevante sembra che in questo detto di Zenone si trovi una difesa della solenne dignità di Pericle, da alcuni (proprio come da Ione) caratterizzata invece come vanità e arroganza, poiché egli ritiene che, imitando tale vanità, la stessa imitazione della nobiltà d'animo potrebbe produrre effetti positivi, istituendo un'abitudine.

Dopo aver esaminato l'opinione di ciascuno dei due personaggi rappresentati, sembra importante evidenziare quale possa essere stato il giudizio di Plutarco al riguardo. Un ruolo importante pare assumere la caratterizzazione dell'opinione di Ione come quella propria di un poeta tragico, malgrado questa non necessariamente sia stata espressa in una tragedia. Plutarco scredita implicitamente la testimonianza di Ione, poiché egli dà giudizi relativi a quanto è opportuno in una rappresentazione drammatica, dove alle tragedie segue il dramma satiresco come un necessario complemento "ridicolo", mentre, secondo il parere di Plutarco, per quanto riguarda il comportamento di Pericle la realtà dei fatti è ben diversa, in quanto la sua virtù non appare guastata da alcun vizio. L'opinione di Ione su Pericle risulta quindi in contrasto con l'intento celebrativo che caratterizza la vita di Pericle.

Appare inoltre significativo che Plutarco contrapponga il giudizio di un poeta (tragico) a quello di un filosofo, che ricava dall'episodio un ammaestramento morale e considera positiva la "teatralità" del comportamento di Pericle. Si osserva quindi una situazione inversa rispetto a quella dell'aneddoto su Solone, dato che qui paradossalmente è il poeta tragico a criticare la falsità e l'istrionismo di Pericle, mentre il filosofo, in linea con il tono encomiastico della *Vita* stessa, prova a difendere questo atteggiamento come elemento costitutivo di una sua solenne dignità, che può addirittura rappresentare un modello di comportamento.

Quasi come un presagio, Plutarco mette in luce la somiglianza di aspetto tra Pericle e Pisistrato. Gli anziani, infatti, la notavano: τὴν τε φωνὴν ἠδεῖαν οὔσαν αὐτοῦ καὶ τὴν γλῶτταν εὐτροχὸν ἐν τῷ διαλέγεσθαι καὶ ταχεῖαν («La sua voce, che era gradevole, e l'esposizione, rapida e scorrevole nella discussione», *Per.* 7.1). Pericle temeva di essere sospettato di aspirare alla tirannide, però, scelse il popolo e fece il suo ingresso in politica nel partito democratico (*Per.* 7.4):

ὄρων δ' ἀριστοκρατικὸν τὸν Κίμωνα καὶ διαφερόντως ὑπὸ τῶν καλῶν καὶ ἀγαθῶν ἀνδρῶν ἀγαπώμενον, ὑπῆλθε τοὺς πολλοὺς, ἀσφάλειαν μὲν ἑαυτῷ, δύναμιν δὲ κατ' ἐκείνου παρασκευαζόμενος

Vedendo che Cimone propendeva per l'aristocrazia ed era singolarmente benvenuto dalle classi alte, volle entrare nelle grazie del popolo, per procurare a sé sicurezza e avere una base d'appoggio contro quell'altro.



Il suo atteggiamento, tuttavia, rimaneva conforme alla sua natura aristocratica, dimostrata dal suo comportamento serio e poco incline a trattenersi troppo a lungo nei contesti conviviali. Infatti, si mostrava al popolo solo per le grandi occasioni, come quella della trireme Salaminia, secondo quanto descrive il peripatetico Critolao di Faselide<sup>147</sup>; negli altri casi, ricorreva a retori amici o a compagni di partito, tra i quali Plutarco richiama l'attenzione su Efiacte:

Ὅς κατέλυσε τὸ κράτος τῆς ἐξ Ἀρείου πάγου βουλῆς, πολλὴν κατὰ τὸν Πλάτωνα (*Resp.* 562c) καὶ ἄκρατον τοῖς πολίταις ἐλευθερίαν οἰνοχοῶν, ὑφ' ἧς ὥσπερ ἵππον ἐξυβρίσαντα τὸν δῆμον οἱ κωμωδοποιοὶ λέγουσι «πειθαρχεῖν οὐκέτι τολμᾶν, ἀλλ' <ἐν>δάκνειν τὴν Εὐβοίαν καὶ ταῖς νήσοις ἐπιπηδᾶν».

che indebolì il potere dell'assemblea dell'Areopago versando ai cittadini, come dice Platone, una libertà ampia, senza contemperamenti; per effetto d'essa, dicono i poeti comici, il popolo, come un cavallo imbizzarrito, «non tollero più d'ubbidire, morse l'Eubea e saltò sulle isole».

La metafora del popolo come cavallo è qui funzionale a sottolineare la *δημαγωγία* di Efiacte: il popolo, avendo in un primo momento goduto di una grande libertà, successivamente si ribellò, come un cavallo imbizzarrito. La citazione del verso comico adespota (700 K. A. VIII)

ἐσυβρίσας πειθαρχεῖν οὐκέτι τολμᾶ

ἀλλὰ δάκνει τὴν Εὐβοίαν καὶ ταῖς νήσοις ἐπιπηδᾶ

fa riferimento alla violenta repressione che gli Ateniesi avevano attuato contro gli alleati, principalmente in Eubea, quando questa regione, ritenendo non più necessaria l'alleanza a seguito del ridimensionamento della minaccia persiana, aveva preferito abbandonarla<sup>148</sup>.

Continuando il ritratto di Pericle come politico, Plutarco sottolinea che nella capacità oratoria πολὺ πάντων διήνεγκε («eccelse tra tutti gli oratori», *Per.* 8.2). Era comunque restio a prendere la parola, non trascurando mai le preghiere agli dèi affinché la sua *gravitas* non venisse colpita da parole non confacenti all'argomento trattato. Sembra che ogni suo atto, come politico, fosse meticolosamente ponderato per piacere al popolo e celare i suoi interessi personali in una *mise-en-scène*, come fu percepita da alcuni. Plutarco, infatti, racconta che (*Per.* 9.1).

Ἐπεὶ δὲ Θουκυδίδης μὲν ἀριστοκρατικὴν τινα τὴν τοῦ Περικλέους ὑπογράφει πολιτείαν, «λόγῳ μὲν οὖσαν δημοκρατίαν, ἔργῳ δ' ὑπὸ τοῦ πρώτου ἀνδρὸς ἀρχήν».

Tucidide<sup>149</sup> definisce il modo di governare di Pericle di tipo aristocratico «a parole una democrazia, ma di fatto il potere di un primo cittadino».

<sup>147</sup> Cf. *Praec. ger. reip.* 811C-D.

<sup>148</sup> Cf. *Ar. Nub.* 211-213; ved. Ribeiro Ferreira (1990: 131-146).

<sup>149</sup> Cf. *Thuc.* II 65.9.

Poiché desiderava una fama pari a quella di Cimone e gli era inferiore per ricchezza e mezzi, Pericle, per incontrare il favore del popolo, si profuse nella distribuzione di risorse dello Stato (*Per.* 9.2), seguendo il consiglio di Damonide di Oio, come dice Aristotele (*Ath. Pol.* 27.3-4). Perciò Plutarco riferisce che:

Ἄλλοι δὲ πολλοὶ πρῶτον ὑπ' ἐκείνου φασὶ τὸν δῆμον ἐπὶ κληρουχίας καὶ θεωρικὰ καὶ μισθῶν διανομὰς προαχθῆναι, κακῶς ἐθισθέντα καὶ γενόμενον πολυτελῆ καὶ ἀκόλαστον ὑπὸ τῶν τότε πολιτευμάτων ἀντὶ σῶφρονος καὶ αὐτουργοῦ, θεωρεῖσθω διὰ τῶν πραγμάτων αὐτῶν ἢ αἰτία τῆς μεταβολῆς.

Molti altri invece dicono che egli per primo abituò il popolo ad assegnazioni di terre, di contributi per assistere agli spettacoli, di stipendi; egli dunque con la sua azione politica lo avrebbe male abituato e reso dissipatore e intemperante da controllato e saggio che era prima; ma le cause di questo mutamento vanno ricercate muovendo dai fatti.

Plutarco afferma che Pericle ha concesso un fondo (θεωρικὰ) ai *festival* che serviva di stimolo a godere dell'arte delle muse. Secondo Stadter<sup>150</sup> non si può precisare se Plutarco alludesse al pagamento di due oboli ai cittadini poveri, affinché potessero assistere alle rappresentazioni drammatiche, o se pensasse semplicemente allo sviluppo del sostegno dello stato ai *festival* e alle *performances* teatrali. D'altra parte, l'attribuzione di questa misura a Pericle è controversa, dal momento che abbiamo informazioni su questo sussidio solo a partire dal quarto secolo<sup>151</sup>.

Quindi, è probabile che Plutarco si riferisca al θεωρικόν in senso globale, una misura che sarebbe stata sicuramente gradita al popolo<sup>152</sup>. Plutarco commenta, tuttavia, che (*Per.* 9.3):

Καὶ ταχὺ θεωρικοῖς καὶ δικαστικοῖς λήμμασιν ἄλλαις τε μισθοφοραῖς καὶ χορηγίαις συνδεκάσας τὸ πλῆθος, ἐχρῆτο κατὰ τῆς ἐξ Ἀρείου πάγου βουλῆς, ἧς αὐτὸς οὐ μετεῖχε διὰ τὸ μὴτ' ἄρχων μῆτε θεσμοθέτης μῆτε βασιλεὺς μῆτε πολέμαρχος λαχεῖν.

così corruppe il popolo utilizzando i fondi riservati ai giochi, i danari per i giudici e altri contributi e coregie, e lo indirizzò contro la Bulé dell'Areopago, della quale egli non faceva parte perché non gli era mai toccato di essere arconte o re o legislatore o polemarco.

Pericle, pertanto, finanzia in vario modo (θεωρικόν, λῆμμα, μισθοφορά ο χορηγία), il teatro a scopi demagogici, per acquistare il favore del popolo, abituandolo alla dissipatezza e corrompendolo.

---

<sup>150</sup> Stadter (2012: 116).

<sup>151</sup> Cf. Csapo (2009: 294); Roselli (2011).

<sup>152</sup> Mossé (1992: 474).

Dopo la morte di Cimone, Tucidide di Melesia, diventato capo del partito aristocratico, ristabilì l'equilibrio nell'agonismo tra il δῆμος, rappresentato prima da Temistocle e dopo da Pericle, e gli ὀλίγοι, rappresentati da Aristide, Cimone e Tucidide di Melesia, per cui Plutarco descrive la politica al tempo di Pericle (*Per.* 11.1-3). In questo momento della narrazione, viene inserito uno dei passi più significativi del rapporto tra Pericle ed il teatro (*Per.* 11.4):

Διὸ καὶ τότε μάλιστα τῷ δήμῳ τὰς ἡνίας ἀνεῖς ὁ Περικλῆς ἐπολιτεύετο πρὸς χάριν, ἀεὶ μὲν τινα θεῶν πανηγυρικὴν ἢ ἐστίασιν ἢ πομπὴν εἶναι μηχανώμενος ἐν ἅστει καὶ ‘διαπαιδαγωγῶν οὐκ ἀμούσοις ἠδοναῖς’ τὴν πόλιν, ἐξήκοντα δὲ τριῆρεις καθ’ ἕκαστον ἐνιαυτὸν ἐκπέμπων, ἐν αἷς πολλοὶ τῶν πολιτῶν ἐπλεον ὀκτῶ μῆνας ἔμμισθοι, μελετῶντες ἅμα καὶ μανθάνοντες τὴν ναυτικὴν ἐμπειρίαν.

In quel momento Pericle governava soprattutto con la ricerca del favor popolare, e lasciava la briglia al popolo, organizzando continuamente in città una cerimonia o un banchetto pubblico o una processione, divertendo<sup>153</sup> la gente con spettacoli raffinati; ogni anno mandava fuori sessanta triremi sulle quali per otto mesi prestavano servizio, retribuiti, molti cittadini, che così esercitavano l'arte della marineria e vi si impraticavano.

La metafora del cavallo, utilizzata per Efialte, è ripresa per mettere in luce da una parte l'attitudine di Pericle al comando e dall'altra la concezione che egli ha del popolo, come un cavallo al quale si possano allentare o trattenere le redini e che quindi è dominato dal cavaliere. Significativa è anche la sua abilità di saper dare vita (μηχανεῖσθαι) a diversi tipi di θεῶν<sup>154</sup>, azioni che sono capaci di conciliare e fortificare il rapporto fra lui stesso e il popolo.

In questa fase della sua attività politica Pericle, pur utilizzando ancora il teatro e altri spettacoli per cercare il favore popolare e perciò allentando le briglie, sembra anche essersene servito per educare il popolo con piaceri non privi delle Muse, come è indicato dalla citazione di un trimetro giambico di fonte sconosciuta, di cui si tratta più ampiamente nel capitolo 1.

Esempi di questi piaceri sarebbero le πανηγυρικά – i *festival* aperti a tutti, cittadini e non cittadini, come succedeva per la maggior parte dei *festival* ateniesi –, le ἐστίασεις – banchetti pubblici patrocinati sia da una sola persona sia dallo stato e connessi alla pratica dei sacrifici agli dèi<sup>155</sup> – e le πομπαί – come i cortei panatenaici<sup>156</sup>.

Il tema di Pericle come educatore del popolo viene ancora sviluppato quando cade la maschera della democrazia e viene manifestato il suo desiderio di un regime aristocratico e accentratore (15.1):

---

<sup>153</sup> Nonostante questa sia la traduzione proposta da Magnino (1992: 43), riteniamo che sia preferibile tradurre con «educando».

<sup>154</sup> Sarebbe un termine generale utilizzabile per qualsiasi spettacolo, principalmente in contesti atletici o poetici. Nelle *Vite romane* è il termine che traduce il latino *ludi*. cf. *Thes.* 25.5, *Pyrrh.* 22.12, *Arat.* 17.3; Stadter (2012: 136).

<sup>155</sup> Arist. *Pol.* 1321a35-52.

<sup>156</sup> Cf. Brandt (2014).

Ὡς οὖν παντάπασι λυθείσης τῆς διαφορᾶς, καὶ τῆς πόλεως οἷον ὁμαλῆς καὶ μιᾶς γενομένης κομιδῆ, περιήνεγκεν εἰς ἑαυτὸν τὰς Ἀθήνας καὶ τὰ τῶν Ἀθηναίων ἐξηρητημένα πράγματα, φόρους καὶ στρατεύματα καὶ τριήρεις καὶ νήσους καὶ θάλασσαν καὶ πολλὴν μὲν δι' Ἑλλήνων, πολλὴν δὲ καὶ διὰ βαρβάρων ἤκουσαν ἰσχὺν καὶ ἡγεμονίαν, ὑπηκόοις ἔθνεσι καὶ φιλίαις βασιλέων καὶ συμμαχίαις πεφραγμένην δυναστῶν, οὐκέθ' ὁ αὐτὸς ἦν οὐδ' ὁμοίως χειροήθης τῷ δήμῳ καὶ ῥάδιος ὑπέκειν καὶ συνενδιδόναι ταῖς ἐπιθυμίαις ὥσπερ πνοαῖς τῶν πολλῶν, ἀλλ' ἐκ τῆς ἀνειμένης ἐκείνης καὶ ὑποθρυπτομένης ἔνια δημαγωγίας ὥσπερ ἀνθηρᾶς καὶ μαλακῆς ἀρμονίας ἀριστοκρατικὴν καὶ βασιλικὴν ἐντεινάμενος πολιτείαν, καὶ χρώμενος αὐτῇ πρὸς τὸ βέλτιστον ὀρθῆ καὶ ἀνεγκλίτῳ, τὰ μὲν πολλὰ βουλόμενον ἦγε πείθων καὶ διδάσκων τὸν δῆμον, ἦν δ' ὅτε καὶ μάλα δυσχεραίνοντα κατατείνων καὶ προσβιβάζων ἐχειροῦτο τῷ συμφέροντι, μιμούμενος ἀτεχνῶς ἰατρὸν ποικίλων νοσήματι καὶ μακρῷ κατὰ καιρὸν μὲν ἡδονὰς ἀβλαβεῖς, κατὰ καιρὸν δὲ δηγμοὺς καὶ φάρμακα προσφέροντα σωτήρια.

Quando, soppressa ogni opposizione, la città divenne, per così dire, un unico blocco armonioso, egli concentrò nelle sue mani il governo di Atene e degli affari degli Ateniesi, e cioè le entrate, gli eserciti, la flotta, le isole, il mare, la grande potenza egemonica che si era estesa sui Greci e sui barbari, protetta dall'obbedienza dei popoli soggetti e dall'amicizia e alleanza con re e dinasti; ma da quel momento egli non fu più lo stesso, né, come prima, fu condiscendente verso il popolo, né facile a cedere o a far concessioni alle voglie dei più come ai soffi del vento. Di quella che era una democrazia trasandata e in certi casi molle come una musica smagliante e languida, egli fece un regime aristocratico e accentratore, e valendosene in modo lineare e inflessibile per un continuo miglioramento, si tirò dietro il popolo, per lo più consenziente, con la persuasione e l'informazione; talora poi, quando il popolo gli faceva resistenza, lo teneva in tensione e lo domava indirizzandolo verso il suo utile. Si comportava veramente come un medico che per una malattia lunga e con vari aspetti ricorre ora a medicinali gradevoli e non dannosi, ora invece interviene bruscamente, rimettendo comunque il paziente in salute.

Da quel momento, egli comandò πείθων καὶ διδάσκων τὸν δῆμον (*Per.* 15.1). È ormai evidente l'aspetto didascalico, attraverso cui evitava generalmente ogni resistenza. Ogni volta che, però, il δῆμος non accoglieva le sue indicazioni, lo teneva in tensione e lo domava, verbi che indicano metaforicamente l'agire tirannico e sembrano rinviare anche in questo caso al comportamento del cavaliere.

Dalla metafora del cavaliere, Plutarco passa a quella del medico. Benché non disponesse delle competenze sue proprie (ἀτεχνῶς), Pericle, ἰατρὸν μιμούμενος, prova a condurre il popolo alla σωτηρία, ora per mezzo di medicinali gradevoli (ἡδονάς), in probabile parallelismo con le ἄμουςοι ἡδοναί, ora frenandolo, provando comunque ad agire attraverso la persuasione, come un medico, non necessariamente con la violenza.

È innegabile che la biografia abbia un carattere celebrativo, visto che Plutarco evita di criticare il regime e il carattere di Pericle. Tuttavia, è significativo che il Cheronese abbia evidenziato le varie

strategie utilizzate da Pericle per rafforzare il suo potere, nelle quali rientra anche l'utilizzo del teatro, rivolto tanto (in una prima fase) a compiacere il popolo e a corromperlo quanto (in una seconda fase) a educarlo piacevolmente e probabilmente (in qualche misura) a tenerlo a freno.

### **Nicia e la coregia: tra ambizione e religiosità**

Plutarco inizia la *Vita di Nicia* con l'analisi di quelli che Aristotele definiva i tre migliori cittadini dall'epoca: Nicia figlio di Nicerato, Tucidide di Melesia e Teramene di Agnone, possibili successori di Pericle (*Nic.* 2.1). Tra essi, Nicia, sebbene fosse il più giovane, godeva di una certa considerazione, tanto che fu stratego insieme a Pericle e tenne il potere anche da solo.

Morto Pericle, Nicia fu subito portato in primo piano, in particolare dagli aristocratici e dai più abbienti, che lo contrapponevano alla spudoratezza e temerarietà di Cleone (*Nic.* 2.2), considerato un demagogo capace di dar modo al popolo di far grossi guadagni. Infatti, di Nicia viene messa in luce una serietà né austera né eccessivamente pesante, ma prudente, e una natura timorosa e pessimista, che si esprimeva in una paura la quale, tuttavia, non si manifestava nelle azioni belliche, anche grazie alla fortuna di cui godeva. Tanta timidezza nell'attività politica risultava un elemento positivo in confronto all'arroganza, audacia e sfrontatezza di Cleone, dato che il popolo di solito, secondo Plutarco, teme gli audaci e innalza coloro che lo temono.

In questo confronto s'inserisce il seguente episodio (*Nic.* 3.1):

Περικλῆς μὲν οὖν ἀπὸ τ' ἀρετῆς ἀληθινῆς καὶ λόγου δυνάμεως τὴν πόλιν ἄγων, οὐδενὸς ἐδεῖτο σχηματισμοῦ πρὸς τὸν ὄχλον οὐδὲ πιθανότητος, Νικίας δὲ τούτοις μὲν λειπόμενος, οὐσία δὲ προέχων, ἀπ' αὐτῆς ἐδημαγώγει, καὶ τῇ Κλέωνος εὐχερεία καὶ βωμολοχία πρὸς ἡδονὴν μεταχειριζομένη τοὺς Ἀθηναίους διὰ τῶν ὁμοίων ἀντιπαρεξάγειν ἀπίθανος ὢν, χορηγίας ἀνελάμβανε καὶ γυμνασιαρχίας ἐτέραις τε τοιαύταις φιλοτιμίαις τὸν δῆμον, ὑπερβαλλόμενος πολυτελείᾳ καὶ χάριτι τοὺς πρὸ ἑαυτοῦ καὶ καθ' ἑαυτὸν ἅπαντας.

Pericle dunque, che era alla guida della città perché era veramente dotato, oltre che per la potenza del suo eloquio, non aveva bisogno, per convincere il popolo, di alcun artificio; Nicia, invece, che di queste doti mancava, ma era superiore per mezzi finanziari, con essi faceva politica. Non ritenendo di poter contrastare con gli stessi mezzi Cleone, che teneva in pugno gli Ateniesi facendoli divertire con buffonerie e volgarità, egli cercava di guadagnarsi la gente con coregie e organizzando giochi ginnici, e con altre liberalità di questo genere superando in fastosità e generosità tutti quanti l'avevano preceduto e quelli del suo tempo<sup>157</sup>.

---

<sup>157</sup> Si segue la traduzione di Magnino (1992).

Pericle viene presentato da Plutarco come un modello nell'arte di governare la città, con cui nessuno dei successori si può paragonare, data la potenza del suo eloquio (λόγου δύναμις) e il suo autentico valore (ἀρετὴ ἀληθινή), elementi che lo dispensano dall'uso di artifici (σχηματισμός) e di sforzi di persuasione (πιθανότης). Tuttavia, nonostante non possa competere con Pericle, Nicia non si abbassa al livello dalle buffonerie di Cleone: tramite l'allestimento di spettacoli ginnici e le sue coregie, dà prova di liberalità e si accattiva il popolo. Plutarco con questo episodio, quindi, mette in luce come ciascuno dei tre uomini politici sembra condurre la città attraverso i mezzi di cui dispone: uno la virtù, il secondo la sua ricchezza, che utilizza per scopi raffinati, ed il terzo le buffonerie e la volgarità.

Plutarco si dedica ad approfondire la strategia politica di Nicia, consistente nell'utilizzare l'allestimento di spettacoli teatrali ginnici e le coregie per accattivarsi il popolo (*Nic.* 3.3):

Εἰστήκει δὲ καὶ τῶν ἀναθημάτων αὐτοῦ καθ' ἡμᾶς τότε Παλλάδιον ἐν ἀκροπόλει, τὴν χρύσωσιν ἀποβεβληκός, καὶ ὁ τοῖς χορηγικοῖς τρίποσιν ὑποκείμενος ἐν Διονύσου νεώς· ἐνίκησε γὰρ πολλάκις χορηγήσας, ἐλείφθη δ' οὐδέποτε. λέγεται δ' ἐν τινι χορηγίᾳ παρελθεῖν οἰκέτης αὐτοῦ κεκοσμημένος εἰς σχῆμα Διονύσου, κάλλιστος ὀφθῆναι καὶ μέγιστος, οὐπω γενειῶν· ἠσθέντων δὲ τῶν Ἀθηναίων τῇ ὄψει καὶ κροτούντων ἐπὶ πολὺν χρόνον, ἀναστὰς ὁ Νικίας εἶπεν ὡς οὐχ ὅσιον ἡγοῖτο δουλεύειν καταπεφημισμένον θεῷ σῶμα, καὶ τὸν νεανίσκον ἀπηλευθέρωσε.

C'era ancora al nostro tempo tra le statue da lui innalzate sull'Acropoli una statua di Pallade che aveva perso la doratura, e nel santuario di Dioniso una base a forma di tempio che sosteneva i tripodi da lui dedicati quando fu corego; egli, infatti, da corego risultò spesso vincitore, e mai vinto. Si dice che durante una sua coregia un suo servo si presentò in scena in abbigliamento da Dioniso: era bellissimo a vedersi, prestantissimo, ancora imberbe; gli Ateniesi si deliziarono a quella vista e a lungo applaudirono. Si levò allora a parlare Nicia, e disse che non riteneva fosse cosa pia che rimanesse schiavo un uomo consacrato a un dio, e dichiarò libero quel giovinetto.

Nell'Atene democratica tutti gli uomini politici sembrano aver contribuito alle manifestazioni sociali della loro città attraverso le liturgie, offrendo sacrifici, tenendo banchetti, organizzando feste etc. Tuttavia, nonostante Nicia non sia in questo senso una figura isolata, viene messo in luce da Plutarco che egli supera i predecessori negli ambiti della πολυτέλεια, cioè lo sfarzo, la spesa e la χάρις, ossia la raffinatezza, il buon gusto. A testimonianza di ciò vengono citate la statua di Pallade ed una base a forma di tempio che sosteneva i tripodi da lui dedicati nel santuario di Dioniso<sup>158</sup>, quando fu corego, elementi che dimostrano anche in qualche misura anche la religiosità di Nicia.

---

<sup>158</sup> Su questi monumenti e tripodi, cf. Pl. *Gorg.* 472A.

Quanto alla verosimiglianza dell'aneddoto della manomissione dello schiavo dopo che ebbe recitato nella parte di Dioniso, si deve mettere in dubbio un elemento come la recitazione da parte di uno schiavo a teatro, perché questo non era affatto comune. Oltretutto, sarebbe strano anche che si trattasse di uno schiavo di Nicia, visto che non competeva ai coreghi fornire gli attori.

Dal passo, tuttavia, si può ricavare la sensibilità di Nicia alla reazione del pubblico, poiché, mentre quello ammirava la bellezza di un simile dio imberbe, Nicia libera questo schiavo, dando una testimonianza della sua religiosità nei confronti di Dioniso e insieme manifesta la sua generosità. Lo spettacolo teatrale viene, pertanto, presentato come un mezzo attraverso il quale anche uno schiavo può assurgere a una dignità altrimenti irraggiungibile, fino al punto di essere ritenuto degno di ottenere la libertà.

Altro esempio di generosità è l'episodio di Nicia che guida la processione a Delo per i canti in onore del dio (*Nic.* 3.5):

Μνημονεύεται δ' αὐτοῦ καὶ τὰ περὶ Δῆλον ὡς λαμπρὰ καὶ θεοπρεπῆ φιλοτιμήματα. τῶν γὰρ χορῶν, οὓς αἱ πόλεις ἔπεμπον ἄσομένους τῷ θεῷ, προσπλέοντων μὲν ὡς ἔτυχεν, εὐθὺς δ' ὄχλου πρὸς τὴν ναῦν ἀπαντῶντος ἄδειν κελευομένων κατ' οὐδένα κόσμον, ἀλλ' ὑπὸ σπουδῆς ἀσυντάκτως ἀποβαινόντων ἅμα καὶ στεφανουμένων καὶ μεταμφιενημένων, ἐκεῖνος ὅτε τὴν θεωρίαν ἤγεν, αὐτὸς μὲν εἰς Ῥήνειαν ἀπέβη, τὸν χορὸν ἔχων καὶ τὰ ἱερεῖα καὶ τὴν ἄλλην παρασκευὴν, ζευγμα δὲ πεπονημένον Ἀθήνησι πρὸς τὰ μέτρα καὶ κεκοσμημένον ἐκπρεπῶς χρυσώσεσι καὶ βαφαῖς καὶ στεφάνοις καὶ αὐλαίαις κομίζων, διὰ νυκτὸς ἐγεφύρωσε τὸν μεταξὺ Ῥηνείας καὶ Δήλου πόρον, οὐκ ὄντα μέγαν· εἴθ' ἅμ' ἡμέρα τὴν τε πομπὴν τῷ θεῷ καὶ τὸν χορὸν ἄγων κεκοσμημένον πολυτελῶς καὶ ἄδοντα διὰ τῆς γεφύρας ἀπεβίβαζε. μετὰ δὲ τὴν θυσίαν καὶ τὸν ἀγῶνα καὶ τὰς ἐστιάσεις τὸν τε φοίνικα τὸν χαλκοῦν ἔστησεν ἀνάθημα τῷ θεῷ, καὶ χωρίον μυρίων δραχμῶν πριάμενος καθιέρωσεν, οὗ τὰς προσόδους ἔδει Δηλίους καταθύοντας ἐστιᾶσθαι, πολλὰ καὶ ἀγαθὰ Νικίᾳ παρὰ τῶν θεῶν αἰτουμένους· καὶ γὰρ τοῦτο τῇ στήλῃ <συν>ενέγραψεν. ἦν ὡσπερ φύλακα τῆς δωρεᾶς ἐν Δήλῳ κατέλιπεν. ὁ δὲ φοῖνιξ ἐκεῖνος ὑπὸ τῶν πνευμάτων ἀποκλασθεὶς ἐνέπεσε τῷ Ναξίῳ ἀνδριάντι τῷ μεγάλῳ καὶ ἀνέτρεψε.

Si ricordano anche sue liberalità, splendide e degne del dio, a Delo. I cori che le città mandavano a Delo per i canti in onore del dio, navigavano verso l'isola così come capitava, e all'arrivo, poiché subito la gente accorreva verso la nave, erano invitati a cantare senza una ordinata preparazione; perciò sbarcavano di fretta, disordinatamente, si coronavano il capo e mutavano d'abito. Nicia invece, quando guidò la processione, sbarcò a Renea con il coro, le offerte e tutto il restante apparato, portando con sé un ponte che era stato fatto su misura ad Atene, ed era mirabilmente adornato di dorature, pitture, corone e tende. Durante la notte lo fece gettare sullo stretto, non ampio, che c'è tra Delo e Renea. All'alba del giorno successivo, alla testa della processione in onore del dio, passò il ponte precedendo il coro sontuosamente vestito e intento al suo canto. Dopo il sacrificio, la gara, i banchetti, innalzò come offerta al dio la palma di bronzo, poi comprò un piccolo campo, per diecimila dramme, e lo consacrò al dio; di esso gli abitanti di Delo dovevano utilizzare il reddito per organizzare conviti

con preghiere agli dèi perché molto bene ne venisse a Nicia; questo appunto egli fece incidere sulla stele che lasciò a Delo a testimonio del dono. Quella palma, abbattuta dal vento, cadde sulla grande statua dei Nassi e la rovesciò.

In contrasto con il disordine abituale, Nicia organizza questa cerimonia ateniese dando ancora una volta prova delle sue liberalità (φιλοτιμήματα), descritte da Plutarco come splendide (λαμπρά) e degne del dio (θεοπρεπῆ). In questa descrizione Plutarco, per esaltare la generosità di Nicia, fa un elenco degli ornamenti, ossia dorature (χρυσώσεις), verniciature (βαφαί), corone (στέφανοι) e tende (αὐλαῖαι); fa riferimento alla ricchezza dell'abbigliamento del coro (χορὸς κεκοσμημένος πολυτελεῶς); menziona il sacrificio (θυσία), la gara (ἀγών), i banchetti (ἐστιάσεις) e la palma di bronzo (χάλκεος φοῖνιξ), tutti rientranti nelle offerte al dio. Pone, inoltre, l'accento sul prezzo di diecimila dramme del terreno consacrato da Nicia a Dioniso, e riguardo al quale egli avrebbe dato anche istruzioni ufficiali per il futuro. Tutti questi elementi tendono a mettere in luce la pietà di Nicia, che non solo spende molto denaro per organizzare lussuose cerimonie in onore del dio, ma partecipa anche in prima persona alla processione, guidandola.

Lo stesso Plutarco, inoltre, fa un bilancio di ciò che avrebbe significato questo sostegno al teatro e ai cori, facendo notare che entrambi erano utilizzati per soddisfare l'ambizione politica e la vanità di Nicia, senza però mettere da parte la sua religiosità (*Nic.* 4.1):

Τούτοις δ' ὅτι μὲν πολὺ τὸ πρὸς δόξαν καὶ φιλοτιμίαν πανηγυρικὸν καὶ ἀγοραῖον <ἔν>εστιν, οὐκ ἄδηλον· ἀλλὰ τῷ λοιπῷ τρόπῳ τοῦ ἀνδρὸς καὶ ἤθει πιστεύσειεν ἂν τις εὐσεβείας ἐπακολούθημα τὴν τοιαύτην χάριν καὶ δημαγωγίαν γενέσθαι·

Che in queste azioni ci fosse molta propaganda e molta ostentazione per ottenere gloria e per soddisfare l'ambizione è chiaro; ma si potrebbe credere che simile liberalità verso il popolo fosse conseguenza della pietà religiosa, visto il carattere e il comportamento dell'uomo.

Questo passo – e tutto il capitolo – è pertanto collegato al precedente, perché Plutarco colloca le azioni di Nicia all'interno della rappresentazione che dà della sua personalità, sia sul piano positivo sia su quello negativo, mettendo in luce la debolezza con cui donava a coloro che erano capaci di far del male e la generosità con cui elargiva ai buoni.

Sul rapporto di Nicia con il teatro, è inoltre significativo il seguente passo, che viene inserito nella biografia per dimostrare il suo grande prestigio (μέγας ὄγκος, *Nic.* 15.2), che riguarda, oltre ad altri aspetti della sua personalità (τᾶλλα, *Nic.* 15.2), le sue ricchezze (τὸν πλοῦτον, *Nic.* 15.2) e la sua gloria (τὴν δόξαν, *Nic.* 15.2):



λέγεται δ' ἐν τῷ στρατηγίῳ ποτὲ βουλευομένων τι κοινῇ τῶν συναρχόντων κελευσθεὶς ὑπ' αὐτοῦ πρῶτος εἰπεῖν γνώμην Σοφοκλῆς ὁ ποιητής, ὡς πρεσβύτατος ὢν τῶν συστρατῆγων, «ἐγώ» φάναι «παλαιότατος εἰμι, σὺ δὲ πρεσβύτατος.»

Si dice che una volta, mentre nel luogo di riunione gli strateghi deliberavano su qualcosa, Nicia invitò il poeta Sofocle ad esporre per primo il suo parere in quanto egli era più anziano; e il poeta disse «io sono il più antico; tu il più anziano».

L'aneddoto viene introdotto da λέγεται che, nelle *Vite*, segna comunemente un cambiamento di fonte: Plutarco lo usa dove si allontana dalla sua autorità principale per raccontare una storia proveniente da un'altra fonte che considera per qualche motivo significativa. Per quanto egli sia scrupoloso nella scelta delle fonti, gran parte di esse è di dubbia autenticità. Non si può perciò affermare che un aneddoto derivato da una fonte anonima e non registrata altrove sia assolutamente al di sopra d'ogni sospetto.

L'aneddoto è collocato in un tempo imprecisato ποτέ «una volta», viene localizzato da Plutarco nello στρατήγιον «luogo di adunanza degli strateghi», mentre gli strateghi deliberavano su τι «qualcosa», una sequenza di indicazioni indeterminate che ostacola ogni tentativo di datazione. Inoltre, non vi sono altre prove che Sofocle e Nicia avessero fatto parte dello stesso collegio di strateghi. Sulla vita di Sofocle vi sono fonti scarse, e, se è sicuro che egli fu stratego insieme a Pericle nel 441/40, dato che il suo nome compare nella lista dei generali di quest'anno data da Androzio<sup>159</sup>, non ci sono riferimenti a una strategia in altri anni. Probabilmente fu il prestigio derivante dal successo dell'*Antigone*, che avrebbe giustificato questa posizione attribuita a Sofocle.

La scelta di Nicia di rivolgersi in primo luogo a Sofocle sembra essere motivata dall'anzianità di quest'ultimo: sembra questo il senso da dare a πρεσβύτατος. Sofocle, tuttavia, cerca di chiarire che, nonostante egli sia il più anziano per età, concetto che secondo lui sarebbe stato più precisamente indicato da παλαιότατος, sarebbe Nicia il più anziano per dignità e prestigio, meritando egli, pertanto, di essere il πρεσβύτατος.

L'aggettivo πρεσβύς sembra esprimere rispetto; nelle forme comparative, si trova non solo nella accezione di «più vecchio»<sup>160</sup>, ma anche di «più saggio» o «più importante»<sup>161</sup>.

<sup>159</sup> Cf. Schol. Aristid. P. 485 Dindorf: *FGrHist* 324 F 38.

<sup>160</sup> Cf. *e.g.* *Il.* 11.787, 15.204, Hdt. 2.2.5.

<sup>161</sup> Cf. *e.g.* Pind. *Pyth.* 2.65, Dion. Hal. *Ant. Rom.* 5.30, Arist. *Eth. Eud.* 1215a23.

L'aggettivo *παλαιός*, d'altra parte, sembra significare più precisamente vecchio in età, in riferimento più che altro alle persone<sup>162</sup>, ma anche a oggetti<sup>163</sup>. A volte, può significare anche «di lunga data», «antico», anche in questo sia per le persone<sup>164</sup>, che per le cose. Va notato che, per quanto riguarda gli oggetti, questo aggettivo può acquisire il senso positivo di «venerabile», «stimato»<sup>165</sup>, come nel latino *antiquus*, oppure il senso negativo di «antiquato» o «obsoleto» (S. *OT*. 290). Si conclude, pertanto, che nonostante entrambi gli aggettivi possano riferirsi all'anzianità, l'uso di *πρέσβυς* per le persone (diversamente da *παλαιός*) fa riferimento anche alla stima e al rispetto.

Alcune questioni rimangono, tuttavia, aperte, come la ragione per cui spettasse a Nicia di invitare Sofocle a esprimere la sua opinione. Come suggerisce Woodbury<sup>166</sup>, da questo potrebbe dedursi che Nicia fosse il presidente degli strateghi e che perciò avesse il diritto d'invitare i membri a parlare. Considerando l'intento di Plutarco di sottolineare la fama e la ricchezza di Nicia, l'attribuzione a lui della carica di presidente potrebbe effettivamente dimostrare che Nicia godeva di una certa autorità nel consiglio. Non è chiaro, però, se la presidenza fosse occupata da un'unica persona, in riconoscimento della sua posizione, o se venisse affidata ad uno stratego per volta, in alternanza.

Considerando l'aneddoto, la seconda ipotesi sembra più verosimile, dato che, se l'intenzione della risposta di Sofocle era di proporre, di propria iniziativa, che le regole abituali, che garantivano la precedenza al più anziano (il *παλαιότατος*), venissero disattese per una volta per permettere che Nicia aprisse la discussione, non avrebbe senso che Nicia fosse il presidente permanente e che dovesse a questo ruolo il suo diritto di parlare per prima, bensì che egli godesse normalmente di una certa precedenza in consiglio, impossibile nel giorno in questione, perché gli capitò di prendere il suo turno alla presidenza e che, in quanto presidente temporaneo, dovesse invitare il più anziano a parlare. Infatti, se il presidente parlasse per primo, non avrebbe senso che invitasse altri. Egli, dunque, scelse di seguire la procedura invitando Sofocle a parlare, ma quest'ultimo lasciò il posto, in modo che potesse esercitare il suo privilegio abituale.

Dal momento che Nicia non deve la precedenza riconosciutagli da Sofocle alla presidenza, (visto che essa viene occupata in alternanza), si può porre la questione dell'origine di tale privilegio. Da una parte, Plutarco, citando questo aneddoto come esempio della ricchezza e della fama di Nicia, sembra credere che la precedenza in consiglio gli venga conferita dal peso della sua autorità personale,

---

<sup>162</sup> Cf. *Il*. 14.108, 14.136, *Od*. 1.395, 13.432, 19.346, *Ar. Ach.* 676, *S. OC*. 112, *Pi. N.* 3.73, *E. Med.* 68.

<sup>163</sup> Cf. *Od*. 2.340, 2.293, *Ar. Pl.* 1086, *Lys.* 28.4, *Pl. Men.* 91d, *Thphr. HP.* 7.1.6.

<sup>164</sup> Cf. *Il*. 6.215, *S. Tr.* 263, *E. Alc.* 212, *Il*. 11.166, *Od*. 2.118, *Th.* 1.4, *Pl. Cra.* 411b, *Th.* 1.3.

<sup>165</sup> Cf. e. g. *Antiph.* 6.4.

<sup>166</sup> Woodbury (1970: 211).

dall'altra, come sostengono Jameson<sup>167</sup> e Westlake<sup>168</sup>, tale precedenza può esser effetto della sua elezione ἐξ ἀπάντων.

L'elezione di due strateghi della stessa tribù (in questo caso Nicia e Sofocle) sembra essere stata davvero eccezionale nel periodo intercorso tra la morte di Pericle e la fine della guerra del Peloponneso: l'unico esempio certo è quello di Alcibiade e Adimanto (407/6). L'aneddoto su Sofocle e Nicia pertanto fornisce una base più solida per ritenere che in almeno un'altra occasione, quella di Nicia, vi fosse un'elezione ἐξ ἀπάντων, ciò che aiuta Plutarco a mettere in luce il potere e la grandezza (ὄγκος) di Nicia, anche se, come avverte Westlake, il biografo probabilmente ignorava l'importanza politica di tale elezione.

Tuttavia, nonostante la risposta di Sofocle possa essere spiegata sulla base di uno *status* di Nicia giuridicamente riconosciuto, le elezioni ἐξ ἀπάντων in genere capitavano solo a chi possedeva una statura politica, sociale e morale singolare, oltre a capacità puramente militari. Siffatta elezione, dunque, aumenta un prestigio già esistente, ma non lo crea<sup>169</sup>: quindi, anche se la parola viene data a Nicia perché è stato eletto ἐξ ἀπάντων e quindi gode di precedenza rispetto agli altri strateghi, ciò è comunque un riflesso della sua fama e ricchezza, che Plutarco ha voluto sottolineare con questo aneddoto.

Per quanto riguarda l'attendibilità dell'aneddoto stesso, rimane incerta la sua datazione, ampiamente discussa da Woodbury<sup>170</sup>. Vi sono tuttavia motivi per nutrire comunque un certo grado di fiducia nella sua verità storica. Uno di questi è che la risposta di Sofocle a Nicia è coerente con i suoi detti citati dagli scrittori del V e del IV secolo e con l'immagine dataci sia da Ione (*FrGrHist* 392 F6) e sia da Aristotele (*Rh.* 1,14,3,1374b; 3,15,3,1415a; 3,18,6,1419a) di un Sofocle anziano esponente del buon senso, espresso in modo conciso, ma modesto e urbano<sup>171</sup>. Può darsi però che si tratti di un aneddoto originariamente indipendente, riguardante solo il poeta, conosciuto per essere gentile e sminuirsi argutamente, e che Nicia venga introdotto solo posteriormente per motivi di verosimiglianza, sulla base dell'elenco degli strateghi nel 426/5.

Altra possibilità prospettata da Westlake<sup>172</sup>, il quale è convinto che quest'aneddoto diventò così noto per sottolineare l'importanza dell'elezione ἐξ ἀπάντων, è che esso fosse stato registrato in

---

<sup>167</sup> Jameson (1955).

<sup>168</sup> Westlake (1956).

<sup>169</sup> Hignett (1958: 247-251, 352-354); Woodbury (1970: 212).

<sup>170</sup> Woodbury (1970:213).

<sup>171</sup> Westlake (1956: 111).

<sup>172</sup> Westlake (1956: 112-113).

prima istanza da un autore che conosceva perfettamente le istituzioni politiche dell'Atene del V secolo, ossia da un contemporaneo, ciò che lo renderebbe credibile.

Per quanto riguarda la funzione che esso svolge in Plutarco, si può osservare che, se da una parte Sofocle riconosce il prestigio di Nicia, dall'altra anche lo stesso Nicia mostra grande rispetto per un drammaturgo come Sofocle, e quindi per il teatro: Nicia, infatti, usa il termine *πρεσβύτατος*, aggettivo che, come si è detto, oltre a indicare anzianità, esprime anche una preminenza dovuta al prestigio.

### 3. Il teatro e la fine della democrazia

In questo terzo capitolo focalizzeremo la nostra attenzione sui riferimenti al teatro del IV secolo che possiamo trovare nell'opera di Plutarco. Si terrà conto di elementi quali la crescente professionalizzazione degli attori, la decadenza del coro e la promozione di spettacoli teatrali da parte della corte macedone, legati anche ai cambiamenti politico-economici. Analizzeremo la crisi della democrazia ateniese rappresentata come uno spettacolo drammatico da Plutarco, probabilmente a motivo della forte presenza del teatro nella vita di Demostene e del suo utilizzo delle risorse del teatro per combattere questo processo di crisi. Metaforicamente, la stessa Atene diventa protagonista di una tragedia, in quanto l'invasione macedone sembra imporre l'inevitabile decadenza dei suoi principi. È interessante notare che il teatro continua a svolgere il suo ruolo anche con la fine del regime democratico, in cui ha raggiunto il suo apogeo.

Analizzeremo la crisi della democrazia ateniese rappresentata come uno spettacolo drammatico da Plutarco, probabilmente a motivo della forte presenza del teatro nella vita di Demostene e del suo utilizzo delle risorse del teatro per combattere questo processo di crisi. Metaforicamente, la stessa Atene diventa protagonista di una tragedia, in quanto l'invasione macedone sembra imporre l'inevitabile decadenza dei suoi principi. È interessante notare che il teatro continua a svolgere il suo ruolo anche con la fine del regime democratico, in cui ha raggiunto il suo apogeo.

Dall'analisi della vita di Alessandro, invece, risulta chiaro che il teatro greco suscitò l'interesse di altri popoli, che probabilmente ne assicurarono la continuità. Fin dalla fine del V secolo i monarchi macedoni mostrarono un forte interesse per il fenomeno teatrale, grazie al quale esso si diffuse oltre i confini dell'antica Grecia. Tale interesse fu condiviso in maniera significativa anche da Alessandro. Se in Plutarco da una parte i riferimenti al teatro sono funzionali a mettere in evidenza la formazione culturale di Alessandro, la sua munificenza e la sua *pietas*, dall'altra mostrano come Alessandro abbia utilizzato gli spettacoli teatrali (come pure in generale gli agoni rientranti nell'ambito della μουσική) come un mezzo per diffondere la cultura greca nei territori conquistati e come una forma di propaganda del potere regale, servendosi probabilmente di attori professionisti, secondo una pratica che si andava sempre più diffondendo alla fine del quarto secolo.

## Demostene e la crisi della democrazia ateniese

Plutarco racconta che da bambino Demostene provò un desiderio d'emulazione per la forza della parola dell'oratore Callistrato (*Dem.* 5.4), che lo spinse a intraprendere anch'egli la carriera dell'oratore. La prima causa che vinse fu contro i suoi tutori (*Dem.* 6.1): questo gli permise di assaporare gli onori di chi prevaleva nei dibattiti oratori, servendogli così di stimolo ad andare avanti lungo la stessa via.

Tuttavia, la prima volta che si rivolse al popolo in un discorso pubblico fu preso da grande agitazione, e la sua inesperienza fu oggetto di derisione (*Dem.* 6.3). Anche in seguito, nonostante egli si distinguesse tra gli aspiranti oratori, grazie anche ai buoni consigli pratici del logografo Iseo, non pare che l'abilità tecnica gli permettesse di superare la poca intesa tra lui e il pubblico d'Atene: secondo Plutarco, gli ascoltatori non solo s'annoiarono, ma addirittura perdevano il filo del suo intricato discorso (*Dem.* 6.3)<sup>173</sup>. S'aggiunga che la voce debole, la dizione poco chiara e il respiro corto davano un'impressione di smembramento delle frasi. È quindi comprensibile che il pubblico non mostrasse grande interesse (*Dem.* 6.4).

Scoraggiato, il giovane Demostene era sul punto di rinunciare all'illusione che il successo oratorio gli potesse dar fama. Sennonché egli incontrò Eunomo di Tria (*Dem.* 6.5).

Sebbene sia un personaggio storico (fu un discepolo d'Isocrate), Eunomo sembra avere, nel racconto plutarco, una funzione per così dire simbolica: dall'alto del suo nome parlante e della saggezza dell'età avanzata, egli biasima il giovane oratore per essersi lasciato soggiogare dalla timidezza e dalla debolezza e per non aver saputo affrontare con fermezza la folla.

Eunomo è in Plutarco, simbolicamente, la voce dissonante rispetto ai più, è colui che vede tutta la forza e il genio di Demostene e lo paragona, nientemeno, a Pericle. Tuttavia, non pare che le parole d'Eunomo esercitassero molta influenza su Demostene, se è vero che poco dopo Plutarco fa riferimento a una successiva occasione in cui l'oratore tornò a casa, ancora una volta scoraggiato, dopo un insuccesso. Lo seguì però l'amico Satiro (*Dem.* 7.1):

Πάλιν δέ ποτέ φασιν ἐκπεσόντος αὐτοῦ καὶ ἀπιόντος οἴκαδε συγκεχυμένου καὶ βαρέως φέροντος, ἐπακολουθῆσαι Σάτυρον τὸν ὑποκριτὴν ἐπιτήδειον ὄντα καὶ συνεισελθεῖν. Ὀδυρομένου δὲ τοῦ Δημοσθένους πρὸς αὐτόν, ὅτι πάντων φιλοπονώτατος ὢν τῶν λεγόντων καὶ μικροῦ δέων καταναλωκένας τὴν τοῦ σώματος ἀκμὴν εἰς τοῦτο, χάριν οὐκ ἔχει πρὸς τὸν δῆμον, ἀλλὰ κραιπαλῶντες ἄνθρωποι ναῦται καὶ ἀμαθεῖς ἀκούονται καὶ κατέχουσι τὸ βῆμα, παρορᾶται δ' αὐτός, “ἀληθῆ λέγεις, ὦ Δημόσθενης” φάναι τὸν Σάτυρον, “ἀλλ' ἐγὼ τὸ αἴτιον ἰάσομαι ταχέως, ἂν μοι τῶν Εὐριπίδου τινὰ ῥήσεων ἢ Σοφοκλέους ἐθελήσης εἰπεῖν ἀπὸ στόματος”. Εἰπόντος δὲ τοῦ Δημοσθένους, μεταλαβόντα τὸν Σάτυρον οὕτω πλάσαι καὶ διεξελθεῖν ἐν ἧθει πρέποντι καὶ

---

<sup>173</sup> Cf. Sealey (1993), Badian (2000), Cooper (2000) e Pecorella (2000).

διαθέσει τὴν αὐτὴν ῥῆσιν, ὥστ' εὐθὺς ὅλως ἑτέραν τῷ Δημοσθένει φανῆναι. Πεισθέντα δ' ὅσον ἐκ τῆς ὑποκρίσεως τῷ λόγῳ κόσμου καὶ χάριτος πρόσεστι, μικρὸν ἠγήσασθαι καὶ τὸ μηδὲν εἶναι τὴν ἄσκησιν ἀμελοῦντι τῆς προφορᾶς καὶ διαθέσεως τῶν λεγομένων<sup>174</sup>.

Dicono che in un'altra occasione avesse subito un insuccesso e stesse, perciò, tornando a casa sconvolto e abbattuto, quando lo affiancò l'attore Satiro, suo amico, che lo accompagnò. Demostene si lamentò con lui perché, sebbene di tutti gli oratori fosse quello che si affaticava di più, e poco mancava che per questo ci rimettesse la salute, non godeva del favore del popolo, e mentre dei marinai ubriachi e ignoranti venivano ascoltati e tenevano la tribuna, a lui, Demostene, nessuno dava retta. «Dici la verità, Demostene», ribatté Satiro, «ma io curerò rapidamente la causa di tutto questo, se mi vorrai recitare a memoria qualche verso di Euripide o di Sofocle». Demostene ne disse alcuni, dopo di che Satiro, ripresi gli stessi versi, li declamò plasmandoli in modo acconcio e con l'atteggiamento confacente, tanto che subito sembrarono a Demostene completamente diversi da quelli che egli stesso aveva recitato. Si convinse quindi che l'arte declamatoria conferisce bellezza e grazia al discorso, e che l'esercizio conta poco o nulla se si trascurano il modo di porgere e l'atteggiamento<sup>175</sup>.

Per fargli capire perché non goda del favore popolare, Satiro chiede a Demostene di recitare qualche verso di Sofocle o di Euripide. Così lo rende consapevole che il modo di porgere le parole contribuisce grandemente a renderle efficaci: le stesse parole fanno tutt'altra impressione se dette da Demostene o da un attore come Satiro, che le sa pronunciare in modo efficace. Si mette così in luce che l'oratoria può ricavare molti vantaggi dall'imitazione dell'arte di un buon attore.

A quanto sembra, Demostene imparò la lezione, giacché si dedicò intensamente a esercizi di questo genere, tesi cioè a curare la recitazione come un attore e a esercitare la voce. Infatti, egli si fece costruire un luogo "sottoterra", dove scendeva tutti i giorni per esercitarsi. Plutarco inoltre fa capire che Demostene si sforzò d'imitare il modo d'atteggiare la voce e di condurre il discorso di Pericle (ζηλῶν καὶ μιμούμενος, *Dem.* 9.2), oltre che il suo eloquio posato, il suo non intervenire su tutto improvvisando, convinto com'era che appunto di qui fosse derivata la sua grandezza.

Nel passo si possono osservare la dedizione e l'impegno con cui Demostene si preparava a parlare in pubblico, sia quanto agli argomenti sia per la "recitazione", dimostrando così rispetto per il popolo e per lo strumento democratico della parola. D'altra parte, emerge qui la relazione tra tecnica attoriale e tecnica oratoria, relazione che nemmeno un politico come Pericle aveva trascurato. Il teatro, la retorica e la politica erano dunque uniti da un legame stretto. In un certo senso, l'avvertimento di Satiro, secondo cui bisogna saper pronunciar bene le parole per poter davvero ottenere il favore del pubblico, rendendo così vivo il testo, rispecchia questo modo di pensare.

L'opera stessa di Demostene dimostra quanto egli fosse consapevole del potere che può avere la voce. Egli, infatti, paragona la voce di Eschine<sup>176</sup> a quella di una sirena: seducente, ma distruttiva.

---

<sup>174</sup> Si segue l'edizione di Ziegler (1959).

<sup>175</sup> Si segue la traduzione di Magnino (1992).

<sup>176</sup> Cf. *Dem.* 19, *Aesch.* 3, Buckler (2000) e Easterling (2004).

Con tale paragone, Demostene attacca violentemente l'uomo che, secondo lui, conduceva gli Ateniesi alla rovina: l'alleanza coi Macedoni e la fine della libertà. La voce ha grande importanza in questa polemica di Demostene, come simbolo delle possibilità della parola, che si possono prestare a un fine buono o cattivo: di nuovo, non ci può sfuggire l'analogia con la parola scenica dell'attore<sup>177</sup>.

Il secondo episodio su cui ci si soffermerà accadde dopo la sconfitta di Cheronea, quando, quasi a confermare il presagio della Pizia, «Piange il vinto, ma chi ha vinto è distrutto» (*Dem.* 20.4), Filippo fu ucciso. Demostene era stato segretamente informato di ciò e, fedele alla sua strategia, cercando d'incoraggiare gli Ateniesi, si presentò radioso all'assemblea, affermando d'aver sognato che finalmente i cittadini si potevano aspettare un gran bene. Di lì a non molto la morte di Filippo fu resa pubblica (*Dem.* 22.2):

Εὐθὺς οὖν ἔθνον εὐαγγέλια καὶ στεφανοῦν ἐψηφίσαντο Πausανίαν, καὶ προήλθεν ὁ Δημοσθένης ἔχων λαμπρὸν ἱμάτιον ἐστεφανωμένος, ἐβδόμην ἡμέραν τῆς θυγατρὸς αὐτοῦ τεθνηκυίας, ὡς Αἰσχίνης φησί, λαιδορῶν ἐπὶ τούτῳ καὶ κατηγορῶν αὐτοῦ μισοτεκνίαν, αὐτὸς ὢν ἀγεννῆς καὶ μαλακός, εἰ τὰ πένθη καὶ τοὺς ὀδυρμούς ἡμέρου καὶ φιλοστόργου ψυχῆς ἐποιεῖτο σημεῖα, τὸ δ' ἀλύπως φέρειν ταῦτα καὶ πρῶως ἀπεδοκίμαζεν. Ἐγὼ δ' ὡς μὲν ἐπὶ θανάτῳ βασιλέως, ἡμέρως οὕτω καὶ φιλανθρώπως ἐν οἷς εὐτύχησε χρησαμένου πταίσασιν αὐτοῖς, στεφανηφορεῖν καλῶς εἶχε καὶ θύειν, οὐκ ἂν εἴποιμι· πρὸς γὰρ τῷ νεμεσητῷ καὶ ἀγεννῆς, ζῶντα μὲν τιμᾶν καὶ ποιεῖσθαι πολίτην, πεσόντος δ' ὑφ' ἑτέρου μὴ φέρειν τὴν χαρὰν μετρίως, ἀλλ' ἐπισκιρτᾶν τῷ νεκρῷ καὶ παιωνίζεῖν, ὥσπερ αὐτοὺς ἀνδραγαθήσαντας· ὅτι μέντοι τὰς οἰκοὶ τύχας καὶ δάκρυα καὶ ὀδυρμούς ἀπολιπὼν ταῖς γυναιξίν ὁ Δημοσθένης, ἃ τῇ πόλει συμφέρειν ᾗτο, ταῦτ' ἔπραττεν, ἐπαινῶ, καὶ τίθεμαι πολιτικῆς καὶ ἀνδρώδους ψυχῆς, ἀεὶ πρὸς τὸ κοινὸν ἰστάμενον καὶ τὰ οἰκεῖα πράγματα καὶ πάθη τοῖς δημοσίοις ἐπανεχόντα... τηρεῖν τὸ ἀξίωμα, πολὺ μᾶλλον ἢ τοὺς ὑποκριτὰς τῶν βασιλικῶν καὶ τυραννικῶν προσώπων, οὓς ὀρῶμεν οὔτε κλαίοντας οὔτε γελῶντας ἐν τοῖς θεάτροις ὡς αὐτοὶ θέλουσιν, ἀλλ' ὡς ὁ ἀγὼν ἀπαιτεῖ πρὸς τὴν ὑπόθεσιν.

Subito gli Ateniesi fecero sacrifici di ringraziamento per la buona notizia e decretarono di conferire una corona a Pausania; Demostene uscì in pubblico con una veste splendida e una corona in testa, sebbene sua figlia fosse morta da sei giorni, come racconta Eschine, il quale lo rimprovera per questo atteggiamento e lo accusa di essere un cattivo padre. Eschine, tuttavia, era un uomo di animo ignobile e fiacco se pensava che il cordoglio e i lamenti fossero segni di un animo sensibile e affettuoso e sprezzava la capacità di sopportare i dolori con spirito mite e sereno. Io dal canto mio non potrei dire che gli Ateniesi fecero bene a portare corone e fare sacrifici per la morte di un sovrano che, vincitore, si era comportato con tanta mitezza e benevolenza nei loro confronti dopo che erano stati sconfitti; di fatto, oltre a suscitare la collera degli dèi, era cosa ignobile onorare un uomo da vivo e conferirgli la cittadinanza, e poi, morto questo per mano di un altro, non saper contenere la gioia, ma danzare sul cadavere e cantare il peana come se loro stessi avessero compiuto una grande impresa. Lodo in verità Demostene che, lasciate alle donne le sventure domestiche e le lacrime e i lamenti, fece ciò che

<sup>177</sup> Sulla importanza della voce, cf. Pickard Cambridge (1988: 231), Hall (2002: 3-38), Handley (2002: 165), Calero (2017); sul teatro in epoca ellenistica, cf. Green (1994: 105-141), Hunter (2007: 189-208), Kotlinska-Toma (2016).



pensava fosse utile alla città: ritengo sia compito di un uomo politico e dotato di animo virile stare sempre dalla parte dell'interesse comune e posporre le questioni e i dolori privati agli affari pubblici... Potrà conservare la propria dignità molto più degli attori che, mentre recitano la parte dei re e dei tiranni, noi vediamo nei teatri piangere e ridere non secondo la loro volontà, ma secondo quanto richiede il soggetto che stanno recitando.

Plutarco distingue qui chiaramente due piani diversi. Egli critica dapprima l'atteggiamento degli Ateniesi nel loro complesso: non si trattava di celebrare una vittoria o la riconquista effettiva della libertà, ma di festeggiare la morte di un re che aveva pur sempre usato la vittoria con molta mitezza e umanità nei confronti degli sconfitti, e a cui era stata addirittura concessa la cittadinanza greca. Quantunque Plutarco metta qui da parte il fatto che Filippo, subito dopo la vittoria, fuori di sé per la gioia, cominciò a cantare, ubriaco, ripetendo l'esordio del decreto di Demostene (20.3), ciò non toglie che, per lui, insultare il morto e intonare il peana, quasi che si fosse compiuta una grande impresa, era stato ignobile.

La critica a questo festeggiamento collettivo s'esprime principalmente in particolari, come il sacrificio di ringraziamento per la morte del tiranno e il peana, nonché il mantello splendente e la corona indossati da Demostene, che trasportano il lettore in un'atmosfera che in senso lato si potrebbe dire teatrale: cosa che Plutarco fa spesso quando la narrazione giunge a un punto in cui egli vuole che ci si soffermi e si rifletta sugli atteggiamenti dei suoi personaggi.

Sul piano privato, d'altra parte, Plutarco ricorda che Demostene era in lutto per la morte recente della figlia, e che il suo prender parte all'esultanza pubblica era stato interpretato da Eschine e da altri come una dimostrazione d'indifferenza e d'insensibilità. Egli ritiene però che il comportamento di Demostene dimostri piuttosto la sua capacità di sopportare virilmente il dolore, con dignità e serenità, trovando consolazione nella buona fortuna della città. L'oratore era infatti convinto della grande importanza d'incoraggiare i suoi concittadini, così da portarli a reagire, insieme con gli altri Greci, contro il prepotere macedone. Ricorrendo alla menzogna del sogno, egli racconta come scelse di partecipare a quelle feste pubbliche, giacché appunto riteneva che ciò avrebbe giovato alla città. Il sopportare con fermezza le disgrazie e i dolori familiari, posponendoli all'interesse pubblico, è considerato da Plutarco segno d'animo virile e civilmente impegnato.

Il comportamento lodevole di Demostene è tuttavia contrapposto da Plutarco a quello tipico degli attori: essi, quando interpretano sulla scena personaggi politici d'alto rango, fingono sentimenti che naturalmente non provano; Demostene invece, da vero uomo politico, mette tra parentesi il suo dolore per un interesse più alto, il bene della città, al quale egli è sinceramente devoto. Il suo agire, quindi, non deve essere biasimato, e non dimostra poca dignità, ma piuttosto il contrario.

Quest'osservazione sembra far riferimento a un tipo specifico d'attore, familiare a Plutarco, e che comincia a emergere proprio ai tempi di Demostene, come si vedrà nel terzo episodio, che

citeremo più avanti: un attore mestierante, abile nel fingere a freddo sentimenti forti, ma in fondo indifferente al dramma, e quindi alla realtà politica ch'esso riflette; un attore, insomma, che interpreta la sua parte come richiede la trama, ma non porta un contributo personale alla costruzione del personaggio.

La testimonianza di Plutarco si inserisce bene nel quadro dell'attività teatrale dell'età ellenistica, in cui si avviò un processo (che si sarebbe poi sviluppato nell'età imperiale) per il quale l'attore tendeva al mimetismo<sup>178</sup> e al professionismo<sup>179</sup>, messi al servizio di uno spettacolo sempre più d'evasione e sempre meno in dialogo attivo con la *polis*<sup>180</sup>.

In conclusione, Plutarco, mentre condanna il comportamento degli Ateniesi ed esprime la sua riprovazione per i volgari festeggiamenti pubblici in occasione della morte di Filippo, esalta un aspetto importante del carattere di Demostene, la sua dedizione alla città e la capacità di mettere da parte i sentimenti privati in nome degli interessi pubblici. Anche Demostene, come gli attori, attua una finzione, ma lo fa per l'interesse superiore della città, mentre essi lo fanno per mestiere. Inoltre, Demostene nasconde il vero dolore per la morte della figlia, gli attori invece fingono sentimenti, secondo quel che richiede la parte che interpretano.

L'ultimo episodio oggetto della nostra analisi è successivo alla battaglia di Crannone, che distrusse le speranze di resistenza che si erano riaccese dopo la morte di Alessandro. Nell'imminenza dell'arrivo di Antipatro e Cratero ad Atene, Demostene e i suoi sostenitori furono condannati a morte dietro proposta di Demade. Tuttavia, poiché essi si erano dati alla fuga, Antipatro incaricò Archia, un attore tragico, di inseguirli alla guida di un gruppo di soldati (*Dem.* 29):

Τὸν δὲ Δημοσθένην πυθόμενος ἰκέτην ἐν Καλαυρεία ἐν τῷ ἱερῷ Ποσειδῶνος καθέζεσθαι, διαπλεύσας ὑπηρετικοῖς καὶ ἀποβάς μετὰ Θρακῶν δορυφόρων ἔπειθεν ἀναστάντα βαδίζειν μετ' αὐτοῦ πρὸς Ἀντίπατρον, ὡς δυσχερὲς πεισόμενον οὐδέν. Ὁ δὲ Δημοσθένης ἐτύγγανεν ὄψιν ἑωρακῶς κατὰ τοὺς ὕπνους ἐκείνης τῆς νυκτὸς ἀλλόκοτον. Ἐδόκει γὰρ ἀνταγωνίζεσθαι τῷ Ἀρχία τραγωδίαν ὑποκρινόμενος, εὐήμερῶν δὲ καὶ κατέχων τὸ θέατρον ἐνδεία παρασκευῆς καὶ χορηγίας κρατεῖσθαι. Διὸ τοῦ Ἀρχίου πολλὰ φιλόφροντα διαλεχθέντος, ἀναβλέψας πρὸς αὐτόν, ὥσπερ ἐτύγγανε καθήμενος, “ὦ Ἀρχία” εἶπεν “οὔθ' ὑποκρινόμενός με πόποτ' ἔπεισας, οὔτε νῦν πείσεις ἐπαγγελλόμενος.” Ἀρξάμενου δ' ἀπειλεῖν μετ' ὀργῆς τοῦ Ἀρχίου “νῦν” ἔφη “λέγεις τὰ ἐκ τοῦ Μακεδονικοῦ τρίποδος, ἄρτι δ' ὑπεκρίνου. Μικρὸν οὖν ἐπίσχες, ὅπως ἐπιστείλω τι τοῖς οἴκοι”. Καὶ ταῦτ' εἰπὼν ἐντὸς ἀνεχώρησε τοῦ ναοῦ, καὶ λαβὼν βιβλίον, ὡς γράφειν μέλλων προσήνεγκε τῷ

<sup>178</sup> Sul mimetismo, cf. Csapo (2002: 127-147), Fantham (1989: 362-376) Hunter (2002: 189-208), Pace (2017: 133-142)

<sup>179</sup> Sulla professionalizzazione dell'attore, cf. Pickard Cambridge (1988:383-453), Stephanis (1988), Lightfoot (2002: 209-224).

<sup>180</sup> Cf. Ghiron-Bistagne (1976), Pickard-Cambridge (1988), Stephanis (1988), Taplin (1993), Csapo-Slater (2009), Easterling (1997, 2004), Calero (2017).

στόματι τὸν κάλαμον, καὶ δακῶν, ὥσπερ ἐν τῷ διανοεῖσθαι καὶ γράφειν εἰώθει, χρόνον τινὰ κατέσχεν, εἶτα συγκαλυψάμενος ἀπέκλινε τὴν κεφαλὴν. Οἱ μὲν οὖν παρὰ τὰς θύρας ἐστῶτες δορυφόροι κατεγέλων ὡς ἀποδειλιῶντος αὐτοῦ, καὶ μαλακὸν ἀπεκάλουν καὶ ἄνανδρον, ὁ δ' Ἀρχίας προσελθὼν ἀνίστασθαι παρεκάλει, καὶ τοὺς αὐτοὺς ἀνακυκλῶν λόγους αὐτῆς ἐπηγγέλλετο διαλλαγὰς πρὸς τὸν Ἀντίπατρον. Ἦδη δὲ συνησθημένος ὁ Δημοσθένης ἐμπεφυκὸς αὐτῷ τοῦ φαρμάκου καὶ νεκροῦντος, ἐξεκαλύψατο καὶ ἀποβλέψας πρὸς τὸν Ἀρχίαν “οὐκ ἂν φθάνοις” εἶπεν “ἤδη τὸν ἐκ τῆς τραγωδίας ὑποκρινόμενος Κρέοντα καὶ τὸ σῶμα τουτὶ ρίπτων ἄταφον. Ἐγὼ δ' ὃ φίλε Πόσειδον ἔτι ζῶν ἐξίσταμαι τοῦ ἱεροῦ· τὸ δ' ἐπ' Ἀντιπάρῳ καὶ Μακεδόσιν οὐδ' ὁ σὸς νεὼς καθαρὸς ἀπολέλειπται”. Ταῦτα δ' εἰπὼν καὶ κελεύσας ὑπολαβεῖν αὐτὸν ἤδη τρέμοντα καὶ σφαλλόμενον, ἅμα τῷ προελθεῖν καὶ παραλλάξαι τὸν βωμὸν ἔπεσε καὶ στενάξας ἀφῆκε τὴν ψυχὴν.

Venuto poi a sapere che Demostene si trovava in veste di supplice nel tempio di Posidone a Calauria, Archia vi si recò per mare su barche a remi e sceso con alcune guardie tracie cercava di persuadere l'oratore ad alzarsi e a recarsi con lui da Antipatro, sostenendo che non ne avrebbe ricevuto alcun danno. Ma Demostene, quella notte, aveva avuto in sogno una visione singolare: gli era sembrato di dover recitare una tragedia gareggiando con Archia e di riuscire ad aver successo e ad affascinare gli spettatori; ciò nonostante perdeva la gara a causa dell'insufficienza dell'allestimento e della messa in scena. Perciò quando Archia gli si rivolse con molte espressioni cortesi alzò lo sguardo verso di lui rimanendo seduto e disse: «Archia, tu non mi hai mai convinto come attore e non mi convincerai ora che fai promesse». E poiché Archia irato aveva cominciato a minacciarlo, «ora», disse, «parli dal tripode macedone, poco fa recitavi. Aspetta dunque un poco, in modo che possa inviare un messaggio a casa». Detto questo si ritirò nell'interno del tempio, e preso un foglio come se volesse scrivere, portò la cannuccia alla bocca e la mordeva, com'era solito fare quando rifletteva su ciò che doveva scrivere; rimase così per un po' di tempo, poi si velò il capo e lo reclinò. Le guardie, che stavano presso la porta, si misero a deriderlo, come se avesse paura, e lo chiamarono pavido e vile, mentre Archia avvicinosi lo esortava ad alzarsi e riprendendo i discorsi di prima gli prometteva di nuovo di riavvicinarlo ad Antipatro. Ma Demostene, accortosi che il veleno lo aveva pervaso e lo stava uccidendo, si scoprì il capo e guardando Archia disse: «Affrettati ormai a recitare la parte del Creonte della tragedia e a gettare questo mio corpo senza sepoltura; io, o amato Posidone, lascio il tuo santuario ancora vivo, ma Antipatro e i Macedoni non hanno lasciato inviolato neppure il tuo tempio». Dette queste parole, dopo aver chiesto che lo sostenessero perché ormai tremava e vacillava, nell'atto di uscire e oltrepassare l'altare, cadde e gemendo esalò l'ultimo respiro.

Plutarco presenta qui un ritratto di Demostene morente, mettendo insieme elementi diversi<sup>181</sup>. L'inizio del racconto è interrotto da una digressione sul sogno (ὄψις κατὰ τοὺς ὕπνους), la cui fonte

---

<sup>181</sup> Sulle fonti, cf. Pecorella Longo (2000).

non ci è nota, ma che già introduce abilmente il lettore nell'atmosfera drammatica. Il racconto del sogno, come nella convenzione tragica<sup>182</sup>, è introdotto dall'imperfetto ἔδóκει e risponde all'esigenza narrativa di anticipare la conclusione dell'episodio drammatico.

Nella narrazione di Plutarco, il sogno si traduce in una metafora della politica ateniese, simile per certi versi al teatro: Demostene, pur essendo un oratore (o attore) di grande successo, poiché sa conquistare l'attenzione degli ascoltatori, è però vinto dalle ricchezze di Antipatro, che permettono ad Archia di presentare una messa in scena fastosa. Il potere di persuasione di Demostene, pertanto, non può nulla contro il nuovo potere che si sta instaurando, quello della tirannide sostenuta dalla ricchezza, che, come in ambito teatrale può prevalere su ogni qualità artistica, così in ambito politico può mettere a tacere la capacità di persuasione e la razionalità delle argomentazioni.

A proposito di questa vittoria, si possono osservare tre aspetti. Anzitutto, nel corso della storia del teatro greco, all'originaria figura indistinta del tragediografo-attore si venne sempre più sostituendo una concezione professionale della recitazione. Quando gli attori cominciarono a riunirsi in compagnie, la loro arte venne sempre più acquisendo un carattere tecnico e professionale. Questo processo sembra riflettere l'indebolimento della dimensione politica del teatro, che diventa sempre più semplice intrattenimento. Tale superficialità si manifesta anche nell'interesse per l'allestimento scenico, che in questo passo assume un peso addirittura maggiore delle parole degli attori. Il fatto che Archia si giovi della ricchezza degli oggetti di scena per ottenere la vittoria mostra infatti l'importanza che tali elementi avevano già acquisito all'epoca di Demostene, e ancor più al tempo di Plutarco<sup>183</sup>.

In secondo luogo, v'è la distinzione di due pubblici diversi. Anche se il rapporto di Demostene col suo pubblico non cominciò bene, come abbiamo visto, né fu facile, dopo molta pratica ed esercizio egli divenne il più influente degli oratori ateniesi, spesso perfino in grado di cambiare completamente il panorama politico coi suoi discorsi. Secondo Plutarco, «la sua influenza si fece sentire in tutte le assemblee, in quella dei Tebani non meno che in quella degli Ateniesi, perché era amato da entrambi i popoli ed esercitava un potere che non era né ingiusto né bisognoso» (*Dem.* 18.2).

Demostene, come Eschilo nelle sue tragedie, non guidava i cittadini verso ciò che è più piacevole, più facile o più vantaggioso, ma ricordava che spesso è necessario mettere la sicurezza e la tranquillità in secondo piano, in nome della moralità e del bene pubblico. Anche dopo un disastro subito in guerra a causa sua, i suoi concittadini lo ammiravano tanto che lo assolsero da tutte le accuse e lo scelsero ancora per l'elogio dei caduti (*Dem.* 21.2). Anzi, anche dopo essere stato condannato all'esilio, egli godeva ancora dell'appoggio popolare e fu riammesso in città con la maggioranza dei voti (*Dem.* 27.6).

---

<sup>182</sup> Cf. anche Plu. *Cim.* 18.2, *Caes.* 32.9, *Agis et Cleom.* 28.3, *Xen. An.* III 1.4, Fournel (2016: 199-216).

<sup>183</sup> Cf. Easterling (2004) e Pace (2017).

Tuttavia, nel momento in cui accadde questo episodio, come si è detto, il popolo lo condannò a morte, e questo dimostra che il partito macedone aveva già raggiunto la maggioranza. Tale sarebbe stato, appunto, il pubblico di spettatori chiamato a giudicare la disputa onirica tra Demostene e Archia: un pubblico, evidentemente, non favorevole all'oratore.

Archia, in quanto emissario di Antipatro, partecipa egli stesso, in qualche modo, al potere regale. Si osserva inoltre un parallelismo tra l'attività di attore di Archia e la situazione in cui egli si trova in questo momento: Demostene non lo trova convincente né come attore né nel momento in cui interpreta una parte nella vita reale. Alla recita si uniscono i soldati, che sembrano svolgere la funzione di un coro, solidali come sono con il loro capo.

Inoltre, Archia che va in cerca di un fuggiasco su un'isola, per ordine di un potente nemico, fa implicitamente pensare al *Filottete* di Sofocle. La dignitosa resistenza di Demostene, che non crede agli argomenti di Archia, richiama appunto la tragedia sofoclea, e così pure il cambiamento di atteggiamento di Odisseo, che prima cerca di allettare l'eroe e poi lo minaccia. Analogamente, Archia, che aveva dapprima cercato di blandire Demostene con lusinghe, quando l'oratore dichiara che, non essendo mai stato persuaso dalla sua arte di attore, non sarà certo convinto ora dalle sue false promesse, non trattiene più l'ira, rivelando così il suo vero stato d'animo. Tale furia è interpretata da Demostene come la prima occasione in cui l'attore fa una buona figura sulla scena: egli oppone queste parole, che esprimono il vero animo di Archia, a quelle dette prima, quando egli recitava nel senso deterioro del termine, giacché fingeva, facendo promesse insincere.

La fine di Demostene è però diversa da quella del *Filottete* sofocleo: quando comprende che non c'è più nessun motivo per mantener viva la fiamma della speranza, egli affronta la morte con coraggio socratico. Egli stesso sceglie infatti di morire, per sfuggire a quella che considera un'imposizione del nemico.

Secondo Kebric<sup>184</sup>, parte della tragicità di questo racconto risalirebbe alla fonte, cioè probabilmente, in modo diretto o indiretto, a Duride, sebbene ci siano particolari come la conservazione del veleno in un bracciale e la lettera che Demostene cominciò a scrivere prima di morire che non si trovano in questa fonte e che risalirebbero probabilmente ad un'altra. Sembra tuttavia chiaro che vi fu anche in Plutarco l'intenzione di organizzare il suo racconto secondo le linee della tragedia, o almeno dei racconti di Erodoto<sup>185</sup>.

La nobiltà della vita di Demostene si riassume nel modo in cui egli incontra la morte: si rifugia presso un altare più grande, adotta l'atteggiamento solenne e dignitoso che gli era consueto e ingerisce senza esitazione il veleno. In realtà è egli stesso che controlla l'intera scena e assume il ruolo di

---

<sup>184</sup> Cf. Kebric (1973:101-102).

<sup>185</sup> Cf. Immerwahr (1986: 76)

protagonista.

In questa messa in scena Demostene attribuisce sprezzantemente ad Archia un altro ruolo: quello di Creonte, che proibì la sepoltura di Polinice. Tutto questo è coerente con l'episodio nel suo complesso, in cui si dà grande rilievo alla circostanza che Archia è un attore. Con tale riferimento Plutarco sembra dipingere un quadro di decadenza della democrazia, e con essa anche del teatro democratico ateniese, che cadono insieme davanti all'imminente dominio macedone, simboleggiato dall'autoritario Creonte, che vieta la sepoltura dei traditori della patria.

Il riferimento a Creonte da parte di Demostene è ironico, giacché mostra come anch'egli fosse considerato da Antipatro (e dal suo emissario Archia) come un traditore della patria, mentre in realtà aveva cercato di difenderla. Inoltre, il richiamo a Creonte implicitamente significa che Antipatro stesso può ben essere assimilato a un tiranno.

L'episodio mette quindi in evidenza, insieme col tramonto della democrazia, il cambiamento della condizione di Demostene che non è più, come prima, un oratore persuasivo, anche grazie, in qualche misura, alle sue capacità di attore, ma ormai un uomo destinato a cadere per opera dei nuovi dominatori. La fine di Demostene è preceduta da un ultimo scontro agonistico, in cui l'oratore smaschera la finzione messa in atto da Archia. Si propone qui implicitamente una differenza molto importante: tra una finzione cattiva, quella di Archia, che ubbidisce al copione scritto da un tiranno (nel sogno, nella realtà e nel momento in cui recita la parte di Creonte), e una finzione buona, quella di Demostene nel sogno, esemplificativa del resto del suo reale comportamento durante la vita, che ha come scopo, sempre, il bene della città.

### **Alessandro e le competizioni drammatiche**

Nell'opuscolo morale *De Alexandri Magni fortitudine*, sulla scorta del modello platonico del re-filosofo, Plutarco descrive Alessandro Magno come un re ideale; successivamente, nella biografia dello stesso Alessandro, il ritratto del re viene approfondito e reso più umano e verosimile. Un tratto comune a entrambe le opere è tuttavia l'amore del Macedone per le arti, tendenza che il Cheronese interpreta come un riflesso dell'ἐπὶ τοῖς καλοῖς ἐνθουσιασμός («l'entusiasmo per le belle azioni»<sup>186</sup>, *De Al. Magn. fort.* 331BC) di Alessandro. Attraverso parole e azioni che mettono in luce tale virtù, Plutarco lo rende paragonabile ai filosofi e alla loro φιλομουσία<sup>187</sup>.

Così, sebbene impegnato a elaborare le migliori strategie, Alessandro riserva comunque del tempo alla lettura dell'*Iliade* nella versione annotata da Aristotele (*Alex.* 8.2)<sup>188</sup>: per il celebre

---

<sup>186</sup> Si segue l'edizione e la traduzione di D'Angelo (1998).

<sup>187</sup> Cf. anche *Apophth. Lac.* 238B, *Quaest. conv.* 633A.

<sup>188</sup> Cf. anche *Alex.* 26 e Brunelle (2017: 257-278).

conquistatore i poemi omerici non avevano solo un immenso valore estetico, ma erano anche una sorta di τῆς στρατείας ἐφόδιον («sussidio spirituale della spedizione», *De Al. Magn. fort.* 327F), un παραμύθιον πόνου καὶ διατριβὴν ἔπεσθαι σχολῆς γλυκείας («solievo nella fatica, nelle occupazioni e nei momenti di piacevole ozio», *De Al. Magn. fort.* 328A).

Alessandro mostra interesse anche per altri generi, come la storiografia, il ditirambo e quello che interessa più direttamente il presente lavoro: la tragedia (*Alex.* 8.3). A testimonianza di ciò, abbiamo l'episodio in cui il suo amico Arpalò gli fece recapitare le tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide durante una delle sue campagne militari (*Alex.* 8.3, 23.3). Il suo interesse per il dramma è comprovato, inoltre, dal fatto ch'egli era in grado di citare interi versi a memoria durante le conversazioni (*Alex.* 10.7) o nei momenti conviviali (*De Al. Magn. fort.* 331C).

Alessandro, tuttavia, non partecipava agli agoni teatrali se non nel ruolo di patrocinatoro, dato che una partecipazione diretta sarebbe entrata in conflitto con la sua concezione gerarchica, secondo cui un re poteva competere soltanto coi suoi pari<sup>189</sup>.

Non così, secondo il racconto di Plutarco, la pensava invece suo padre Filippo, il quale, oltre a spronare il figlio alla competizione (*Reg. et imp. apophth.* 179D), era spesso il primo ad accettare di sfidare il prossimo senza nessuna cautela. Filippo infatti (*De Al. Magn. fort.* 334D), nonostante i gravi limiti di un'istruzione ricevuta solo tardivamente, si trovò in disaccordo con un sonatore di cetra circa il modo di suonare lo strumento, e credeva di poterlo convincere, ma questi, sorridendo tranquillo, gli rispose: μὴ γένοιτό σοι, βασιλεῦ, ἀθλίως οὕτως, ἵνα ταῦτ' ἐμοῦ βέλτιον εἰδῆς («O re, non capiti mai a te una così grande sciagura che tu ti intenda di queste cose meglio di me»<sup>190</sup>, 334D).

Come patrocinatoro, Alessandro spiccò per la benevolenza (εὐμένεια, *De Al. Magn. fort.* 333E), la stima (τιμή) e l'umanità (φιλανθρωπία) con cui favoriva lo sviluppo delle arti (τεχνῶν) e dei nobili ingegni (φύσεων ἀγαθῶν). Onorava (τιμᾶν, 334D), pertanto, le arti (τέχνη) per il loro prestigio (τὸ ἔνδοξον) e la loro grazia (τὸ χάριεν), senza tuttavia ambire alla sfida (ζηλοῦν) con gli artisti, giacché questo l'avrebbe messo in condizione di dover competere.

In questo egli differisce d'altra parte dal suo antenato Archelao, che è dipinto da Plutarco come avaro nel donare agli artisti, dato che una volta Ἀρχελάω δὲ δοκοῦντι γλισχροτέρω περὶ τὰς δωρεὰς εἶναι Τιμόθεος ἄδων ἐνεσήμαινε πολλάκις τουτὶ τὸ κομμάτιον «σὺ δὲ τὸν γηγενέταν ἄργυρον αἰνεῖς («Ad Archelao, che passava per essere piuttosto avaro di ricompense, Timoteo lanciava spesso

---

<sup>189</sup> Cf. *Alex.* 4.10, *De Al. Magn. fort.* 331B.

<sup>190</sup> Si segue l'edizione e la traduzione di Cammarota (1998).

segnali cantando questo ritornello: “Tu apprezzi l’argento nato dalla terra” e Archelao rispose non meno spiritosamente: “Giusto quello che tu mi stai chiedendo”», *De Al. Magn. fort.* 334B).

Alessandro a tale riguardo si distingue nettamente sia da Filippo sia da Archelao, vedendo in una condotta simile un atteggiamento di alterigia e presunzione. Forse anche per la sua raffinata sensibilità estetica, frutto dell’educazione impartitagli nientemeno che da Aristotele, il figlio di Filippo sviluppa una nuova visione del potere, nella quale anche il modello di colui che lo detiene cambia nettamente: un modello non solo aristocratico, ma fondato anche sull’ideale del re-filosofo a cui ambiva il principe macedone (331B)<sup>191</sup>.

Sebbene nel ritratto di Alessandro i riferimenti all’atteggiamento dei confronti del teatro rispondano all’esigenza di mettere in evidenza i tratti distintivi del suo carattere, è anche evidente dalla narrazione di Plutarco e dalla lettura di altre fonti la presenza del teatro in Macedonia. Come sottolinea Moloney<sup>192</sup>, la corte macedone attrasse i principali artisti del teatro ateniese a partire dalla fine del V secolo, offrendo dunque alternative e opportunità ai drammaturghi e agli attori provenienti da Atene ancor prima dell’affermarsi del regno macedone come una grande potenza, contribuendo così a determinare lo sviluppo futuro del dramma greco antico.

Archelao, per esempio, ellenizzò la sua corte offrendo la sua protezione ad artisti illustri come i drammaturghi ateniesi Euripide e Agatone, il poeta epico Cherilo di Samo e il musicista e poeta ditirambico Timoteo di Mileto, che visitarono il suo regno<sup>193</sup>. Inoltre, egli istituì l’olimpiade macedone, consistente in cinque giorni di competizioni atletiche, musicali e drammatiche.

Filippo, a sua volta, secondo il racconto di Demostene (D. 19.192), celebrò le Olimpie e, in occasione di questa festa, riunì attori di tutti i generi, invitandoli a un banchetto. Dal racconto si ricava la stretta relazione del monarca con gli attori, e si fa perfino riferimento alla presentazione di una richiesta politica da parte di uno di loro, l’attore comico Satiro.

Se il regno di Archelao si distinse per gli eminenti drammaturghi che egli riuscì ad attrarre in Macedonia, quello di Filippo fu notevole per l’alto numero di attori famosi che visitarono la corte reale. Egli manifestò una nuova concezione dell’esercizio del potere regale, che comprendeva l’importanza di perpetuare la tradizione greca del teatro e di usarla politicamente, a scopi di propaganda o anche servendosi degli artisti come diplomatici e assistenti del re. Quindi, se anche Alessandro attuò questa strategia, nelle campagne militari come nell’opera di governo, così

---

<sup>191</sup> Cf. *De Al. Magn. fort.* 334D.

<sup>192</sup> Moloney (2014: 232).

<sup>193</sup> Cf. Paus. I 2.2-3, Moloney (2014: 235ss.).



magistralmente che essa potrebbe sembrare un'innovazione, in realtà quest'uso accorto del teatro era in gran parte conforme all'esempio dei sovrani che lo avevano preceduto.

Anche se non sono chiari i confini tra l'Alessandro storico, quello descritto dalle fonti di cui si servì Plutarco, e le sfumature aggiunte dallo stesso Plutarco al ritratto del Macedone, cercheremo di seguire gli spunti lasciati dall'acutissimo studio di Le Guen (2014), esponendo dunque alcune riflessioni sul rapporto tra Alessandro e il teatro alla luce dei concorsi drammatici da lui organizzati.

Da fonti come Arriano (*Anabasi e Indiká*), Diodoro Siculo, Plutarco, Curzio Rufo e Ateneo, Le Guen<sup>194</sup> ha desunto che Alessandro avrebbe organizzato diciannove competizioni, oltre alle grandi celebrazioni dei famosi matrimoni a Susa nell'aprile del 324.

Il criterio adottato è quello di individuare quegli agoni ai quali è riferito l'aggettivo μουσικός: esso, nell'uso antico, a meno che non fosse preso *stricto sensu*, comprendeva anche il dramma. Per l'elencazione di queste competizioni, è di fondamentale importanza la testimonianza di Arriano, che indica scrupolosamente le diverse occasioni in cui Alessandro aveva organizzato dei concorsi, nonché la natura dei concorsi stessi caso per caso (λαμπάς, ἀγὼν γυμνικός, ἀγὼν ἵππικός ο ἀγὼν μουσικός). Sulla base del carattere formulare di questa terminologia, Le Guen ipotizza la probabile esistenza di una fonte primaria, forse gli stessi diari reali, che Arriano avrebbe copiato senza abbellimenti.

Le Guen dimostra che la maggior parte delle competizioni si svolse o nel primo periodo della spedizione, come se attraverso di esse Alessandro avesse voluto garantirsi il successo da parte degli dèi, o nella seconda fase, quando gli agoni sarebbero stati favoriti della pace, turbata ormai solo da occasionali guerre di gruppi ancora resistenti.

Nonostante la scarsità delle fonti e il fatto che esse spesso parlino degli agoni senza precisarne la natura, si possono raggiungere alcune conclusioni. Nel primo periodo, le competizioni si svolgevano in momenti di riposo, in cui gli dèi erano celebrati non solo per ringraziarli dei successi ottenuti, ma anche per impetrare un buon esito delle imprese successive. Ragioni pratiche sembrano aver influenzato la scelta del tipo specifico di competizione. Nelle gare atletiche a gareggiare erano spesso gli stessi soldati<sup>195</sup>, che, nelle pause tra una battaglia e l'altra, avevano bisogno di mantenersi in allenamento, e coglievano così anche un'occasione preziosa per dimostrare il loro valore militare.

Per i concorsi musicali, la situazione era più complessa, soprattutto nel caso in cui si mettessero in scena interi drammi, per i quali non bastavano, probabilmente, i pochi artisti che

---

<sup>194</sup> Le Guen (2014: 256).

<sup>195</sup> Questo non esclude che Alessandro ricorresse anche ad atleti professionisti in determinate occasioni, dato che aveva le risorse economiche per farlo.

seguivano la spedizione. Quando il luogo e l'occasione permettevano una pausa più lunga, tuttavia, ci si poteva anche servire di altri artisti, che si spostavano appositamente.

Inoltre, nel periodo successivo alla campagna, le competizioni, oltre a servire a uno scopo di svago e di addestramento, sembrano aver adempiuto una funzione importante per la diffusione della cultura greca tra i popoli assoggettati, favorendo l'istituzione nei loro territori del culto degli dèi greci. Sembra infatti che, con la fondazione di alcune città da parte di Alessandro, anche gli abitanti di esse, al fianco dei membri della spedizione, partecipassero alle competizioni.

Per quanto riguarda in generale la natura degli agoni organizzati da Alessandro, è interessante il seguente passo (*Alex.* 4.10):

Φαίνεται δὲ καὶ καθόλου πρὸς τὸ τῶν ἀθλητῶν γένος ἀλλοτριῶς ἔχων πλείστους γέ τοι θεῖς ἀγῶνας οὐ μόνον τραγωδῶν καὶ αὐλητῶν καὶ κιθαρωδῶν, ἀλλὰ καὶ ῥαψωδῶν, θήρας τε παντοδαπῆς καὶ ῥαβδομαχίας, οὔτε πυγμῆς οὔτε παγκρατίου μετὰ τινος σπουδῆς ἔθηκεν ἄθλον<sup>196</sup>.

In complesso sembra che non gli fossero molto simpatici gli atleti; infatti pur avendo organizzato moltissime gare, non soltanto di tragediografi, o auleti, o citaredi, ma anche di rapsodi e di caccia d'ogni genere, e di combattimento con bastoni, non si diede cura di indire gare di pugilato né di pancrazio<sup>197</sup>.

Tra i diversi tipi d'agoni promossi da Alessandro, si possono distinguere quelli che rientrano nell'ambito della μουσική (τραγωδοί, αὐληταί, κιθαρωδοί, ῥαψωδοί), quelli relativi a ogni sorta di caccia (θήρα παντοδαπή), i combattimenti coi bastoni (ῥαβδομαχία) e, infine, gli agoni legati alla sfera dell'atletismo (πυγμή, παγκράτιον), che Alessandro non prese molto sul serio.

Potremmo ipotizzare che Plutarco scelga di contrapporre la μουσική all'atletismo per mettere in evidenza la raffinatezza del gusto di Alessandro. Se ne dedurrebbe che Plutarco voglia graduare le preferenze del Macedone secondo una sorta di *climax* discendente, in cui hanno il primo posto le arti delle Muse, tra le quali spicca la tragedia (che prevede l'unione tra la parola, la musica, il canto e i gesti), alle quali seguono gli agoni esclusivamente musicali (αὐλός, κίθαρα) e, da ultimi, i rapsodici (ῥαψωδοί).

In una posizione successiva troviamo l'arte della caccia: ci sembra importante il fatto che Alessandro istituisse agoni di caccia, riconoscendo in questa particolare competizione delle similitudini col gareggiare più tipico dell'atletismo. Secondo Barringer<sup>198</sup> la caccia è, per definizione, un'attività maschile e aristocratica, e, come l'atletismo, rappresenta un ottimo allenamento

---

<sup>196</sup> Si segue l'edizione di Ziegler (1994).

<sup>197</sup> Si segue la traduzione di Magnino (2014).

<sup>198</sup> Cf. Barringer (2001: 1).

propedeutico alla guerra, in quanto tutt'e due fanno appello a molte delle abilità richieste in essa, come la concentrazione mentale, la robustezza fisica e il coraggio nell'affrontare il pericolo; tuttavia, secondo la studiosa, la pratica della caccia non era così competitiva come le gare atletiche o anche gli agoni poetici. Anzi, a meno che non si considerassero il cacciatore e la sua preda come reciproci concorrenti, la caccia, più che una competizione, era in fondo un'attività di tipo ludico. In ogni caso, la menzione che fa Plutarco di questo nuovo genere di agoni mostra che il Macedone aveva un interesse per le attività agonistiche che andava oltre i confini tradizionali delle competizioni legate all'ambito della μουσική, e che lo induceva a portare sul piano dell'agonismo attività ludiche normalmente sentite come forme di preparazione alla guerra.

Plutarco rammenta poi la *ράβδομαχία*, parola che costituisce un *hapax*, per cui non vi sono termini di confronto per stabilire la natura di questo tipo di competizione. Comunque, trattandosi di un combattimento coi bastoni, si può affermare che anche questa, come la caccia, fosse probabilmente un'attività ludica propedeutica alla guerra. Il fatto che il termine sia un *hapax* mostra che, anche in questo caso, Alessandro istituisce un'agone che probabilmente non rientrava nella tradizione.

Delle diciannove competizioni catalogate da Le Guen, solo otto rientrano sicuramente o probabilmente negli agoni μουσικοί<sup>199</sup>. Noi, da parte nostra, ci concentreremo su quelle riferite da Plutarco, provando a ricavarne qualche conclusione.

Il seguente racconto si riferisce al 331 a. C., quando Alessandro dall'Egitto tornò in Fenicia (*Alex.* 29.1):

Εἰς δὲ Φοινίκην ἐπανελθὼν ἐξ Αἰγύπτου, θυσίας τοῖς θεοῖς καὶ πομπὰς ἐπετέλει καὶ χορῶν [ἐγ]κυκλίων καὶ τραγικῶν ἀγῶνας, οὐ μόνον ταῖς παρασκευαῖς, ἀλλὰ καὶ ταῖς ἀμίλλαις λαμπροὺς γενομένους. Ἐχορήγουν γὰρ οἱ βασιλεῖς τῶν Κυπρίων, ὥσπερ Ἀθήνησιν οἱ κληρούμενοι κατὰ φυλάς, καὶ ἠγωνίζοντο θαυμαστῇ φιλοτιμίᾳ πρὸς ἀλλήλους. Μάλιστα δὲ Νικοκρέων ὁ Σαλαμίνιος καὶ Πασικράτης ὁ Σόλιος διεφιλονίκησαν. Οὗτοι γὰρ ἔλαχον τοῖς ἐνδοξοτάτοις ὑποκριταῖς χορηγεῖν, Πασικράτης μὲν Ἀθηνοδώρῳ, Νικοκρέων δὲ Θεσσαλῶ, περὶ ὧν ἐσπουδάκει καὶ αὐτὸς Ἀλέξανδρος. Οὐ μὴν διέφηνε τὴν σπουδὴν πρότερον ἢ ταῖς ψήφοις ἀναγορευθῆναι νικῶντα τὸν Ἀθηνόδωρον. Τότε δ' ὡς ἔοικεν ἀπιὼν ἔφη τοὺς μὲν κριτὰς ἐπαινεῖν, αὐτὸς μὲντοι μέρος ἂν ἠδέως προέσθαι τῆς βασιλείας ἐπὶ τῷ μὴ Θεσσαλὸν ἰδεῖν νενικημένον. Ἐπεὶ δὲ Ἀθηνόδωρος ὑπὸ τῶν Ἀθηναίων

<sup>199</sup>Soli (Cilicia, inizio dell'estate del 333), cf. Arr. 2.5.8, Curt. 3.7.3-4; Tiro (Fenicia, marzo-aprile del 331), cf. Arr. 3.1.4, Curt. 4.7.4, Plu. *Alex.* 29.5, *De Al. Magn. fort.* 334E; Menfi (Egitto, fine del 332 o inizio del 331), cf. Arr. 3.1.4, Curt. 4.7.4; Menfi (Egitto, primavera del 331), cf. Arr. 3.5.2; sulla riva dell'Idaspe (India, fine del settembre del 326), cf. Arr. *An.* 6.3.1-2, *In.* 18, 11-12; dopo aver attraversato il deserto (Gedrosia, settembre-ottobre del 325), cf. D.S. 17.106.1, Plut. *Alex.* 67.1-8 (702c-d), Cur. 9.10.2.4-29, Carystius Pergamensis FHG 4, fr. 4 = Ath. 10.434f, Dicaearchus, fr. 23 Wehrli (DSA 1, fr. 23 = Ath. 13.603 A); Salmunte (Carmania, fine di dicembre del 325), cf. Arr. *An.* 6.28.1-3, *In.* 8.36.3, D.S. 17, 107, 4; Babilonia (inizio del 323), cf. Arr. *An.* 7.14.10, D.S. 17.115.6; Ecbatana (Media, ottobre del 324), cf. Arr. *An.* 7.14.1, D.S. 7.110.4, Plut. *Alex.* 72.1, Ehippus FGh 126, fr. 5 = Ath. 12.537 E-538 B.

ζημιωθείς, ὅτι πρὸς τὸν ἀγῶνα τῶν Διονυσίων οὐκ ἀπήντησεν, ἠξίου γράψαι περὶ αὐτοῦ τὸν βασιλέα, τοῦτο μὲν οὐκ ἐποίησε, τὴν δὲ ζημίαν ἀπέστειλε παρ' ἑαυτοῦ. Λύκωνος δὲ τοῦ Σκαρφέως εὐήμεροῦντος ἐν τῷ θεάτρῳ καὶ στίχον εἰς τὴν κωμωδίαν ἐμβάλοντος αἴτησιν περιέχοντα δέκα τάλαντων, γέλασας ἔδωκε.

Tornato in Fenicia dall'Egitto, onorò gli dèi con sacrifici e processioni e con gare di cori ciclici e tragici, splendidi non solo per l'organizzazione, ma anche per la brama di competizione dei concorrenti. Agirono come coreghi i re di Cipro, proprio come ad Atene quelli che sono scelti per sorte nelle tribù, e la contesa fu condotta con straordinaria emulazione. Particolare risalto ebbe la contrapposizione di Nicocreto di Salamina e Pasirate di Soli, che ebbero la fortuna di far da coreghi agli attori più famosi: Pasirate ad Atenodoro e Nicocreto a Tessalo, per il quale parteggiava lo stesso Alessandro, il quale però non manifestò la sua simpatia se non dopo che con la votazione fu dichiarato vincitore Atenodoro. Soltanto allora, a quanto si dice, andandosene disse di lodare i giudici, ma che personalmente avrebbe dato volentieri una parte del suo regno pur di non vedere sconfitto Tessalo. Quando però Atenodoro, multato dagli Ateniesi perché non si era presentato agli agoni dionisiaci, chiese al re che scrivesse loro a sua discolpa, egli non lo fece, ma pagò di tasca propria quella multa. Un'altra volta Licone di Scarfe mentre recitava, a teatro, con successo, inserì nella commedia un verso con il quale chiedeva diedi talenti; Alessandro, ridendo, glieli concesse.

Alessandro organizza in onore degli dèi, dando così dimostrazione della sua *pietas*, agoni ditirambici e tragici straordinari non solo per l'organizzazione, ma anche per lo spirito competitivo<sup>200</sup>. Pertanto, il re macedone mostra di attribuire grande importanza a tali manifestazioni e di prenderle sul serio (ἐσπουδάκει), dando altresì dimostrazione di grande rispetto nei confronti dei giudici. Alessandro le promuove, ma, in quanto sovrano, lascia la partecipazione diretta ad altri, tanto è vero che sono coreghi i re di Cipro<sup>201</sup>. Il forte interesse di Alessandro per lo spettacolo, nel quale parteggia per Tessalo, si manifesta nel momento finale, in cui afferma che avrebbe dato una parte del suo regno per la vittoria di questo attore; al tempo stesso, Alessandro mostra il suo rispetto nei confronti dei giudici, di cui approva il verdetto. Egli intratteneva comunque rapporti stretti non solo col suo attore prediletto Tessalo<sup>202</sup>, ma anche con Atenodoro<sup>203</sup>, a cui pagò di propria tasca una multa che gli era stata inflitta dagli Ateniesi per la sua mancata partecipazione alle feste dionisiache. A conclusione dell'episodio, Plutarco fa riferimento anche alla generosità di Alessandro nei confronti di un attore

---

<sup>200</sup> Cf. D. S. 17. 16. 3.

<sup>201</sup> Cf. anche *De Al. Magn. fort.* 334E.

<sup>202</sup> Tessalo fu attore tragico e capo d'una compagnia d'attori; vincitore nei giochi dionisiaci del 347 e 340, prese parte a una competizione tragica a Tiro (29, 334DF).

<sup>203</sup> Atenodoro, attore tragico, fu vincitore nei giochi dionisiaci nel 342 e nel 329, e forse anche nei giochi lenei del 342; poiché probabilmente si trovava ad Atene nel 332 al fine di stipulare un contratto per presentarsi ai giochi dionisiaci, forse si unì ad Alessandro in Egitto (cf. Arr. *An.* III 1.4). Di lui si registrano anche la partecipazione e vittoria a Tiro nel 331, poi una nuova vittoria nelle Grandi Dionisie del 329, si ha inoltre notizia d'una sua rappresentazione alla festa di nozze a Susa nel 324 (Chares *FGrHist* 125 F 4).

comico, Licone di Scarfe, al quale concesse dieci talenti che egli gli aveva chiesto inserendo appositamente un verso in una commedia.

Plutarco ci racconta inoltre di una processione bacchica attraverso la Carmania che sarebbe durata sette giorni (*Alex. 67*):

Ἀναλαβὼν οὖν ἐνταῦθα τὴν δύναμιν, ἐξώρμησε κόμῳ χρώμενος ἐφ' ἡμέρας ἑπτὰ διὰ τῆς Καρμανίας. Αὐτὸν μὲν οὖν ἵπποι σχεδὸν ἐκόμιζον ὀκτώ, μετὰ τῶν ἐταίρων ὑπὲρ θυμέλης ἐν ὑψηλῷ καὶ περιφανεῖ πλαισίῳ πεπηγυίας εὐωχούμενον συνεχῶς ἡμέρας καὶ νυκτός· ἅμαξαι δὲ παμπληθεῖς, αἱ μὲν ἀλουργοῖς καὶ ποικίλοις περιβολαίοις, αἱ δ' ὕλης ἀεὶ προσφάτου καὶ χλωρᾶς σκιαζόμεναι κλάδοις, εἶποντο, τοὺς ἄλλους ἄγουσαι φίλους καὶ ἡγεμόνας, ἐστεφανωμένους καὶ πίνοντας. Εἶδες δ' ἂν οὐ πέλτην, οὐ κράνος, οὐ σάρισαν, ἀλλὰ φιάλαις καὶ ῥυτοῖς καὶ θηρικλείοις παρὰ τὴν ὁδὸν ἅπασαν οἱ στρατιῶται κυαθίζοντες ἐκ πίθων μεγάλων καὶ κρατήρων ἀλλήλοις προέπινον, οἱ μὲν ἐν τῷ προάγειν ἅμα καὶ βαδίζειν, οἱ δὲ κατακείμενοι. Πολλὴ δὲ μουσα συρίγγων καὶ αὐλῶν ᾠδῆς τε καὶ ψαλμοῦ καὶ βακχεῖα γυναικῶν κατεῖχε πάντα τόπον. Τῷ δ' ἀτάκτῳ καὶ πεπλανημένῳ τῆς πορείας παρείπετο [ταῖς φιάλαις] καὶ παιδιὰ βακχικῆς ὕβρεως, ὡς τοῦ θεοῦ παρόντος αὐτοῦ καὶ συμπαραπέμποντος τὸν κῶμον. Ἐπεὶ δ' ἦκε τῆς Γεδρωσίας εἰς τὸ βασίλειον, αὐθις ἀνελάμβανε τὴν στρατιὰν πανηγυρίζων. Λέγεται δ' αὐτὸν μεθύοντα θεωρεῖν ἀγῶνας χορῶν, τὸν δ' ἐρώμενον Βαγῶαν χορεύοντα νικῆσαι καὶ κεκοσμημένον διὰ τοῦ θεάτρου παρελθόντα καθίσει παρ' αὐτόν· ἰδόντας δὲ τοὺς Μακεδόνας κροτεῖν καὶ βοᾶν φιληῖσαι κελεύοντας, ἄχρι οὗ περιβαλὼν κατεφίλησεν.

Ristorato dunque in quel luogo l'esercito, di lì mosse in processione bacchica per sette giorni attraverso la regione dei Carmani. Lo trainavano a passo lento otto cavalli, mentre egli con gli amici, continuamente, di giorno e di notte, banchettava su una piattaforma, ben fissata su un piano da ogni parte elevato e visibile, di forma rettangolare. Altri carri, numerosissimi, lo seguivano, alcuni coperti di drappi di porpora o di vari colori, altri riparati dal sole con rami sempre freschi e verdi: vi si trovavano gli altri amici e gli ufficiali, tutti col capo coronato, tutti banchettanti. Non si poteva vedere né scudo, né elmo, né sarissa; lungo tutte le strade i soldati con tazze, coppe, vasi attingevano da grandi otri e crateri e si passavano l'un l'altro il vino, alcuni camminando, altri distesi per terra. In ogni luogo molta musica, di zampogne, di flauti, e canti e danze, e grida bacchiche delle donne. Al disordine confuso e disperso di quella marcia si accompagnavano anche i giochi tipici della licenza bacchica, quasi che il dio fosse presente e accompagnasse la festa. Quando poi giunse alla reggia di Gedrosia, di nuovo concesse riposo all'esercito per una festa collettiva. Si dice che egli assistette ubriaco alle gare dei cori e che il suo amasio Bagoa vinse nella gara di danza, e ancora in costume di scena passò attraverso il teatro e venne a sedere presso Alessandro. I Macedoni videro, applaudirono e gridando pretesero che egli lo baciasse, e insistettero fino a quando effettivamente Alessandro lo abbracciò e lo baciò.

Questa processione bacchica sembra rappresentare gli eventi conseguenti alla debilitante traversata del deserto della Gedrosia che ebbe luogo nel settembre-ottobre del 325 a. C. e alla fine del dicembre dello stesso anno. Secondo l'analisi condotta da Le Guen, Alessandro si trovava inizialmente nel capoluogo della regione, Pura (plausibilmente identificabile con l'odierna Bampur),

e successivamente raggiunte la regione della Carmania (da collocare sul versante occidentale della valle del Halil Rud). Qui organizzò gare ginniche e musicali per celebrare la riuscita della traversata del deserto della Gedrosia, che era costata all'esercito grande fatica. Nel frattempo, però, l'attesa della flotta comandata da Nearco suscitava in Alessandro nervosa impazienza. Le gare, comunque, furono occasione di manifestazioni di pietà verso gli dèi e di gratitudine per l'esito della campagna, ma anche una forma di sollievo dalle preoccupazioni.

Mossman<sup>204</sup> ritiene che la processione bacchica, indipendentemente dalla sua realtà storica, sia stata introdotta da Plutarco nella narrazione con l'intenzione di introdurre una fase più fosca della vita di Alessandro. Sebbene non si possa dare un giudizio certo sull'attendibilità del racconto, comprendente sia la processione bacchica sia la festa celebrata al momento dell'arrivo alla reggia, tuttavia la sua presenza all'interno della biografia è coerente con l'interesse di Alessandro per tutto ciò che è spettacolo.

Se osserviamo più da vicino la processione, ricaviamo dal racconto molti elementi teatrali. *In primis* Alessandro, quasi sempre in sella al suo cavallo, è trasportato sulla θυμέλη, una piattaforma rettangolare che richiama (anche nel nome) un palcoscenico, insieme ai suoi compagni di festa; in secondo luogo, l'uso di drappi purpurei o di diversi colori, nonostante vi si potesse vedere l'indizio di un assorbimento da parte del Macedone di usanze barbariche, si potrebbe invece, più verosimilmente, ispirare ad alcuni elementi dei rituali di Dioniso, giacché ai drappi sono accostati rami freschi e corone di foglie<sup>205</sup>. A questo si aggiunge l'ebbrezza, a cui allude la presenza di tazze, coppe, vasi, grandi otri e crateri. In questo modo, Dioniso stesso conduceva la festa: la sua presenza trapela dal vino, dal disordine e dall'audacia che saturano l'atmosfera. Risuonano non cori, non versi di poeti, ma la musica delle siringhe e dei flauti, il suono delle lire, i canti e le urla delle donne. Nella festa, invece, è indubbia la presenza del teatro, considerando sia che in Plutarco è presente l'espressione διὰ τοῦ θεάτρου, sia che Diodoro usa specificamente il termine σκηνικός per definire la natura dei concorsi.

Inoltre, si mette in luce ancora una volta il coinvolgimento personale di Alessandro, dimostrato sia dalla sua presenza a teatro come spettatore sia dalla pubblica manifestazione di affetto nel bacio dato a Bagòa. Questo gesto, tuttavia, se si segue l'interpretazione di Mossman<sup>206</sup>, avrebbe fornito a Plutarco lo spunto per rappresentare simbolicamente la perdita di quella moderazione

---

<sup>204</sup> Cf. Mossman (1988: 90).

<sup>205</sup> Cf. Nicolaidis (1986: 337-348), Pelling (2000: 359-368), Pérez Jiménez (2000: 369-378), Rodríguez Moreno (1998: 423-432), Stadter (2000: 481-490), Suárez de la Torre (2000: 29-56).

<sup>206</sup> Cf. Mossman (1988: 90).

(σωφοσύνη) che Alessandro aveva invece mostrato un tempo, quando da Filosseno e Agnone gli era stato offerto un ragazzo (*Alex.* 22. 1-3).

Plutarco fa riferimento anche ai festeggiamenti svoltisi a Ecbatana tra la fine dell'estate e l'inizio dell'autunno del 324 a. C. (*Alex.* 72.1):

ὥς δ' ἦκεν εἰς Ἐκβάτανα τῆς Μηδίας καὶ διώκησε τὰ κατεπείγοντα, πάλιν ἦν ἐν θεάτροις καὶ πανηγύρεσιν, ἅτε δὴ τρισχιλίων αὐτῶ τεχνιτῶν ἀπὸ τῆς Ἑλλάδος ἀφιγμένων.

Quando giunse a Ecbatana, in Media, ed ebbe regolato gli affari urgenti, di nuovo s'interessò di teatri e di feste, giacché gli erano giunti dalla Grecia tremila artisti.

Quanto alla natura di questi spettacoli, Plutarco sembra usare qui (come anche in *Brut.* 10.6, se si accoglie il testo tràdito) la parola θέατρον per designare ogni forma di esibizione artistica rappresentabile in un "teatro", musicale o drammatica. Arriano (*An.* VII 14.1), a sua volta, riferisce l'organizzazione di una gara atletica e musicale (ἀγῶνα γυμνικόν τε καὶ μουσικόν). Diodoro Siculo (XVII 110.7), invece, parla di ἀγῶνας θυμελικούς.

Secondo Le Guen<sup>207</sup>, l'uso dell'aggettivo θυμελικός, che sarebbe opposto a σκηνικός, «teatrale»<sup>208</sup>, potrebbe dimostrare che si trattava di «competizioni esclusivamente musicali». Se così fosse, a Ecbatana si sarebbero celebrate soltanto gare atletiche e musicali (in senso stretto), o si dovrebbe pensare che Diodoro o la sua fonte abbiano impiegato impropriamente il termine θυμελικός per indicare anche gare teatrali. Tuttavia, pensiamo che si possa anche ricorrere a una terza ipotesi: la tendenza osservata all'inizio dell'età imperiale, quando θυμελικός diventò un sinonimo di μουσικός e poté quindi esser riferito anche agli spettacoli drammatici (come è testimoniato dallo stesso Plutarco)<sup>209</sup>, potrebbe essere cominciata già nell'età di Diodoro, in una sorta di periodo di transizione. Anche se θυμελικός fosse stato usato da Diodoro in senso ampio, il suo utilizzo (come quello di ἐν θεάτροις in Plutarco) non è sufficiente a provare che in questa occasione si siano tenuti anche spettacoli teatrali.

Un'altra questione che deve essere attentamente esaminata è quella degli artisti di Dioniso menzionati da Plutarco: Arriano (*An.* VII 14.10) riferisce questa confluenza di artisti non ai concorsi di Ecbatana, ma alla celebrazione del funerale di Efestione in Babilonia. Chi dei due abbia ragione, o se la verità stia nel mezzo – nel senso che gli stessi artisti avrebbero partecipato a tutt'e due gli eventi –, è impossibile dire. Comunque sia, dobbiamo ammettere che in quel periodo alla corte di Alessandro

<sup>207</sup> Per un'analisi più approfondita della questione, cf. Le Guen (2014: 259-260).

<sup>208</sup> Questa differenza sarebbe tipica dell'età ellenistica, cf. Wörrle (1988: 277-228) e Le Guen (2010: 499).

<sup>209</sup> Cf. Plu. *Fab.* 4, *Sull.* 36.

fosse presente un gran numero di atleti e artisti. Il numero di tremila sembra un'esagerazione, ma in questa cifra si può scorgere una chiara intenzione di impressionare e, insieme, di dare un'idea della forza e del potere dei vincitori sui vinti.

Alessandro utilizzò gli artisti non solo nelle celebrazioni festive, ma anche affidando loro missioni diplomatiche, seguendo così la tradizione di suo padre Filippo. Nel tentativo di concludere un'alleanza col satrapo di Caria Pissodaro, poiché, dopo la morte del re persiano Artaserse nel 338 a. C., sperava di trovare in lui un alleato nella sua politica di opposizione alla Persia, Filippo propose il matrimonio della figlia maggiore con Arrideo, figlio illegittimo di Filippo e d'una donna tessala. Per la conclusione di questo accordo, Filippo inviò in Macedonia Aristocrito. Alessandro, invece, preoccupato che tale matrimonio fosse uno stratagemma per dare il trono ad Arrideo, inviò in Caria Tessalo, l'attore tragico, incaricandolo di dire a Pissodaro che doveva ignorare il bastardo – anzi il pazzo! – e si doveva imparentare con lui, Alessandro. (*Alex.* 10.1-2) È lecito concluderne che sia Aristocrito, l'emissario di Filippo, sia Tessalo, l'ambasciatore d'Alessandro, godevano di prestigio, ed erano stati incaricati di una missione politica importante.



#### 4. Il teatro come voce della resistenza

Se, da un lato, come si è visto nel secondo capitolo, il teatro fin dal V secolo è stato strategicamente utilizzato dai politici per scopi di propaganda e di autopromozione, dall'altro, com'è ben noto, il teatro ha sviluppato una capacità di essere voce di resistenza. Nella commedia, si attaccavano direttamente e nominalmente i politici contemporanei, prendendosi tra l'altro gioco dei loro difetti fisici e caratteriali e delle conseguenze che essi avevano sull'esercizio del potere politico. Nella tragedia, anche se l'argomento è generalmente mitico, grandi figure come Creonte, Ulisse, Agamennone, Menelao finiscono talora per rispecchiare, entro certi limiti, "tipi" concreti della società contemporanea (generali, politici, sofisti), anche se non esiste un'identificazione tra personaggi drammatici e figure storiche.

Nel presente capitolo, ci si concentrerà sulle testimonianze plutarchee relative al modo in cui il teatro comico emerse come voce di resistenza nella critica dei poeti contro coloro che esercitano il potere, una critica che sembra intensificarsi allorché le personalità politiche aspirano a un potere superiore a quello contemplato e concesso da un regime democratico. Plutarco utilizza i testi dei poeti comici come testimonianza storica dell'atteggiamento dei contemporanei nei confronti dei politici del tempo, che poteva consistere tanto in una presa in giro di difetti fisici, quanto nell'attribuzione di soprannomi elogiativi o in veri e propri attacchi di natura politica (nel caso di Pericle), o ancora in un'ambivalenza emotiva (nel caso di Alcibiade), sfruttando inoltre le metafore (ad esempio quella del leone, utilizzata da Aristofane in riferimento ad Alcibiade) e il linguaggio icastico dei commediografi per conferire maggiore efficacia e vivacità alla caratterizzazione dei personaggi. Tali elementi sono riscontrabili nella tradizione della commedia aristofanesea e della retorica (κατηγορία)<sup>210</sup>.

Al tramonto della democrazia, ai tempi di Alessandro, un regime ormai così diverso non lasciava adito a uno dei valori che per la cultura greca erano tra i più importanti e i più urgenti: la *parresia*. Nell'episodio dello scontro tra Alessandro e Clito si osserva un diverso tipo di utilizzo del testo teatrale come mezzo per manifestare una critica di natura politica: una ripresa, in contesto simposiale, di un verso dell'*Andromaca* euripidea, che, attraverso l'allusione al mito così come presentato nella tragedia, rende più efficace l'attacco ad Alessandro e si colloca al punto culminante di un racconto che richiama per vari aspetti una rappresentazione tragica.

---

<sup>210</sup> Cf., ad esempio, Arist. *Ach.* 628 s. Si vedano Harriot (1986: 46 s.); Halliwell (1991: 292 s.)

## Pericle: l'utilizzo degli attacchi dei commediografi come testimonianze storiche

Plutarco racconta che Pericle, sebbene fisicamente ben formato in tutto il corpo, aveva il capo allungato e sproorzionato. Questo tratto serve al Cheronese per spiegare la rappresentazione dello statista con l'elmo, che sarebbe stata preferita dagli artisti proprio per nascondere il suo difetto (*Per.* 3.4-5). Secondo Mosconi<sup>211</sup>, tuttavia, le rappresentazioni di strateghi erano comuni nel V secolo, per cui sarebbe infondato il collegamento fra la rappresentazione di Pericle con l'elmo e il suo essere *σχινοκέφαλος*, «testa di cipolla marittima», epiteto che, secondo Plutarco stesso, gli sarebbe stato attribuito dai poeti attici (ossia dai comici a lui contemporanei) e che è utilizzato da Cratino in *PCG* fr. 73. Si tratterebbe quindi di un autoschediasma (di Plutarco o della sua fonte) che non spiegherebbe nulla dei significati simbolici contenuti in un'immagine creata da un commediografo di cinque secoli prima<sup>212</sup>.

La *σχινοκεφαλεία*, a sua volta, secondo il parere di Schmaltz<sup>213</sup>, sarebbe essa pure invenzione comica di Cratino, che intenderebbe caratterizzare Pericle come “velenoso”, così come velenoso è il bulbo dello *σχῖνος*. Mosconi, invece, si mostra scettico verso l'interpretazione della *σχινοκεφαλεία* stessa come un'invenzione e, di conseguenza, come un fraintendimento di Plutarco, soprattutto perché, ad alludere alla “grossa testa” di Pericle (benché senza usare il termine *σχινοκέφαλος*) ci sono anche Eupoli (*PCG* fr. 115) e Teleclide (*PCG* fr. 47), che vengono infatti esplicitamente citati da Plutarco (*Per.* 3.6-7).

Τῶν δὲ κωμικῶν ὁ μὲν Κρατῖνος ἐν Χείρωσι· «στάσις δὲ» φησὶ «καὶ πρεσβυγενῆς Κρόνος ἀλλήλοισι μιγέντε μέγιστον τίκτητον τύραννον, ὃν δὴ κεφαλῆγερέταν θεοὶ καλέουσι» καὶ πάλιν ἐν Νεμέσει· «μόλ', ὃ Ζεῦ ξένιε καὶ κραιέ». Τηλεκλείδης δὲ ποτὲ μὲν ὑπὸ τῶν πραγμάτων ἠπορημένον καθῆσθαι φησιν αὐτὸν ἐν τῇ πόλει «καρηβαροῦντα, ποτὲ δὲ μόνον ἐκ κεφαλῆς ἑνδεκακλίνου θόρυβον πολὺν ἐξανατέλλειν». Ὁ δ' Εὐπολις ἐν τοῖς Δήμοις πυνθανόμενος περὶ ἐκάστου τῶν ἀναβεβηκότων ἐξ ἄδου δημαγωγῶν, ὡς ὁ Περικλῆς ὠνομάσθη τελευταῖος· «ὄ τι περ κεφάλαιον τῶν κάτωθεν ἤγαγες»<sup>214</sup>.

Cratino comico, nei Chironi, dice: «La Discordia e il vecchio Crono si accoppiarono e generarono un grossissimo tiranno che gli dèi chiamano “Chefaleghereta”» (adunatore di teste); e ancora nella «Nemesi»:

<sup>211</sup> Mosconi (2011: 65).

<sup>212</sup> Secondo Mosconi (2011: 63-85) si può quindi pensare che Cratino nel fr. *PCG* 73 menzioni anche, come copricapo, l'Odeion per mostrare Pericle mentre indossa qualcosa che ricorda (al pubblico) una tiara *orthé*, che era il tipico copricapo dei re persiani. In effetti la tiara, e il suo significato di emblema del potere assoluto, era ben nota al pubblico teatrale ateniese nel V secolo a.C.; inoltre, la tiara e l'Odeion erano simili per il fatto che entrambi potevano sembrare “appuntiti”.

<sup>213</sup> Schmaltz (1995: 251).

<sup>214</sup> Si segue l'edizione di Ziegler (1959).

«Vieni o Zeus ospitale e craniesco». Teleclide invece dice: «Talvolta angustiato dagli affari, siede sull'Acropoli con il capo appesantito e ciondoloni; a volte invece dalla sua testa, ove starebbero undici letti, fa emergere da solo un grande tumulto». Eupoli, nei «Demi», chiedendo notizie di ognuno di quelli che sono risaliti dall'Ade, quando viene nominato, per ultimo, Pericle, dice: «Appunto hai portato colui che è “capo” di quelli di laggiù»<sup>215</sup>.

Plutarco riporta qui alcuni frammenti comici, a testimonianza del fatto che numerosi poeti suoi contemporanei si prendevano gioco di Pericle con riferimento al suo aspetto fisico e in particolare alla sua testa. Secondo Mosconi, inoltre, l'epiteto Zeus utilizzato da Cratino nasconderebbe l'atteggiamento tirannico di Pericle e, d'altronde, l'uso di racconti e “travestimenti” mitologici sembra essere una tendenza della poesia di questo autore<sup>216</sup>. In tal modo il commediografo riprenderebbe il modello di Zeus-tiranno portato sulla scena teatrale ateniese dal *Prometeo incatenato* attribuito ad Eschilo, in cui la τυραννίς imposta da Zeus è anche immagine del nuovo ordine imposto dalla democrazia ateniese a danno dell'antico ruolo di guida degli aristocratici<sup>217</sup>.

Plutarco fornisce inoltre una testimonianza sulle possibili spiegazioni per il soprannome «Olimpio» (*Per.* 8.1):

Τῆ μέντοι περὶ τὸν βίον κατασκευῆ καὶ τῷ μεγέθει τοῦ φρονήματος ἀρμόζοντα λόγον, ὥσπερ ὄργανον, ἐξαρτούμενος παρενέτεινε πολλαχοῦ τὸν Ἀναξαγόραν, οἷον βαφὴν τῆ ῥητορικῆ τὴν φυσιολογίαν ὑποχεόμενος. τὸ γὰρ ‘ὑψηλόνουν τοῦτο καὶ πάντη τελεσιουργόν,’ ὡς ὁ θεῖος Πλάτων φησί, ‘πρὸς τῷ εὐφυῆς εἶναι κτησάμενος’ ἐκ φυσιολογίας, καὶ τὸ πρόσφορον ἐλκύσας ἐπὶ τὴν τῶν λόγων τέχνην, πολὺ πάντων διήνεγκε. Διὸ καὶ τὴν ἐπικλήσιν αὐτῷ γενέσθαι λέγουσι: καίτοι τινὲς ἀπὸ τῶν οἷς ἐκόσμησε τὴν πόλιν, οἱ δ’ ἀπὸ τῆς ἐν τῇ πολιτείᾳ καὶ ταῖς στρατηγίαις δυνάμεως Ὀλύμπιον αὐτὸν οἴονται προσαγορευθῆναι· καὶ συνδραμεῖν οὐδὲν ἀπέοικεν ἀπὸ πολλῶν προσόντων τῷ ἀνδρὶ τὴν δόξαν. Αἱ μέντοι κωμωδία τῶν τότε διδασκάλων σπουδῆ τε πολλὰς καὶ μετὰ γέλωτος ἀφεικότων φωνὰς εἰς αὐτόν, ἐπὶ τῷ λόγῳ μάλιστα τὴν προσωυμίαν γενέσθαι δηλοῦσι, «βροντᾶν» μὲν αὐτόν καὶ «ἀστράπτειν,» ὅτε δημηγοροίη, «δεινὸν δὲ κεραυνὸν ἐν γλώσσει φέρειν» λεγόντων.

Nell'intento di accordare alla sua impostazione di vita e alla grandezza del suo pensiero un'eloquenza che ne fosse cassa di risonanza, fece spesso ricorso al pensiero di Anassagora, come se desse alla retorica, per così dire, una tinta di scienza fisica. Infatti, «avendo aggiunto alle buone doti naturali – come dice il divino Platone – questa elevatezza di pensiero e la capacità di realizzazione perfetta in ogni campo» derivandola dalla scienza fisica, e «ricavandone quanto è necessario per l'arte della parola», eccelse tra tutti gli oratori. Di qui gli venne, dicono, il soprannome; alcuni invece credono che il soprannome «Olimpio» gli sia venuto dalle statue di cui adornò la città; altri dalla capacità politica e militare, ma nulla vieta di pensare che la gloria gli sia venuta dalla

<sup>215</sup> Si segue la traduzione di Magnino (1992).

<sup>216</sup> Bellido (1996: 117-131), Farioli (2000: 406-431), Sifakis (2006: 19-48).

<sup>217</sup> Cf. Cerri (1976: 15-22).

compresenza di parecchie doti. Le commedie degli autori di quel tempo che riferiscono molte espressioni che lo riguardano, ora seriamente, ora per scherzo, fanno capire che quel soprannome gli venne soprattutto per la eloquenza: dicono che «tuonava» e «fulminava» quando prendeva la parola in pubblico, «e portava sulla lingua un fulmine tremendo».

Dopo aver riportato la spiegazione di Platone, secondo la quale il soprannome di “Olimpio” deriverebbe a Pericle dalla sua eccellenza nell’oratoria, e aver riportato altre ipotesi, senza escludere che esso derivasse dal possesso di molteplici doti, con una libera parafrasi degli *Acarnesi* di Aristofane (530 ss.), Plutarco conclude che, oltre al suo operato e alla sua capacità politica e militare, la principale ragione per l’utilizzo del paragone con Zeus sia la sua retorica.

Plutarco mostra quindi come i commediografi costituiscano una fonte importante (se non privilegiata) per individuare l’origine del soprannome di Pericle e come, in generale, testimonino le espressioni, tanto scherzose (μετὰ γέλωτος), quanto serie (σπουδῆ), che circolavano oralmente nell’Atene del V secolo in riferimento agli uomini politici del tempo. La testimonianza di Aristofane mostra inoltre come il soprannome fosse legato ad espressioni metaforiche utilizzate in relazione all’eloquenza periclea: la parola sarebbe per Pericle il κεραινός con cui egli fulminava gli avversari politici.

Nell’intenzione di esprimere la reazione di avversari e concittadini contro lo spregiudicato uso che Pericle faceva della parola, Plutarco (*Per.* 16.2) cita inoltre un frammento di Teleclide<sup>218</sup>:

ὁ δὲ Τηλεκλείδης παραδεδοκέναι φησὶν αὐτῷ τοὺς Ἀθηναίους  
«πόλεων τε φόρους αὐτάς τε πόλεις, τὰς μὲν δεῖν, τὰς δ’ ἀναλύειν,  
λαίνα τείχη τὰ μὲν οἰκοδομεῖν, τὰ δ’ ἄμπαλιν αὖ καταβάλλειν,  
σπονδάς, δύναμιν, κράτος, εἰρήνην, πλοῦτόν τ’ εὐδαιμονίαν τε.

Teleclide dice che gli Ateniesi gli hanno consegnato i tributi delle città, le città stesse, alcune da legare e altre da sciogliere, e le mura di pietra, alcune da costruire e altre da distruggere, e patti, e potere, e pace, e ricchezza, e felicità...

Tale frammento è usato come testimonianza di un attacco propriamente politico della commedia nei confronti di Pericle: Teleclide, con un’immagine iperbolica di grande efficacia, mostra come Pericle avesse un potere quasi sovrumano e quindi (implicitamente) utilizzasse il sistema democratico con l’obiettivo di attingere un potere di probabile natura tirannica. Plutarco mette qui la commedia sullo stesso piano di una fonte storica (Tucidide) per mostrare quali dimensioni avesse assunto ad Atene il dominio di Pericle.

---

<sup>218</sup> Cf. Teleclide *PCG* fr. 45.

Nelle commedie trova spazio anche il racconto del quotidiano dei politici, della loro vita privata, come se, essendo essi diventati personaggi pubblici, anche questa diventasse di interesse comune. Infatti, come fonte del rapporto tra Pericle e Aspasia, Plutarco (*Per.* 24. 7 ss.) si serve di Cratino e Eupoli<sup>219</sup>. Plutarco racconta (*Per.* 33.6) inoltre che Pericle, in un periodo in cui da tempo non riuniva il popolo in assemblea perché temeva di essere costretto ad andare contro le sue idee<sup>220</sup>, ricevette minacce e accuse dai nemici e critiche da cori violentemente sarcastici contro l'ostinazione con cui ignorava i pianti e le suppliche mosse anche dai suoi amici. A tale riguardo Plutarco cita anche la testimonianza del comico Ermippo<sup>221</sup>, che non solo attacca violentemente Pericle, ma mostra anche l'ostilità di Cleone nei suoi confronti (*Per.* 33.8):

βασιλεῦ σατύρων, τί ποτ' οὐκ ἐθέλεις  
δόρυ βαστάζειν, ἀλλὰ λόγους μὲν  
περὶ τοῦ πολέμου δεινοὺς παρέχεις,  
ψυχὴ δὲ Τέλητος ὕπεστιν;  
κάγχειριδίου δ' ἀκόνη σκληρᾶ  
παραθηγομένης βρύχεις κοπίδος,  
δηχθεὶς αἴθωνι Κλέωνι.

O re dei satiri, perché non vuoi palleggiare la lancia, ma fai discorsi roboanti sulla guerra, mentre hai l'anima di Telete? E mentre si affila sulla dura cote la lama del pugnale, tu digrigni i denti, morso dall'ardente Cleone.

### **Alcibiade: l'atteggiamento degli Ateniesi riflesso dalla commedia**

Il rapporto di Alcibiade con il teatro viene evidenziato in un passo della *Vita*, nel quale Plutarco sospende la narrazione – non del tutto conforme all'ordine cronologico – della prima fase della carriera politica di Alcibiade (*Alc.* 10-15), per approfondire la discussione sul carattere del personaggio. Sebbene non presenti dei fatti che costituiscano il momento culminante della vita del personaggio, il sedicesimo capitolo separa la prima fase della carriera politica di Alcibiade<sup>222</sup>, vale a dire la sua ascesa, dalla descrizione del grande capovolgimento che essa subì in séguito (*Alc.* 17.1-23.3)<sup>223</sup>.

---

<sup>219</sup> Cf. Cratinus *PCG* fr. 259, Eupolis *PCG* fr. 110.

<sup>220</sup> Cf. Thuc. II 22.1.

<sup>221</sup> Cf. Hermippus *PCG* fr. 74.

<sup>222</sup> Verdegem (2010), Filippi e Moutsopoulos (2012).

<sup>223</sup> Ramón (2000).

Per analizzare il ritratto del carattere di Alcibiade delineato da Plutarco, è importante capire la posizione di Plutarco nei confronti della tradizione storiografica su Alcibiade, all'interno della quale ci sono notevoli divergenze<sup>224</sup>.

Plutarco non sembra semplicemente condannare gli aspetti negativi della condotta di Alcibiade, come credono molti studiosi, tra i quali Russell<sup>225</sup>, bensì, come sostengono Pelling<sup>226</sup> e Duff<sup>227</sup>, cerca di comprendere i fallimenti di questo personaggio, promettente sul piano morale oltre che su quello politico. Perciò lo delinea come una sorta di attore che si prepara a recitare un certo ruolo davanti a un pubblico eterogeneo e imprevedibile, dovendo, in quanto uomo politico, prendersi cura della sua immagine pubblica.

Per quanto riguarda la sua bellezza non comune, dono che sembra essere stato regalato dalla Fortuna, il biografo descrive le circostanze in cui essa ha spinto Alcibiade all'orgoglio a causa dell'adulazione di chi lo circondava, poiché, a suo parere, anche la fortuna non rende l'uomo insensibile alla filosofia (*Alc.* 4.2).

Tanta bellezza costituì il pretesto del suo rifiuto per il flauto (*Alc.* 2.5)<sup>228</sup>, e non risultava compromessa da un certo difetto di pronuncia (*Alc.* 1.6)<sup>229</sup>. Anzi, Alcibiade ne ebbe cura, la coltivò, facendola fiorire in ogni fase della sua esistenza. A essa si accompagnava inoltre uno spirito travolto da violente passioni, di cui la più forte era l'impulso a prevalere sugli altri (*Alc.* 2.1).

Procedendo nell'analisi, si può constatare che Plutarco sembra alimentare l'immaginario anfibologico creatosi intorno alla figura di Alcibiade, a partire dall'episodio (*Alc.* 2.3) in cui egli, sul punto di essere battuto in combattimento, stava per mordere il suo avversario, un gesto da alcuni descritto come tipico delle donne o, da Alcibiade stesso, dei leoni<sup>230</sup>.

Nel capitolo 16, sul quale si concentrerà l'analisi, Plutarco accosta in apertura elementi positivi, quali l'intelligenza (*δεινότης*) e la saggezza pratica (*φρόνημα*), sia nell'attività politica che in quella oratoria, a elementi negativi - la dissolutezza (*τροπή*) nel mangiare (*διαίτα*) e i suoi eccessi nel bere e nell'amore (*περὶ πότους καὶ ἔρωτας ὕβρισματά, Alc.* 16.1). Lo stile di vita stravagante e

---

<sup>224</sup> Verdegem (2010: 35-58).

<sup>225</sup> Russell (1966: 37-47).

<sup>226</sup> Pelling (1988: 257-74). Cf. anche Pelling (1980: 127-140; 1990: 213-44; 1990: 19-52).

<sup>227</sup> Duff (2005).

<sup>228</sup> Secondo Alcibiade il flauto deformerebbe il volto e priverrebbe l'uomo del simbolo della sua libertà, la parola. Anche i giovani contemporanei di Alcibiade furono persuasi da questi argomenti e lo imitarono, così che rapidamente ripudiarono il flauto e derisero coloro che avevano imparato a suonarlo.

<sup>229</sup> Secondo Plutarco, siffatto difetto, ridicolizzato da Aristofane (*Vesp.* 44-46) e da Archippo (*PCG* fr. 48), alla fine diede ad Alcibiade forza persuasiva e maggiore fascino.

<sup>230</sup> Il *Leitmotiv* del leone, utilizzato da Plutarco in relazione ad Alcibiade per suggerire il suo rapporto con il potere e una certa ambiguità sessuale, viene preso in esame da Duff (2005: 159), Pérez Jiménez (2006: 132 n. 13), Fialho (2012: 31).

dissoluto di Alcibiade è confermato dal riferimento ad aspetti quali i vestiti di porpora con strascico che egli indossava, l'uso di un pezzo di ponte e di coperte per dormire sulle triremi più comodamente, e anche il suo scudo d'oro, su cui era impresso l'emblema di un Eros armato di fulmine (*Alc.* 16.1). Proprio lo scudo d'oro non solo illustra la sua devozione all'amore, ma ci ricorda anche la sua proclività al dispendio di denaro per piacere. È inoltre testimone del fatto che la lussuria di Alcibiade riusciva a insinuarsi addirittura nella sfera militare.

Non tutti gli Ateniesi venivano sedotti dal suo comportamento; molti, addirittura, si dimostravano disgustati e indignati, ritenendo che il suo atteggiamento fosse indice di una naturale propensione alla tirannia e all'eccentricità (ὡς τυραννικὰ καὶ ἀλλόκοτα, *Alc.* 16.2)<sup>231</sup>. Il popolo, d'altra parte – come Plutarco (*Alc.* 16.3) indica attraverso la citazione delle parole di Dioniso (*Ran.* 1425) – ποθεῖ μὲν, ἐχθαίρει δέ, βούλεται δὲ ἔχειν: «lo brama e lo detesta, ma vuole averlo». La risposta di Dioniso a Plutone sarebbe probabilmente una parafrasi di un verso dalla perduta tragedia *I difensori* del contemporaneo Ione di Chio (*TrGF* fr. 44), dove Elena diceva a Odisseo, penetrato come spia nella città di Troia: σιγᾷ μὲν, ἐχθαίρει δέ, βούλεται γε μὴν («tace, e odia, e tuttavia vuole»), riferendosi verosimilmente a Ecuba oppure alla città stessa<sup>232</sup>. In Aristofane ἔχειν pare riferirsi ad Alcibiade oppure alla γνώμη del popolo su di lui (*Ran.* 1424). Sembra chiaro dal contesto della citazione che Plutarco interpreta il verso come riferito ad Alcibiade stesso.

Plutarco aggiunge inoltre che Aristofane colpisce nel segno (τῆ ὑπονοίᾳ πιέζων) con l'allusione alla risposta di Eschilo a Dioniso (*Ran.* 1432-1433): Μάλιστα μὲν λέοντα μὴ ἐν πόλει τρέφειν / ἦν δ' ἐκτρέφῃ τις, τοῖς τρόποις ὑπηρετεῖν («in primo luogo non allevare un leone in città; se però lo allevi, devi discendere al suo carattere»). Di questi versi, il primo viene considerato spurio da Brunck<sup>233</sup> in quanto preceduto da un verso di contenuto analogo οὐ χρὴ λέοντος σκύμμον ἐν πόλει τρέφειν («non si deve nutrire in città un cucciolo di leone»): i versi sono incompatibili tra loro, anche se attribuiti a diversi interlocutori, e, sulla base del verbo ἐκτρέφω al v. 1432, pare più logico trattarsi di un cucciolo. Nonostante vi siano tracce del carattere enigmatico di Eschilo in questi versi, la metafora diventa più chiara se accostata ai vv. 717-36 dell'*Agamennone* – da Aristofane palesemente e intenzionalmente richiamati –, dove il cucciolo di leone, dapprima cresciuto pacificamente, diventa motivo di distruzione per la casa<sup>234</sup>. Plutarco si serve quindi delle citazioni da Aristofane per mostrare come il commediografo, attraverso un linguaggio metaforico, illustri l'atteggiamento ambivalente

<sup>231</sup> Cf. Forde (1989), Rhodes (2011), Archie (2015), Helfer (2017).

<sup>232</sup> Cf. Del Corno (1994: 242-243).

<sup>233</sup> Cf. Del Corno (1994: 142).

<sup>234</sup> Cf. Del Corno (1994: 243).

degli Ateniesi nei confronti di Alcibiade. Alle citazioni comiche segue un riferimento all'impegno di Alcibiade in ambito teatrale (*Alc.* 16.4-6):

Ἐπιδόσεις γὰρ καὶ χορηγίαι καὶ φιλοτιμήματα πρὸς τὴν πόλιν ὑπερβολὴν μὴ ἀπολείποντα καὶ δόξα προγόνων καὶ λόγου δύναμις καὶ σώματος εὐπρέπεια καὶ ῥώμη μετ' ἐμπειρίας τῶν πολεμικῶν καὶ ἀλκῆς πάντα τᾶλλα συγχωρεῖν ἐποίει καὶ φέρειν μετρίως τοὺς Ἀθηναίους, ἀεὶ τὰ πρατότατα τῶν ὀνομάτων τοῖς ἀμαρτήμασι τιθεμένους, παιδιᾶς καὶ φιλοτιμίας. οἷον ἦν καὶ τὸ Ἀγάθαρχον εἶρξαι τὸν ζωγράφον, εἶτα γράψαντα τὴν οἰκίαν ἀφεῖναι δωρησάμενον· καὶ Ταυρέαν ἀντιχορηγοῦντα ῥαπίσαι, φιλοτιμούμενον ὑπὲρ τῆς νίκης· καὶ τὸ Μηλίαν γυναῖκα ἐκ τῶν αἰχμαλώτων ἐξελόμενον καὶ συνόντα θρέψαι παιδάριον ἐξ αὐτῆς.

Comunque, i doni fatti allo Stato, le coregie, gli eccezionali atti di liberalità nei riguardi dei cittadini, la fama degli antenati, la potenza oratoria, la bellezza fisica, la forza in guerra, oltre che l'esperienza militare, facevano sì che gli Ateniesi non considerassero tutto il resto e tollerassero con senso di misura i suoi errori, definendoli sempre con i nomi più innocui: fanciullaggini, brama di mettersi in mostra. Azioni di questo genere sono l'aver sequestrato il pittore Agatarco e averlo rimesso in libertà, con giusta ricompensa, solo dopo che gli ebbe decorata la casa; l'aver frustato Taurea, che gli era avversario di coregia, mosso da smodato desiderio di vincerla; l'aver preso tra i prigionieri una donna di Melo, con la quale poi convisse, e l'aver allevato il figlio avuto da lei.

Il riferimento alla coregia si inserisce all'interno di un elenco delle benemerienze di Alcibiade nei confronti della città e delle sue doti, che permettevano agli Ateniesi di perdonargli gli atti di violenza o di intemperanza. Plutarco menziona, infatti, un insieme di elementi positivi: i buoni natali, la potenza oratoria, la bellezza, la forza, l'esperienza in guerra (ῥώμη μετ' ἐμπειρίας τῶν πολεμικῶν καὶ ἀλκῆς).

Da una parte, non costituisce una novità la liberalità di Alcibiade,<sup>235</sup> che già nella sua prima apparizione davanti all'assemblea (*Alc.* 10.1) fece una donazione. La menzione della coregia sembra, pertanto, funzionale a corroborare la caratterizzazione positiva di Alcibiade.

L'idea che sia difficile giudicare la condotta di Alcibiade sembra centrale in questo capitolo, dove vengono presentati tre episodi, che il lettore è invitato implicitamente a considerare da opposti punti di vista. Innanzitutto, si sa che Alcibiade rinchiuse il pittore Agatarco fino a quando non ebbe decorato la sua casa, ma poi lo liberò con giusta ricompensa. In questo caso un'azione chiaramente riprovevole è seguita da una sorta di compensazione, che attenua immediatamente l'opinione negativa che potrebbe formarsi in chi legge. Lo stesso schema è utilizzato nel racconto del pugno dato a Ipponico (*Alc.* 8.1-2).

---

<sup>235</sup> Cf. Verdegem (2010), Gribble (2012; 1999).



Successivamente, Plutarco aggiunge la menzione delle percosse date ad un corego rivale (*Alc.* 16.5)<sup>236</sup>, il che evidenzia anche un aspetto negativo del suo carattere, l'eccessiva ambizione (φιλοτιμία), che lo spinge a non astenersi dall'uso della violenza impropria per ottenere la vittoria; φιλοτιμία era però proprio uno dei nomi eufemistici che il popolo ateniese dava alle sue colpe, valutandole come fanciullaggini, brama di mettersi in mostra: tali erano l'ammirazione e l'affetto che esso sembrava dimostrare per Alcibiade. Plutarco pare, con queste giustificazioni, condividere anch'egli questa opinione.

In generale, Plutarco considera Alcibiade come una pianta che avrebbe potuto dare un buon frutto e che tuttavia si piegava alla sua natura sempre incline al vizio e, nella σύγκρισις tra la *Vita* di Alcibiade e quella di Coriolano<sup>237</sup>, non risparmia le critiche ad Alcibiade, presentandolo come un uomo spudorato, senza scrupoli, un'imbroglione dalla condotta sfrontata.

Si può concludere che Plutarco abbia cercato di essere all'altezza della complessità della figura di Alcibiade, realizzandone un ricco ritratto e proponendo diverse prospettive morali per ciascuna delle sue azioni, in modo che l'atteggiamento di Alcibiade verso il teatro venisse anch'esso considerato sia come un elemento positivo, quando si manifesta nella coregia, sia come un elemento negativo, quando la sua eccessiva ambizione lo porta a competere in maniera sleale e a fare uso della violenza.

### **Alessandro: l'utilizzo del testo tragico come esercizio di *parrhesía***

Alessandro viene presentato da Plutarco come un incontenibile bevitore, dall'indole collerica (ποτικὸν καὶ θυμοειδῆ, *Alex.* 4.7), evidente anche dalla elevata temperatura del suo corpo. In materia di bevande, cibo e sesso<sup>238</sup>, pertanto, si scatenava in lui una tensione interiore tra θυμός e σωφροσύνη, ma è nel vino, in particolare, che Plutarco individua il vero punto debole di Alessandro.

Un esempio di ciò si rintraccia in un momento successivo alla conquista della Persia, in cui, a differenza dell'inizio della campagna, quando Alessandro si distingueva per solidarietà e fiducia verso i propri amici, le relazioni tra il re macedone e i suoi compagni erano già state deteriorate dagli eccessi di una vita lussuosa e dalle reazioni cariche d'ira del sovrano. Infatti, le relazioni d'amicizia di Alessandro cominciarono a incrinarsi sin da quando egli si oppose all'incendio del palazzo di Dario

---

<sup>236</sup> Cf. Stuttard (2018), Romilly (2019).

<sup>237</sup> Cf. Alexiou (2010).

<sup>238</sup> Cfr. *Alex.* 4.8, 21.7, 22.7, 30.10.

(*Alex.* 38), esprimendo così riluttanza verso la richiesta dei Macedoni, vale a dire quella, manifestatasi proprio nella volontà di dar fuoco al palazzo del re, di fare ritorno al più presto in patria.

In un episodio capitato a Maracanda (l'attuale Samarcanda in Uzbekistan) nell'autunno del 328 a. C., che vede opporsi Alessandro e il suo amico Clito (*Alex.* 50-51), la mancanza di moderazione, aggravata anche dall'innato temperamento impulsivo di Clito, sfocia in un teso scambio di battute in cui la rabbia di Alessandro emerge per tre volte<sup>239</sup> e che si consuma, non a caso, *πότου δὲ νεανικοῦ συρραγέντος* «quando il vino scorreva a fiotti»<sup>240</sup>.

Alessandro, avendo appena ricevuto in dono delle primizie dalla Grecia, manda a chiamare Clito, perché anch'egli possa vederle e riceverne una parte. Ancor prima di esporre dettagliatamente l'episodio, assicura che tutto ciò che accadde a Clito non era nelle intenzioni di Alessandro e che, invece, fu colpa un po' dell'ebbrezza e un po' della sua ira, suscitata dall'insolenza di Clito. Alla naturale propensione al bere e al suo θυμός, Plutarco aggiunge l'insorgenza di inquietanti segnali che paiono preludere al verificarsi di una sciagura. Si tratta, precisamente, della sospensione di un sacrificio eseguito da Clito e della circostanza che i tre animali, già preparati per l'offerta, abbiano inaspettatamente seguito Clito, elementi che vengono letti come un cattivo presagio dagli indovini Aristandro e Cleomene e messi in relazione con un sogno, avuto tre giorni prima da Alessandro, in cui avrebbe visto Clito seduto insieme ai figli di Parmenione, tutti vestiti di nero e tutti morti. Nell'ambito della narrazione, tanto il sogno quanto il presagio introducono il lettore in una atmosfera tragica.

Presa dunque ogni precauzione (un rito d'espiazione per la buona salute di Clito e un'offerta privata di Alessandro ai Dioscuri), i due amici si incontrano a banchetto (*Alex.* 50.8-51). Alessandro, in primo luogo, prova innegabilmente grande affetto per Clito, un elemento rintracciabile, oltre che nel desiderio di condividere proprio con lui il dono ricevuto, anche nella preoccupazione per la salute del proprio amico. Inoltre, trattandosi di cattivi presagi, nell'atteggiamento di Alessandro in relazione ad essi non c'è nulla che non esprima devozione e pietà per gli dèi: egli non solo desidera che un rito venga compiuto per salvaguardare l'incolumità di Clito, ma addirittura si presenta al fatidico banchetto solo dopo aver compiuto per conto proprio un'offerta ai Dioscuri.

Πότου δὲ νεανικοῦ συρραγέντος ἦδετο ποιήματα Πρανίχου τινός, ὡς δὲ φασιν ἔνιοι, Περίωνος, εἰς τοὺς στρατηγούς πεποημένα τοὺς ἔναγχος ἠττημένους ὑπὸ τῶν βαρβάρων ἐπ' αἰσχύνη καὶ γέλωτι. τῶν δὲ πρεσβυτέρων δυσχεραίνοντων καὶ λαιδορούντων τόν τε ποιητὴν καὶ τὸν ἄδοντα, τοῦ δὲ Ἀλεξάνδρου καὶ τῶν

<sup>239</sup> Cf. ὀργήν (50.2); παροξυνθείς (51.1); εὐθὺς ἀφῆκεν ὁ θυμός αὐτόν (51.10).

<sup>240</sup> Questa indicazione sottolinea il ruolo dell'ubriachezza come elemento principale nell'evolversi delle azioni che coinvolgono i due personaggi, come rimarca Hamilton (1999: 141): «all accounts make it clear that both Alexander and Cleitus had drunk excessively».

περὶ αὐτὸν ἠδέως ἀκροωμένων καὶ λέγειν κελεύοντων, ὁ Κλεῖτος ἤδη μεθύων καὶ φύσει τραχὺς ὦν ὀργὴν καὶ αὐθάδης ἠγανάκτει μάλιστα, φάσκων οὐ καλῶς ἐν βαρβάροις καὶ πολεμίοις ὑβρίζεσθαι Μακεδόνας πολὺ βελτίονας τῶν γελόντων, εἰ καὶ δυστυχία κέχρηται. φήσαντος δὲ τοῦ Ἀλέξανδρου τὸν Κλεῖτον αὐτῷ συνηγορεῖν δυστυχίαν ἀποφαίνοντα τὴν δειλίαν, ἐπαναστὰς ὁ Κλεῖτος, ‘αὕτη μέντοι σε,’ εἶπεν, ‘ἡ δειλία τὸν ἐκ θεῶν ἤδη τῷ Σπιθριδάτου ξίφει τὸν νῶτον ἐπιτρέποντα περιεποίησε, καὶ τῷ Μακεδόνων αἵματι καὶ τοῖς τραύμασι τούτοις ἐγένου τηλικούτος ὥστε Ἄμμωνι σαυτὸν εἰσποιεῖν ἀπειπάμενος Φίλιππον’ παροξυνθεὶς οὖν ὁ Ἀλέξανδρος, ‘ἦ ταῦτα,’ εἶπεν, ‘ὦ κακὴ κεφαλὴ, σὺ περὶ ἡμῶν ἐκάστοτε λέγων καὶ διαστασιάζων Μακεδόνας χαιρήσειν νομίζεις;’ ‘ἀλλ’ οὐδὲ νῦν,’ ἔφη, ‘χαίρομεν, Ἀλέξανδρε, τοιαῦτα τέλη τῶν πόνων κομιζόμενοι, μακαρίζομεν δὲ τοὺς ἤδη τεθνηκότας πρὶν ἐπίδειν Μηδικαῖς ῥάβδοις ξινομένους Μακεδόνας, καὶ Περσῶν δεομένους ἵνα τῷ βασιλεῖ προσέλθωμεν.’ τοιαῦτα τοῦ Κλεῖτου παρρησιαζομένου καὶ τῶν περὶ Ἀλέξανδρον ἀντανισταμένων καὶ λοιδορούντων αὐτόν, οἱ πρεσβύτεροι κατέχειν ἐπειρῶντο τὸν θόρυβον. ὁ δὲ Ἀλέξανδρος ἀποστραφεὶς πρὸς Ξενόδοχον τὸν Καρδιανὸν καὶ τὸν Κολοφώνιον Ἀρτέμιον, ‘οὐ δοκοῦσιν,’ εἶπεν, ‘ὑμῖν οἱ Ἕλληνες ἐν τοῖς Μακεδόσιν ὥσπερ ἐν θηρίοις ἡμίθει περιπατεῖν;’ τοῦ δὲ Κλεῖτου μὴ εἰκοντος, ἀλλὰ εἰς μέσον ἃ βούλεται λέγειν τὸν Ἀλέξανδρον κελεύοντος, ἢ μὴ καλεῖν ἐπὶ δεῖπνον ἄνδρας ἐλευθέρους καὶ παρρησίαν ἔχοντας, ἀλλὰ μετὰ βαρβάρων ζῆν καὶ ἀνδραπέδων, οἱ τὴν Περσικὴν ζώνην καὶ τὸν διάλευκον αὐτοῦ χιτῶνα προσκυνήσουσιν, οὐκέτι φέρων τὴν ὀργὴν Ἀλέξανδρος μῆλων παρακειμένων ἐνὶ βαλῶν ἔπαισεν αὐτόν καὶ τὸ ἐγχειρίδιον ἐξήτει. τῶν δὲ σωματοφυλάκων ἑνὸς Ἀριστοφάνους φθάσαντος ὑφελέσθαι, καὶ τῶν ἄλλων περιεχόντων καὶ δεομένων, ἀναπηδήσας ἀνεβόα Μακεδονιστὶ καλῶν τοὺς ὑπασπιστάς τοῦτο δὲ ἦν σύμβολον θορύβου μεγάλου, καὶ τὸν σαλπικτήν ἐκέλευσε σημαίνειν, καὶ πύξ ἔπαισεν ὡς διατρίβοντα καὶ μὴ βουλόμενον. οὗτος μὲν οὖν ὕστερον εὐδοκίμησεν ὡς τοῦ μὴ συνταραχθῆναι τὸ στρατόπεδον αἰτιώτατος γενόμενος, τὸν δὲ Κλεῖτον οὐχ ὑφιέμενον οἱ φίλοι μόλις ἐξέωσαν τοῦ ἀνδρῶνος. ὁ δὲ κατ’ ἄλλας θύρας αὐθις εἰσῆει, μάλα ὀλιγώρως καὶ θρασέως Εὐριπίδου τὰ ἐξ Ἀνδρομάχης ἱαμβεῖα ταῦτα περαίνων

οἴμοι, καθ’ Ἑλλάδ’ ὡς κακῶς νομίζεται.

οὕτω δὲ λαβὼν παρά τινος τῶν δορυφόρων Ἀλέξανδρος αἰχμὴν ἀπαντῶντα τὸν Κλεῖτον αὐτῷ καὶ παράγοντα τὸ πρὸ τῆς θύρας παρακάλυμμα διελαύνει. πεσόντος δὲ μετὰ στεναγμοῦ καὶ βρυχήματος εὐθὺς ἀφῆκεν ὁ θυμὸς αὐτόν, καὶ γενόμενος παρ’ ἑαυτῷ καὶ τοὺς φίλους ἰδὼν ἀφώνους ἐστῶτας ἐλκύσασθαι μὲν ἐκ τοῦ νεκροῦ τὴν αἰχμὴν ἔφθασε, παῖσαι δ’ ἑαυτὸν ὀρμήσας παρά τὸν τράχηλον ἐπεσχέθη, τῶν σωματοφυλάκων τὰς χεῖρας αὐτοῦ λαβόντων καὶ τὸ σῶμα βίᾳ παρενεγκόντων εἰς τὸν θάλαμον.

Nel colmo del banchetto, quando il vino scorreva a fiotti, furono cantati i versi di un certo Pránico (o, come dicono altri, Pierione), composti per ridicolizzare e schernire i generali che poco prima erano stati sconfitti dai barbari. I convitati più anziani si risentirono e davano addosso al poeta e al cantante, mentre Alessandro e i suoi ascoltavano volentieri e insistevano che si continuasse; Clito, che era già ubriaco (egli era per natura irascibile e superbo), se la prese ancora di più, dicendo che non stava bene che i Macedoni fossero insultati in mezzo a nemici e barbari, giacché erano molto migliori di chi li prendeva in giro, anche se non avevano avuto fortuna.

Ma Alessandro disse che Clito parlava per sé quando definiva sfortuna la viltà, e allora Clito, balzando in piedi, urlò: «Veramente questa viltà salvò te, discendente da dei, quando voltavi le spalle alla spada di Spitridate, e per il sangue dei Macedoni e per queste ferite tu sei diventato tale da pretenderti figlio di Ammone e rinnegare tuo padre Filippo.»

Punto sul vivo Alessandro disse: «Credi tu, o disgraziato, che continuando a dire questo di me e sobillando i Macedoni avrai di che essere lieto?». «Ma neppure ora» ribatté l'altro «siamo contenti, o Alessandro, di ricevere tale ricompensa dalle nostre fatiche, e anzi reputiamo felici quelli che già sono morti prima di vedere i Macedoni battuti dalle verghe dei Medi e costretti a supplicare i Persiani per poter avvicinarsi al loro re.»

Clito disse questo con franchezza estrema, e gli amici di Alessandro gli si levarono contro e lo insultavano, mentre i più anziani cercavano di placare il tumulto. Alessandro, rivoltosi a Senodoco di Cardia e Artemio di Colofone disse: «Non vi pare che i Greci tra i Macedoni siano come semidei che passeggiano tra le bestie?». Ma Clito non cedeva, anzi impose ad Alessandro di lasciargli dire apertamente quel che pensava, oppure di non invitare a pranzo uomini liberi franchi nel parlare, e vivere invece con schiavi o barbari che si inginocchiassero dinnanzi alla sua cintura persiana e alla sua tunica bianca. Allora Alessandro non si contenne più e presa una delle mele che si trovavano sul tavolo gliela scagliò contro e lo colpì, e intanto andava cercando il pugnale. Aristofane, uno della sua guardia del corpo, lo prevenne e glielo sottrasse, mentre gli altri gli si facevano intorno e lo pregavano; ma egli balzò in piedi e urlando in macedone, chiamò gli scudieri (questo era il segno di grande tumulto) e diede ordine al trombettieri di suonare la tromba; colui però indugiava e voleva rifiutarsi, ed egli lo colpì con un pugno. Questo soldato in seguito fu tenuto in grande considerazione, perché era stato la causa prima della non diffusione del tumulto nell'accampamento. Intanto gli amici, a fatica, allontanarono dalla sala Clito, che non intendeva cedere. Egli comunque rientrò da un'altra porta, recitando con tanta impertinenza quanta audacia quel passo euripideo tratto dall'*Andromaca*:

«Ohimè! Che cattivi costumi ci sono in Grecia!»

Alessandro strappò ad uno degli scudieri la lancia, e mentre Clito gli veniva incontro scostando la tenda davanti alla porta lo trapassò da parte a parte. Clito cadde gemendo e urlando e subito sbollì l'ira di Alessandro. Rientrato in sé, visti gli amici che erano rimasti lì, senza parole, cercò di estrarre dal cadavere la lancia e di configgersela nel collo, ma ne fu impedito: le sue guardie del corpo gli afferrarono le mani e a forza lo portarono nella sua camera.

Plutarco narra come durante il banchetto venissero cantati i poemi di Pranico (uno dei poeti minori che seguirono Alessandro nelle sue imprese), narranti le vicende che portarono i generali macedoni a subire una pesante sconfitta a opera dei barbari, così da provocare loro vergogna (αἰσχύνη) e scherno (γέλωτι). La disfatta, afferma Hamilton<sup>241</sup>, è storicamente attendibile e si data circa al 329 a. C. Sulla base della testimonianza di Plutarco, si può poi affermare che due sarebbero

---

<sup>241</sup> Cf. Hamilton (1999: 141).

le cause della sconfitta: la cattiva sorte, secondo la versione di Clito, la codardia, secondo quella di Alessandro. Da questa divergenza sorge la disputa tra i due, che sembra inevitabilmente dover condurre a uno scontro fisico.

L'episodio è caratterizzato da numerosi elementi teatrali, come la presenza di due gruppi quasi a costituire una sorta di coro (οἱ πρεσβύτεροι e οἱ περὶ Ἀλέξανδρον), la possibilità di vedere nell'ubriachezza, che costituì la causa principale dell'assassinio di Clito, l'intervento divino di Dioniso (secondo quanto lo stesso Alessandro, a dire di Plutarco, riteneva e in maniera simile a quanto avviene a volte nella tragedia<sup>242</sup>), i tentativi di intervento umano falliti, il crescendo drammatico, con l'azione che parte dai singoli e si estende ai gruppi, nel tentativo di prevenire il conflitto che, tuttavia, sembra essere già segnato e impossibile da evitare, e, infine, la collera, l'elemento che provoca la rovina anche di molti eroi tragici<sup>243</sup>.

La tensione raggiunge il momento culminante quando Plutarco fa rientrare Alessandro (che era stato allontanato dagli amici), servendosi di un verbo utilizzato anche per indicare l'ingresso degli attori in scena, εἴσειμι<sup>244</sup>, come se fosse una sorta di didascalia usata da un drammaturgo, e aggiungendo che il personaggio recita in modo impertinente (ὀλιγώρως) e provocatorio (θρασέως) un verso dell'*Andromaca* di Euripide (693): οἴμοι, καθ' Ἑλλάδ' ὡς κακῶς νομίζεται.

Una domanda che ci si può porre immediatamente è se la recitazione di questo verso sia un elemento inventato o storicamente attendibile. Se adottiamo il presupposto secondo cui Arriano (*An.* 4.8) è lo storico maggiormente degno di fede e notiamo che, nella narrazione di questo episodio, egli non fa riferimento alla recitazione di questo verso, si potrebbe mettere in dubbio l'attendibilità del passo plutarco<sup>245</sup>. Tuttavia, l'episodio della recitazione del verso è citato anche da Curzio Rufo (VIII 1, 20-22), e verosimilmente era perciò presente nella fonte comune a Plutarco e a Curzio Rufo stesso. Visto che gli altri elementi di questa versione non sembrano inverosimili, è probabile che anche l'episodio della recitazione del verso sia storicamente reale, sebbene non vi siano prove decisive.

In primo luogo, è sicuramente possibile che Clito, come il suo pubblico, conoscesse questi versi, dato che la poesia di Euripide era ben nota in Macedonia da quando egli era stato alla corte di

---

<sup>242</sup> Tale intervento sarebbe parte della vendetta di Dioniso per l'annientamento di Tebe, città a lui consacrata (*Alex.* 13. 3-4).

<sup>243</sup> Su questo argomento, si veda De Poli (2018).

<sup>244</sup> Il verbo non è mai presente in Eschilo. Sofocle, invece, lo usa per indicare l'azione di entrare (*Ph.* 541, 953; *El.* 802, 1323) e anche in senso metaforico riferendosi a un cambiamento dello spirito (*Tr.* 1199). In Euripide l'uso del verbo εἴσειμι riguarda l'ingresso in casa (δόμος *Hi.* 861, 1067), (οἶκος *Or.* 1119) o all'interno di un luogo (*Andr.* 876). Però l'uso esplicitamente collegato all'azione drammatica di entrare in scena sembra comparire soltanto in Pl. *Leg.* 664c, D. 19.247 e Lib. *Or.* 30. 28.

<sup>245</sup> Cf. Mossman (1988: 89)

Archelao<sup>246</sup>. Anche Alessandro, il bersaglio cui era diretta la provocazione, conosceva profondamente Euripide, al punto da riuscire a citare a memoria versi della *Medea* (288, in *Alex.* 10.7), di un'opera non identificata (*TrGF* 905, in *Alex.* 53.2) o delle *Baccanti* (266, in *Alex.* 3.4); inoltre (come testimonia lo stesso Plutarco), secondo Nicobule (*FGrHist* 127 F 2), avrebbe recitato un estratto dell'*Andromaca* alla festa prima della sua morte (*Alex.* 75.4) e Arpalo gli avrebbe inviato alcune tragedie di Euripide (*Alex.* 8.3). Si può concludere quindi che l'utilizzo di tale verso da parte di Clito sia verosimile.

Resta aperto il problema dell'intenzione con la quale viene citato il verso dell'*Andromaca*. Si può ipotizzare che Plutarco utilizzasse il riferimento alla scena per la caratterizzazione dei due personaggi e anche per mettere maggiormente in risalto la natura per così dire "teatrale" dell'episodio, che emerge anche dalle allusioni al teatro. Se l'episodio è storicamente reale, questa citazione ci permette di osservare come il testo di Euripide all'epoca di Alessandro non soltanto fosse conosciuto, bensì utilizzato come strumento di comunicazione contro il potere politico, un uso già diffuso in età classica per quanto riguarda la commedia, che verrebbe ripreso nell'età ellenistica in questa forma di recitazione non ufficiale di un verso di una tragedia. Per capire meglio tale uso, è necessario analizzare il passo nel suo contesto originale.

Peleo, nel tentativo di difendere la schiava Andromaca minacciata di morte da Menelao, intraprende un dibattito con Menelao stesso. Questo verso è rivolto appunto contro Menelao e costituisce l'inizio di un discorso in cui si sottolinea che la gloria di un'impresa viene attribuita solo ai generali, sebbene come tutti gli altri essi brandiscano la lancia, e non a chi ha affrontato le fatiche.

Successivamente, il vecchio re di Ftia amplia il discorso riflettendo sull'arroganza di questi generali (*Andr.* 699-701):

σεμνοὶ δ' ἐν ἀρχαῖς ἤμενοι κατὰ πόλιν  
φρονούσι δήμου μείζον, ὄντες οὐδένας:  
οἱ δ' εἰσὶν αὐτῶν μυρίῳ σοφώτεροι,  
εἰ τόλμα προσγένειτο βούλησίς θ' ἅμα<sup>247</sup>.

Quei tracotanti che nella città siedono sugli scranni del potere, pensano di valere più del popolo, ma non sono nessuno, e il popolo è mille volte più saggio di loro, se associa la determinazione all'audacia<sup>248</sup>.

<sup>246</sup> Cf. Brown (1949: 238); Hatzopoulos (2015: 59); Mari (2011: 92); Fox (2015: 209-234); Saatsoglou-Paliadeli (2015: 275). Per un'opinione contraria alla presenza di Euripide in Macedonia, cf. Scullion (2003: 389-400).

<sup>247</sup> Si cita l'edizione di Garzya (1978). È probabile che si tratti di versi spuri. Infatti, Diggle (1981) li espunge accogliendo la proposta di Busche (i vv. 701-2 erano stati espunti già da Hartung).

<sup>248</sup> Si segue la traduzione di Tonelli (2013).

È in questo senso che si può individuare una relazione con la scena narrata da Plutarco, in cui Clito accusa Alessandro non solo di agire arrogantemente in quel banchetto, ma di essere arrogante in generale e di non rappresentare più il suo popolo. Citare tale verso significa pertanto interpretare il ruolo di Peleo e, di conseguenza, equiparare Alessandro a Menelao, paragonando i suoi difetti a quelli del personaggio spartano, un'accusa, perciò, carica di significato.

Inoltre, è degno di nota che, mettendo a confronto la versione dell'episodio di Plutarco con quella di Curzio Rufo (8.1.28), è possibile osservare che non è Plutarco ad aver stabilito per primo una relazione tra l'episodio e l'ubriachezza, visto che Curzio dice chiaramente che, quando ha declamato tali versi, Clito *ne ipse quidem satis sobrius*, bensì si tratta probabilmente di un nesso già esistente nella fonte comune.

Dal confronto emergono anche delle differenze significative. Infatti, nella versione di Curzio Rufo la citazione viene collocata in un momento precedente, non in un confronto diretto tra Clito e Alessandro, bensì durante il banchetto, ed è rivolta a coloro che stanno distesi sui triclini collocati in una posizione inferiore. La recitazione del verso è fatta, però, non ad alta voce, ma in modo che sia sentito dal re nient'altro che il suono delle parole; Alessandro, però, intuendo che il discorso è malvagio e che è stato pronunciato deliberatamente a bassa voce, decide di chiedere cosa abbia detto Clito ai compagni che erano suoi ospiti. Plutarco, invece, colloca la citazione in un confronto diretto tra i due personaggi, a voce alta, dopo un ingresso drammatico che genera un effetto teatrale molto più potente e dà all'antagonista un ruolo molto più forte e coraggioso, nonostante questo coraggio sia interpretato da Plutarco stesso come temerarietà.

Quasi come se fosse una conseguenza naturale dell'insistenza di Clito nel voler rientrare in scena e dell'aver recitato un tale verso, Plutarco continua il racconto con un semplice οὕτω δὴ «così», che introduce l'esito fatale dell'episodio. Il Cheronese rappresenta la caduta di Clito accompagnata da un respiro affannoso e da un lamento; praticamente nello stesso momento in cui afferra la lancia, l'ira di Alessandro sbollisce e con essa la forza trainante della tragedia.

Rientrato in sé (*γενόμενος παρ'ἑαυτῷ*), Alessandro vede i suoi amici in piedi intenzionalmente in silenzio, forse la presenza più drammatica sulla scena, una tra le strategie care a Eschilo<sup>249</sup>. Poi, forse perché è troppo forte quella visione, forse perché egli non è affatto ritornato completamente in sé, cerca di estrarre dal cadavere la lancia e di conficcarsela nel collo, ma ne è impedito; le sue guardie del corpo gli afferrano le mani e a forza lo portano nella sua camera. Fortunatamente, il coro, per così dire tragico, dei presenti, che nella prima fase dell'episodio era stato unicamente spettatore, ora riesce

---

<sup>249</sup> Cf. Taplin (1972: 57-97).

con successo a interferire con il risultato delle azioni e a prevenire una possibile doppia tragedia e una fine ancora più prematura della vita del re macedone.

Il caso di Clito si caratterizza pertanto per la ὄβρις e la manifestazione rovinosa delle debolezze di Alessandro, quali la tendenza all'eccesso di vino e alla collera, note fin dall'infanzia, ma finora per lo più abilmente controllate. Si tratta di un racconto, come si è visto, influenzato dalla tragedia, in cui si realizza la decostruzione della φιλία di Alessandro e l'inizio della sua decadenza. Mossman<sup>250</sup> osserva che tale rivolgimento costituisce un elemento tipicamente tragico, che risulta qui funzionale alla struttura narrativa di Plutarco.

Infatti, Mossman<sup>251</sup> sostiene che Plutarco alterni colori epici e tragici durante la sua narrazione. Se i colori epici si osservano nell'emulazione di Achille da parte di Alessandro, registrata in fonti come Onesicrito, i colori tragici sembrano costituire una caratteristica dello stile del Cheronese che, secondo la studiosa, sarebbe usata per delineare il lato sobrio del carattere di Alessandro, svolgendo un ruolo di contrappeso rispetto alla visione epica.

Mossman concorda con De Lacy<sup>252</sup> quando afferma che gli elementi tragici vengono utilizzati per esprimere un giudizio morale negativo, ma ritiene che tale giudizio abbia luogo attraverso un moto pendolare nella vita del Macedone, che va dal tragico all'epico. Secondo Immerwahr<sup>253</sup>, si potrebbe osservare nelle biografie di Plutarco un andamento corrispondente al ciclo della vita, in cui la narrazione segue un percorso ascendente, raggiunge un *climax* e poi prosegue con una fase discendente, essendo questa forse una convenzione desunta dalla tradizione epica e dalla storiografia erodotea. Una simile interpretazione non è contraria alla visione pendolare di Mossman, bensì coerente con essa, dal momento che, nella fase di declino che tutte le vite sembrano avere, il pendolo tende più spesso al lato tragico.

L'episodio di Clito è un esempio interessante di come, sebbene il teatro possa servire a propagandare un'ideologia che interessa ai sovrani, specialmente in un momento in cui il re finanzia gli spettacoli e mantiene una stretta relazione con gli attori, il teatro inteso come linguaggio possa comunque mantenere la sua potenzialità di protesta. Il verso tragico, malgrado sia recitato in un banchetto, non viene citato per intrattenere, bensì per contestare la realtà della società dell'epoca attraverso il paragone con un mito; si tratta di una critica analoga a quella che Euripide rivolge alla società del suo tempo attraverso la voce di Peleo.

---

<sup>250</sup> Mossman (1992: 98).

<sup>251</sup> Mossman (1988: 84 ss.).

<sup>252</sup> De Lacy (1952: 159).

<sup>253</sup> Immerwahr (1986: 76).



## Conclusioni

Il primo obiettivo del lavoro è stato mostrare come Plutarco utilizzi gli aneddoti di argomento teatrale per la caratterizzazione dei personaggi politici.

Solone, pur descritto come un uomo disponibile all'ascolto e all'apprendimento, si manifesta contrario a qualunque novità avvenga senza essere stata prima ben ponderata. Perciò sostiene implicitamente la necessità di evitare la sovrapposizione tra il teatro, presentato da Tespi come una forma di divertimento, e la vita pubblica, seria ed importante.

Le paure di Solone sembrano trasformarsi in realtà, quando si dà l'uso da parte di Pisistrato di forme "teatrali" di comportamento per esercitare la persuasione sulla comunità: il politico diventa in questo caso una sorta di attore e si serve di risorse come l'inganno e la finzione, facendo della sua azione politica una "messinscena".

Ponendo a confronto Pisistrato e Solone, Plutarco mostra come entrambi ricorrano a pratiche della finzione drammatica (ovvero portino l'inganno nella loro *πρᾶξις* politica), le quali però nel caso di Pisistrato sono rivolte ad un'affermazione del potere tirannico, in quello di Solone, invece, ad orientare verso il meglio le scelte dei cittadini. L'atteggiamento di Solone emerge dalla reazione che ha in prima persona nei confronti della natura menzognera del teatro (nel caso di Tespi) e dell'utilizzo di forme di comportamento "teatrali" (nel caso di Pisistrato), volta a esprimere la sua opinione con chiarezza e a lottare contro quello che credeva fosse un gran male. Gli aneddoti riguardanti il teatro sono quindi funzionali a mostrare il suo conservatorismo e il suo spirito battagliero, anche se a volte egli stesso ha fatto uso della menzogna come parte dell'*ἀρετὴ πολιτική*.

L'episodio in cui si parla della coregia di Temistocle serve da cerniera tra la presentazione di due aspetti del personaggio, la *φιλοτιμία* e la popolarità presso il popolo, caratteristiche positive su cui Plutarco si sofferma per comporre un ritratto adeguato del personaggio che ai suoi occhi rappresenta un simbolo della trasformazione di Atene in una grande potenza talassocratica capace di salvare la Grecia dalla minaccia persiana.

L'episodio in cui Cimone, uno stratega, accetta di svolgere l'ufficio di giudice in una competizione drammatica, ha la funzione di evidenziare le virtù morali di Cimone, il suo equilibrio, la sua temperanza e la sua giustizia, così come la sua capacità di adempiere i propri doveri civili in perfetta armonia coi principi democratici della *polis* greca.

Dal racconto plutarco, si deduce che Pericle nella sua attività di governo avrebbe attribuito al teatro un ruolo “paideutico” nei confronti del popolo. È innegabile che la biografia abbia un carattere celebrativo. Tuttavia, è significativo che il Cheronese abbia evidenziato le varie strategie seguite da Pericle per rafforzare il suo potere, tra cui anche il ricorso al teatro, rivolto tanto (in una prima fase) a compiacere il popolo e a corromperlo, quanto (in una seconda fase) a educarlo attraverso la sua piacevolezza e probabilmente, in qualche misura, a tenerlo a freno.

Dal passo riguardante una delle coregie di Nicia, in occasione della quale liberò lo schiavo che recitava nel ruolo del dio, e da quello che racconta l’incontro tra Nicia e Sofocle, in cui il tragediografo riconobbe il prestigio del politico, ma anche lo stesso Nicia mostrò grande rispetto per Sofocle, emergono la generosità, la religiosità e la sensibilità alla reazione del pubblico. D’altra parte, la munificenza di Nicia nell’organizzazione delle rappresentazioni teatrali e di altre forme di spettacolo (come la processione di Delo) mostra come in lui la religiosità si combinasse con l’ambizione.

Plutarco, mentre condanna il comportamento degli Ateniesi ed esprime la sua riprovazione per i volgari festeggiamenti pubblici in occasione della morte di Filippo, esalta il fatto che Demostene nasconda il vero dolore per la morte della figlia, dato che questo comportamento mostra la sua dedizione alla città e la capacità di mettere da parte i sentimenti privati in nome degli interessi pubblici. Anche Demostene, come gli attori, attua una finzione, ma lo fa per l’interesse superiore della città, mentre essi lo fanno per mestiere, simulando sentimenti, a seconda di ciò che richiede la parte che interpretano.

La nobiltà della vita di Demostene si riassume nel modo in cui egli va incontro alla morte. Demostene, inseguito dall’attore tragico Archia, un emissario di Antipatro, la notte precedente sogna di gareggiare in teatro con Archia e di essere stato sconfitto a causa dell’allestimento scenico insufficiente. L’episodio mette in evidenza, insieme col tramonto della democrazia, il cambiamento della condizione di Demostene che non è più, come prima, un oratore persuasivo (grazie anche, in qualche misura, alle sue capacità di attore), ma un uomo destinato ormai a cadere a opera dei nuovi dominatori. La fine di Demostene è preceduta da un ultimo scontro, in cui l’oratore smaschera la finzione messa in atto da Archia. Si propone qui implicitamente una differenza molto importante: tra una finzione cattiva, quella di Archia, che ubbidisce al copione scritto da un tiranno (nel sogno, nella realtà e nel momento in cui recita la parte di Creonte), e una finzione buona, quella di Demostene nel sogno, esemplificativa del resto del suo reale comportamento durante la vita, che ha avuto come scopo, sempre, il bene della città.

L'atteggiamento di Agesilao nei confronti degli spettacoli si inquadra all'interno di una visione aristocratica e favorevole alla moderazione, che, se da una parte sembra essere tipica degli Spartani, dall'altra è probabilmente condivisa dallo stesso Plutarco. La critica a Callipide, attore noto per il suo eccessivo mimetismo, pertanto, funzionerebbe per Agesilao come un'affermazione, per così dire in negativo, della sua identità aristocratica. Sotto il velo dell'accusa di mancanza di moderazione si critica la tendenza dell'attore a imitare sulla scena comportamenti popolari, non utili, dal punto di vista aristocratico spartano, all'ἄγωγή.

Plutarco afferma che Alessandro mostrò un gran interesse per la tragedia, facendosi recapitare tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide durante una delle sue campagne militari, citando interi versi a memoria o anche assumendo il ruolo di patrocinatori di agoni μουσικοί, che comprendevano il teatro; la sua preferenza per questi, rispetto a quelli atletici, mostra la raffinatezza del gusto del Macedone. Inoltre, tali riferimenti al teatro mirano a mettere in evidenza la formazione culturale di Alessandro, la sua munificenza e la sua *pietas*.

La *gravitas* di Catone viene messa in risalto dalla sua visione del teatro come un intrattenimento puerile. Questa visione limitativa dell'importanza del teatro sembra funzionale alla caratterizzazione del personaggio come un conservatore ortodosso rispetto alle azioni da intraprendere, alle virtù da esaltare e alle tradizioni degli antenati da custodire. L'apprezzamento e l'interesse di Lucullo per il teatro, a loro volta, forniscono a Plutarco lo spunto per evidenziare, da un lato, il suo gusto raffinato, dipendente dal suo interesse per la cultura greca, dall'altro l'utilizzo del teatro a scopo celebrativo e successivamente come forma di ostentazione.

Catone e Lucullo, pertanto, esprimono atteggiamenti opposti nei confronti del teatro, che derivano dalle differenze tra i due personaggi, ma rispecchiano anche una varietà di approcci alla finzione scenica originatisi nell'intero quadro della cultura romana.

Il secondo obiettivo del lavoro è stata l'indagine della testimonianza di Plutarco sull'utilizzo degli spettacoli teatrali (e in particolare di quelli tragici) a fini politici in epoche differenti. Per quanto riguarda l'Atene classica, Plutarco mostra come i personaggi politici mettevano a disposizione le proprie risorse per finanziare gli spettacoli teatrali (nella forma della coregia), o attingevano a fondi pubblici. Dato che essi sostenevano le spese per gli spettacoli, non sembra troppo azzardato pensare ad una contropartita, ovvero che nel contenuto dei drammi ci fossero elementi propagandistici a favore dei loro finanziatori, come ad esempio nel caso di Temistocle e forse anche in quello di Cimone.

Lo scopo di tali forme di finanziamento sembra essere stato, pertanto, principalmente quello di accattivarsi il favore popolare. Tuttavia, Plutarco, nel suo ritratto della politica ateniese, prende comunque in esame le sfumature positive e negative dell'atteggiamento dei vari personaggi. Infatti, il Cheronese si sofferma sul modo in cui Pericle usa il teatro per esercitare la propria influenza sul popolo, mostrando che, oltre al ricorso al teatro come mezzo per corrompere il popolo, c'erano anche elementi positivi, come il tentativo di educarlo e, in qualche modo, di contenerlo. Tale ambivalenza si osserva anche nel ritratto di Nicia, che riguardo al teatro assume un atteggiamento che oscilla tra religiosità e ambizione.

Inoltre, è notevole come alcuni uomini politici si siano impegnati personalmente per il teatro, ad esempio rivestendo l'incarico di giudici o coreghi, istituendo forme di sovvenzionamento statale o semplicemente essendone spettatori assidui. Da tale partecipazione emergono elementi importanti per delineare la personalità dei personaggi, oltre che per mettere in luce il rapporto tra il popolo ateniese e gli uomini politici in fasi differenti dello sviluppo della democrazia.

Un episodio come quello di Cimone ci offre un quadro della democrazia ateniese, che riconosceva al teatro un importante ruolo formativo, visto che persino uno stratego accettava di svolgere l'ufficio di giudice in una competizione drammatica, andando ben al di là dei suoi doveri militari e politici.

Con il declino della democrazia, tuttavia, il teatro, avendo perso la sua caratterizzazione politica (nel senso etimologico di "riguardante la *polis*"), viene utilizzato da Alessandro (al pari di tutti gli agoni rientranti nell'ambito della μουσική) come un mezzo per diffondere la cultura greca nei territori conquistati e come una forma di propaganda del potere regale. Per questo scopo, Alessandro ingaggiò forse attori professionisti, secondo una pratica che si andava sempre più diffondendo alla fine del IV secolo.

Di fronte agli episodi teatrali narrati da Plutarco e ai personaggi che ne sono protagonisti, non ci si può non chiedere quanto essi rispecchino la realtà storica e quanto, invece, presentino di riconoscibilmente "plutarqueo" (o derivato dalle fonti intermedie). Una risposta definitiva sarebbe impossibile, dato che, ad esempio, l'ostilità del Solone plutarqueo nei confronti dell'aspetto menzognero dell'arte trova fondamento nel pensiero di Solone stesso, ma ha anche dei punti di contatto col pensiero di Platone, seguito, sia pure parzialmente, dallo stesso Plutarco. Nell'episodio di Solone appare chiaro che Plutarco vuole mettere in luce il pericolo dell'inganno e della finzione nella *πρᾶξις* politica, utilizzando pertanto un lessico che richiama più o meno esplicitamente quello teatrale: ἐξαπατάω, μιμέομαι e ὑποκρίνω. In questo modo, Plutarco sembra indirettamente condividere le paure di Solone.

Del resto, sembra evidente che il Cheronese condivida, nel proprio rapporto all'arte, una certa mentalità aristocratica, sino a far sospettare che la critica a Callippide servisse, nelle sue intenzioni, a dichiarare il suo personale senso di adesione alle posizioni più conservatrici e aristocratiche.

Ancora, è interessante constatare come visioni discordanti del teatro originatesi nel mondo romano siano, in realtà, indissolubilmente dipendenti dalle differenti posizioni assunte dai Romani nei confronti della Grecia e della sua cultura (che a sua volta coincide, ricordiamo, con il punto di osservazione da cui il Cheronese rivolge il proprio sguardo alla civiltà romana).

Infine, si è potuto osservare come Plutarco utilizzi citazioni dei poeti della commedia antica come testimonianza storica dell'atteggiamento critico dei contemporanei nei confronti di coloro che esercitano il potere (una critica che sembra intensificarsi allorché le personalità politiche aspirano a un potere superiore a quello contemplato e concesso dal regime democratico), conferendo attraverso di esse anche maggiore efficacia e vivacità alla caratterizzazione dei personaggi.

Egli mostra anche come, col tramonto della democrazia e l'avvento di Alessandro Magno, non vi fosse più spazio per uno dei più importanti valori della cultura greca: la *parrhesía*. Se l'aneddoto della morte di Clito è attendibile, se ne conclude che, perché si potesse ancora esprimere una critica, ci vollero il vino, l'ira e un'audacia fatale. In effetti, il mezzo attraverso il quale passò la critica fu proprio il teatro, con la ripresa di un verso dell'*Andromaca* di Euripide, che, nell'allusione al mito così come presentato nella tragedia, rese più efficace l'attacco politico.

## Bibliografia

### Edizioni, traduzioni e commenti

- Andria, R. G. Meriani, A. (1998). *Plutarco. Vite 6: Licurgo e Numa, Lisandro e Silla, Agesilao e Pompeo, Galba, Otone*. Torino: UTET.
- Amerio, M. L. Orsi, D. P. (1998). *Vite 3: Focione e Catone, Dione e Bruto, Emilio e Timoleonte, Sertorio ed Eumene*. Torino: UTET.
- Blamire, A. (1989). *Plutarch Life of Kimon*. London: Institute of Classical Studies.
- Brandão, J. L. Silva, M. F. (2019). *Plutarco. Vidas Paralelas: Alexandre e César*. Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Busetto, A. (2017). "Plutarco. Quaestiones convivales I", in: Lelli, E. e Pisani, G. *Plutarco. Tutti i Moralia*. Milano: Bompiani.
- Bergk, T., Hiller, E., Crusius, O. (1902). *Anthologia lyrica: Sive Lyricorum Graecorum veterum praeter Pindarum reliquiae potiores*. Lipsiae: Teubner
- D'Angelo, A. (1998). *Plutarco. La fortuna o la virtù di Alessandro Magno. Prima orazione*, Napoli: M. D'Auria.
- Camarota, M.R. (1998). *Plutarco. La fortuna o la virtù di Alessandro Magno. Seconda orazione*, Napoli: M. D'Auria.
- Del Corno, D. (1994). *Aristofane. Le Rane*. Milano: Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla.
- Del Corno, D. e Prato, C. (2001). *Aristofane. Le donne alle Tesmoforie*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla A. Mondadori.
- Diggle, J. (1981). *Euripidis fabulae, I*. Oxonii: Oxford Classical Texts.
- Dover, K. J. (2018). *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Oxford University Press.
- Fialho, M. C., Rodrigues, N. S. (2012). *Vidas paralelas: Alcibíades e Coriolano*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Garzya, A. (1978). *Euripides. Andromacha*. Lipsiae: Teubner.
- Hamilton, J. R., & Stadler, P. A. (2002). *Plutarch: Alexander*. London: Bristol Classical Press.
- Holden, H. A. (1894). *Plutarch. Life of Pericles*. London: Macmillan.
- Hubert, C. (1938). *Plutarchi Moralia, IV*. Lipsiae.
- Hunter, R. L., and Russell, D. A. (2011). *Plutarch. How to study poetry: De audiendis poetis*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Kotlinska-Toma, A. (2016). *Hellenistic tragedy: Texts, translations and a critical survey*. London: Bloomsbury Academic.
- Lanata, G. (1963). *Poetica pre-platonica: Testimonianze e frammenti*. Firenze: La nuova Italia.
- Magnino, D. (1992). Plutarco. *Vite 2: Pericle e Fabio Massimo, Nicia e Crasso, Alcibiade e Gaio Marcio, Demostene e Cicerone*. Torino: UTET.
- Magnino, D. (1996). Plutarco. *Vite 4: Filopemene e Tito Quinzio Flaminio, Pelopida e Marcello, Alessandro e Cesare*. Torino: UTET.
- Manfredini, M. Piccirilli, L. (1977). *La vita di Solone*. Milano: Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla.
- Marasco, G. (1994). Plutarco. *Vite 5: Demetrio e Antonio, Pirro e Mario, Arato, Artaserse, Agide-Cleomene e Tiberio-Gaio Gracco*. Torino: UTET.
- Nenci, G. (1998). *Erodoto, Le Storie, Libro VI*. Milano: Mondadori/Fondazione Lorenzo Valla.
- Pearson, A. C., Jebb, R. C., Headlam, W. G. (1917). *The fragments of Sophocles*. Cambridge: University Press.
- Pecorella Longo, C. (2000). *Plutarco. Demostene e Cicerone*. Introduzione, traduzione e note. Milano: Biblioteca universale Rizzoli.
- Pisani, G. (2017). "Plutarco. Come ascoltare i poeti", in: Lelli, E. e Pisani, G. *Plutarco. Tutti i Moralia* Milano: Bompiani.
- Pelling, C. B. R. (1988). *Plutarch. Life of Antony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pelling, C. B. R., Muccioli, F., Manfredini, M., Ghilli, L., & Scardigli, B. (2013). *Plutarco. Temistocle e Camillo*. Milano: BUR Rizzoli.
- Pérez Jiménez, A. e Ortiz, P. (2006). *Plutarco. Vidas Paralelas III. Coriolano-Alcibíades, Paulo Emilio-Timoleón, Pelópidas-Marcelo*. Madrid: Gredos.
- Silva, M. F. (2014). *Aristófanes. Rãs*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, Annablume.
- Silva, M. F. Pompeu, A. M. C. Oliveira e Silva, M. A. (2017). *Plutarco - Epítome da Comparação de Aristófanes e Menandro*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Stadter, P. A. (2012). *Plutarch. A Commentary on Plutarch's Pericles*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Tonelli, A. (2013). *Eschilo, Sofocle, Euripide. Tutte le tragedie, testo greco a fronte*. Milano: Bompiani.
- Traglia, A. (1992). Plutarco. *Vite 1: Teseo e Romolo, Solone e Publicola, Temistocle e Camillo, Aristide e Catone, Cimone e Lucullo*. Torino: UTET.
- Valerio, F. (2013). *Ione di Chio: frammenti elegiaci e melici*. Bologna: Pàtron editore.
- Ziegler, K. (1959). *Plutarchus. Vitae Parallelae I.2*. Leipzig: Teubner.

- Ziegler, K. (1970). *Plutarchus. Vitae Parallelae I.1*. Leipzig: Teubner.
- Ziegler, K. (1971). *Plutarchus. Vitae Parallelae III.1*. Leipzig: Teubner.
- Ziegler, K. (1973). *Plutarchus. Vitae Parallelae III.2*. Leipzig: Teubner.
- Ziegler, K. (1994). *Plutarchus. Vitae Parallelae II.2*. Leipzig: Teubner.

## Studi

- Aalders, G. J. D. (1977). "Political Thought in Plutarch's 'Convivium Septem Sapientium.'", *Mnemosyne* 30(1), 28–39.
- Aguilar, R. M. (1984). "Plutarco, el teatro y la política", *Eclás* 26, 421-426.
- Aguilar, R. M. (1997). "Plutarco y la comedia ateniense", in Schrader, C. et al. (ed.), *Plutarco y la Historia*. Actas del V Symposion español sobre Plutarco, Zaragoza, 3-28.
- Aguilar, R. M. (2010-2011). "Plutarque et Euripide: quelques citations des tragédies perdues", *Ploutarchos* 8, 3-11.
- Alexiou, E. (1999). "Parallelität und die moralischen Ziele Plutarchs: 'Coriolanus' und 'Alkibiades'", *Hermes*, 127(1), 61-74.
- Alexiou, E. (2010). "Plutarchs Lysander und Alkibiades als „Syzygie“: Ein Beitrag zum moralischen Programm Plutarchs", *RhM* 153, 323-352.
- Ammendola, S. (2001). "Limitazioni del diritto di parola nell'Atene del V secolo", *Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"* 23, 41-113.
- Archie, A. (2015). *Politics in Socrates' Alcibiades. A Philosophical Account of Plat's Dialogue Alcibiades Maior*. New York, Dordrecht and London: Springer International Publishing.
- Badian, E. (2000). "The road to prominence", in Worthington, I. (ed.), *Demosthenes: Statesman and orator*. London: Routledge, 9-44.
- Barringer, J. M. (2001). *The Hunt in ancient Greece*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Bauer, A., Frost, F. J. (1967). *Plutarch's Themistokles: Literary, Epigraphical and Archaeological Testimonia*. Chicago: Argonaut.
- Beck, M. (2014). *A companion to Plutarch*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Begemann, H. (1875). *Quaestiones Soloneae: Spec. I*. Holzminden: Zickfeldt.
- Bellido, M. (1997). *Mito y política en la comedia de Cratino*, in A. López Eire (ed.), *Sociedad, política y literatura: comedia griega antigua*. Actas del I congreso internacional Salamanca, noviembre 1996, Salamanca: Logo, 117-131.



- Beneker, J. (2009). "Drunken violence and the transition of power in Plutarch's *Alexander*", in Ribeiro Ferreira, J. Leão, D. Troster, M. Barata Dias P. (eds.), *Symposion and philanthropia in Plutarch*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 193-202.
- Bicknell, P. (1982). "Themistokles' Father and Mother", *Historia: Zeitschrift Für Alte Geschichte* 31(2), 161-73.
- Blösel, W. (2001). "The Herodotean Picture of Themistocles: A Mirror of Fifth-century Athens," in N. Luraghi (ed.), *The Historian's Craft in the Age of Herodotus*. Oxford: Oxford University Press. 179-197.
- Bompaire, J. (1958). *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: Bibl. Des écoles franc. D'Ath. Et de Rome.
- Bosworth, A. B., Baynham, E. J. (2000). *Alexander the great in fact and fiction*. Oxford: Oxford University Press.
- Brandt, J. R., Iddeng, J. W. (2014). *Greek and Roman festivals: content, meaning, and practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Braund, D. (1993). "Dionysiac Tragedy in Plutarch, *Crassus*", *CQ* 43(2), 468-474.
- Brown, T. S. (1949). "Callisthenes and Alexander", *AJPh* 70, 243.
- Brunelle, C. (2017). "Alexander's Persian Pillow and Plutarch's Cultured Commander", *The Classical Journal* 112(3), 257-278.
- Buckler, J. (2000). "Demosthenes and Aeschines", in Worthington, I (ed.). *Demosthenes: Statesman and orator*. London: Routledge. 114-158.
- Bultmann, R. (1910). *Der Stil der paulinischen Predigt und die kynischstoische Diatribe. Inaugural-Dissertation* Göttingen, E.A. Huth.
- Calero, Luis. (2017). "Actores y cantantes en la antigua Grecia: algunas consideraciones técnicas", *Eclás* 151, 53-77.
- Carrara, P. (2008), "I poeti tragici maestri di virtù nelle opere di Plutarco", in Ferreira, J. R. et al. (eds.), *Philosophy in Society Virtues and Values in Plutarch*, Leuven-Coimbra. 65-74.
- Casanova, A. (2013). *Figure d'Atene nelle opere di Plutarco*. Firenze: Firenze University Press.
- Caveing, M. (1982). *Zénon d'Élée: Prolégomènes aux doctrines du continu: étude historique et critique des fragments et témoignages*. Paris: J. Vrin.
- Cerezo, M. (1996) *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- Cerri, G. (1975). *Il linguaggio politico nel Prometeo di Eschilo: saggio di semantica*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.

- Chialva, I. (2010), “«...como una tragédia»: historia y páthos en las Vidas de Nicias y Craso de Plutarco”, in Cerqueira, F. V., Silva, M. A. O (eds.), *Ensaio sobre Plutarco: leituras latino-americanas*. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas.
- Cooper, C. (2000) “Philosophers, politics, academics. Demosthenes’ rhetorical reputation in antiquity”, in Worthington, I. (ed.), *Demosthenes: Statesman and orator*. London: Routledge, 224-245
- Csapo, E., Slater, W. J. (2009). *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Csapo, E. (2002). “Kallippides on the Floor Sweepings: the Limits of Realism in Classical Acting”, in Easterling, P. E. and Hall, E. (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 127-147.
- Csapo, E. (2014). *Actors and icons of the ancient theater*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Delebecque, E. (1965). *Thucydide et Alcibiade*. Aix en Provence: Ophrys.
- Denyer, N. (2001). *Plato. Alcibiades*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- De Lacy, Ph. (1948). “Stoic view of poetry”, *AJPh* 69, 241-271.
- De Lacy, Ph. (1952). “Biography and Tragedy in Plutarch”, *AJPh* 73(2), 159-171.
- De\_Poli, M., Coronato, R. (2018). *Il teatro delle emozioni: la paura*: Atti del 1. Convegno Internazionale di Studi (Padova, 24-25 maggio 2018). Padova: Padova University Press.
- Dickey, E. (1995), “Forms of address and conversational language in Aristophanes and Menander”, *Mnemosyne* 48(3), 257-271.
- Di Gregorio, L. (1976). “Plutarco e la tragedia greca”, *Prometheus*. 2.2, 151-174
- Di Gregorio, L. (1979). “Lettura diretta e utilizzazione di fonti intermedie nelle citazioni plutarchee dei tre grandi tragici I”, *Aevum*, 53(1), 11-50.
- Di Gregorio, L. (1980). “Lettura diretta e utilizzazione di fonti intermedie nelle citazioni plutarchee dei tre grandi tragici II”, *Aevum* 54(1), 46-79.
- Dorda, E. C. (2007). “El texto de Esquilo en Plutarco”, in Ibáñez, J. M. N., López, R. L (eds.), *El amor en Plutarco*. Actas del IX Simposio internacional de la sociedad española de plutarquistas, León: Publicaciones Universidad de León. 717-726.
- Duff, T. E. (2004). “Plato, Tragedy, the Ideal Reader and Plutarch's *Demetrios and Antony*”, *Hermes* 132(3), 271-291.
- Duff, T. 2005. *Plutarch's Lives: exploring virtue and vice*. Oxford: Oxford University Press.
- Easterling, P. E. (2001). *The Cambridge companion to Greek tragedy*. New York: Cambridge University Press.

- Easterling, P. E. and Hall, E. (2002). *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Easterling, P. (2004). "Actors and voices: reading between the lines in Aeschines and Demosthenes", in Goldhill, S. Osborne, R. (eds.), *Performance culture and Athenian democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 154-166
- Federico, E. (2005) "Syngeneia, dike, hegemonie ap'isou. L'impero etico di Ione di Chio", in L. Breglia, Lupi M. (eds.), *Da Elea a Samo. Filosofi e politici di fronte all'impero ateniese*, Atti del Convegno di studi, S. Maria Capua Vetere, 4-5 giugno 2003, Napoli: Arte Tipografica, 183-224.
- Fantham, E. (1989). "Mime: The Missing Link in Roman Literary History", *CW* 82, 153-63.
- Farioli, M. (2000). "Mito e satira politica nei *Chironi* di Cratino", *RFIC* 128, 406-431
- Ferreira, J. R. (1990). *A democracia na Grécia antiga*. Coimbra: Livraria Minerva.
- Fialho, M. C. F. (2010). "Estratégias discursivas em Plutarco: vida de Fócion". *Cadmo: Revista de História Antiga* 20, 465-478.
- Filippi, F., Proclus, D., Moutsopoulos, E. A. (2012). *L'immaginario e il simbolico nell'uomo: Il commentario di Proclo all'"Alcibiade primo" di Platone*. Milano, V & P.
- Ford, A. (2002). *The Origins of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- Forde, S. (1989). *The Ambition to rule. Alcibiades and the Politics of Imperialism in Thucydides*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Fournel, E. (2016). "Dream Narratives in Plutarch's Lives: The Place of Fiction in Biography", in Liotsakis, V., Farrington, S. (eds.), *The Art of History: Literary Perspectives on Greek and Roman Historiography*. Berlin; Boston: De Gruyter. 199-216
- Fox, L. R. (2015). *Brill's companion to ancient Macedon: Studies in the archaeology and history of Macedon, 650 BC - 300 AD*. Leiden: Brill.
- Freytmuth, G. (1955). "Zur Μιλῆτου ἄλωσις des Phrynichos", *Philologus* 99, 51-69.
- Fuhrman F. (1964). *Les images de Plutarque*. Paris: Klincksieck.
- Geddes, A. (2007). "Ion of Chios and politics", in V. Jennings, A. Katsaros (eds.), *The world of Ion of Chios*. Leiden-Boston, 110-138.
- Geffcken, J. (1927-1928). "Der Begriff des tragischen in der Antike", *Vorträge der Bibliothek Warburg*, VII, 89-166.
- Georgiadou, A., Oikonomopoulou, A. (eds.) (2017). *Space, time and language in Plutarch*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter.
- Ghiron-Bistagne, P. (1976). *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*. Paris: Belles Lettres.
- Green, J. R. (1994). *Theatre in Ancient Greek Society*. London-New York: Routledge.

- Gribble, D. (1999). *Alcibiades and Athens. A Study in Literary Presentation*. Oxford: Clarendon Press.
- Gribble, D. (2012). "Alcibiades at the Olympics: performance, politics and civil ideology", *CQ* 62(1), 45-71.
- Hall, E. (2006). *The theatrical cast of Athens: Interactions between ancient Greek drama and society*. Oxford: Oxford University Press.
- Halliwell, F. S. (1991) "The uses of laughter in Greek culture", *CQ* 41, 279-296.
- Handley, E. W. (2002) "Acting, action and words in New Comedy", in P. Easterling, E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 165–188.
- Harriot, R. M. (1986). *Aristophanes: Poet and Dramatist*, London, Croom Helm.
- Harrisson, G. W. M. (2005). "Plutarch the Dramaturg: Statecraft as Stagecraft in the Lives", in Blois, L. et al. (eds.), *The Statesman in Plutarch's Works*. Leiden, Boston: Brill. 53-59.
- Hatzopoulos, M. B. (2015). "Chapter 11. The Cities", in Fox, L. R. (ed.), *Brill's companion to ancient Macedon: Studies in the archaeology and history of Macedon, 650 BC - 300 AD*. Leiden: Brill, 235–241.
- Heckel, W., Yardley, J. C. (2004). *Historical sources in translation Alexander the Great*. London: Blackwell Publishing.
- Helfer, A. (2017). *Alcibiades. Plato's Drama of Political Ambition and Philosophy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hershbell, J. P. (1997). "Plutarch's concept of history: philosophy from examples", *AncSoc* 28, 225-43.
- Hignett, C. (1958). *A History of the Athenian Constitution to the end of the fifth century B.C.* Oxford: Clarendon Press.
- Humble, N., Roskam, G. (eds.) (2013). *Plutarch. Virtues for the People. Aspects of Plutarchan Ethics*. Leuven: Leuven University Press, 2011.
- Hunter (2007) "Acting Down. The ideology of Hellenistic Performance in Easterling", P. Easterling, Hall, E. (eds.), *Greek and Roman actors: Aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Immerwahr, H. R. (1986). *Form and thought in Herodotus*. Cleveland: Western Reserve Univ.
- Jameson, M. H. (1955). "Seniority in the Strategia" *TAPA* 86, 63-87
- Johnson, M., Tarrant, H. (eds.) (2012). *Alcibiades and the Socratic Lover-Educator*. London: Bristol Classical Press.
- Jones, C. P. (1971). *Plutarch and Rome*. Oxford: Clarendon.

- Jones, C. (1993). "Greek Drama in the Roman Empire," in Scodel, R. (ed.), *Theater and Society in the Classical World*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Jouan F. (2002). "Quelques réflexions sur Plutarque et la tragédie" *SIFC* 20, 186-196.
- Kebric, R. B. (1973). *In the shadow of Macedon: an historiographical study of Duris of Samos*. Diss. State University of New York at Binghamton.
- Kolb, F. (1979). "Polis und Theater", in Seeck, G. A. (ed.), *Das griechische Drama*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 504-545.
- Lavery, G. B. (1994). "Plutarch's Lucullus and the Living Bond of Biography", *CJ* 89(3), 261-73.
- Leão, D. F. (2013). "As jogadas de Sólon e a esperteza dos atenienses: Plutarco e o uso irónico da teatralidade e das metáforas na Vita Solonis", in Pimentel, M. C. Alberto, P. F. (eds.), *Vir bonus peritissimusaegue. Estudos de homenagem a Arnaldo do Espírito Santo*. Lisboa, Centro de Estudos Clássicos, 175-185
- Le Guen, B. (2010). "Les fêtes du théâtre grec à l'époque hellénistique", *REG* 123(2) 495-520.
- Le Guen, B. (2014). "Theatre, Religion, and Politics at Alexander's Travelling Royal Court", in Csapo, E. et alii (eds.), *Greek Theatre in the Fourth Century b. C.* Berlin, Boston: De Gruyter. 249-274.
- Lene, R., Christos, K., Jonathan, P. (eds.) (2013). *Profession and Performance: Aspects of oratory in the Greco-Roman world*. London: University of London Press.
- Luraghi, N. (2001). *The Historian's Craft in the Age of Herodotus*. Oxford: Oxford University Press
- Mari, M. (2011). "Archaic and Early Classical Macedonia", in Lane Fox, J. R (ed.) *Brill's Companion to Ancient Macedon*. Leiden, Boston: Brill. 79-92.
- Marx, F. (1928). "Der tragiker Phrynichus", *RhM* 77, 348-360
- Mazzarino, S. (1989). *Fra Oriente e Occidente: Ricerche di storia greca arcaica*. Firenze: La nuova Italia.
- Meier, C. (1991). *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*. München: C.H.Beck.
- Mette, H. J. (1963). *Der verlorene Aischylos*. Berlin: Akad.-Verl.
- Mitchell, S. G. (1968). *An analysis of Plutarch's quotations from Euripides*. Diss. University of Southern California.
- Moloney, E. (2014). "Philippus in acie tutior quam in theatro fuit (Curt. 9. 6. 25). The Macedonian Kings and Greek Theatre", in Erick Csapo et al. (eds.), *Greek Theatre in the Fourth Century BC*. Berlin. 231-248.
- Mosconi, G. (2008). "«Musica & buon governo»: paideía aristocratica e propaganda politica nell'Atene di V sec. a.C.", *RCCM* 50, 11-70.

- Mosconi, G. (2011). *L'Odeion di pericle, emblema di tirannide e medismo* (Cratino, fR. 73 K.-A.). *RCCM* 53(1), 63–85.
- Mossé, C. (1992). *La Grecia antica*. Milano: Dedalo.
- Mossman, J. M. (1988). “Tragedy and epic in Plutarch’s Alexander”, *JHS* 108, 83-93.
- Mossman, J. M. (1992). “Plutarch, Pyrrhus and Alexander” in Stadter, Ph. (ed.), *Plutarch and the historical tradition*. London and New York: Routledge, 90-108.
- Muccioli, F. (2012). “L’ingresso sulla scena politica di Temistocle e La presa di Mileto di Frinico: problemi di cronologia”, *IncidAntico* 10, 53-78.
- Muñoz Gallarte, I. (2011). “Hérodote et Plutarque: concernant la rencontre entre Solon et Crésus, roi de Lydie”, *Ploutarchos* 8. 117-132.
- Nicolaidis, A. G. (1986). “Hellenikos-Barbarikos: Plutarch on Greek and Barbarian Characteristics”, *WS* 20, 229-244.
- Nicolaidis, A. G. (1988). “Is Plutarch Fair to Nicias?”, *ICS* 13, 319-333.
- Nikolaidis, A. (2008). *The Unity of Plutarch's Work 'Moralia' Themes in the 'Lives'*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Oliveira, F. (1993). “Teatro e poder na Grécia”. *Humanitas* 45, 69-93.
- Pace, G. (2005). “Plutarco e la *polyteleia* nelle rappresentazioni teatrali di età ellenistica”, in Casanova, A. (ed.), *Atti del convegno internazionale di studi*. Firenze, 23-24 settembre 2004. Firenze: Università degli Studi di Firenze. 141-171.
- Pace, G. (2017). “Mimesi attoriale e vita politica nelle immagini letterarie di Plutarco”, in Amendola, S. Pace, G. e Volpe Cacciatore, P. (eds.), *Immagini letterarie e iconografia nelle opere di Plutarco*. Madrid: Ediciones Clásicas. 133-142
- Papadi, D. (2007), *Tragedy and theatricality in Plutarch* Diss. University of London, ~~London~~.
- Papadi, D. (2008). “*Moralia* in the *Lives*: Tragedy and Theatrical Imagery in Plutarch's *Pompey*”, in A. Nikolaidis (ed.), *The Unity of Plutarch's Work. 'Moralia' Themes in the 'Lives', Features of the 'Lives' in the 'Moralia'*, Berlin; New York: De Gruyter. 111-123.
- Pelling, C. B. R. (2011). *Plutarch and history: Eighteen studies*. Swansea: Classical Press of Wales.
- Pelling, C. B. R. (2000). “Rhetoric, paideia, and psychology in Plutarch's *Lives*”, in L. van der Stockt (ed.), *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch*, Namur: Société des Études Classiques. 331–339.
- Peretti, A. (1939). *Epirrema e Tragedia*. Firenze: Le Monnier.
- Peretti, A. (1953). *Teognide nella tradizione gnomologica*, Pisa: Libreria goliardica.
- Pernigotti, C. (2003). “Euripide nella tradizione gnomologica antica”, in L. Battezzato (ed.), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*, Atti del Convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore 14-15 giugno 2002), Amsterdam: Hakkert, 97-112.

- Perusino, F., Comotti, G., Gentili, B. (1995). *Mousike: Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Piccirilli, L. (1990). "Nicia in Plutarco", *AALig* 47, 351-368.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1968<sup>2</sup>). *The dramatic festivals of Athens*. Oxford: Clarendon Press.
- Pérez Jiménez, A. (1995). "Proairesis: las formas de acceso a la vida pública", in Gallo, I., Scardigli, B. (eds.), *Teoria e prassi politica nelle opere di Plutarco: Atti del V convegno plutarco*. Napoli: M. D'Auria. 363-381.
- Pérez Jiménez, A. Ferreira, J. R. Fialho, M. do Céu Zambujo Fialho (eds.) (2004). *O retrato literario e a biografia como estratégia de teorização política*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Pettersson, M. (1992). *Cults of Apollo at Sparta: the Hyakinthia, the Gymnopaïdai and the Karneia*. Stockholm: Åström.
- Pickard-Cambridge, A. W. (1970). *Dithyramb, tragedy and comedy*. Oxford: Clarendon Press.
- Ramón, A. C. (2000). "Consecuencias del proceso de los Hermocópidas", *Espacio Tiempo y Forma Serie II, Historia Antigua* 13. 187-193.
- Rehm, R. (2007). "Festivals and audiences in Athens and Rome", in McDonald, M., Walton, M. (eds.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 184-201.
- Rodríguez Moreno, I. (1998). "La demonología y la angelología en los inicios del Imperio. Filón de Alejandría", *Helmantica* 49, 267-284
- Roisman, J. (1988). "On Phrynichos' Sack of Miletos and Phoinissai", *Eranos* 86, 15-23.
- Roisman, J. (2015). "Persuading the People in Greek Participatory Communities", in Hammer, D. A. (ed.), *Companion to Greek Democracy and the Roman Republic*. Chichester: Wiley Blackwell.
- Romilly, J. (2019). *The Life of Alcibiades. Dangerous Ambition and the Betrayal of Athens*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Rosenbloom, D. (2006). *Aeschylus: Persians*. London: Duckworth.
- Russel, D. (1966). "Plutarch, Alcibiades 1-16", *PCPh.*, 37.
- Rhodes, P. J. (2011). *Alcibiades*. Barnsley, South Yorkshire: Pen & Sword Military.
- Roselli, D. K. (2011). *Theater of the People: Spectators and Society in Ancient Athens*. Austin: University of Texas Press.
- Russell, D. A. (1973). *Plutarch*. London: Duckworth.
- Saatsoglou-Paliadeli, C. (2015). "The Arts at Vergina-Aegae, the Cradle of the Macedonian Kingdom", in Fox, L. R. (ed.), *Brill's companion to ancient Macedon: Studies in the archaeology and history of Macedon, 650 BC - 300 AD*. Leiden: Brill, 271-295.

- Sapere, A. V. (2020). "Teatro y política en la Atenas clásica desde la mirada de Plutarco", *Anales de Filología Clásica* 33(1), 71-100.
- Scardigli, B. (1995). *Essays on Plutarch's Lives*. Oxford: Clarendon Press.
- Schlaepfer, H. (1950). *Plutarch und die Klassischen Dichter*. Zürich, Jurvis-Verlag.
- Scullion, S. (2003). "Euripides and Macedon, or the Silence of the «Frogs»", *CQ* 53(2), 389-400.
- Sealey, R. (1993). *Demosthenes and his time: A study in defeat*. New York: Oxford University Press.
- Secall, I. C. (1990). "Las Bacantes de Euripides en Plutarco", in Pérez Jiménez, A., Cerro Calderón, G. del C., *Estudios sobre Plutarco: obra y tradición*. Actas del I Symposium español sobre Plutarco, Fuengirola, Málaga: Universidad de Málaga.
- Selfa, L. G. (1996) "Plutarco, moralidad y tragedia", in Schrader García, C., Ramón Palerm V., Vela Tejada J. (eds.), *Plutarco y la historia*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 241-254.
- Schmaltz, B. (1995). "Perikles, die Musik und die Meerzwiebel", *MDAI(A)* 110, 247- 252.
- Sifakis, G. (2006). "From mythological comedy to political satire. Some stages in the evolution of Old Comedy", *C&M* 57, 19-48.
- Slater, W. (1991). *Roman theater and society*. Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts.
- Smith, R. E. (1940). "The Cato Censorius of Plutarch", *CQ* 34(3-4), 105-112.
- Soares, C. I. L., Ferreira, J. R., and Fialho, M. do C. (2008). *Ética e paideia em Plutarco*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Sommerstein, A. H. (2013). *Aeschylean Tragedy*. London, New York: Bloomsbury.
- Stadter, P. A. (1996). "Plutarch's lives: the statesman as moral actor", in Schrader García, C., Ramón Palerm V., Vela Tejada J. (eds.), *Plutarco y la historia*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 65-81.
- Stadter, P. A. (2000). "The Rhetoric of Virtue in Plutarch's *Lives*," in L. Van der Stockt (ed.), *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch*. Leuven: Peeters, 493-510.
- Stephanis, I. E. (1988). *Dionysiakoi technitai: Symwoles stin prosopografia tou theatron Kaetis mousikis ton archaeon Ellinon*. Amsterdam: Hakkert.
- Stockt, L. Van der. (1992). *Twinkling and twilight: Plutarch's reflections on literature*. Brussel: AWLSK.
- Stockt, L. Van der (2013). "Plutarch and the art of Drama", in Henríquez, G. S. (ed.), *Plutarco y las artes*. Madrid: Ediciones Clásicas, 255-270.
- Stuttard, D. (2018). *Nemesis. Alcibiades and the fall of Athens*. London, Cambridge: Harvard University Press.
- Nieto Ibáñez, J.-M., Ruiz Pérez, A. (2020) *Deisidaimonía: religiosidad y superstición en la Grecia antigua: homenaje al profesor Emilio Suárez de la Torre*. Berlin: Peter Lang.
- Swain, S. C. R. (1992). "Plutarch's characterization of Lucullus", *RhM* 135 (3/4), 307–316.



- Tagliacchi, A. M. (1960). "Plutarco e la tragedia greca". *Dioniso* 34(1), 124-142.
- Taplin, O. (1993). *Greek tragedy in action*. London: Routledge.
- Taplin, O. (1972). "Aeschylean Silences and Silences in Aeschylus", *HSPH* 76, 57-97.
- Taplin, O. (1977). *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Tedeschi, G. (2002) "Lo spettacolo in età imperiale e tardo antica nella documentazione epigrafica e papirologica", *PapLup* 11, 87–187.
- Totaro P. (2004). *Le testimonianze dell'archaia nelle Vite plutarchee*, in Gallo, I. (ed.), *La biblioteca di Plutarco: Atti del IX Convegno Plutarco*, Pavia, 13-15 giugno 2002. Napoli: M. D'Auria, 197-223.
- Tröster, M. (2014). "Cimone come benefattore panellenico e campione di concordia: una proiezione di Plutarco?", *RSA* 44, 9-28.
- Tuilier, A. (1968). *Recherches critiques sur la tradition du texte d'Euripide*. Paris: C. Klincksieck.
- Tyrrell, W. B. (2006). "The Suda's life of Sophocles (Sigma 815). Translation and commentary with sources", *Electronic Antiquity* 9.
- Untersteiner, M. (1955). *Le origini della tragedia e del tragico dalla preistoria a Eschilo*. Torino: Einaudi.
- Verdegem, S. (2010). *Plutarch's Life of Alcibiades. Story, text and moralism*. Leuven: Leuven University Press.
- Vickers, M. (2015). *Aristophanes and Alcibiades. Echoes of Contemporary History in Athenian Comedy*. Berlin: De Gruyter.
- Volkman, R. (1869). *Leben, Schriften und Philosophie des Plutarch von Chaeronea*, Berlin: von S. Calvary & Co..
- von der Mühl, P. (1942). *Antiker Historismus in Plutarchs Biographie des Solon*, *Klio* 35, 89-102.
- Wardy, R. (2005). *The birth of rhetoric: Gorgias, Plato, and their successors*. London: Routledge.
- Wartelle, A. (1971). *Histoire du texte d'Eschyle dans l'antiquité*. Paris: Les belles lettres.
- Weber, H. (1895). *De Senecae philosophi dicendi genere Bionio*. Inaug. Diss. Marburg. Marburgi Cattorum.
- Westlake (1956). "Sophocles and Nicias as Colleagues", *Hermes* 84, 110-116.
- Wilson, P. (2000). *The Athenian institution of the Khoregia: the chorus, the city, and the stage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Woodbury, L. (1970). "Sophocles among the Generals", *Phoenix* 24, 209-224.
- Wörle, M. (1988). *Stadt und Fest im kaiserzeitlichen Kleinasien. Studien zu einer agonistischen Stiftung aus Oinoanda*. München: Beck.

- Zadorojniy, A. V. (1997) "Tragedy and Epic in Plutarch's 'Crassus'", *Hermes* 125(2), 169-182.
- Zanetto, G. (2000). "Plutarch's Dialogues as «comic dramas»", in Stockt, L. Van der (ed.) *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch*. Namur: Éditions Peeters, 533-541.
- Zanetto, G. (2000). "Plutarco e la commedia", in Gallo, I. Moreschini, C. (eds.), *I generi letterari in Plutarco*. Atti del VIII Convegno plutarco. Napoli: M. D'Auria Editore. 319-333.
- Zanetto, G. (2010). *Plutarco: Lingua e testo*. atti dell'XI Convegno plutarco. Milano, 18-20 giugno 2009. Milano: Cisalpino.
- Ziegler, K. (1965). *Plutarco*, edizione italiana a cura di B. Zucchelli; traduzione di M.R. Zancan Rinaldini. Brescia: Paideia.