Liceo Classico Statale

Adolfo Pansini

Napoli

Settimo Convegno di Antichistica

15 Ottobre 2021

De reditu nostro

I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo

Lorenzo Fort - Andrea Piccolo

Fin dall'anno 2014 allo scopo di onorare la memoria di Emilio Piccolo, fondatore e primo direttore di questa rivista prematuramente scomparso, e al tempo stesso con l'intenzione di radicare nel territorio la visibilità e la presenza di una testata online, abbiamo organizzato una serie di importanti Convegni annuali, sei per la precisione, ospitati in località tutte di prestigio – Forte di Gavi (AL) *Non solo carta, non solo antico*, 2014; Abbazia di Casamari (FR) *Nulla dies sine linea*, 2015; Novi Ligure (AL) *Varia lectio*, 2016; Pisa, *Circumnavigando l'antichità (tra Mediterraneo e Vicino Oriente)*, 2017; Anagni (FR) *Religiosità antica tra paganesimo e cristianesimo*, 2018; Napoli (2019) *L'antico nel presente*. Tutti i Convegni, che hanno visto avvicendarsi studiosi e studiose di vaglia, avevano per sottotitolo *I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo.*

I rispettivi Atti sono stati raccolti da Andrea Piccolo, figlio del compianto Emilio e co-direttore di "Senecio", in altrettanti ebook consultabili gratuitamente dalla nostra home page (www.senecio.it).

L'anno passato, per lo scoppiare e il disastroso diffondersi della pandemia da Covid-19, dopo ripetuti contatti tra la Direzione e la Redazione, abbiamo deciso di soprassedere e rinviare all'anno successivo l'organizzazione del settimo Convegno. E così quest'anno, considerata la situazione decisamente in via di netto miglioramento e, auspicabilmente, di soluzione definitiva, anche per dare un segnale di ripresa e di fiducia ci ripresentiamo, sia pure a remoto e con relatori tutti componenti della nostra Redazione, con un titolo che è già un programma, ***De reditu nostro.***

Dopo la consueta introduzione di Lorenzo Fort, i lavori si svolgeranno il giorno **venerdì 15 ottobre** con la presidenza di A. Piccolo, il quale curerà pure la regia tecnica dalla sede di **Napoli**.

Interverranno:

Lorenzo Fort, *Presentazione della rivista*

Alessandro Cabianca, *All'origine della poesia italiana i trovatori provenzali in fuga dalla crociata*

Gianni Caccia, *Luciano e gli Sciti: l'altro da sé e l'uguale a sé*

Andrea Scotto, *Da funzionario dell'Impero a Padre della Chiesa: le "vite parallele" di Ambrogio di Milano e Gregorio Magno tra Antichità e Medioevo*

Vincenzo Ruggiero Perrino, *I papiri dello spettacolo - II serie*

SENECIO

www.senecio.it

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2022

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

INDICE

***

Presentazione della rivista
di Lorenzo Fort *3*

Registrazione degli interventi
*** *6*

All'origine della poesia italiana: i trovatori provenzali in fuga dalla crociata
di Alessandro Cabianca *7*

Luciano e gli Sciti: l'altro da sé e l'uguale a sé
di Gianni Caccia *30*

Da funzionario dell'Impero a Padre della Chiesa: le "vite parallele" di Ambrogio di Milano e Gregorio Magno tra Antichità e Medioevo
di Andrea Scotto *47*

I papiri dello spettacolo. Seconda serie
di Vincenzo Ruggiero Perrino *54*

Presentazione della rivista

di Lorenzo Fort

Per prima cosa, a nome mio personale e della Redazione tutta desidero ringraziare quanti oggi sono collegati per seguire questo Convegno. Poi un particolare ringraziamento va agli amici della Redazione che hanno accettato di presentare una loro relazione (li nomino in ordine alfabetico: Alessandro Cabianca, Gianni Caccia, Vincenzo Ruggiero Perrino, Andrea Scotto). Ma – e lo nomino volutamente per ultimo non ultimo – il grazie mio e di tutti va ad Andrea Piccolo, che condivide con me la Direzione della rivista, per aver fatto sì che il progetto di questo Convegno trovasse la sua concretizzazione. Andrea, figlio del compianto Emilio Piccolo, di cui adesso dirò, alla morte del padre, avvenuta il 23 luglio 2012, mi manifestò in una telefonata l'intenzione di continuare l'opera paterna, assumendo la co-direzione della rivista.

Prima di passare alla presentazione vera e propria, una curiosità a proposito del titolo di questo Convegno, *De reditu nostro*: non so se Gianni Caccia, che questo titolo ha proposto (condiviso poi da tutti noi), abbia preso ispirazione anche da un contributo, uscito nel lontano 2004 nella nostra testata a firma di Claudio Bondì, relativo a un bel film (*De reditu*) girato da lui assieme ad Alessandro Ricci e ottimamente interpretato da Roberto Herlitzka, che è la trascrizione cinematografica di uno scritto di Claudio Rutilio Namaziano – vissuto nel V secolo d.C., autorevole esponente dell'aristocrazia paganeggiante, *Praefectus Urbis* (414) sotto l'imperatore Onorio – intitolato appunto *De reditu suo*, e incentrato sul suo viaggio per mare da Roma, costa costa, per raggiungere la nativa Gallia.

Per tornare alle origini di "Senecio", fu dunque Emilio (fondatore e per lunghi, fortunati anni direttore) affascinato dall'intreccio tra antico e moderno, a concepire nell'ormai lontano 2003 l'idea di dare inizio a una nuova sezione – dedicata all'antico e alle sue moderne rivisitazioni – della già vitale e importante rivista online – "Vico Acitillo 124. Poetry Wave" – da lui fondata e diretta, dapprima con Antonio Spagnuolo successivamente da solo. Dopo aver preso contatto con Letizia Lanza (che ora fa parte della Redazione) e con me, Emilio, iniziò le pubblicazioni il 1° maggio 2003 (data non casuale, bensì oculatamente scelta per ragioni politico-scaramantiche). La rivista ebbe successo e, via via che cresceva il numero delle sezioni, che già la costituivano – a *Saggi, Enigmi, Apophoreta*; *Recensioni, Note, Extravaganze*; *Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni*; *Schede dei collaboratori*, si aggiunsero *L'antico online*; *Biblioteca*; *Fonoteca*; *Classici greci e latini* – con il tempo acquistò sempre maggiore spessore e risonanza anche internazionale, tanto da rendersi autonoma, svincolandosi così dalla testata madre e dotandosi di un proprio website (http://www.senecio.it). Doveva essere, e ancora oggi lo è, dedicata all'antichità (specialmente greco-latina ed ebraico-cristiana, ma non solo) e alle sue attuali rivisitazioni di ogni genere. Fu Emilio a scegliere il titolo e a volere per la testata il quadro di Paul Klee raffigurante un volto dal duplice sguardo

– idoneo appunto a esprimere la compresenza e lo scambio dialettico tra passato e presente – e a scrivere di suo pugno l'editoriale che si può leggere nella homepage.
Purtroppo la morte di Emilio Piccolo ha rappresentato una perdita incolmabile per il mondo della cultura e della società civile, per gli affetti familiari e in particolare per il figlio Andrea (colgo l'occasione per rivolgergli un ulteriore ringraziamento, oltre che per l'organizzazione di questo evento, per la disponibilità e l'insostituibile collaborazione "tecnica" nel mettere in rete i vari contributi mensili e gli Atti dei Convegni), per i tanti, tantissimi amici e collaboratori. A più riprese le nostre pagine lo hanno commemorato, così da riproporre in modo degno la sua figura di docente, studioso e poeta di vaglia, amico leale, sempre generosamente impegnato sul piano etico e politico.

Fin dall'anno 2014, allo scopo di onorare la memoria di Emilio Piccolo, e al tempo stesso con l'intenzione di radicare nel territorio la visibilità e la presenza di una testata online, grazie a una proposta avanzata da Vincenzo Ruggiero Perrino abbiamo organizzato una serie di importanti Convegni annuali, sei per la precisione, ospitati in località tutte di prestigio – Forte di Gavi (AL) *Non solo carta, non solo antico*, 2014; Abbazia di Casamari (FR) *Nulla dies sine linea*, 2015; Novi Ligure (AL) *Varia lectio*, 2016; Pisa, *Circumnavigando l'antichità (tra Mediterraneo e Vicino Oriente)*, 2017; Anagni (FR) *Religiosità antica tra paganesimo e cristianesimo*, 2018; Napoli (2019) *L'antico nel presente*. Tutti i Convegni, che hanno visto avvicendarsi studiosi e studiose di vaglia, avevano per sottotitolo *I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo*. Di tutti questi Convegni le relazioni sono state raccolte in ebook da Andrea Piccolo e pubblicate nel sito, scaricabili dalla homepage alla voce "Atti dei Convegni di Senecio".
Purtroppo, lo scorso anno per lo scoppiare e il disastroso diffondersi della pandemia da Covid-19, dopo ripetuti contatti tra Direzione e Redazione, abbiamo deciso di soprassedere e rinviare all'anno successivo l'organizzazione del settimo Convegno. E così quest'anno 2021, considerata la situazione decisamente in via di netto miglioramento e, auspicabilmente, di soluzione definitiva, anche per dare un segnale di ripresa e di fiducia ci ripresentiamo, sia pure *a remoto* e con relatori tutti componenti della nostra Redazione, con un titolo che, come ho detto prima, è già un programma.

Infine, permettetemi ancora due considerazioni. La prima riguarda l'importanza che tutti noi dello staff attribuiamo alla nostra rivista, non solo perché convinti che contribuisca alla conservazione e alla diffusione della cultura, anche se qualcuno ha detto che con la cultura non si mangia, ma anche perché vogliamo opporci alle tenebre dei nostri giorni, alle manipolazioni di ogni tipo e alle strumentalizzazioni anche politiche, al triste panorama che ci circonda e ci soffoca, alle volgarità, alle parole d'odio che sono all'ordine del giorno, non solo nelle strade, ma anche e soprattutto nei social network: in una parola, a tutti gli aspetti deteriori, per non dire criminali, della comunicazione in rete.
La seconda considerazione è sulla rivista allo stato attuale. Da ottobre 2019 altri due anni sono passati e "Senecio" ha continuato ad essere vitale con l'uscita di sei contributi al mese, ad esclusione del mese di

agosto. Dunque, nel frattempo, si sono aggiunti altri 132 nuovi lavori, variamente distribuiti nelle diverse sezioni. Si tratta di testi pubblicati da addetti ai lavori e non: alcuni degli autori sono già presenti in "Senecio", altri sono new entry. A tutti il nostro sentito grazie.

Registrazione degli interventi

***

Sito: www.senecio.it

Link per il video: clicca qui

All'origine della poesia italiana: i trovatori provenzali in fuga dalla crociata

di Alessandro Cabianca

Di seguito le diapositive che hanno accompagnato l'intervento di Alessandro Cabianca *All'origine della poesia italiana i trovatori provenzali in fuga dalla crociata,* scaricabili al seguente link:
http://www.senecio.it/ebook/dereditu/Cabianca_Senecio2021.pdf

Premesse storiche e percorso del PPoint

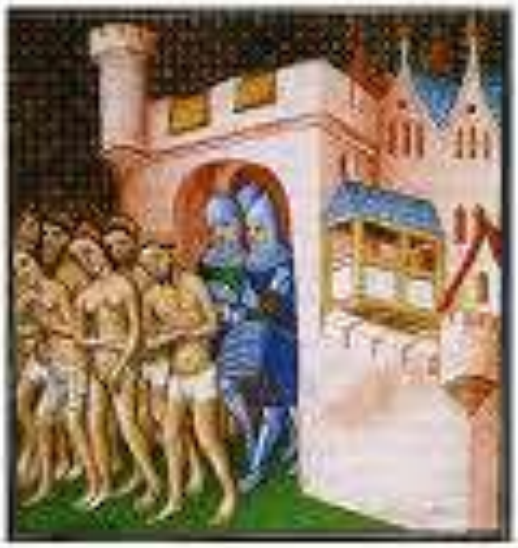
- Tutto ha inizio con la crociata contro gli albigesi: 1209
- Si assiste alla diaspora dei trovatori dalla Provenza per l'Europa e in Italia a causa della crociata.
- Vengono accolti nelle corti feudali italiane di Lunigiana, Monferrato e Veneto (estensi e da Romano).
- L'incontro di alcuni trovatori con i poeti della Magna Curia di Federico II a Este, Verona, Padova e Treviso.
- I poeti abbandonano il latino e scelgono il volgare
- Il passaggio di temi e forme dai provenzali ai siciliani, ai siculo-toscani, agli stilnovisti.
- Quindi a Dante e a Petrarca con l'affermazione del volgare toscano come lingua della poesia.

Crociata contro gli albigesi 1209-1244

- A inizio 1200 serpeggia nella Francia meridionale una forte ribellione contro la corruzione della chiesa con un suo centro in Albi. È la setta dei **Catari**, scomunicata come eretica.
- I baroni del nord Francia con l'appoggio del Papa, muovono contro la contea di **Tolosa**, alleata al re d'Aquitania, ritenuta il centro della diffusione dell'eresia. Il Papa indice una **crociata**.
- Tolosa e la **Provenza** sono molto più sviluppate del resto della Francia, economicamente e culturalmente. La campagna contro l'eresia diventa **guerra di conquista.**
- Nelle corti feudali di Provenza fiorisce la lirica dei **trovatori**, insieme di musica e poesia. I poeti provenzali vengono indicati come fiancheggiatori dell'eresia e devono fuggire dalla Occitania: ducato di Tolosa, Provenza, Alvernia.

Carcassonne

CROCIATA: la conquista di Carcassonne



I Càtari cacciati da Carcassonne in una antica miniatura

Beziérs, 22 luglio 1209

Cade la città, sotto assedio, con il massacro di oltre 20.000 Càtari.
Così ha inizio la Crociata contro gli Albigesi bandita da Papa Innocenzo III.
L'abate Amaury, durante l'assedio, per distinguere i cattolici dagli eretici, ordina: "Uccideteli tutti, Dio saprà riconoscere i suoi".

5

Diaspora dei poeti provenzali verso… le corti ducali del Nord Italia e il Veneto

- La corte dei Savoia
- Il castello di Oramala dei Malaspina nella Lunigiana
- La corte di Bonifacio del Monferrato, re di Tessalonica
- Il castello di Calaone di Azzo d'Este
- Il castello dei Sanbonifacio a Verona (Sordello)
- La corte di Ezzelino a Bassano e Verona
- La corte di Alberico da Romano a Treviso
- La corte dei Tempesta a Noale - Venezia

Trovatori nelle corti italiane

- Castello di Oramala: Giraut de Borneilh, canzone per Moroello Malaspina; tenzoni di Raimbault de Vaqueiras e Alberto Malaspina; di Albertet de Sisteron e Uc de Saint Circ
- Corte del Monferrato: Peire Vidal, Gaucelm Faidit, Raimbault de Vaqueiras
- Corte di Saluzzo: Peire de la Mula
- Castello di Calaone: Aimeric de Peguilhan (1175 ca.-1230 ca.), (Piantoper Azzo VI d'Este), Guilhem de la Tor, Peire Ramon de Tolosa, Raimbault de Vaqueiras
- Corte di Ezzelino da Romano a Verona e a Bassano: Sordello, Rambertino Buvalelli, i siciliani e Uc de Saint Circ
- Corte di Alberico da Romano a Treviso: Uc de Saint Circ, Guilhem de la Tor

Trovatori italiani o vissuti qui a lungo

- Sordello da Goito – Mantova, Verona, Vittorio V.
- Bartolomeo Zorzi - Venezia
- Alberico da Romano – Romano e Treviso
- Bonifaci Calvo – Genova e Castiglia
- Percivalle Doria - Genova
- Peire de la Cavarana – Verona (?)
- Rambertino Buvalelli – Bologna e Verona
- Re Enzo, figlio di Federico II-Bologna (prigioniero 1249-1272)
- di Bologna è Guido Guinizzelli iniziatore del Dolce Stil Novo (1230-1276 a Monselice-PD)
- Guilhelm de la Tor – dal Perigord alle corti venete
- Uc de Saint Circ-dalla Provenza a Treviso (1220-1260)

Castello di Oramala dei Malaspina in Lunigiana

La poesia provenzale salvata dai **Canzonieri** scritti in Veneto o in Italia (da G.F. **Folena**)

- Almeno sette **Canzonieri** vengono scritti o trascritti in **Veneto:** il **V2** della Marciana, il Canz. **D**, l'estense, oggi a Modena, che contiene il Liber Alberici (Treviso), il Canz. **A**, vaticano 5232, e il Canz. **H**, vaticano 3207, i gemelli parigini **I e K** , veneti, e il parigino **T**, già in mano a Petrarca, il musicale **G** e l'Ambrosiano **R** oltre al Canz. **S** di Oxford, questo e altri passati dalle mani di Bembo
- Altri tra **Toscana e alta Italia**: il Chigiano I. IV 106;i manoscritti J, P e M, confezionati tra Firenze, Gubbio e altre località della Toscana

Bilinguismo dei trovatori

- **Tenzoni**: Raimbaut de Vaqueiras che gareggia con Alberto Malaspina, “el marques putanier” e scrive in italiano e in provenzale. Sordello scrive in provenzale
- Peire Guillem de Luzerna e Uc de Saint Circ scrivono una tenzone pro e contro Cunizza da Romano
- Esiste una tenzone in lingua d’oc tra Alberico da Romano e Uc de Saint Circ
- Scrivono in provenzale: Rambertino Buvalelli, *podestà* di Genova, Brescia, Milano, Parma, Mantova e Verona, Luchetto Gattilusio (a Milano, Cremona e Bologna), Percivalle Doria (ad Arles, Avignone, Asti e Parma) e Simone Doria (*podestà* di Savona e Albenga) e Alberico da Romano

Una canzone provenzale: Bernart de Ventadorn

- I **Can vei la lauzeta mover**
- **De joi** sas alas contra.l rai,
- Que s’oblid’ e.s laissa chazer
- Per la **doussor** c’al cor li vai,
- Ai! tan grans enveya m’en ve
- De cui qu’eu veya jauzion,
- Meravilhas ai, car desse
- Lo cor de dezirer no.m fon.
- II **Ai, las!** tan cuidava saber
- D’amor, e tan petit en sai,
- Car eu d’**amar** no.m posc tener
- Celeis don ja pro non aurai.
- Tout m’a mo cor, e tout m’a me ,
- E se mezeis e tot lo mon!
- E can se.m tolc, no.m laisset re
- Mas **dezirer** e cor volon.

- I **Quando vedo l’allodoletta muovere**
- per la gioia le sue ali contro il sole,
- che s’oblia e si lascia cadere
- per la dolcezza che le va al cuore,
- ah! Tanto grande invidia me ne viene
- di chiunque io veda gioioso,
- che mi meraviglio che allora
- il cuore non si sciolga di desidero.

- II **Ahimè!** Tanto credevo di sapere
- Dell’amore, e tanto poco ne so!
- Perché non posso trattenermi dall’amare
- colei dalla quale non avrò mai vantaggio.
- Tolto mi ha il cuore, e tolto me stesso,
- e se stessa e tutto il mondo;
- e quando mi privò di sé, non mi lasciò
- che desiderio e cuore bramoso.

FEDERICO II – la CORTE ITINERANTE e il

De arte venandi cum avibus, il trattato sulla falconeria

13

Trovatori alla corte di Federico

- Riccardo di Barbezieu; Aimeric de Peguilhan; Elia Cairel; Folchetto de Roman
- Scrive il Torraca che altri 11 trovatori sono stati sicuramente in contatto con la **Magna curia** di Federico II in Lunigiana, in Monferrato, al castello di Calaone degli estensi, alla corte degli Ezzelini
- **Giacomo da Lentini** inventore del Sonetto e esponente di primo piano della **Scuola siciliana** ne conobbe e imitò la poesia

FEDERICO II: LA MAGNA CURIA

- Federico II è a **Padova**, con quartier generale a Santa Giustina, a più riprese: nel 1232, nel 1235/36 e nel 1239 per la ribellione di Treviso e dei baroni tedeschi quando rimane per quasi due anni e viene ripreso dai trovatori per la caccia con falconi, leopardo, elefante
- La moglie Isabella d'Inghilterra dimora per due o più anni a Villa Vendramin di Noventa padovana (1239) di proprietà dei Dalesmanini
- La corte di Federico II è una corte itinerante per la difesa dei confini e in Veneto ha il suo principale alleato, **Ezzelino III da Romano**, come luogotenente, fiduciario e braccio armato

15

Abbazia di Santa Giustina a Padova

La corte sveva a Padova

- **Federico II e i funzionari della Magna Curia: 1232-39**
- I funzionari imperiali Corraduccio da Sterleto, podestà a Treviso (1234) e Giacomo da Morra, commissionano a Uc il Donat proensal, **grammatica, glossario e rimario** (1234-1243), ora alla Ambrosiana di Milano
- La **Scuola siciliana, principali esponenti:**
- Pier Dalle Vigne: protonotaro e giurista dell'imperatore
- Giacomino pugliese, il Notaro, identificato come Iacopo da Lentini, l'inventore del sonetto
- Re Enzo – figlio di Fed. II – trovatore, a lungo prigioniero a Bologna (1220-1272), dove nasce Guinizzelli (1237)
- Manfredi – trovatore (n.1232) - figlio di Federico II

La vera lingua dei siciliani

Cosa rimane della poesia siciliana nella lingua originale? Poco:

Pir meu cori alligrari (Per rallegrare il mio cuore) di Stefano Protonotaro, e tre spezzoni: le ultime due stanze (versi 43-70) della canzone di Re Enzo *S'iu truvassi Pietati*, la stanza iniziale (versi 1-12) della canzone *Gioiosamente canto* di Guido delle Colonne e un frammento di *Allegru cori plenu* di Re Enzo

Inoltre: *Oi lasso! non pensai* di Ruggierone da Palermo, *Contra lo meo volere* di Paganino da Serzana, *Donna, eo languisco e no so qua speranza* di Giacomo da Lentini e *Amore m'ave priso* di Percivalle Doria ritrovate a Bergamo da Giuseppe Mascherpa

- Giacomo da Lentini è l'inventore del sonetto, forma poetica che ha avuto grande successo fino a oggi
- Un caso a sé è rappresentato da Cielo d'Alcamo e dal suo *Contrasto: Rosa fresca auletissima, ch'apari inver' la state/ le donne ti desiano pulzell'e maritate*

Stefano Protonotaro: canzone in siciliano

– **Pir meu cori alligrari,**
chi multu longiamenti
senza alligranza e **joi d'amuri** è statu,
mi ritornu in **cantar**,
ca forsi levimenti
da dimuranza turniria in usatu
di lu troppu taciri;
e quandu l'omu ha rasuni di diri,
ben di' cantari e mustrari **alligranza**,
ca senza dimustranza
joi siria sempri di pocu valuri:
dunca ben di' cantar onni amaduri.

– Per allietare il mio cuore,
- che molto a lungo
- è rimasto privo di allegrezza e di **gioia d'amore**,
- ricomincio a comporre canzoni,
- perché forse l'indugio
- si potrebbe facilmente trasformare in abitudin
- di essere stato troppo in silenzio;
- e quando uno ha motivo di comporre
- deve giustamente cantare e mostrare allegrezza,
- giacché, se non venisse manifestata,
- la gioia sarebbe sempre di poco valore:
- dunque ogni innamorato deve proprio cantare

E si pir ben amari
cantau **jujusamenti**
omu chi avissi in alcun tempu amatu,
ben lu diviria fari
plui dilittusamenti
eu, chi son di tal donna innamuratu,
dundi è **dulci placiri**,
prejiu e valenza e **jujusu** pariri
e di billizzi cutant'abundanza
chi illu m'è pir simblanza,
quandu eu la guardu, sintir la **dulzuri**.

– E se per il fatto di essere davvero innamorato
- avrà cantato con gioia
- chiunque abbia amato anche per una volta,
- ancora meglio lo dovrei fare
- io, innamorato di una donna come quella,
- in cui c'è dolce fascino, **pregio**,
- valore e aspetto affascinante
- e tanta abbondanza di bellezza
- che a me sembra, quando la guardo,
- di sentirne la dolcezza.

Canzone di Jacopo da Lentini: parole tematiche

- **Amor non vole ch'io clami** — **Amore**
  merze[de] c'onn'omo clama, — **mercede**
  né ch[e] io m'avanti **c'ami,**
  c'ogn'omo s'avanta **c'ama**;
  che lo **servire** c'onn'omo — **servire (servitù feudale)**
  sape fare nonn-à nomo,
  e no è in pregio di laudare — **pregio, laude**
  quello che sape ciascuno:
  a voi, bella, tal[e] dono
  non vorria apresentare.
- […]
- Senza **merze[de]** potete — **mercede**
  saver, bella, 'l meo **disio**, — **disio**
  c'assai meglio mi vedete
  ch'io medesmo non mi veo;
  e però s'a voi paresse
  altro ch'esser non dovesse
  per lo vostro amore avere,
  unque **gioi** non ci perdiate. — **gioia**
  Cusì volete **amistate**? — **amistate**
  Inanzi voria morire. — **mancanza d'amore = morire**

Poco cambia, tutto si ripete

- La concezione dell'amore come **servaggio feudale** dei trovatori diventa nei siciliani sottomissione a una donna irraggiungibile, per la superiorità intrinseca della donna, non per la sua condizione di maritata; restano gli obblighi degli amanti: servizio, fedeltà, lealtà, segretezza, retaggio del sistema feudale, ma anche della subordinazione al sovrano.
- Adattamenti, riecheggiamenti, citazioni, riprese di testi occitanici sono evidenti nei siciliani come negli stilnovisti così come la riproposizione di tutte le parole chiave dei trovatori che identificano **l'amor cortese**: la *fin'amor.*

Concezione della donna: trovatori, siciliani, stilnovisti

- 1) **Desiderata**: Desiderio erotico e spirituale, adulterino, **servaggio** del trovatore verso una **donna sposata**, di alto lignaggio, perciò irrealizzabile
- 2) **Idealizzata**: per la bellezza e la grazia fisica che il poeta loda e ne riceve gioia o dolore, se la donna è inaccessibile perché **troppo superiore al poeta**
- 3) **Angelicata**: nuovamente irraggiungibile, ma con una valenza quasi mistica di **creatura divinizzata**, venuta: "Di cielo in terra a miracol mostrare"
- Quello che cambia è il rapporto del poeta con la donna, non più 'servaggio' feudale (1), carico di desiderio fisico, ma stupefatta meraviglia per una donna idealizzata (2) che può portare l'innamorato verso pensieri elevati, spirituali (3).

Affresco di Palazzo Finco a Bassano: Federico II con un trovatore

23

Di prossima pubblicazione

In copertina: affresco di Palazzo Finco a Bassano con Fed.II e un trovatore

Alessandro Cabianca

UN TROVATORE PROVENZALE ALLA CORTE DEGLI EZZELINI

UC DE SAINT CIRC

Romanzo

CLEUP

UC DE SAINT CIRC E ALBERICO a Treviso

- Figura chiave di questi passaggi è **Uc de Saint Circ,** fuggito dalla Provenza e accolto nelle varie corti: dai Malaspina, in Monferrato e per breve periodo a Calaone dagli Este e da Ezzelino a Verona, quindi a **Treviso** presso Alberico da Romano dove vive per quasi quarant'anni e trascrive molte poesie provenzali raccolte nel Liber Alberici oggi parte del Canzoniere estense della Biblioteca di Modena
- **Peire Vidal** è il trovatore più conosciuto dai poeti italiani specie per la **Vida**, che ironizza sull'episodio che si fa Imperatore senza averne titolo

25

UC e la Magna Curia: sintesi

- All'origine della concezione dell'amore del medio evo sta il trattato *De amore* di Andrea Cappellano (Ante 1200)
- *Ensenhamen d'onor, Vidas e Razos* sono scritte da Uc de Saint Circ (Uc Faidit) e da Guglielmo De la Tor su commissione di Giacomo da Morra e Corraduccio da Sterleto, funzionari dell'imperatore Federico II
- Il *Donat proensal*, grammatica, glossario e rimario provenzale è scritto a Treviso, e, morto Ezzelino e massacrato Alberico con l'intera famiglia, segue la sorte della Biblioteca Pinelli, da Padova a Napoli, e, acquistata dal Cardinal Borromeo, a Milano
- Il *Liber Alberici*, raccolta di canzoni provenzali, finisce a Modena, all'interno del *Canzoniere estense*

PROVENZALI e SCUOLA SICILIANA

- **La Magna Curia di Federico II**, venuta in contatto in Veneto, tra Verona Padova e Treviso, con la Poesia Provenzale ne assorbe schemi, stile e argomenti e sceglie **la lingua volgare** come lingua della poesia; **abbandona il latino** ed esclude i temi politici, cioè il *Sirventese*
- Guglielmino pugliese, il Notaro; Giacomo da Lentini, l'inventore del sonetto; i funzionari di Federico II: Da Morra e Da Sterleto; i figli di Federico II, Enzo, prigioniero a Bologna, e Manfredi: si scrive in siciliano e in provenzale e **scompare la musica**; la poesia da intrattenimento diventa scrittura individuale
- Molti nobili e trovatori scrivono in provenzale e nelle lingue volgari: Alberico da Romano, Marchese Lanza di Busca, il Marchese Alberto Malaspina, Percivalle Doria, Bartolomeo Zorzi, Sordello, il trovatore Cigala

Pagine di Canzonieri Provenzali

si notino i capoversi e le miniature istoriate in foglia d'oro

I Trovatori all'origine della poesia italiana?

- Tutti noi abbiamo studiato che la poesia italiana è nata con il **Dolce stil novo** in Toscana e ha avuto come precedente importante la poesia della **Scuola siciliana** con l'invenzione del Sonetto di Jacopo da Lentini
- **IN SINTESI e per somma di indizi**
- È così, ma all'origine, dopo il predominio del latino e la diffusione delle lingue locali, i volgari, l'influenza della lingua provenzale nelle corti di tutta Europa (come il francese diplomatico nel settecento) diviene il mezzo per la diffusione di una nuova forma di poesia lirica accompagnata dalla musica da parte dei trovatori, poeti che dalla Provenza scelsero le corti del nord dell'Italia

Provenzali, siciliani, toscani

- La prima coiné linguistica europea delle classi nobili e colte è il provenzale, prima della distruzione della società cortese: trovatori e giullari rappresentano la prima scuola poetica omogenea e aprono la strada alla poesia italiana che ne imita temi e forme
- Il passaggio fondamentale è **l'abbandono del latino e la scelta della lingua volgare** che per primi compiono i provenzali, imitati dai siciliani per la necessità di Federico II di creare una identità culturale dell'impero
- Il percorso della poesia dalle corti ducali alla Magna curia di Federico II avviene attraverso il provenzale
- La poesia dei siciliani viene poi traslata in **Toscana** in una lingua che copre l'originale: il passaggio dall'impero alle realtà comunali e poi alle signorie porta alla perdita della lingua dei poeti siciliani e al dominio del toscano

I poeti siculo-toscani

- Transitano i temi amorosi dai provenzali e dai siciliani nella lingua toscana con molte parole tematiche: Bonagiunta Orbicciani, Guittone d'Arezzo, Chiaro Davanzati, Monte Andrea
- **Compiuta Donzella,** fiorentina, vuole libertà in amore.
- **A la stagion che 'l mondo foglia e fiora**
  acresce **gioia** a tut[t]i **fin' amanti**: **fin'amor**
  vanno insieme a li giardini alora **joi**
  che gli **auscelletti** fanno dolzi canti;

  la franca gente tutta s'inamora,
  e di **servir** ciascun trag[g]es' inanti, **servaggio**
  ed ogni damigella in gioia dimora;
  e me, n'abondan mar[r]imenti e pianti.

  Ca lo mio padre m'ha messa 'n er[r]ore,
  e **tenemi sovente in forte doglia**:
  donar mi vole a mia forza segnore,

  ed io di ciò non ho disìo né **voglia**,
  e 'n gran tormento vivo a tutte l'ore;
  però non mi ralegra **fior né foglia**.

Il Dolce Stil Novo e i provenzali

- La nascita del Dolce Stil Novo in Toscana ne è una filiazione, molti sono i temi (amore, natura) dei provenzali ripresi dai poeti del Dolce Stil Novo
- Si sceglie il volgare per parlare d'amore
- L'amore cortese, idealizzato, per una dama sposata, di più alto rango rispetto al trovatore diventa l'amore elevato, angelicato, degli stilnovisti
- Molte sono le citazioni e le riprese dai provenzali a partire dalla struttura dei componimenti: Canzone, Tenzone, Discordo, Sirventese, Pastorella

Gli stilnovisti

- Guido Guinizzelli (bolognese), precursore del movimento, Dante, Guido Cavalcanti, i più significativi, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi, Cino da Pistoia, mediatore tra lo Stil Novo e il primo Umanesimo

- **Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io (di Dante Alighieri)**
  fossimo presi per incantamento
  e messi in un vasel, ch'ad ogni vento
  per mare andasse al voler vostro e mio;

  sì che fortuna od altro tempo rio
  non ci potesse dare impedimento,
  anzi, vivendo sempre in un talento,
  di stare insieme crescesse 'l disio.

  E monna Vanna e monna Lagia poi
  con quella ch'è sul numer de le trenta
  con noi ponesse il buono incantatore:

  e quivi ragionar sempre d'amore,
  e ciascuna di lor fosse contenta,
  sì come i' credo che saremmo noi.

Dante, Petrarca, Boccaccio

- **Dante** cita i trovatori: Peire d'Alvernhe, Betran de Born, Arnaut Daniel, Giraud de Bornelh, Folquet de Marselha, Aimeric de Belenoi, Aimeric de Peguilhan, Sordello
- **Petrarca** dalla Provenza a Padova, cita: Bernart de Ventadorn, Arnaut Daniel, Raimbaut d'Aurenga, Rambertino Buvalelli, Elias Cairel, Bertran de Born, Guiraut Riquier, Cerverì da Girona, Lanfranco Cigala
- **Boccaccio**: cita Guilhem de Cabestaing. Molti temi del Decameron richiamano il Novellino provenzale o le vite dei trovatori o il ciclo bretone

Dante riprende una canzone provenzale

Bernart de Ventador

Can vei la **lauzeta** mover
De joi sas alas contra.l rai,
Que s'oblid' e.s laissa chazer
Per la doussor c'al cor li vai,
Ai! tan grans enveya m'en ve
De cui qu'eu veya jauzion,
Meravilhas ai, car desse
Lo cor de **dezirer** no.m fon.

Dante*: Commedia, P. XX,* vv.73-78

Quale **allodetta** che 'n aere si spazia
prima cantando, e poi tace contenta
de l'ultima dolcezza che la sazia,
tal mi sembiò l'imago de la 'mprenta
de l'etterno piacere, al cui **disio**
ciascuna cosa qual ell'è diventa.

Dalla Divina Commedia

Nel Canto dell'amore di Paolo e Francesca, If V, cita '*Lancillotto e Ginevra*': "galeotto fu il libro…", inoltre cita *Tristano,* testi in lingua d'oïl e Arnaut Daniel tra i lussuriosi

In If XXXII e in *De Vulg. El.* riprende il ciclo di Re Artù

Nel *De Vulg. El*. sul tema dell'amore cita: Gerard de Borneill, il re di Navarra, Cino da Pistoia e Guinizzelli

Trovatori citati: If XXVIII, Bertram dal Bornio; Pg XXVI, Arnaut Daniel; Pg VI, Sordello

Divina Commedia, Editio princeps: Foligno ~1470

LA DIVINA
COMEDIA DI DANTE,
DI NOVO ALLA SVA VERA
lezione ridotta con lo aiuto di molti
antichissimi esemplari.
CON ARGOMENTI, ET
ALLEGORIE PER CIASCVN
Canto, & Apostille nel margine.
ET INDICE COPIOSISSIMO DI
tutti i Vocaboli più importanti usati dal
Poeta, con la spositione loro.

Dante – per bocca di Guinizzelli, l'iniziatore del "dolce stil novo" – fa parlare Arnaut Daniel in provenzale

- El comiciò liberamente a dire:
- "Tan m'abellis vostre cortes deman,
- qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire.
- Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan;
- consiros vei la passada folor,
- e vei jausen lo joi qu'esper, denan.
- Ara vos prec, per aquella valor
- que vos guida al som de l'escalina,
- sovenha vos a temps de ma dolor!" (Pg XXVI, 140-148)
-
- [Tanto mi piace la vostra cortese domanda, che io non mi posso né voglio a voi celare. Io sono Arnaldo, che piango e vado cantando; pensoso vedo la passata follia, e vedo giocondo il gaudio che spero in futuro. Ora vi prego, per quel valore che vi guida al sommo di questa scala, ricordatevi a tempo opportuno del mio dolore.]

Petrarca e i trovatori

- Gli autori prediletti sono Bernart de Ventadorn e Arnaut Daniel, per i temi e le atmosfere il primo e per lo stile e la tecnica il secondo. Altri importanti riferimenti del Petrarca sono Peire Vidal e Arnaut de Maruelh, Folchetto da Marsiglia, Aimeric de Peguilhan e Aimeric de Belenoi
- Nel *Canzoniere* prevalgono la Canzone, tipicamente provenzale, e il Sonetto, di derivazione siciliana, con ripresa di temi amorosi e rime

Temi che passano dai provenzali ai siculo-toscani a Petrarca:
richiami a Arnaut Daniel e a **Compiuta Donzella** fiorentina

- **Aspro core et selvaggio**, et cruda **voglia (di Francesco Petrarca)**
  in dolce, humile, **angelica** figura,
  se l'impreso rigor gran tempo dura,
  avran di me poco **honorata** spoglia;

  ché quando nasce et mor fior, herba et foglia,
  quando è 'l dí chiaro, et quando è notte oscura,
  piango ad ognor: ben ò di mia ventura,
  di madonna et **d'Amore onde mi doglia**.

  Vivo sol di speranza, rimembrando
  che poco humor già per continua prova
  consumar vidi marmi et pietre salde.

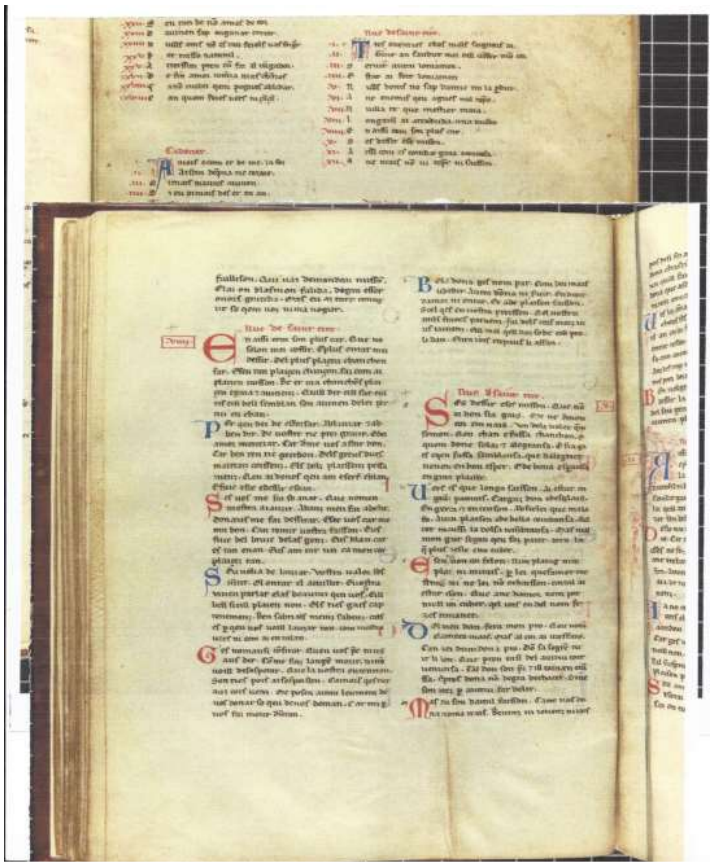
  Non è sí duro cor che, lagrimando,
  pregando, amando, talor non si smova,
  né sí freddo voler, che non si scalde.

Bibliografia

- *Donat proensal*, Glossario e rimario (UC da Treviso)
- Canzonieri: Bibl. Vaticane: A (Vat.lat.5232), F (Chigi L.IV.106), L (Vat.lat.3206), O (Vat.lat.3208), H (Vat.lat.3207); U-Medicea; D-Estense e Liber Alberici; O-Berlino, C e T-Parigi; N-New York
- *Vidas* e *Razos* (UC e De la Tor dal Veneto) in seguito raccolte nel *Novellino provenzale – Volgarizzamento delle 'vitarelle' dei trovatori provenzali*
- Dante ne scrive nel *De vulgari eloquenza*, nella *Vita nova*, nella *Divina commedia*
- Petrarca: molti sono nel *Canzoniere* i riferimenti ai trovatori
- Boccaccio: Varie novelle prendono argomento dalla letteratura in lingua d'oïl (Ciclo bretone o Ciclo di re Artù)

Canzoniere estense e *Liber Alberici*

Uc de Saint Circ in Canzoniere estense pagg.172-179



Conclusione

- Come documenta **Gianfranco Folena,** nascono in Veneto il manualetto dell'amor cortese (***Ensenhamen d'onor*:** componimento in versi a rima baciata, per insegnare a giullari, damigelle, scudieri le regole della società), il glossario della lingua provenzale (***Donat proensal***), vite dei trovatori (***Vidas***) e la premessa a varie canzoni (***Razos***) oltre a importanti raccolte di poesie dei trovatori, sicuramente il ***Liber Alberici***, oggi parte del ***Canzoniere estense*** conservato presso la biblioteca di Modena. Aurelio Roncaglia afferma che Federico II ebbe un canzoniere in dono dai Da Romano: "prestigioso modello di poesia volgare", su cui si esercitarono i poeti siciliani.
- I più accreditati estensori di questi lavori sono **Uc de Saint Circ** e **Guilhem de la Tor**, dalla Provenza vissuti a Treviso, punto di diffusione della poesia provenzale.

• Grazie

Tiorba (Liuto) e Ribeca (da Rebab arabo)

Alessandro Cabianca

Link e download per Canzoniere provenzale estense e Liber Alberici

CLICCA QUI

Luciano e gli Sciti: l'altro da sé e l'uguale a sé

di Gianni Caccia

Secondaria, ma non certo marginale è nella produzione di Luciano di Samosata la trilogia dei dialoghi scitici, *Anacarsi o degli esercizi ginnici*, *Tossari o l'amicizia* e *Lo Scita o il protettore degli stranieri*, che ci presentano personaggi provenienti da una terra sita per i Greci agli indistinti confini settentrionali del mondo, ai cui abitanti erano solitamente attribuite qualità come vigore fisico, coraggio in guerra, particolare sapienza e per converso durezza d'animo sconfinante nella crudeltà e nella ferinità; ma soprattutto i Greci concepivano gli Sciti come altri per alcuni elementi caratteristici della loro società, quali il nomadismo, la mancanza di leggi e di quel senso di comunità che si esprime nell'istituto della πόλις[1].

Nella caratterizzazione degli Sciti il Samosatense attinge alla tradizione secondo la quale essi sono l'emblema dell'estraneo e del paradossale, poiché oltre ad essere stranieri appartengono a una cultura inconciliabile con quella greca: lo dimostrano alcune loro usanze, menzionate da Erodoto, come la parità di diritti tra uomini e donne, la pratica dei sacrifici umani e l'antropofagia[2]. Gli Sciti rappresentano quindi per i Greci il loro opposto, ciò che evade dalla norma, insomma una sorta di specchio capovolto.

L'attenzione di Luciano per tali figure portatrici di valori altri deriva inoltre dalla sua vicinanza al cinismo, che notoriamente guarda con simpatia al mondo scitico[3]. Secondo la filosofia cinica l'uomo deve spogliarsi di tutto ciò che gli impedisce di vivere secondo natura e rinunciare ai propri beni, intesi non solamente come beni materiali, ma anche come convenzioni e pregiudizi tipici della società in cui vive, diventando da cittadino di una πόλις cittadino del mondo, e perciò libero; questa rinuncia passa attraverso la discussione di ciò che la società, la tradizione e la consuetudine trasmettono come veri valori, il che comporta anche il non curarsi del proprio aspetto e il non avere una dimora fissa. Risulta quindi comprensibile l'interesse di Luciano per la vita degli Sciti, ritenuta più genuina e più autentica: la libertà interiore che caratterizza molti personaggi delle sue opere e che trova la massima manifestazione nella παρρησία va infatti spesso oltre i limiti imposti dal νόμος. Luciano inoltre condivide con i protagonisti della trilogia scitica la condizione di straniero, in virtù della quale ci dà un riflesso caricaturale e deformato della classicità, raggiungendo quello che è l'obiettivo costante della sua produzione: rovesciare, sovvertire, criticare attraverso il meccanismo dello σπουδογέλοιον.

L'*Anacarsi o degli esercizi ginnici* mette in scena un dialogo dallo schema prettamente socratico[4] tra Solone e questa figura semileggendaria di saggio Scita di madre greca, a volte annoverato tra i sette saggi.

Secondo la tradizione Anacarsi visse nella prima metà del VI secolo a.C. e compì numerosi viaggi, tra cui ad Atene, dove divenne appunto amico di Solone; tornato in Scizia, fu ucciso perché aveva cercato di introdurvi usanze greche e colpito da una sorta di *damnatio memoriae*: a chi avesse chiesto di lui qualsiasi Scita avrebbe risposto di non averlo conosciuto, anzi di non averne mai sentito pronunciare il nome[5]. Gli sono attribuiti un poemetto intitolato *Sulla costituzione degli Sciti*, una serie di detti e dieci lettere, in realtà redatte probabilmente nel III secolo a.C. e riconducibili all'ambiente della scuola cinica, in particolare all'opera di Bione di Boristene, il fondatore della diatriba cinico-stoica; tali lettere si segnalano infatti per alcuni elementi cari al cinismo, quali le critiche alla civiltà greca e l'elogio della vita secondo natura che diventa un'antitesi tra sostanza e forma, vigore morale e mollezza, semplicità e sofisticazione.

Nel dialogo lucianeo Anacarsi si mostra stupito della passione per gli esercizi ginnici e per discipline quali lotta, pugilato, pancrazio, non riuscendo a capire perché gli Ateniesi e più in generale i Greci amino assistere a manifestazioni di violenza secondo lui gratuita, e guarda con sufficienza alle competizioni in queste discipline nei giochi panellenici e ai premi in palio per i vincitori, che giudica ridicoli e non proporzionati alle fatiche e ai rischi affrontati; Solone prova a dimostrare che tali esercizi, lungi dall'essere fini a se stessi, non hanno come scopo primario la vittoria nei giochi, ma fanno parte di un'educazione fisica e spirituale dei giovani ateniesi e servono a formare ottimi cittadini e valorosi guerrieri infondendo in loro vigore, coraggio e senso dello Stato, ma non riesce a convincere l'interlocutore, che resta legato alle proprie idee e ai costumi del proprio popolo[6].

Va notato anzitutto che l'alterità di Anacarsi si accompagna ad una ἐλευθερία che significa autonomia di giudizio e lucidità di osservazione; del resto questo personaggio alla ricerca di una saggezza senza confini ha lasciato dietro di sé ogni cosa e al ritorno, come attesta la sua tragica fine, è diventato una sorta di straniero in patria. Attraverso la sua figura Luciano evidenzia come il viaggio trasformi l'individuo, e proprio attraverso gli strumenti del viaggiatore si pone all'esterno della realtà circostante, il che gli permette di osservarla con occhio nuovo e disincantato. Il motivo primo che spinge Anacarsi a viaggiare, come ammette egli stesso, è l'ampliamento del suo orizzonte conoscitivo:

Καὶ μήν, ὦ Σόλων, κατ' οὐδὲν ἄλλο ἀπὸ τῆς Σκυθίας ἥκω παρ' ὑμᾶς τοσαύτην μὲν γῆν διοδεύσας, μέγαν δὲ τὸν Εὔξεινον καὶ δυσχείμερον περαιωθείς, ἢ ὅπως νόμους τε τοὺς Ἑλλήνων ἐκμάθοιμι καὶ ἔθη ‹τὰ› παρ' ὑμῖν κατανοήσαιμι καὶ πολιτείαν τὴν ἀρίστην ἐκμελετήσαιμι[7].

Essendo però un saggio al pari di Solone, da un lato assorbe ciò che ricava dai suoi incontri, dall'altro mette in crisi i valori in cui l'uomo politico e legislatore ateniese crede. La lontananza tra la prospettiva di Anacarsi e l'oggetto della sua osservazione, che gli appare del tutto incomprensibile, viene sottolineata già nella parte iniziale del dialogo da Solone, il quale, facendo professione di relativismo culturale, ammette che le differenze tra i due popoli rendono difficile per gli uni comprendere e accettare le usanze degli altri:

Καὶ εἰκότως, ὦ ’Ανάχαρσι, τοιαῦτά σοι τὰ γιγνόμενα φαίνεται, ξένα γε ὄντα καὶ πάμπολυ τῶν Σκυθικῶν ἐθῶν ἀπᾴδοντα, καθάπερ καὶ ὑμῖν πολλὰ εἰκὸς εἶναι μαθήματα καὶ ἐπιτηδεύματα τοῖς Ἕλλησιν ἡμῖν ἀλλόκοτα εἶναι δόξαντα ἄν, εἴ τις ἡμῶν ὥσπερ σὺ νῦν ἐπισταίη αὐτοῖς[8].

Lo sguardo di Anacarsi è quello di chi non ha esperienza e familiarità con ciò che vede per la prima volta; da qui lo stupore per la realtà in cui si trova catapultato e l’incapacità di comprendere ciò che appartiene specificamente alla cultura greca e pertanto gli è estraneo, da qui anche la necessità di affidarsi al saggio del luogo, essendo un nomade che ignora totalmente le istituzioni politiche greche:

ἐπεὶ πόθεν ἂν ἐγὼ νομὰς καὶ πλάνης ἄνθρωπος, ἐφ’ ἁμάξης βεβιωκώς, ἄλλοτε ἄλλην γῆν ἀμείβων, πόλιν δὲ οὔτε οἰκήσας πώποτε οὔτε ἄλλοτε ἢ νῦν ἑωρακώς, περὶ πολιτείας διεξίοιμι καὶ διδάσκοιμι αὐτόχθονας ἄνδρας πόλιν ταύτην ἀρχαιοτάτην τοσούτοις ἤδη χρόνοις ἐν εὐνομίᾳ κατῳκηκότας, καὶ μάλιστα ‹σέ›, ὦ Σόλων, ᾧ τοῦτο ἐξ ἀρχῆς καὶ μάθημα, ὥς φασιν, ἐγένετο, ἐπίστασθαι ὅπως ἂν ἄριστα πόλις οἰκοῖτο καὶ οἵστισιν νόμοις χρωμένη εὐδαιμονήσει;[9].

Ma proprio questa condizione gli permette un’osservazione distaccata e imparziale della realtà che si traduce nel dubbio e nella messa in discussione di quanto afferma l’interlocutore[10]; un elemento presente anche in Plutarco, il quale ne *Il banchetto dei sette saggi*, attraverso il paragone col sole, sottolinea come la ἐλευθερία di Anacarsi risieda nella sua vita nomade e costituisca un segno di superiorità:

‘βασιλείας μὲν γὰρ καὶ πόλεις ὀλίγοι κυβερνῶσιν, ἑστίας δὲ πᾶσιν ἡμῖν καὶ οἴκου μέτεστι’. Γελάσας οὖν ὁ Αἴσωπος ‘οὐκ, εἴγε τῶν πάντων’ ἔφη ‘καὶ ’Ανάχαρσιν ἀριθμεῖς· τούτῳ γὰρ οἶκος οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ καὶ σεμνύνεται τῷ ἄοικος εἶναι, χρῆσθαι δ’ ἁμάξῃ, καθάπερ τὸν ἥλιον ἐν ἅρματι λέγουσι περιπολεῖν, ἄλλοτ’ ἄλλην ἐπινεμόμενον τοῦ οὐρανοῦ χώραν’. Καὶ ὁ ’Ανάχαρσις ‘διὰ τοῦτό τοι’ εἶπεν ‘ἢ μόνος ἢ μάλιστα τῶν θεῶν ἐλεύθερός ἐστι καὶ αὐτόνομος, καὶ κρατεῖ πάντων, κρατεῖται δ’ ὑπ’ οὐδενός, ἀλλὰ βασιλεῦει καὶ ἡνιοχεῖ’[11].

Questo è appunto l’elemento che conferisce forza alla sua visione straniante, caratterizzata da stupore e meraviglia per quanto non sente in linea con la sua mentalità e i suoi valori. Le cose cui Solone e in generale i Greci danno grande importanza appartengono secondo lui alla categoria dell’assurdo e del vano: in particolare i giochi panellenici e i patimenti sostenuti dai giovani ateniesi, per giunta di fronte a molti spettatori, gli appaiono paradossali e sproporzionati, degni se mai di derisione e sbeffeggio[12]. In definitiva Anacarsi demolisce l’esaltazione fatta da Solone delle qualità e dei vantaggi della παιδεία greca, arrivando a definirla una scusa per rendere i giovani fiacchi e indolenti anziché animosi in guerra contro i nemici:

’Αλλ’ ὅρα μὴ ταῦτα μὲν ὑμῖν τὰ κομψὰ λῆρος ᾖ καὶ παιδιὰ ἄλλως καὶ διατριβαὶ ἀργοῦσι καὶ ῥᾳθυμεῖν ἐθέλουσι τοῖς νεανίσκοις. εἰ δὲ βούλεσθε πάντως ἐλεύθεροι καὶ

εὐδαίμονες εἶναι, ἄλλων ὑμῖν γυμνασίων δεήσει καὶ ἀσκήσεως ἀληθινῆς τῆς ἐν τοῖς ὅπλοις, καὶ ἡ ἅμιλλα οὐ πρὸς ἀλλήλους μετὰ παιδιᾶς, ἀλλὰ πρὸς τοὺς δυσμενεῖς ἔσται μετὰ κινδύνων μελετῶσι τὴν ἀρετήν[13].

Anche la questione puramente linguistica è passibile di importanti implicazioni. Nel dialogo Anacarsi si contraddistingue per un modo di parlare scarno ma efficace, in cui il contenuto prevale sulla forma, e dà maggiore importanza alle azioni che alle parole, laddove i discorsi di Solone appaiono a volte astrusi e privi di una corrispondenza pratica[14]. Anacarsi viene presentato come un individuo dotato di senso pratico e le sue critiche appaiono spesso contraddistinte da semplicità intellettuale e ingenuità, o meglio falsa ingenuità, come quando domanda sarcasticamente se in guerra i giovani ateniesi useranno contro i nemici le pratiche della lotta e del pugilato[15] o quando sostiene che certe argomentazioni addotte da Solone per spiegare che gli esercizi ginnici non infiacchiscono ma rafforzano il fisico, ad esempio i paragoni con l'idra di Lerna e col soffio che può sia ravvivare sia spegnere il fuoco, risultano per lui troppo sottili e poco intellegibili:

Ταυτὶ μέν, ὦ Σόλων, οὐ πάνυ συνίημι· λεπτότερα γὰρ ἢ κατ' ἐμὲ εἴρηκας, ἀκριβοῦς τινος φροντίδος καὶ διανοίας ὀξὺ δεδορκυίας δεόμενα[16].

Ciò trova una corrispondenza con la prima lettera attribuitagli, nella quale Anacarsi, rivolgendosi agli Ateniesi, denuncia la loro abituale derisione dei barbari, ritenuti incapaci di esprimersi correttamente in greco, e ribalta tale critica asserendo che lo stesso può valere per i Greci riguardo all'idioma scitico:

Γελᾶτε ἐμὴν φωνήν, διότι οὐ τρανῶς Ἑλληνικὰ γράμματα λέγει. Ἀνάχαρσις παρ' Ἀθηναίοις σολοικίζει, Ἀθηναῖοι δὲ παρὰ Σκύθαις. οὐ φωναῖς διήνεγκαν ἄνθρωποι ἀνθρώπων εἰς τὸ εἶναι ἀξιόλογοι, ἀλλὰ γνώμαις, ὥσπερ καὶ Ἕλληνες Ἑλλήνων. λεγόντων δὲ θεωρεῖτε αὐτὰ τὰ λεγόμενα· τὸ γὰρ τέλος τούτων εἰς ὄνησιν[17].

Per la caratterizzazione del personaggio Luciano sembra ispirarsi soprattutto a Plutarco, che nella *Vita di Solone* mette a confronto l'ottimismo pragmatico dell'uomo politico ateniese con il pessimismo dello Scita riguardo ai comportamenti umani e all'efficacia delle leggi: Anacarsi paragona le leggi cui attende Solone alle ragnatele, poiché trattengono i cittadini più deboli ma sono rotte da quelli più potenti e ricchi, e dopo aver assistito a una seduta dell'Ecclesia si meraviglia che tra i Greci parlino i saggi ma decidano gli ignoranti[18].
Lo stupore di fronte alle istituzioni, così come di fronte alla prassi della politica, è il riflesso di un più lato *habitus* mentale, necessario secondo Luciano per non assuefarsi al dato, ma vederlo con occhi sempre diversi e metterlo in discussione, evitando di uniformarsi all'opinione corrente. Come infatti osserva Solone, basterà poco tempo ad Anacarsi per non giudicare più strane le usanze dei Greci e abituarsi ad esse, ma questo cambiamento potrà portare alla scomparsa della sua disposizione critica;

del resto lo stesso Scita dichiara di aver lasciato di proposito in patria il πῖλος, il copricapo tipico della sua gente, per non apparire l'unico straniero ad Atene[19].

Proprio lo sguardo di uno straniero possiede per natura la capacità di meravigliarsi di fronte alla realtà e di guardarla con occhio critico senza accettarla a priori; e la conseguenza di questo atteggiamento, in perfetta coerenza con lo spirito lucianeo, è il riso, l'arma formidabile della satira che significa distacco, demistificazione e demolizione di certezze consolidate. Il riso è la reazione di Anacarsi di fronte alla fatica dei lottatori che, sudati e unti d'olio, vengono da lui equiparati alle anguille, o di fronte alla considerazione della banalità dei premi in palio nei giochi se rapportati al gravoso impegno psicofisico richiesto agli atleti[20]. Come d'abitudine, la satira utilizza il processo del rovesciamento: chi aderisce a determinate convenzioni e consuetudini non può che esaltarle, ma contrariamente alle sue aspettative ciò che per lui è oggetto di lode diventa per chi è estraneo ad esse motivo di riso e di scherno. In particolare la ridicolizzazione delle usanze relative alle pratiche sportive dei Greci, e nel contempo la constatazione che il giudizio al riguardo è mutato nel tempo, ha un antecedente nella *Repubblica* di Platone:

καὶ ὑπομνήσασιν ὅτι οὐ πολὺς χρόνος ἐξ οὗ τοῖς Ἕλλησιν ἐδόκει αἰσχρὰ εἶναι καὶ γελοῖα ἅπερ νῦν τοῖς πολλοῖς τῶν βαρβάρων, γυμνοὺς ἄνδρας ὁρᾶσθαι, καὶ ὅτε ἤρχοντο τῶν γυμνασίων πρῶτοι μὲν Κρῆτες, ἔπειτα Λακεδαιμόνιοι, ἐξῆν τοῖς τότε ἀστείοις πάντα ταῦτα κωμ�ᾠδεινν[21].

Anacarsi diventa quindi portavoce dell'autore stesso: anch'egli si riconosce nei valori della παιδεία greca ai quali è stato educato, ma allo stesso tempo, come straniero, ne ravvisa i limiti. Attraverso la sua figura il Samosatense critica una delle istituzioni basilari di tale παιδεία, l'esercizio fisico praticato nei ginnasi, non solo nei suoi fondamenti ma anche e soprattutto nella sua degenerazione esibizionistica che si manifesta nei giochi panellenici; e dietro questa dissacrazione trapela il vero obiettivo della sua satira, l'aspra condanna della spettacolarizzazione della cultura tanto in voga alla sua epoca, con particolare riferimento a filosofi e pseudofilosofi, alla loro pretesa di educazione e al loro desiderio di fama e di successo.

Un altro aspetto in cui i costumi di Greci e Sciti divergono, con stupore e disappunto di Anacarsi, è il divieto in Grecia di portare le armi nei luoghi pubblici in tempo di pace, laddove gli Sciti hanno la scimitarra o il pugnale come abituale corredo al proprio vestiario: Solone giustifica questa differenza, presentandola come un elemento distintivo delle usanze dei due popoli, col rischio costante presso gli Sciti di subire attacchi di sorpresa e con l'assenza del senso di comunità tipico del mondo greco, il che induce alla diffidenza reciproca, ma l'interlocutore rovescia la sua argomentazione asserendo che paradossalmente i Greci riservano alle armi una cura e un'attenzione maggiore che ai corpi dei giovani, sottoposti a maltrattamenti anche senza una reale necessità[22]; e a questo proposito l'inconciliabilità tra la mentalità di Anacarsi e le usanze alle quali è posto di fronte è rimarcata anche dal fatto che egli ritiene

inammissibile un qualsiasi atto di violenza compiuto in pubblico, che in Scizia non resterebbe impunito anche in presenza di pochi testimoni:

παρ' ἡμῖν δὲ τοῖς Σκύθαις ἤν τις, ὦ Σόλων, ἢ πατάξῃ τινὰ τῶν πολιτῶν ἢ ἀνατρέψῃ προσπεσὼν ἢ θοἰμάτια περιρρήξῃ, μεγάλας οἱ πρεσβύται τὰς ζημίας ἐπάγουσι, κἂν ἐπ' ὀλίγων μαρτύρων τοῦτο πάθῃ τις, οὔτι γε ἐν τηλικούτοις θεάτροις, οἷα σὺ διηγῇ τὸ Ἰσθμοῖ καὶ τὸ ἐν Ὀλυμπίᾳ[23].

Insomma, il riso dello straniero attacca tutto quanto appare nobile e bello agli occhi di chi si riconosce nei valori della cultura greca, coinvolgendo nella sua critica demolitrice anche il teatro, soprattutto tragico: Anacarsi si fa beffe dell'abbigliamento per lui grottesco degli attori coturnati e della commiserazione del pubblico per le vicende lacrimevoli oggetto delle tragedie; tale atteggiamento non risparmia neppure il ridicolo della commedia, in una sorta di denigrazione al quadrato[24]. Così, con un rovesciamento delle parti, la categoria dello ξένον, di ciò che è estraneo in quanto straniero, interessa proprio il mondo greco, che nell'aspetto degli esercizi ginnici gli appare improntato a follia:

ὡς ἔμοιγε μανίᾳ μᾶλλον ἐοικέναι δοκεῖ τὸ πρᾶγμα, καὶ οὐκ ἔστιν ὅστις ἂν ῥαδίως μεταπείσειέ με ὡς οὐ παραπαίουσιν οἱ ταῦτα δρῶντες[25].

Il motivo ritorna in Dione Crisostomo, dove lo Scita parla espressamente di una follia momentanea di cui gli atleti stessi provano poi vergogna:

ἔλεγεν οὖν ὡς ἔστιν ἐν ἑκάστῃ πόλει τῶν Ἑλλήνων ἀποδεδειγμένον χωρίον, ἐν ᾧ μαίνονται καθ' ἡμέραν, τὸ γυμνάσιον λέγων· ἐπειδὰν γὰρ ἐλθόντες ἀποδύσωνται, χρίονται φαρμάκῳ. τοῦτο δὲ ἔφη κινεῖν αὐτοῖς τὴν μανίαν. εὐθὺς γὰρ οἱ μὲν τρέχουσιν, οἱ δὲ καταβάλλουσιν ἀλλήλους, οἱ δὲ τῷ χεῖρε ἀνατείναντες μάχονται πρὸς οὐδένα ἀνθρώπων, οἱ δὲ παίονται. ταῦτα δὲ ποιήσαντες, ἀποξυσάμενοι τὸ φάρμακον αὐτίκα σωφρονοῦσι, καὶ φιλικῶς αὐτοῖς ἤδη ἔχοντες βαδίζουσι κάτω ὁρῶντες, αἰσχυνόμενοι τοῖς πρεπραγμένοις[26].

Il riso di Anacarsi, per lui inevitabile di fronte alle stranezze e alle assurdità cui gli tocca di assistere, può però comportare conseguenze gravi: ad esempio egli dichiara che quando si recherà tra gli Spartani riderà anche delle loro usanze, in particolare quella di fustigare in pubblico i giovani, poiché una città con simili costumi partecipa di una follia da curare col classico rimedio dell'elleboro, benché così facendo corra il rischio di essere lapidato[27].

Lo sguardo straniante e per questo distaccato e ironico dell'osservatore straniero è reperibile in altre opere di Luciano: ne *Il due volte accusato* è incarnato da Pan, che in qualità di meteco vanta la sua semplicità e ignoranza di contro alle sottigliezze dei filosofi ateniesi, impegnati in discussioni capziose che degenerano nell'animosità e nella rissa[28]; in *Come si deve scrivere la storia* lo storiografo, a garanzia di veridicità e obiettività, dev'essere estraneo a qualsiasi realtà, addirittura straniero nei suoi stessi libri[29]. Si tratta di un atteggiamento in linea con il cinismo, la cui dottrina cerca in qualche modo di essere

estranea a se stessa per evitare che il proprio insegnamento cada nel dogmatismo; se ne può trovare una corrispondenza ne *Il pescatore o i redivivi*, dove Parresiade, alter ego dell'autore, nel suo attacco dissacrante a tutte le scuole filosofiche condotto attraverso la combinazione di commedia antica e dialogo platonico (la commistione che ha per oggetto l'opera *Il due volte accusato*), ha come alleato il cinico Menippo, che però nell'occasione tradisce la causa comune della filosofia:

ἔτι δὲ καὶ Μένιππον ἀναπείσας ἑταῖρον ἡμῶν ἄνδρα συγκωμῳδεῖν αὐτῷ τὰ πολλά, ὃς μόνος οὐ πάρεστιν οὐδὲ κατηγορεῖ μεθ' ἡμῶν, προδοὺς τὸ κοινόν[30].

La distanza tra i due interlocutori viene ribadita nella conclusione dell'opera, quando Solone chiede ad Anacarsi di spiegare a sua volta in che cosa consista l'educazione scitica e quali siano i valori più importanti per il suo popolo, ma secondo un procedimento caro a Luciano lo Scita non lo accontenta e col pretesto dell'ora tarda rimanda al giorno successivo la discussione, che probabilmente non avrà luogo[31]. Va comunque detto che le posizioni di chi è latore delle certezze acquisite dalla tradizione e di chi fa da contraltare satirico non sono destinate a rimanere del tutto antitetiche, anzi Luciano prospetta una almeno parziale conciliazione. Lo stesso Solone aveva tratto ammaestramento dai suoi viaggi; così, grazie alla *curiositas* che li caratterizza, entrambi i saggi impareranno l'uno dall'altro. Solone riconosce le potenzialità delle critiche mosse alle istituzioni di Atene e alla sua attività di legislatore, dichiarando che esse possono aiutarlo a modificare in meglio il proprio pensiero e impegnandosi a renderle pubbliche di fronte ai concittadini, e la condizione di straniero e barbaro insieme di Anacarsi non gli impedirà di essere considerato alla stregua di un benefattore:

δυοῖν γὰρ θατέρου πάντως οὐκ ἂν ἁμάρτοιμεν, ἢ σὲ βεβαίως πεισθῆναι ἐκχέαντα ὁπόσα οἴει ἀντιλεκτέα εἶναι ἢ ἐμὲ ἀναδιδαχθῆναι ὡς οὐκ ὀρθῶς γιγνώσκω περὶ αὐτῶν. καὶ ἐν τοῦτο πᾶσα ἄν σοι ἡ πόλις ἡ Ἀθηναίων οὐκ ἂν φθάνοι χάριν ὁμολογοῦσα· ὅσα γὰρ ἂν ἐμὲ παιδεύσῃς καὶ μεταπείσῃς πρὸς τὸ βέλτιον, ἐκείνην τὰ μέγιστα ἔσῃ ὠφεληκώς. οὐδὲν γὰρ ἀποκρυψαίμην αὐτήν, ἀλλ' εὐθὺς εἰς τὸ μέσον καταθήσω φέρων καὶ καταστὰς ἐν τῇ πνυκὶ ἐρῶ πρὸς ἅπαντας, 'ἄνδρες Ἀθηναῖοι, ἐγὼ μὲν ὑμῖν ἔγραψα τοὺς νόμους οἵους ἂν ᾤμην ὠφελιμωτάτους ἔσεσθαι τῇ πόλει, ὁ δὲ ξένος οὑτοσί' δείξας σέ, ὦ Ἀνάχαρσι 'Σκύθης μέν ἐστι, σοφὸς δὲ ὢν μετεπαίδευσέ με καὶ ἄλλα βελτίω μαθήματα καὶ ἐπιτηδεύματα ἐδιδάξατο· ὥστε εὐεργέτης ὑμῶν ἀναγεγράφθω καὶ χαλκοῦν αὐτὸν ἀναστήσατε παρὰ τοὺς ἐπωνύμους ‹ἢ› ἐν πόλει παρὰ τὴν Ἀθηνᾶν'. καὶ εὖ ἴσθι ὡς οὐκ αἰσχυνεῖται ἡ Ἀθηναίων πόλις παρὰ βαρβάρου καὶ ξένου τὰ συμφέροντα ἐκμανθάνοντες[32].

Terreno di coltura ideale della satira, e più in generale della critica, è proprio la città di Atene, i cui abitanti, per ammissione dello stesso Anacarsi, sono noti per la loro proverbiale ironia (benché anch'egli, con buona pace delle sue professioni di semplicità, mostri di possedere non minore senso dell'umorismo e verve comica) e, come afferma Solone con orgoglio un po' anacronistico, affidano un compito altamente educativo al teatro, in particolare alla commedia, alla quale spetta di insegnare attraverso il biasimo e il motteggio ciò che è da evitare in quanto turpe e disonorevole[33]. Così

l'intelligenza della satira si misura con la capacità ricettiva che sa accogliere la critica e trarne giovamento al di là della categoria dello straniero, cui Luciano stesso sente di appartenere in quanto Siro, ma che conserva sempre un carattere di marginalità e di estraneità. Nella sua diversità e libertà morale che si esprime attraverso la παρρησία, chi utilizza l'arma affilata ma a doppio taglio della satira diviene per questo stesso straniero tra gli uomini, correndo il rischio di combattere solo contro tutti in una condizione di isolamento per via del suo rifiuto di omologarsi all'*opinio communis*, secondo un modulo ricorrente nella filosofia cinica: lo si ritrova nelle battute iniziali de *Il pescatore o i redivivi*, dove Parresiade deve affrontare l'ira di tutti i filosofi messi alla berlina nelle *Vite dei filosofi all'asta*[34]. Luciano sembra implicitamente affermare che la satira può trovare un esito positivo soltanto nell'Atene ideale e anacronistica tratteggiata nell'opera, ma non nella realtà fattuale, dove non vi è possibilità di ravvedimento per chi è bersaglio degli σκώμματα e dello ψόγος: un motivo presente anche nello *Pseudologista* e soprattutto in *Caronte o i contemplanti*, dove Ermes constata l'impossibilità di eliminare l'ignoranza e le sofferenze dell'umanità, che ha le orecchie tappate come Odisseo quando ascoltò il canto delle Sirene ed è refrattaria alle critiche[35].

Il dialogo *Tossari o l'amicizia* è giocato sul confronto tra lo Scita che dà il nome all'opera, giunto come Anacarsi in Grecia per conoscerne le istituzioni e i costumi, e un Greco di nome Mnesippo[36]. Questi si meraviglia che gli Sciti venerino Oreste e Pilade come dèi, mentre dovrebbero considerarli nemici per ciò che hanno compiuto nelle loro terre[37], al che Tossari replica che essi vengono considerati un esempio di perfetta amicizia, un sentimento quanto mai sacro per la sua gente, a differenza dei Greci che ne fanno sfoggio solo a parole. Nasce quindi una sfida su quale dei due popoli abbia un senso più forte dell'amicizia: i due interlocutori producono cinque esempi ciascuno di legami disinteressati che passano sopra le differenze sociali e arrivano fino al sacrificio della vita, e dopo essersi reciprocamente sminuiti e accusati di ἀπιστία, poiché da un lato Tossari sostiene che i racconti del Greco sono artefatti e gonfiati, dall'altro Mnesippo giudica quelli dello Scita estremi e troppo fuori dal comune, nel finale del dialogo si riconciliano dichiarando la gara terminata ad armi pari e stringendo un saldo rapporto di amicizia, a dimostrazione che questo sentimento è universale e va oltre ogni confine, anche quello tra mondo greco e barbaro.

Anche quest'opera, sulla scia dell'*Anacarsi*, mette in discussione e sottopone a vaglio critico alcuni elementi della cultura greca, che non risultano più avere un valore assoluto. Il paradosso sta nel fatto che proprio due eroi del mito come Oreste e Pilade vengano presi a modello dallo straniero per rovesciare e svalutare il concetto greco di amicizia: gli Sciti in sostanza vedono in loro ciò che in Grecia di norma è assente. Le storie raccontate da Tossari, ambientate in un mondo caratterizzato da forti passioni e gesti estremi, si basano su una differente scala di valori ma soprattutto sono genuine, non abbellite dagli artifici tipici della retorica, che è arte della persuasione e dell'inganno assieme:

πλὴν ἄρξομαί γε ἤδη, μηδὲν ὥσπερ σὺ καλλιλογησάμενος· οὐ γὰρ Σκυθικὸν τοῦτο, καὶ μάλιστα ἐπειδὰν τὰ ἔργα ὑπερφθέγγηται τοὺς λόγους[38].

Ritroviamo quindi la contrapposizione tra il parlare semplice e sincero e il parlare sottile e artefatto; Tossari in sostanza si vanta di raccontare i fatti nudi e crudi, il che lo mette al riparo dalle menzogne di cui a suo giudizio sono invece infarciti i discorsi dell'interlocutore-rivale:

τί τοιοῦτον, ὦ Μνήσιππε, ὑμεῖς ἔχοιτε ἂν εἰπεῖν, εἰ καὶ ἄλλους σοι δέκα δοίη τις ἐπὶ τοῖς πέντε καταριθμήσασθαι ἀνωμότους, εἰ βούλει, ὡς καὶ πολλὰ ἐπιψεύδοιο αὐτοῖς; καίτοι ἐγὼ μέν σοι γυμνὸν τὸ ἔργον διηγησάμην· εἰ δὲ σύ τινα τοιοῦτον ἔλεγες, εὖ οἶδα ὁπόσα ἂν κομψὰ ἐγκατέμιξας τῷ λόγῳ[39].

La distanza tra i due popoli è vista dallo Scita nel segno di una differenza tra parola e azione, e la mancata corrispondenza tra i bei discorsi dei Greci e i fatti reali, che spesso si rivelano il loro esatto contrario, è filtrato attraverso il paradigma della tragedia, che come spesso accade in Luciano assume la connotazione negativa di recita, finzione, mascheramento della realtà:

καὶ ὁπόταν ὑμῖν οἱ τραγῳδοὶ τὰς τοιαύτας φιλίας ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβιβάσαντες δεικνύωσιν ἐπαινεῖτε καὶ ἐπικροτεῖτε καὶ κινδυνέουσιν αὐτοῖς ὑπὲρ ἀλλήλων οἱ πολλοὶ καὶ ἐπιδακρύετε, αὐτοὶ δὲ οὐδὲν ἄξιον ἐπαίνου ὑπὲρ τῶν φίλων παρέχεσθαι τολμᾶτε, ἀλλ' ἤν του φίλος δεηθεὶς τύχῃ, αὐτίκα μάλα ὥσπερ τὰ ὀνείρατα οἴχονται ὑμῖν ἐκποδὼν ἀποπτάμενοι αἱ πολλαὶ ἐκεῖναι τραγῳδίαι, τοῖς κενοῖς τούτοις καὶ κωφοῖς προσωπείοις ἐοικότας ὑμᾶς ἀπολιποῦσαι, ἃ διηρμένα τὸ στόμα καὶ παμμέγεθες κεχηνότα οὐδὲ τὸ σμικρότατον φθέγγεται. ἡμεῖς δὲ ἔμπαλιν· ὅσῳ γὰρ δὴ λειπόμεθα ἐν τοῖς περὶ φιλίας λόγοις, τοσοῦτον ἐν τοῖς ἔργοις αὐτῆς πλεονεκτοῦμεν[40].

Entrambi gli interlocutori si fanno portavoce di valori costitutivi del proprio popolo, che appaiono perfettamente identificabili e contrapposti; di conseguenza l'intero dialogo è giocato sull'antitesi Greco-Scita che investe tutti gli elementi messi in campo, dai giuramenti alle divinità alle cinque storie di amicizia raccontate da ciascuno dei due[41].

Le coppie di amici presentate da Mnesippo, cui tocca aprire la rassegna, sono costitute da opposti come il bello e il brutto, il ricco e il povero, e i suoi racconti, nei quali prevale l'ambientazione del viaggio, hanno per lo più carattere avventuroso: un giovane ricco, spinto da adulatori parassiti, si rovina per una donna di facili costumi fino a compiere un duplice omicidio e viene accompagnato nell'esilio dall'unico vero amico, in precedenza snobbato perché criticava la sua condotta di vita[42]; un uomo, sprezzante del pericolo, durante una tempesta salva l'amico caduto in mare dalla nave[43]; due benestanti alla morte di un amico poverissimo eseguono puntualmente il suo testamento, che prevedeva di mantenere la madre anziana e dare in matrimonio la figlia[44]; un uomo di bellissimo aspetto decide di sposare la figlia deforme di un amico per risollevarne il prestigio e le condizioni economiche[45]; un tale, durante un viaggio in Egitto, condivide le pene del carcere con un amico ingiustamente recluso per un furto sacrilego[46].

Viceversa i racconti di Tossari, dove il tema del viaggio ha una minore incidenza, sono violenti, macabri e riflettono la dimensione in cui vive un guerriero nomade esposto al pericolo costante di attacchi e violenze, contro i quali l'amicizia è l'arma più formidabile: uno Scita arriva a privarsi della vista per riscattare un amico fatto prigioniero dai Sarmati[47]; un altro sacrifica la propria vita nel tentativo di salvare l'amico da un leone[48]; un giovane pretendente chiede in sposa la figlia del re del Bosforo, ed essendo stato rifiutato in quanto povero vendica l'affronto subito con l'aiuto di due amici, incuranti che ciò scateni una guerra contro il loro popolo[49]; lo stesso Tossari, giunto nella città pontica di Amastri, si trova privo di mezzi in seguito ad un furto, ma l'amico che viaggia con lui lo trae d'impaccio vincendo una rischiosissima gara di lotta avente in palio un premio sostanzioso[50]; un uomo preferisce salvare da un incendio un amico infermo piuttosto che la propria famiglia[51].
Nell'introdurre i suoi esempi di amicizia Tossari opera un totale rovesciamento dei valori esaltati in precedenza da Mnesippo, in virtù del quale le azioni che questi aveva decantato, e più in generale tutte le cose che i Greci considerano serie e imprescindibili, appaiono agli occhi dello straniero sciocche e insulse:

ἐγὼ δέ σοι διηγήσομαι φόνους πολλοὺς καὶ πολέμους καὶ θανάτους ὑπὲρ τῶν φίλων, ἵν' εἰδῇς ὡς παιδιὰ τὰ ὑμέτερά ἐστιν παρὰ τὰ Σκυθικὰ ἐξετάζεσθαι. Καίτοι οὐδὲ ἀλόγως αὐτὸ πεπόνθατε, ἀλλὰ εἰκότως τὰ μικρὰ ταῦτα ἐπαινεῖτε· οὐδὲ γὰρ οὐδέ εἰσιν ὑμῖν ἀφορμαὶ ὑπερμεγέθεις πρὸς ἐπίδειξιν φιλίας ἐν εἰρήνῃ βαθείᾳ βιοῦσιν, ὥσπερ οὐδ' ἂν ἐν γαλήνῃ μάθοις εἰ ἀγαθὸς ὁ κυβερνήτης ἐστί· χειμῶνος γὰρ δεήσει σοὶ πρὸς τὴν διάγνωσιν[52].

Così anche in questo dialogo prevale un atteggiamento relativistico in cui nessun valore risulta migliore né tantomeno assoluto, con la conseguente accettazione dell'altro in quanto degno di pari considerazione. La divinizzazione di Oreste e Pilade e l'erezione in loro onore di templi in cui vengono effigiate le loro imprese va quindi al di là del puro esempio di amicizia da loro offerto: il fatto che esse vengano insegnate ai bambini perché le imparino a memoria dimostra che gli Sciti riconoscono pubblicamente il valore degli stranieri e ne traggono ammaestramento[53]. Nella stessa direzione va anche la riconciliazione finale tra i due interlocutori; come tra gli Sciti un patto di amicizia rende due o più persone un solo individuo, così dal confronto tra le due culture non più opposte nasce una φιλία che fa di ciascuno dei due narratori un essere doppio con le straordinarie potenzialità di due lingue e quattro occhi, tanto da meritare il paragone mitologico con Gerione[54].

Il terzo scritto della trilogia, *Lo Scita o il protettore degli stranieri*, ha solo in parte una struttura dialogica e prende le mosse dai protagonisti delle due opere precedenti. Luciano racconta che Tossari fu il primo degli Sciti a visitare Atene e se ne innamorò a tal punto da stabilirvisi, rinunciando a tornare in patria; dopo la sua morte gli Ateniesi lo reputarono un eroe, attribuendogli qualità terapeutiche per aver prescritto in sogno un rimedio contro la pestilenza scoppiata durante la guerra del Peloponneso, ossia cospargere di vino le vie della città, e gli eressero una stele ancora visibile ai tempi dell'autore[55]. Se nella

narrazione è ravvisabile la parodia tipicamente lucianea dei racconti mitici spesso utilizzati per giustificare l'esistenza di un culto, la rappresentazione iconografica della stele obbedisce più specificamente a un intento preciso: Luciano combina elementi in apparenza antitetici, come l'arco, tipica arma dei guerrieri scitici, e il libro, a significare che la stele vuole raffigurare il βάρβαρος πεπαιδευμένος, lo straniero acculturato.

Il prosieguo dell'opera è costituito da un dialogo tra Anacarsi e lo stesso Tossari. Il primo, giunto ad Atene, si trova spaesato poiché avverte la differenza tra i propri costumi e quelli greci, e sulle prime non riconosce il compatriota, ormai completamente ellenizzato; questi lo accoglie con affetto, ravvisando in lui uno Scita, e lo presenta a Solone, in modo che gli faccia da patrono e da guida insegnandogli il meglio della civiltà greca. Anche qui dunque viene eliminata una distanza nel segno di un'integrazione: i due popoli hanno inaspettatamente una pratica in comune, l'eroizzazione e la divinizzazione, un qualcosa che è tanto più significativo nel caso degli Ateniesi, dal momento che può riguardare uomini barbari:

τὴν δ' αἰτίαν τῆς ἐπωνυμίας καὶ ἀνθ' ὅτου ἐς τοὺς ἥρωας κατελέγη καὶ τῶν Ἀσκληπιαδῶν εἷς ἔδοξεν, οὐ χεῖρον ἴσως διηγήσασθαι, ὡς μάθητε οὐ Σκύθαις μόνον ἐπιχώριον ὂν ἀπαθανατίζειν καὶ πέμπειν παρὰ τὸν Ζάμολξιν, ἀλλὰ καὶ Ἀθηναίοις ἐξεῖναι θεοποιεῖν τοὺς Σκύθας ἐπὶ τῆς Ἑλλάδος[56].

Si arriva quindi a un superamento delle differenze evidenziate nella parte iniziale dell'opera, quando Anacarsi, sbarcato ad Atene, sente con disagio la sua condizione di straniero, a partire dall'abbigliamento, e teme di diventare oggetto di derisione, tanto da essere quasi deciso a ripartire al più presto; e Luciano riporta una testimonianza secondo la quale fu l'unico barbaro a ottenere la cittadinanza ateniese ed essere iniziato ai misteri, asserendo che solo dopo la morte del suo patrono si risolse a fare ritorno in patria[57]. Del resto la comunanza tra Anacarsi e Tossari, al di là delle differenze sociali (l'uno è nobile, l'altro di famiglia umile) e culturali dovute al soggiorno del secondo ad Atene, sta nel fatto che il loro viaggio in Grecia obbedisce al medesimo scopo, il desiderio di conoscenza, come viene rimarcato già nell'incipit:

Οὐ πρῶτος Ἀνάχαρσις ἀφίκετο ἐκ Σκυθίας Ἀθήναζε παιδείας ἐπιθυμίᾳ τῆς Ἑλληνικῆς, ἀλλὰ καὶ Τόξαρις πρὸ αὐτοῦ, σοφὸς μὲν καὶ φιλόκαλος ἀνὴρ καὶ ἐπιτηδευμάτων φιλομαθὴς τῶν ἀρίστων[58].

Ma anche l'incontro provvidenziale con Tossari e la generale benevolenza che gli sarà mostrata grazie alla conoscenza di Solone mettono in luce il grave rischio connesso all'abbandono della propria patria e al trasferimento in terra straniera, ossia la spersonalizzazione e la perdita della propria identità, come dimostra l'aspetto assunto dallo Scita dopo la sua lunga permanenza ad Atene:

ὁ Ἀνάχαρσις δὲ πόθεν ἂν ἐκεῖνον ἔγνω ὁμοεθνῆ ὄντα, Ἑλληνιστὶ ἐσταλμένον, ἐν χρῷ κεκαρμένον, ὑπεξυρημένον τὸ γένειον, ἄζωστον, ἀσίδηρον, ἤδη στωμύλον, αὐτῶν τῶν Ἀττικῶν ἕνα τῶν αὐτοχθόνων; οὕτω μετεπεποίητο ὑπὸ τοῦ χρόνου[59].

È il rischio che correrà lo stesso Anacarsi dopo che Solone lo avrà indottrinato nella cultura greca: il suo viaggio verso la conoscenza ha uno schema odissiaco che però potrebbe precludere il νόστος e condurre all'oblio di sé e delle proprie origini in una piacevole terra di Lotofagi, anche se Tossari, che ha già compiuto questo percorso, lo prospetta in termini positivi nel segno di un'acquisizione:

οὐχ οὕτως ὀλίγα τὰ θελγήτρια ἔχει πρὸς τοὺς ξένους, ἀλλὰ μάλα ἐπιλήψεταί σου, ὡς μήτε γυναικὸς ἔτι μήτε παίδων, εἴ σοι ἤδη εἰσί, μεμνῆσθαι[60].

A questo punto però Luciano dà una sterzata all'opera, accennando solo sommariamente al rapporto instauratosi tra il saggio scita e il legislatore ateniese, e passando a parlare di sé in prima persona per spiegare la ragione del racconto. L'autore si riconosce in Anacarsi in quanto condivide con lui l'origine straniera e afferma che quando per la prima volta giunse in Macedonia rimase ugualmente stupito e al contempo disorientato, tanto da paragonarsi al giovane Telemaco abbagliato dallo splendore della reggia di Menelao[61]; pertanto comprese di aver bisogno di un patrono, e come nel caso di Anacarsi gli abitanti del luogo si rivelarono ospitali e disponibili, segnalandogli i due cittadini, padre e figlio, che maggiormente potevano essergli d'aiuto[62].

Luciano ha quindi costruito due Anacarsi: a quello descritto ne *Lo Scita*, impaurito, incerto, che addirittura piange nel momento in cui trova un appiglio nel compatriota Tossari, si oppone l'Anacarsi del dialogo sugli esercizi ginnici, sicuro di sé, che discute e mette in discussione con l'arma del riso, più tagliente della sua scimitarra. L'autore non accorda una preferenza all'uno o all'altro, ma si identifica in entrambi, poiché entrambi rispecchiano il suo percorso educativo di ellenizzazione.

L'identificazione con lo ξένος giunto in un mondo altro, al quale si sente estraneo ma nel quale trova un sostegno, viene compiutamente espressa dal Samosatense nel *Nigrino*, opera dedicata all'omonimo filosofo neoplatonico che, oltre a guarirlo da una malattia agli occhi, gli fa da guida nella degenere città di Roma; e dopo quel viaggio l'autore appare cambiato sia fisicamente, sia soprattutto interiormente. Lo stesso motivo ricorre all'inizio dell'*Icaromenippo*, dove il filosofo cinico, tornato dal viaggio celeste, chiede all'amico di non meravigliarsi del suo cambiamento:

Μὴ θαυμάσῃς, ὦ ἑταῖρε, εἰ μετέωρα καὶ διαέρια δοκῶ σοι λαλεῖν· τὸ κεφάλαιον γὰρ δὴ πρὸς ἐμαυτὸν ἀναλογίζομαι τῆς ἔναγχος ἀποδημίας[63].

Ne consegue che il concetto di ξένος ha in Luciano una declinazione molto vasta, andando ben al di là del concetto classico che identificava con questo termine chi proveniva da un'altra πόλις, dal momento che il mondo nel quale vive e al quale si riferisce è quello di un grande impero sovranazionale: il termine ξένος può quindi indicare non solo chi giunge in Grecia dalla lontana Scizia o il filosofo Nigrino che si trasferisce a Roma, ma anche, nella sua inesauribile fantasia, a Caronte che risale dall'Ade in *Caronte o i*

contemplanti o Menippo che sale in cielo nell'*Icaromenippo*; e ξένος è l'autore stesso, il Siro ellenizzato nato agli estremi confini del mondo romano, che considera la cultura greca come propria ma non vi si sente perfettamente integrato.

In sostanza per Luciano l'incontro e il confronto con l'altro da sé è qualcosa di essenziale, frutto della curiosità che è la caratteristica comune a molti suoi personaggi. Questo incontro può suscitare meraviglia, sbigottimento, incomprensione, ma risulta necessario per un'autentica maturazione e formazione intellettuale. Il desiderio di conoscenza è il motore primo che spinge il saggio, colui che sa andare oltre i limiti e le convenzioni imposte dalla società, alla ricerca e all'indagine, un'operazione che lo vede allo stesso tempo protagonista, perché deve creare un dialogo costruttivo e critico con la controparte, e spettatore, perché ignora la realtà nuova e ha la necessità di osservarla per poterla interiorizzare. Pertanto la strategia impiegata nei tre dialoghi scitici è la stessa delle altre opere lucianee, solo che qui viene compiuta attraverso coloro che i Greci considerano gli ξένοι per eccellenza.

---

[1] Sui rapporti tra Grecia e Scizia e sui dialoghi scitici di Luciano cfr. G. Anderson, *Studies in Lucian's comic fiction*, Leiden 1976; G. Anderson, *The* pepaideumenos *in Action: Sophists and their Outlook in the Early Empire*, *ANRW* II 33.1, 1989, pp. 79-208; P. Angeli Bernardini, *Greci e Sciti nell'opera di Luciano: due culture a confronto*, in L. de Finis, *Civiltà classica e mondo dei barbari. Due modelli a confronto*, Trento 1991, pp. 171-183; P. Angeli Bernardini, *L'agonismo sportivo dei greci e lo stupore dei barbari*, in M. Bettini, *Lo straniero ovvero l'identità culturale a confronto*, Roma-Bari 1992, pp. 39-49; P. Angeli Bernardini, *Luciano. Anacarsi*, Pordenone 1995; J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958; A. Camerotto, *Come diventare un eroe. Le virtù e le imprese di Trygaios Athmoneus*, «Incontri triestini di filologia classica» 6, 2006-2007, pp. 257-287; A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua dello straniero. Satira e straniamento in Luciano di Samosata*, «Prometheus» 38, 2012, pp. 217-238; A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma 1998; M. Di Branco, *La città dei filosofi. Storia di Atene da Marco Aurelio a Giustiniano*, Firenze 2006; E.R. Dodds, *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. Milano 2009; F. Frontisi-Ducroux, *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*, Bari 1992, pp. 131-158; I. Gassino, *Lucien, écrivain grec et syrien romanisé,* in *Figures de l'étranger autour de la Méditerranée antique*, Paris 2009, pp. 551-559; P. Gauthier, *Notes sur l'Étranger et l'Hospitalité en Grèce et à Rome*, «AncSoc» 4, 1973, pp. 1-21; D. Konstan, *Anacharsis the Roman, or Reality* vs. *Play*, in *Lucian of Samosata. Greek writer and Roman citizen*, Barcellona 2010, pp. 183-189; F. Lissarrague, *L'immagine dello straniero ad Atene*, in *I Greci. Storia cultura arte e società. Una storia greca. Definizione*, 2.2, Torino 1997, pp. 937-958; M. Moggi, *Greci e Barbari: uomini e no*, in L. de Finis, cit., pp. 31-43; M. Moggi, *Straniero due volte: il Barbaro e il Mondo greco*, in M. Bettini, cit., pp. 51-76; W. Nippel, *La costruzione dell'altro*, in *I Greci. Storia Cultura Arte Società. Noi e i Greci*, 1, Torino 1996, pp. 165-196.

[2] Erodoto IV, 26,2, 103, 106, 116,2-117.

[3] Per gli elementi cinici in Luciano cfr. M. Billerbeck, *The Ideal Cynic from Epictetus to Julian*, in R. Bracht Branham-M.O. 3 Goulet-Cazé, *The Cynics: the Cynic movement in antiquity and its legacy*, Berkeley 1996, pp. 205-221; W. Desmond, *Cynics*, Stocksfield 2008; J.C. Relihan*, Ancient Menippean Satire*, Baltimore 1993.

[4] Buona parte del dialogo si svolge all'ombra per ripararsi dalla canicola e nel contempo non essere disturbati dalle grida dai lottatori (*Anacarsi* 16), il che vuole richiamare, sia pure alla lontana, il *locus amoenus* descritto in Platone, *Fedro* 228a-b.

[5] Erodoto IV, 76, Diogene Laerzio I, 101-105. Sulla sua figura e la produzione a lui attribuita cfr. G. Cremonini, *Anacarsi Scita. Lettere*, Palermo 1991; R. Heinze, *Anacharsis*, «Philologus» 50, 1891, pp. 458-468; J.F. Kindstrand, *Anacharsis: Legend and the Apophthegmata*, Uppsala 1981.

[6] Nell'elogio della παιδεία greca attraverso gli esercizi ginnici è forse ravvisabile l'eco di suggestioni contemporanee all'autore, come proverebbero l'elogio funebre del pugile Melancoma (Dione Crisostomo XXVIII e XXIX), i trattati perduti di Plutarco sulla ginnastica e il Γυμναστικός di Filostrato.

[7] Luciano, *Anacarsi* 14.

[8] Luciano, *Anacarsi* 6.

[9] Luciano, *Anacarsi* 18. Cfr. *ibid.* 14: διὸ καὶ σὲ μάλιστα φίλον ἐξ ἁπάντων Ἀθηναίων καὶ ξένον προειλόμην κατὰ κλέος, ἐπείπερ ἤκουον νόμων τε συγγραφέα τινὰ εἶναί σε καὶ ἐθῶν τῶν ἀρίστων εὑρετὴν καὶ ἐπιτηδευμάτων ὠφελίμων εἰσηγητήν, καὶ ὅλως πολιτείας τινὸς συναρμοστήν.

[10] Luciano, *Anacarsi* 10-11. Cfr. *ibid.* 7-9 per alcuni elementi fondamentali della grecità descritti da Solone.

[11] Plutarco, *Moralia* 154f-155a.

[12] Luciano, *Anacarsi* 11, 13.

[13] Luciano, *Anacarsi* 32.

[14] In Grecia esisteva un detto secondo il quale parlare come uno Scita significava parlare con franchezza, senza infingimenti o abbellimenti retorici. Cfr. Diogene Laerzio I, 101: παρέσχε δὲ καὶ ἀφορμὴν παροιμίας διὰ τὸ παρρησιαστὴς εἶναι, τὴν ἀπὸ Σκυθῶν ῥῆσιν.

[15] Luciano, *Anacarsi* 31. Cfr. *ibid.* 40, dove a conclusione del dialogo il personaggio afferma con pari sarcasmo che gli Sciti sono più vili degli Ateniesi, poiché non sopporterebbero di ricevere anche un solo colpo in volto.

[16] Luciano, *Anacarsi* 36.

[17] Anacarsi, *Lettere* 1. In Diogene Laerzio I, 104 viene riferita la sua pungente replica a un Ateniese che lo aveva insultato per la sua origine: ὀνειδιζόμενος ὑπὸ Ἀττικοῦ ὅτι Σκύθης ἐστίν, ἔφη, 'ἀλλ' ἐμοῦ μὲν ὄνειδος ἡ πατρίς, σὺ δὲ τῆς πατρίδος'. Cfr. Antifonte, fr. DK87B44B, dove si teorizza una naturale comunanza tra Greci e barbari, in quanto assolvono indistintamente le stesse funzioni vitali, contro chi attribuisce validità assoluta ad aspetti culturali e convenzioni che invece variano a seconda delle aree geografiche e dei popoli; Platone, *Cratilo* 390a, sul riconoscimento linguistico dei barbari in controtendenza con la mentalità greca (cfr. *ibid.* 409e).

[18] Plutarco, *Solone* 5, 2-3. Cfr. Diogene Laerzio I, 103.

[19] Luciano, *Anacarsi* 6, 16. Un esempio di questa omologazione alle credenze collettive viene dato dall'autore ne *I sacrifici* 11, dove si parla della credenza che le statue plasmate dagli artisti prendano vita e diventino gli dèi stessi.

[20] Luciano, *Anacarsi* 1, 9. Anacarsi nella sua visione critica e straniante utilizza più volte paragoni animali: i lottatori si rotolano nel fango lordandosi come maiali, cozzano l'uno contro l'altro come montoni, sollevano la sabbia come galli (*ibid.* 1-2).

[21] Platone, *Repubblica* 452c. Cfr. *Leggi* 636b, Erodoto I, 10,3, Tucidide I, 6,5.

[22] Luciano, *Anacarsi* 35. Cfr. *ibid.* 6.

[23] Luciano, *Anacarsi* 11.

[24] Luciano, *Anacarsi* 23.

[25] Luciano, *Anacarsi* 5.

[26] Dione Crisostomo XXXII, 44. Cfr. Diogene Laerzio I, 103-104.

[27] Luciano, *Anacarsi* 39. Per il rischio della lapidazione in cui incorre chi va contro l'*opinio communis* cfr. *La morte di Peregrino* 15, *Alessandro o il falso profeta* 25, *Vita di Demonatte* 11. L'attacco con le pietre viene condotto specificamente contro Luciano e la sua satira, con una ripresa diretta di Aristofane (in particolare *Gli Acarnesi* 281-283 e *I cavalieri* 247-249), ne *Il pescatore o i redivivi* 1.

[28] Luciano, *Il due volte accusato* 11; cfr. *ibid.* 9.

[29] Luciano, *Come si deve scrivere la storia* 41. Un analogo processo di distanziamento è presente in *A difesa dei ritratti* 12.

[30] Luciano, *Il pescatore o i redivivi* 26.

[31] Luciano, *Anacarsi* 40.

[32] Luciano, *Anacarsi* 17. Per il riconoscimento del titolo onorifico di benefattore a uno straniero cfr. *Vita di Demonatte* 67, *Timone o il misantropo* 51, Erodoto VIII, 136,1, Pausania I, 5,1.

[33] Luciano, *Anacarsi* 18, 22. Cfr. *Nigrino* 13-14, dove gli Ateniesi vengono elogiati per la loro passione per gli σκώμματα anche ad opera di forestieri. Una posizione un po' diversa è presente in Dione Crisostomo XXXIII, 9-10, dove si dice che gli Ateniesi sopportarono di buon grado le critiche anche feroci dei poeti comici, ma non l'ironia socratica, forse più eversiva in quanto unita al vaglio critico dell' ἔλεγχος. Per il ruolo pedagogico della commedia antica cfr. D. Konstan, *Greek comedy and ideology*, Oxford 1995.

[34] Luciano, *Il pescatore o i redivivi* 4. Questo motivo ritorna in Dione Crisostomo IX, 12 in riferimento al cinico Diogene che solo tra tutti gli uomini sa vincere i vizi, in particolare il piacere; cfr. Diogene Laerzio VI, 71, dove l'operato del filosofo assume tratti eroici, tanto da essere equiparato a Eracle.

[35] Luciano, *Pseudologista* 3, *Caronte o i contemplanti* 21.

[36] A differenza di Anacarsi, non esiste alcuna testimonianza relativa a uno Scita di nome Tossari, probabilmente un personaggio immaginario al pari dell'interlocutore greco.

[37] Oreste e Pilade furono catturati da Toante, re dei Tauri, feroce popolazione imparentata con gli Sciti che sacrificava ad Artemide tutti gli stranieri, ma Ifigenia, sacerdotessa di Artemide, riconobbe il fratello e convinse Toante che i prigionieri avevano contaminato la statua della dea e che questa doveva essere purificata con l'acqua del mare; così fuggì con loro portando via anche il simulacro. I Tauri si lanciarono all'inseguimento, ma non riuscirono a fermarli, e in una versione del mito lo stesso Toante rimase ucciso nello scontro. Cfr. Euripide, *Ifigenia tra i Tauri* 1029-1051, 1312-1485 (dove Toante viene convinto da Atena a desistere dall'inseguimento), Sofocle, frr. 726-730 Radt, Igino 120-121, Apollodoro, *Epitome* 6,27, Servio, *Commento a Eneide* II, 116.

[38] Luciano, *Tossari* 35.

[39] Luciano, *Tossari* 42. L'affermazione dello Scita concorda con *Anacarsi* 19, dove Solone riferisce che i discorsi pronunciati di fronte all'Areopago devono essere pertinenti all'argomento e non prolissi, in modo che i giudici possano esaminare γυμνὰ τὰ γεγενημένα senza farsi influenzare dalla natura di chi parla e senza lasciarsi abbindolare da infiorescenze retoriche; cfr. *Ermotimo* 64, Aristotele, *Retorica* 1414a.

[40] Luciano, *Tossari* 9; cfr. *ibid.* 12 per la rassicurazione da parte di Mnesippo che non aggiungerà enfasi tragica ai suoi racconti. Il tema della tragedia come mistificazione e travestimento del reale ha una singolare ricorrenza nella produzione lucianea. Ne *La morte di Peregrino* 3 la vita del protagonista condotta all'insegna dell'impostura è vista come una gigantesca recita, motivo che caratterizza in modo particolare la sua apparizione davanti ai concittadini con un abbigliamento ostentatamente cinico per discolparsi dall'accusa di parricidio (*ibid.* 15) e la morte teatrale da lui messa in scena a Olimpia (*ibid.* 21-22, 35-36), definita καταστροφὴ τοῦ δράματος (*ibid.* 37). La recitazione come sfoggio di esteriorità e inganno ritorna con modalità e termini analoghi in *Alessandro o il falso profeta* 12 e 25, soprattutto in riferimento all'allestimento da parte del personaggio di oracoli truffaldini; anche in questo caso la sua fine ingloriosa è detta τέλος τῆς τραγῳδίας e καταστροφη (*ibid.* 60). Allo stesso modo la tragedia, in simbiosi con l'epica, trova la sua naturale realizzazione negli oracoli ne *Gli amanti della menzogna* 2 e 39. In *Non bisogna credere facilmente alla calunnia* 7 la metafora teatrale è applicata al calunniatore, chiamato protagonista del dramma, ma già all'inizio dell'opera la constatazione che questo male ha offerto molta materia per opere tragiche conferisce al motivo un'aura particolarmente sinistra (*ibid.* 1). In *Icaromenippo* 17 abbiamo una visione pessimistica della vita che, osservata dall'alto dal filosofo cinico, appare come un canto dissonante in un teatro ridicolo; analogamente in *Nigrino* 18-20 è presente il paragone tra la vita e una rappresentazione scenica, cui il protagonista dell'opera assiste da spettatore esterno come in teatro, mentre il comportamento di tanti sedicenti filosofi e i costumi corrotti dei Romani sono accostati a una cattiva recitazione (*ibid.* 24; cfr. *Il sogno o il gallo* 10, *I fuggitivi* 33). Ne *Il pescatore o i redivivi* 31-33 la nozione di falsità e camuffamento è vista come l'incapacità di interpretare bene la parte assegnata, in particolare attraverso l'immagine di un attore effeminato che impersona un eroe come Achille, Teseo o Eracle; e la rimozione della maschera tragica è appunto l'obiettivo principale della lotta condotta da Parresiade nel nome della verità (*ibid.* 38). L'idea della vita come finzione si ritrova in *Zeus tragedo* 41 (l'opera ha d'altronde un titolo di per sé programmatico), dove l'esistenza degli dèi è paradossalmente legata alla rappresentazione scenica delle loro vicende. Teatrali sono per Luciano alcune manifestazioni sconvenienti di dolore, come in *Del lutto* 13, 15, 20, mentre il tragico connota un comportamento arrogante ne *I ritratti* 21, *I Saturnali* 19 e ancor più compiutamente ne *I prezzolati* 30 e 41, in riferimento alla volgare ostentazione di ricchezza, specie se celata da professioni di modestia e di virtù che suonano false come una commistione di tragedia e commedia, e alla condotta di coloro che costituiscono il bersaglio polemico dell'autore, costretti dall'essere al servizio dei potenti a una continua ipocrisia (cfr. *ibid.* 19, *Il due volte accusato* 33-34); nella stessa opera sono bollati col marchio del tragico i racconti gonfiati dei naufraghi volti a impressionare l'uditorio (*ibid.* 2). La satira sulla tragedia è infine reperibile in *Come scrivere la storia* 1, dove l'aneddoto degli Abderiti che a causa di uno strano morbo si esprimevano in giambi serve a introdurre la critica all'enfasi che caratterizza molte opere storiografiche contemporanee all'autore.

[41] Le storie raccontate nel dialogo hanno origini varie, scitiche quelle di Tossari, greche, egizie, galliche quelle di Mnesippo. È difficile ricostruire la fonte di questi dieci aneddoti, probabilmente più fittizi che reali, nei quali tra l'altro deve aver giocato un ruolo fondamentale l'inventività di Luciano; inoltre certi elementi in essi presenti sono comuni a più tradizioni: ad esempio la scelta di una sposa durante un banchetto è descritta qui come un'usanza scitica, in Ateneo XIII, 35 come persiano-scitica.

[42] Luciano, *Tossari* 12-18.

[43] Luciano, *Tossari* 19-21.

[44] Luciano, *Tossari* 22-23.

[45] Luciano, *Tossari* 24-26.

[46] Luciano, *Tossari* 27-34.

[47] Luciano, *Tossari* 39-41.

[48] Luciano, *Tossari* 43.

[49] Luciano, *Tossari* 44-55.

[50] Luciano, *Tossari* 57-60.

[51] Luciano, *Tossari* 61.

[52] Luciano, *Tossari* 36.

[53] Luciano, *Tossari* 6. Nella descrizione delle imprese di Oreste e Pilade raffigurate nei templi scitici è evidente l'utilizzo della tecnica dell' ἔκφρασις cui Luciano fa frequentemente ricorso nelle sue opere.

[54] Luciano, *Tossari* 53, 62.

[55] Luciano, *Lo Scita* 2. L'elemento del vino ha probabilmente una valenza ironica e deriva dal verbo Σκυθίζειν, che significa "parlare o agire come uno Scita", ma anche "bere alla maniera scitica", cioè bere vino puro, il che era contrario all'usanza greca, e ubriacarsi all'eccesso; cfr. Anacreonte, fr. 33 Gentili (356 Page), Ateneo XI, 101, dove è anche una breve citazione dall'opera *Sull'ubriachezza* di Ieronimo di Rodi (fr. 2 Hiller). Potrebbero comprovarlo alcune ceramiche raffiguranti dei bevitori che indossano un copricapo scitico.

[56] Luciano, *Lo Scita* 1. Zamolxi o Zalmoxi era una divinità venerata dai Traci e dai Geti, che assicurava una continuazione della vita dopo la morte. La spiegazione dell'espressione ricorrente nel passo è reperibile in Erodoto IV, 94, dove si racconta che per garantirsi il favore del dio, menzionato col nome di Salmoxi, i Geti lanciavano in aria un uomo sulla punta di tre lance; se questi veniva trafitto e ucciso, significava che il dio era propizio. Poco sotto però (IV, 96) Erodoto fornisce un'altra versione, secondo la quale Salmoxi, definito δαίμων e non θεός, sarebbe stato un uomo dotato di grande saggezza che per un certo tempo fu schiavo di Pitagora. Platone in *Carmide* 158b ricorda Salmoxi come maestro di incantesimi. Evidentemente Luciano lo annovera tra le divinità scitiche per vicinanza geografica.

[57] Luciano, *Lo Scita* 8. Non si hanno altre notizie di questa testimonianza né del suo autore, anche per via di un problema testuale: i codici oscillano tra i nomi di Teosseno e Teone, non altrimenti attestati.

[58] Luciano, *Lo Scita* 1. Cfr. *ibid.* 4 per la disposizione d'animo di Anacarsi quando decide di approfittare del suo prezioso supporto: μαθητήν σου ἴσθι με γεγενημένον καὶ ζηλωτὴν τοῦ ἔρωτος ὃν ἠράσθης, ἰδεῖν τὴν Ἑλλάδα.

[59] Luciano, *Lo Scita* 3.

[60] Luciano, *Lo Scita* 5. Cfr. *ibid.* 7, dove Tossari ribadisce il concetto affermando che Anacarsi, una volta conosciuto Solone, dimenticherà completamente la Scizia e diventerà un perfetto cittadino greco.

[61] Luciano, *Lo Scita* 9; cfr. *Odissea* IV, 43-46.

[62] Luciano, *Lo Scita* 10-11. Il riferimento autobiografico sembra conferire allo scritto il carattere di una declamazione, riconducibile anche all'attività di Luciano nell'ambito della seconda sofistica, dal momento che si rivolge direttamente a un uditorio utilizzando la seconda persona plurale.

[63] Luciano, *Icaromenippo* 1. L'interlocutore si mostra inizialmente incredulo di fronte alle asserzioni di Menippo, anche se presto deporrà l'iniziale riluttanza e lo inviterà a riferire la sua esperienza (*ibid.* 2-3).

Da funzionario dell'Impero a Padre della Chiesa: le "vite parallele" di Ambrogio di Milano e Gregorio Magno tra Antichità e Medioevo

di Andrea Scotto

Questo intervento, che ho tenuto nell'ambito del convegno *De reditu nostro* organizzato da SENECIO in memoria di Emilio Piccolo, e a cui ho partecipato in "via telematica" il 15 ottobre 2021, non vuole essere una ricerca in sé conclusa ma l'enunciazione di una direttrice d'indagine per approfondire il rapporto tra l'Antichità e le epoche che vennero dopo, compreso quel Medioevo che, nel sentire comune, le è antitetico.

Per questo metterò a confronto due personaggi emblematici di ciò che accadde, a livello di ceti dirigenti, tra il IV e il VI secolo d.C., evidenziando come, assieme alla cesura traumatica dovuta alle invasioni barbariche, debbano essere considerati anche elementi di continuità tra l'Occidente romano e l'Europa medievale[1].

L'approccio a vite parallele*: alcune cautele*

Nell'adottare l'analisi di queste due biografie con l'approccio a *vite parallele* occorre tenere conto di due aspetti che sicuramente hanno giocato un ruolo nel dare vita ai parallelismi che andremo a esaminare.

Il primo: Ambrogio di Milano[2] e Gregorio Magno divennero vescovi delle rispettive città a più di due secoli di distanza, e ciò rese senza ombra di dubbio Ambrogio un modello per Gregorio, nella sua azione in quanto Vescovo di Roma, e per quegli stessi Romani che all'epoca tramandarono per iscritto la vita di quest'ultimo. Per dare una misura della fama raggiunta da Ambrogio di Milano già nei decenni appena successivi alla sua morte, ricordiamo che il vescovo Teodoreto di Cirro (oggi in Siria), nella sua *Storia della Chiesa* composta tra il 444 e il 449, inserisce la lite tra Ambrogio e l'Imperatore Teodosio a proposito dell'ingresso in chiesa di quest'ultimo, dopo che nel 390 aveva ordinato, o avallato, la strage di Salonicco: un episodio leggendario, anche se basato su riferimenti storici autentici tratti dagli scritti dello stesso Ambrogio, che caratterizzò tutta l'iconografia del Santo nel Medioevo e oltre, arrivando a essere rappresentato, mille e più anni dopo, nel Gonfalone del Comune di Milano. Se la fama di Ambrogio e i testi dei suoi scritti erano giunti, e rapidamente, così lontano, sicuramente dovevano essere ben noti a Gregorio.

Il secondo, di segno contrario: nel corso dei secoli i *rapporti di forza* tra Milano e Roma, dal punto di vista politico e soprattutto religioso, mutarono notevolmente rispetto a quelli, di livello praticamente pari, della tarda Antichità. Durante il Medioevo, e oltre, Roma divenne il vero baricentro dell'Europa

cristiana: amata, ricercata per appoggi politici o per l'assegnazione di prebende e benefici ecclesiastici, anche se più volte abbandonata dai Papi per ragioni di sicurezza e di opportunità, Roma mantenne un ruolo di cuore della Cristianità Occidentale che perfino i Protestanti, rifiutandolo, implicitamente riconoscevano. Ancora alla fine del XIX secolo, nella cattolica Austria, i protestanti crearono un movimento politico filo-tedesco chiamato *Los-von-Rom-Bewegung* (Movimento "Via da Roma"). Dobbiamo quindi aspettarci che taluni tratti della vita di Ambrogio siano stati modificati, nella percezione dei secoli successivi, nell'ottica di un Cristianesimo Occidentale del tutto romano-centrico.

Da funzionario a vescovo: una prassi frequente

Il passaggio dalla compagine amministrativa dell'Impero Romano all'organizzazione della Chiesa, a livello di singole Diocesi, non fu un'eccezione limitata ad Ambrogio di Milano e Gregorio Magno: a titolo di esempio, ricordiamo qui altri casi, più e meno celebri, di funzionari romani diventati vescovi cristiani.

Cominciamo da S. Paolino da Nola: appartenente a una ricca famiglia gallo-romana, con una rapida carriera politica divenne membro del Senato romano e, nel 379 d.C., governatore della Campania. Si insediò presso Nola, dove la sua famiglia aveva proprietà fondiarie e luogo in cui era venerato S. Felice da Nola. Tornato in Gallia, sposò Terasia, una nobile spagnola, cristiana, che guidò il suo percorso di conversione fino a che, venduti tutti i propri beni, i coniugi si stabilirono a Nola dove, nel 409 d.C., Paolino divenne vescovo.

Altro esempio è Sidonio Apollinare, anche lui considerato Santo dalla Chiesa Cattolica. Nobile gallo-romano, uno degli ultimi esponenti di quella *élite* culturale pagana che guardava con aristocratico distacco sia la diffusione del Cristianesimo sia l'insediamento di popolazioni di origine barbarica all'interno dei territori dell'Impero Romano, fu eletto (anche se laico, fino a quel momento dell'ordinazione sacerdotale) vescovo di Clermont Ferrand: in tale veste organizzò la resistenza contro l'invasione dei Visigoti guidati da re Eurico (il primo a svincolarsi anche formalmente dall'Impero Romano), con il quale poi si riconciliò apprezzandone la volontà di conciliazione con la popolazione romana, dimostrata dall'emissione del *Codex Euricianus*.

Analoga alle due precedenti fu la vicenda di Cassiodoro, anche se non divenne né vescovo né Santo. Discendente di una famiglia originaria dell'Oriente (forse della Siria) ma da alcune generazioni trapiantata in Italia e ben integrata, ad alto livello, nella corte di Ravenna durante il V secolo d.C., Cassiodoro iniziò il suo *cursus honorum* nei primi anni di regno dell'ostrogoto Teodorico, arrivando a succedere a Severino Boezio in qualità di *magister officiorum* nel 523. Il culmine della sua carriera fu, nel 533, la nomina a Prefetto del Pretorio, carica che tenne fino al 537 quando, dopo i primi mesi di combattimento della Guerra greco-gotica, si rifugiò a Costantinopoli. Terminati i combattimenti, tornò in Italia e si ritirò nelle terre di famiglia, a *Vivarium* (nei pressi di Squillace, oggi in provincia di

Catanzaro) dove fondò un celebre monastero organizzato come una comunità di studio, attiva nella trascrizione di manoscritti.

Ciò che rese peculiari le figure di Ambrogio di Milano e Gregorio Magno, rendendole preminenti su queste e su altre simili a loro, fu sicuramente l'importanza in età tardoantica delle città in cui si svolsero i fatti: Roma, *ça va sans dire*, e Milano, all'epoca di Ambrogio residenza imperiale, ruolo al quale era assurta nel secolo precedente, al tempo della Tetrarchia, e che perse nel secolo successivo a favore di Ravenna. Essere diventati vescovi di Milano e Roma di sicuro rese più note le loro vicende rispetto a quelle di altri: ciò determinò una forza decisamente maggiore non solo nell'essere tramandati nella Storia ma anche, a livello di *role modelling*, nel delineare la figura ideale del Vescovo nell'Europa occidentale.

Il passaggio riluttante *da funzionario civile a vescovo e le attività nel campo della teologia, della liturgia, della musica sacra*

Il primo parallelismo tra Ambrogio e Gregorio è la provenienza dalla città di Roma: un'affermazione scontata per il secondo, divenuto papa nel 590, un po' meno per il primo, che io stesso ho definito più volte "di Milano" nel corso del testo che state leggendo. In realtà, considerando il luogo di nascita, *Augusta Treverorum* (oggi Treviri, in Germania), oggi qualcuno potrebbe pensare di chiamarlo *il Tedesco,* così come quelli che pensano di etichettare, in maniera del tutto errata e antistorica, Agostino di Ippona come un *immigrato extracomunitario algerino o tunisino*: come Agostino, Ambrogio era cittadino romano e, come Gregorio, proveniva da una famiglia, la *gens Aurelia*, romana e per di più di rango senatorio. Sua sorella Marcellina, quando volle consacrarsi a Dio come vergine, nel 353, lo fece a Roma, nelle mani di papa Liberio.

Ambrogio nacque a Treviri semplicemente perché suo padre, funzionario imperiale, si trovava là per lavoro, e lo stesso Ambrogio, una volta completata la propria formazione, intraprese il proprio *cursus honorum* lontano dall'Urbe: presso *Sirmium*, l'odierna Sremska Mitrovica (Serbia), zona che all'epoca era da tempo critica a causa delle popolazioni che, dalle steppe, premevano sui confini orientali dell'Impero Romano. Da lì, nel 370, fu trasferito a Milano come governatore della Provincia *Aemilia et Liguria* che comprendeva grosso modo tutta l'attuale Italia Settentrionale tranne l'area adriatica: un incarico di vertice dato che, in quegli anni, a Milano dimorava la corte dell'Imperatore Valentiniano I. Quattro anni dopo, secondo il racconto fatto dal biografo di Ambrogio, Paolino, alla morte del vescovo Aussenzio, tra i cattolici e gli ariani (le due fazioni in cui era divisa allora la Chiesa di Milano) si scatenarono disordini a causa dei contrasti per la scelta del nuovo vescovo: Ambrogio, da buon funzionario qual era, per evitare guai peggiori si diede da fare come mediatore fino a quando, durante una sessione elettorale (i Vescovi erano eletti dal clero e dal popolo della città, e non ancora nominati dal papa) all'interno di una chiesa, un bambino cominciò ad urlare "Ambrogio vescovo", invito che convinse tutti i presenti. In quel momento Ambrogio, cristiano sì, ma laico e non battezzato, nonostante le pressioni ricevute

(compresa quella dello stesso Imperatore) rifiutò l'elezione e, anzi, fece di tutto per far desistere i Milanesi dalla loro scelta, arrivando a far entrare alcune prostitute nella sua residenza; dato che il popolo insisteva, nottetempo fuggì dalla città in direzione di Brescia ma, vuoi per la mancata conoscenza delle strade, vuoi per l'oscurità e la proverbiale nebbia lombarda, sbagliò percorso e si ritrovò nuovamente alle porte di Milano, dove fu accolto dal popolo in festa. A quel punto, interpretando questo come un segno divino, Ambrogio accettò l'elezione e, nel giro di pochi giorni, fu battezzato, ordinato sacerdote e, il 7 dicembre 374, ordinato vescovo di Milano.

Gregorio fece anche lui carriera nell'amministrazione romana: in una lettera a Costanzo, vescovo di Milano, scrisse *tunc urbanam praeturam gerens*[3], carica che molti identificano con quella di *Praefectus Urbi*, all'epoca seconda solo a quella dell'esarca di Ravenna. A differenza di Ambrogio, Gregorio, pur essendosi ritirato a vita monastica nella sua residenza sul Celio, ebbe incarichi anche all'interno della Chiesa Romana, quando papa Pelagio II lo inviò a Costantinopoli come proprio rappresentante presso l'Imperatore. Alla morte di Pelagio II egli venne eletto nuovo papa, ed è in questo contesto che troviamo un'analogia con Ambrogio: Gregorio scrisse all'Imperatore Maurizio, che aveva conosciuto durante la sua missione a Costantinopoli, chiedendogli di non confermare la propria elezione, cosa che all'epoca rientrava tra i poteri riconosciuti all'Imperatore; la lettera fu però intercettata e sostituita da un'altra, firmata dai più importanti notabili romani, che chiedeva l'esatto contrario. A quel punto, pur *riluttante* come Ambrogio, Gregorio divenne papa a tutti gli effetti.

Tanto Ambrogio quanto Gregorio furono autori prolifici di opere teologiche e di omelie, che fecero guadagnar loro, alla fine del XIII secolo, l'inclusione tra i quattro Dottori della Chiesa: questo primo elenco, definito da papa Bonifacio VIII, includeva anche S. Gerolamo, traduttore della Bibbia in lingua latina (la cosiddetta *Vulgata*, versione utilizzata dalla Chiesa Cattolica fino al Concilio Vaticano II), e S. Agostino, che fu discepolo di S. Ambrogio e fu da quest'ultimo battezzato. Entrambi si occuparono di riformare la liturgia: Ambrogio istituì il Rito Ambrosiano, una versione peculiare del Rito Romano usata ancor oggi dall'Arcidiocesi di Milano; a Gregorio è attribuito il *Sacramentarium Gregorianum* che, inviato in copia da papa Adriano I a Carlo Magno, divenne il testo liturgico prevalentemente usato nell'Impero Carolingio.

Nel campo della musica sacra Ambrogio acquisì una fama di autore di inni sacri estesa nella diffusione e lunga nel tempo, che fece sì che alla sua ispirazione fossero attribuiti molti più inni sacri di quelli che le fonti dirette (gli scritti dello stesso Ambrogio e la testimonianza di S. Agostino, che lo conobbe direttamente) permettono di ricondurgli: di certa attribuzione sono gli inni *Aeterne rerum conditor*, *Splendor paternae gloriae*, *Iam surgit hora tertia*, *Deus creator omnium*, *Intende qui regis Israel*[4]. Ancora più curioso ciò che accadde a Gregorio: pur non essendo stato un autore di inni fecondo quanto Ambrogio, la sua opera di raccolta e diffusione di inni sacri, e la diffusione del loro uso nella liturgia, fece sì che al canto liturgico in lingua latina, ancor oggi utilizzato dalla Chiesa Cattolica, venisse attribuito l'appellativo *gregoriano*.

Pratica amministrativa e azione politica di Ambrogio e Gregorio e un'ipotesi sul nucleo fondativo del potere temporale di Papi e Vescovi

L'attività in campo amministrativo realizzata da Ambrogio a Milano e da Gregorio a Roma può essere interpretata, per entrambi, come offerta di un patrimonio di conoscenze e competenze maturate nel corso degli anni di servizio come funzionari civili. Ambrogio, che in un'omelia si definì *strappato dai tribunali e dalla magistratura*, continuò ad esercitare come giudice nelle cause civili nell'ambito della *episcopalis audientia*, specifica funzione giurisdizionale riconosciuta ai Vescovi dalle leggi imperiali in caso di controversie tra laici su materie regolate dallo *ius civile*[5]. Gregorio, nel suo *Registrum Epistolarum*, ci lascia un'ampia testimonianza dell'amministrazione del cosiddetto *Patrimonio di S. Pietro* (costituito da proprietà terriere frutto di lasciti testamentari e collocate anche molto lontane da Roma) e dei rapporti, da *ex-collega a collega*, con i funzionari imperiali in carica in Italia alla fine del VI secolo d.C., quando Costantinopoli non aveva ancora rinunciato affatto al controllo di quella che fu la parte occidentale dell'antico Impero Romano. Due ruoli, quello di amministratore di beni e di giudice, che sono estranei al ruolo del vescovo come era inteso nei primi secoli del Cristianesimo: già negli *Atti degli Apostoli* (cap. 6, vv. 1-6) la gestione dei beni materiali della prima comunità cristiana, quella di Gerusalemme, era stata demandata a Diaconi, figure appositamente scelte per permettere agli Apostoli, di cui i vescovi sono i continuatori, di dedicarsi alla predicazione e alla liturgia; il ruolo di giudice è espressamente escluso da Gesù stesso in un passo del Vangelo di Luca (cap. 12, vv. 13-14): «Uno della folla gli disse: "Maestro, di' a mio fratello che divida con me l'eredità". Ma egli rispose: "O uomo, chi mi ha costituito giudice o mediatore sopra di voi?"».

Ben più peculiare, e gravido di conseguenze per la storia dei secoli successivi, fu l'atteggiamento tenuto da Ambrogio e Gregorio nei confronti degli Imperatori in carica alla loro epoca. Il vescovo di Milano non ebbe remore a difendere la libertà della sua Chiesa e della propria coscienza di fronte all'ingerenza del potere imperiale: si oppose all'Imperatore Valentiniano II e a sua madre Giustina (che data la minore età del figlio svolgeva funzioni di reggenza) quando costoro tentarono di sottrarre ai cattolici l'uso di alcune chiese per destinarle ai seguaci dell'eresia ariana, riuscendo a vincere il braccio di ferro con l'autorità imperiale grazie ad azioni di resistenza non violenta come, ad esempio, un prolungato *sit-in* nella chiesa oggetto di controversia; più volte per via epistolare, e raramente anche di fronte a tutti, ebbe discussioni con l'Imperatore Teodosio che, al pari del suo predecessore Costantino il Grande, intendeva prendere parte alle controversie che riguardavano le Chiese esistenti all'interno dei confini dell'Impero Romano.

Rispetto ad Ambrogio, che visse nel IV secolo d.C., epoca in cui l'Impero Romano era ancora un'organizzazione statale vitale nonostante indubbie criticità, Gregorio si trovò ad operare in un contesto ben diverso: siamo alla fine del VI secolo d.C., e gran parte dell'Italia e dell'Occidente sono sotto il dominio dei cosiddetti *barbari*, popolazioni con le quali, volenti o nolenti, bisognava avere a che fare. Per questo Gregorio superò Ambrogio: non si limitò ad interagire con il potere imperiale

(definitivamente trasferito da Roma a Costantinopoli) ma intervenne direttamente con iniziative missionarie (l'invio del monaco Agostino nella Britannia occupata dagli Anglosassoni) e diplomatiche (i negoziati con la corte longobarda). In particolare si appoggiò alla regina Teodolinda, cattolica, che si trovava a essere regina dei Longobardi, popolo che invece seguiva l'eresia ariana al pari di suo marito, il re Autari. Questa autonomia fu duramente rimproverata dall'Imperatore Maurizio, l'ultimo grande comandante militare dell'Impero nel VI secolo, che, dopo aver sconfitto i Persiani ad Oriente, intendeva sbarazzarsi anche dei Longobardi in Italia, come avevano già fatto Belisario e Narsete con i Goti pochi decenni prima: l'Impero Romano, nella sua parte orientale, sembrava avere tutte le carte in regola per ripetere un'impresa già realizzata ai tempi di Giustiniano.

Questa attività politica è totalmente al di fuori del nucleo dottrinale originario del Cristianesimo: la frase di Gesù «Date a Cesare quello che è di Cesare e a Dio quello che è di Dio» è concordemente riportata da tutti e tre i Vangeli sinottici (Matteo, Marco, Luca); S. Paolo, nella *Lettera ai Romani,* afferma chiaramente: «Ciascuno stia sottomesso alle autorità costituite; poiché non c'è autorità se non da Dio e quelle che esistono sono stabilite da Dio. Quindi chi si oppone all'autorità, si oppone all'ordine stabilito da Dio. E quelli che si oppongono si attireranno addosso la condanna» (cap. 13, vv. 1-2). Senza dilungarci in altri esempi tratti dalle Sacre Scritture e dai Padri della Chiesa dei primi secoli, potremmo pensare all'azione politica di Ambrogio e Gregorio come a un fatto del tutto eccezionale, legato alla straordinarietà di figure come le loro: oppure, potremmo ritenere i loro esempi come un *role modelling* tanto influente da costituire la base, nei secoli successivi, per l'affermazione del *potere temporale* di Papi e Vescovi.

Il primo documento autentico relativo all'affermazione del potere temporale del papa è la *Donazione di Sutri* con la quale il re longobardo Liutprando (che, al pari del suo popolo, aveva abbandonato l'arianesimo convertendosi alla fede cattolica, di cui il papa era il massimo rappresentante in Occidente) dona a papa Gregorio II (verrebbe da dire *nomen omen*) alcuni territori, tra cui Sutri, che egli aveva sottratto al controllo dell'Impero. L'esiguità di tale donazione fu forse uno dei moventi che spinsero a fabbricare, tra l'VIII e il IX secolo, la cosiddetta *Donazione di Costantino*, della quale l'umanista Lorenzo Valla dimostrò la non autenticità fin dal 1440. L'epoca della realizzazione di questo falso è quella che vide il confronto tra Carlo Magno, re dei Franchi e conquistatore dell'Italia longobarda (solo la parte centro-settentrionale), e l'Impero Romano che, da Costantinopoli, intendeva mantenere il proprio controllo su Roma: papa Adriano I adottò la stessa politica di Gregorio I ma, a differenza del suo predecessore, non si limitò ad esercitare una prassi legata alle circostanze del momento, bensì volle dare alle proprie azioni una *base giuridica*, per quanto artefatta. L'affrancamento dal potere imperiale, questa volta quello del Sacro Romano Impero (di origine carolingia ma forgiato dall'opera di Ottone I di Sassonia nel X secolo), fu alla base del programma politico di un *altro Gregorio*: il monaco Ildebrando di Soana, ossia papa Gregorio VII, autore (probabilmente nel 1075) del *Dictatus Papae*, un elenco di

ventisette proposizioni che definiscono esplicitamente e inequivocabilmente il primato del papa su qualunque altra potestà laica, andando così ben oltre l'esempio di Gregorio, il primo.

Alcune delle proposizioni del *Dictatus Papae* erano dirette a sottrarre all'autorità laica le nomine episcopali e la gestione dei rapporti tra i Vescovi: questo provvedimento può essere compreso considerando che i Vescovi, in epoca carolingia e anche prima, supplirono alle carenze dell'amministrazione laica, non solo esercitando, sull'esempio di Ambrogio, l'*episcopalis audientia*, ma anche svolgendo vere e proprie funzioni politiche. Ottone I di Sassonia e i suoi immediati successori istituzionalizzarono questa pratica creando la figura dei cosiddetti *vescovi-conti,* i cui poteri giurisdizionali erano riconosciuti da documenti che, a differenza della *Donazione di Costantino*, erano autentici. Questa commistione di autorità religiosa e funzione pubblica, da cui Ambrogio fu del tutto alieno, determinò l'insorgere di quella Lotta per le Investiture che interessò l'XI secolo e l'inizio di quello successivo e che vide il proprio culmine nella contrapposizione tra Gregorio VII e l'Imperatore Enrico IV. Anche qui possiamo avvertire l'eco del confronto tra le autorità imperiali del IV secolo e Ambrogio, così come poté averlo sentito un suo lontano successore: Ariberto da Intimiano, l'arcivescovo di Milano che si oppose all'Imperatore Corrado II e dopo la cui morte cominciò a costituirsi il Comune di Milano.

In definitiva, se vogliamo comprendere origine e natura del potere temporale di enti ecclesiastici, non dobbiamo cercare atti ufficiali, autentici o meno, utilizzati per contrapporsi all'autorità laica che, dal X al XIV secolo, cercò più volte di limitare l'esercizio di funzioni politiche da parte di ecclesiastici: possiamo invece concentrarci su esempi antichi, come quelli di Ambrogio e Gregorio, e capire come vennero interpretati e imitati in secoli, come quelli successivi all'Età Antica, nei quali l'autorità civile era ridotta ai minimi termini e occorreva che qualcuno, in qualche modo, dovesse farne le veci.

---

[1] Consiglio di far riferimento al *Patrologiae cursus completus,* edito a cura di J.P. Migne nel corso del XIX secolo: sia la serie greca che quella latina possono essere consultate in rete, all'indirizzo
https://library.bryan.edu/bible-study-resources/migne-patrologia-graeca-and-latina

[2] Il testo che ho utilizzato come riferimento per la biografia di Ambrogio è Cesare Pasini, *Ambrogio di Milano – Azione e pensiero di un vescovo*, Edizioni S. Paolo, Milano 1996.

[3] J.P. Migne, *Patrologiae cursus completus – Series Latina prior* Tomus LXXVII col 670 (lib. IV, ep. II).

[4] Per approfondire il discorso dell'effettiva paternità, come autore, di Ambrogio riguardo a inni sacri a lui attribuiti rimando alla monografia Antonio Bonato (a cura di), *S. Ambrogio – Inni*, Edizioni S. Paolo, Milano 1992.

[5] Pasini, cit., pagg. 169-171. Personalmente, immagino che l'ampio ricorso dei Milanesi alla *episcopalis audientia* condotta da Ambrogio sia stata dovuta all'integrità morale del vescovo, e quindi alla sua refrattarietà alla corruzione.

I papiri dello spettacolo. Seconda serie

di Vincenzo Ruggiero Perrino

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

Questo contributo prosegue l'indagine e il resoconto cominciati nell'intervento pubblicato negli Atti del Sesto Convegno di Antichistica della rivista «Senecio»[1]. Alla stregua del precedente saggio, anche questo intende dimostrare che la cultura materiale del teatro è sostanzialmente rimasta inalterata dall'antichità ad oggi.

Perciò, nelle pagine che seguono, analizzeremo una seconda serie di papiri, più una coppa di vetro, attraverso i quali le scansioni del lavoro di preparazione e di fruizione di una rappresentazione scenica emergeranno in maniera chiara e affascinante per il loro essere sostanzialmente simili a quelle della nostra contemporaneità.

Presenteremo alcuni reperti antiquari di prezioso valore, inerenti vari aspetti dello spettacolo: dai teatri in quanto edificio architettonico ai "programmi di sala", dai copioni ad uso degli attori a quelli contenenti notazione musicale; da note sull'attrezzatura di scena al ruolo e ai tipi di attori, per chiudere con una testimonianza *ex post* di uno spettacolo.

2. ***Selezione di papiri dello spettacolo (e una coppa)***

a) P. Cairo Zen. V 59823

Il teatro è lo spazio istituzionalmente deputato ad accogliere le diverse forme di spettacolo e di adunanza della collettività in occasione di cerimonie pubbliche o per la celebrazione di feste, e si inserisce nella topografia consueta dei maggiori centri abitati dell'Egitto. Tuttavia, non sono abbondanti i documenti che ce ne offrono notizie[2]. Per lo più del teatro si fa parola in quanto edificio da affidare alla cura dei funzionari e della amministrazione locale, alla quale è demandato il compito di una efficace manutenzione.

Sede abituale dei teatri è sempre una *metropolis*, la città capoluogo di provincia, benché non manchino eccezioni, come quella testimoniata dal papiro in esame, che si riferisce invece al piccolo villaggio di Filadelfia (ancorché da intendersi come tentativo evidente di riprodurre in un microcosmo l'immagine di Alessandria). In ogni caso, bisogna considerare che lo spazio teatrale rientra anche nei disegni dell'impianto urbanistico di una nuova città, come fu per Antinoe, fondata dall'imperatore Adriano sulla fine dell'anno 130 d.C.

Il P. Cairo Zen. V 59823 (collegabile al P. Lond. VII 2140.3), pur nell'anonima e stringata formulazione, assume un significato non irrilevante dal contesto nel quale si colloca **[FOTO 1]**.

Entrambi i citati documenti provengono dal celeberrimo carteggio di Zenone di Cauno, figura emergente della società greca d'Egitto nel regno di Tolomeo II e Tolomeo III, in quanto responsabile della conduzione della proprietà terriera di Apollonio, il *dioiketes*. Tra le centinaia di lettere recapitategli per ragioni del suo ufficio, c'è appunto quella contenuta in questo papiro, che gli fu spedita nel giugno del 253 a.C. Sul retro del papiro una mano diversa (ovviamente in un secondo momento), ha aggiunto la postilla τὸ θέατρον οἰκ[οδο]μῆσαι, a guisa di promemoria **[FOTO 2]**.

Da chiunque provenga la decisione (lo stesso Apollonio?), appare di estremo interesse che nel piano urbanistico di Filadelfia nell'Arsinoite, ove Zenone si trova ad operare e che si configura chiaramente come un borgo-corte, venga destinato uno spazio alla costruzione di un teatro, con la medesima sollecitudine con la quale, nello stesso periodo, veniva raccomandata la costruzione di altri edifici (tra i quali un serapeo con relativo *dromos*).

È ragionevole credere che il teatro venne effettivamente eretto, considerato che nel P. Lond. VII 2140.3 (che è una lista di spese e conti, redatta con ogni verosimiglianza dallo stesso Zenone), troviamo la voce ὕδωρ ὥστε τὸ θέατρον **[FOTO 3 e 4]**. Tuttavia, mancano indicazioni esplicite che ci permettano di individuare univocamente questo teatro, ma non appare sbagliato identificare l'edificio citato nel papiro londinese con quello pensato nella corrispondenza zenoniana. In ogni caso, la notizia dell'impianto di un teatro – sia pure un teatro di corte – in un villaggio quale la Filadelfia di Zenone costituisce motivo di considerevole rilevanza, atteso che, come dicevamo prima, sede privilegiata dei teatri erano i capoluoghi.

Quale era, per esempio, Apollonia, per la quale il P. Alex. Giss. 43 (datato al II sec.) ci riferisce di una spiacevole situazione: le fondamenta dei muri e delle colonne del teatro necessitavano di una manutenzione di consolidamento e ripristino.

Altro capoluogo era Arsinoe. Sulla costruzione del teatro cittadino abbiamo un accenno in P. Fam. Tebt. 15.67 (ascrivibile al 114/115 d.C.). L'altra documentazione in nostro possesso, risalente al II-III sec., lo cita per lo più come riferimento topografico; solo in un caso (B.G.U. II 362, X 17, XI 13) il teatro è citato nella sua specificità, in un registro templare sul quale sono annotate alcune spese per l'anno 215 d.C. In età bizantina, un quartiere della città appare regolarmente denominato ἄμφοδον Ὀλυμπίου θεάτρου.

Ossirinco aveva un teatro della capienza di circa diecimila posti, che dava il nome ad una strada: πλατεία θεάτρου, come ci rivela P. Oxy. IX 937, 10-11 (III sec.). Qui era di stanza un corpo di guardia cittadino, che effettuava turni di sorveglianza (P. Oxy. I 43 verso). Da un registro contabile (restituitoci dal P. Oxy. VII 1050), apprendiamo tanto le spese per esecutori, artisti e atleti ingaggiati per la celebrazione di feste e giochi, quanto le spese del personale tecnico che veniva regolarmente stipendiato. Il P. Oxy. XVII 2127 – resoconto dell'*exegetes* – ci mette a conoscenza che il teatro aveva ospitato una πανήγυρις e due sacrifici.

Dicevamo poc'anzi del teatro di Antinoe, fondata nel 130 d.C.: questo edificio, come ci descrive il papiro V.B.P. 74, era ancora in costruzione nel luglio del 138 d.C., impegnando consistenti energie economiche e lavorative provenienti da varie parti del paese. Lo stesso papiro ci avverte anche che per l'impresa edificatoria vennero identificati dei funzionari, espressamente denominati ἐπιμεληταὶ τοῦ ἐν τῇ Ἀντινόου πόλει γινομένου [θ]εάτρου, il cui ufficio riguardava τὸ κατασκευαζό(μενον) κοινὸν θέατρον.
Meno citato è il teatro di Eracleopoli (o forse c'era più di un teatro, come lascia trasparire il P. Rainer Cent. 108.6 del V sec.), del quale SB XIV 11958. 32-36 (altro registro contabile risalente al II sec.) annota la riutilizzazione degli arredi teatrali per finalità cultuali nel tempio di Artemide.
Il teatro di Panopoli ricorre in P. Beatty Pan. 1.333 (III sec.) a guisa di richiamo topografico per il μέγα ἀρτοκοπεῖον.
Infine, tre papiri (P. Oxy. XVIII 2190 del I sec.; il SB XIV 11903 del II sec. e P. Laur. III 106 del III sec.), riferiscono di altrettanti teatri, la cui identificazione è però impossibile.
Tuttavia, come avverte il Daris[3], anche altri spazi potevano accogliere forme alternative di spettacolo. Sono quelle che nascono dall'iniziativa privata per celebrare avvenimenti o occasioni speciali in un ambito familiare o associativo, che tuttavia coinvolgevano gran parte della collettività. Del resto l'impianto urbanistico dei villaggi e delle città, con cortili addossati gli uni agli altri, rendeva indefinito il confine tra pubblico e privato. Perciò, non era difficile che una festa con musici e mimi, benché avvenisse nello spazio privato di un cortile di casa, richiamasse comunque vicini ed estranei. A maggior ragione questa dimensione collettiva si amplifica, quando una rappresentazione mimica è messa in scena nell'ambito di una festa religiosa o una sagra cittadina, andando ad occupare gli spazi aperti di vie e piazze della città.

b) P. Oxy. XXXIV 2707

Nel corso del tempo le rappresentazioni dei mimi, che tanto successo avevano riscosso nei teatri dell'impero, cominciarono a perdere i favori del pubblico, a tutto vantaggio di altre forme di intrattenimento. Tuttavia, nel VI sec., Coricio può constatare che le rappresentazioni mimiche erano migliori delle gare equestri e delle pantomime, poiché non suscitavano disordini; esse, inoltre, erano preferibili alle esibizioni dei θαυματοποιοί, degli attori tragici e dei suonatori di lira, perché non provocavano saturazione negli spettatori. Al tempo stesso, però, il retore fa intendere che a quei tempi le esibizioni degli attori erano ormai ridotte nello spazio minimale dei siparietti che intervallavano le corse equestri[4].
La conferma di questo processo di emarginazione proviene dal programma di una manifestazione all'ippodromo del VI sec., contenuta nel papiro esaminato **[FOTO 5]**. Siamo a conoscenza che, negli intervalli tra una corsa e l'altra, erano previste esibizioni di funamboli cantanti e scene recitate da mimi[5]; dall'elenco di consistenti gratifiche in vino siamo ragguagliati sulla partecipazione di trapezisti, mimi e suonatori di pandura a uno spettacolo circense[6].

L'invalsa consuetudine di offrire simultaneamente trattenimenti di arte varia era diventata da tempo frequente: già Claudiano, nel 398 d.C., auspicava che ai *ludi* per il console Flavio Manlio Teodoro partecipino insieme a gladiatori, buffoni, funamboli ed equilibristi, auleti, suonatori di lira e di organo idraulico, pantomimi, attori comici e tragici[7].

Il papiro in parola, pur avendo elementi comuni con gli altri programmi circensi, se ne differenzia nella struttura delle manifestazioni e nella sequenza dei vari elementi costitutivi. Il programma prevede: l'invocazione alla Fortuna; l'esposizione delle vittorie; la prima corsa; una processione; trampolieri e cantanti; la seconda corsa; ancora trampolieri e cantanti; la terza corsa; una *venatio* con cani e gazzella; la quarta corsa; lo spettacolo di mimi; la quinta corsa; gli atleti; la sesta corsa.

II programma di P. Oxy. XXXIV 2707 è l'unico completo e anche il più ricco, sia dal punto di vista agonistico che da quello dell'intrattenimento. Subito dopo la esposizione delle vittorie iniziano le corse dei carri – sei – inframezzate da una o in un solo caso da due rappresentazioni di altro genere. La sequenza delle rappresentazioni è simile a quella di P. Bingen 128, che inframezza però, tra prima e seconda corsa, tre rappresentazioni. P. Bingen 128 conserva fino alla menzione di una terza corsa, seguita da un mimo; poi si interrompe bruscamente, impedendoci di sapere (se e) quante altre ne seguissero.

Che funzione avevano questi foglietti? La scrittura del nostro papiro, come quella degli altri programmi del circo, è una cancelleresca, che si distingue per l'andamento verticale e per forma e *ductus* di alcune lettere. Tanto la grafia di questi programmi del circo, quanto il tipo di impaginazione, sono quelli di avvisi ufficiali. Difficile, tuttavia, che essi fossero appesi in pubblico: in questo caso si dovrebbero vedere dei fori almeno nel margine superiore, che invece mancano. P. Oxy. XXXIV 2707, d'altra parte, termina con dei saluti scritti da un'altra mano. Si può pensare che esso potesse essere la copia di un avviso ufficiale mandata a un funzionario per l'approvazione. Ciò è possibile, ma è più realistico pensare a dei programmi da distribuire, magari a spettatori di riguardo. Questi programmi avrebbero potuto essere distribuiti personalmente poco prima della manifestazione, o piuttosto essere inviati in anticipo al destinatario: accompagnati magari da un biglietto di invito o sottoscritti – come P. Oxy. XXXIV 2707 – dai saluti del mittente.

c) P. Hamb. II 120 e P. Oxy. XXVII 2458

Il P. Hamb. II 120 è un pezzo di papiro piuttosto antico (III sec. a.C.), sul quale sono conservati i resti di due colonne (ciascuna di 21 righi) di un testo teatrale, che non soltanto è stato agevolmente attribuito alla Commedia Nuova, ma di cui è stata riconosciuta la probabile paternità menandrea. Secondo il suo primo editore, lo Snell[8], la commedia contenuta in esso è il *Cecryphalos* di Menandro, mentre per il Gaiser[9] si tratterebbe della *Leocadia*. Tuttavia, entrambe le ipotesi sono tuttora oggetto di discussione e non v'è alcuna certezza in merito.

La porzione superstite mostra l'arrivo in scena di una donna, che concede un prestito ai due interlocutori, Parmenone e Moschione, per contribuire alla σωτηρία di Dorkion, davanti alla cui

abitazione è ambientata l'azione. E i dialoghi si svolgono prevalentemente usando un linguaggio colloquiale, fatto di espressioni proverbiali, invocazioni agli dèi, e modi di dire **[FOTO 6]**.

La trama si può agevolmente delineare: il giovane Moschione è innamorato di Dorkion, probabilmente un'etèra, per la cui liberazione è necessario molto denaro. Il servo Parmenone si prodiga per aiutare il suo padrone, introducendo questa seconda figura femminile, sulla cui identità non c'è sicurezza. Da un lato potrebbe essere una facoltosa matrona, da un altro una ricca etèra dall'animo buono (figura tipica del teatro di Menandro). Sarà costei a fornire il denaro necessario a liberare l'amata.

Nel testo mancano sigle drammatiche, ragion per cui la ripartizione delle battute tra i personaggi è affidata prevalentemente al senso. La peculiarità principale di questo papiro è quella di presentare, alla fine del primo rigo della prima colonna (laddove avviene un cambio di interlocutore) l'annotazione "XNX". Il Gaiser ha pensato che essa possa essere l'abbreviazione del nome del personaggio femminile, che viene introdotto dalla battuta immediatamente precedente. Tuttavia, non solo simili abbreviazioni non sono altrove attestate, ma, qualora fosse stato così, esse avrebbero dovuto avere caratteristiche grafiche affatto diverse da quelle presentate in questo papiro.

Perciò si è indotti a ritenere che si tratti di una nota di regia, sintetizzata secondo un codice d'uso, elaborato dagli attori per le diverse situazioni sceniche. Il che ne farebbe a buon diritto un papiro di uso scenico. Il Del Corno[10] ha interpretato le tre lettere – tracciate dallo scriba senza soluzione di continuità rispetto al testo principale, subito dopo un *dicolon* – come un'istruzione di regia, legata al concreto utilizzo nell'allestimento teatrale. Per questo studioso, "XNX" sarebbe una sigla per indicare l'ingresso del nuovo personaggio (χωρεῖ νῦν X…).

La Gammacurta[11], dal canto suo, aderendo alla tesi che vuole il P. Hamb. II 120 essere un copione teatrale, interpreta l'indicazione "XNX" piuttosto come un'istruzione del movimento che l'attore (o meglio l'attrice) doveva compiere sulla scena. In altre parole, più che alludere all'ingresso della donna – del resto già annunciata dalle parole precedenti – "XNX" potrebbe dare indicazioni sul tipo di entrata in scena richiesta. Una pura ipotesi potrebbe essere l'entrata dalla X(ὡρα) e non dalla città, cioè dalla πάροδος di sinistra, secondo le convezioni in uso nella Commedia Nuova ambientata ad Atene, per le quali agli occhi del pubblico ateniese il porto del Pireo e l'agorà erano situati a destra del teatro di Dioniso, mentre la campagna era a sinistra.

Il Daris[12] avvertiva che, tuttavia, all'interpretazione teatrale si potrebbe opporre quella libraria. L'aspetto arcaico del rotolo non va confuso con grossolanità; la sigla è parte integrante del lavoro di copiatura da un esemplare che, probabilmente di natura teatrale, contamina, con le proprie caratteristiche, l'edizione libraria. Forse la presunta nota di regia sarà stata copiata, insieme al testo, per un mero fraintendimento dello scriba.

Anche P. Oxy. XXVII 2458 (sei frammenti risalenti alla metà del III sec.), attribuito concordemente al prologo e alla *parodos* del *Cresfonte* di Euripide, può essere annoverato tra i papiri utilizzati per le necessità di una rappresentazione teatrale. Questa ipotesi è fortemente credibile, laddove si consideri la

presenza nel testo di un sistema numerico, con il quale vengono indicati gli attori nell'ordine di entrata sulla scena **[FOTO 7]**.

Benché il papiro non offra indizi per la ricostruzione della distribuzione delle parti, possiamo però affermare che: la messinscena ebbe luogo alla metà del III sec. d.C. (forse proprio nel teatro di Ossirinco) sulla base di *questo* copione (o del suo antigrafo); il ruolo del protagonista (che all'epoca indicava non tanto il ruolo interpretato, quanto una vera e propria categoria professionale, sulla falsariga del sistema dei ruoli nella Commedia dell'Arte) venne interpretato dall'attore indicato con A; la serva (tritagonista) era interpretata dall'attore Γ (ragion per cui, è evidente che ci sarà dovuto essere anche il deuteragonista, indicato con B).

Il primo editore del papiro, il Turner[13] (che però aveva a disposizione solo uno dei sei frammenti), giunse alla conclusione che si trattasse di una raccolta di *excerpta* del *Cresfonte* e che, considerata la presenza di sigle indicanti gli attori, essa fosse destinata a essere rappresentata nel contesto del teatro antologico, tanto in voga in età ellenistica. Tuttavia, la disposizione corretta di *tutti* i frammenti (con l'aggiunta anche del P. Mich. Inv. 6973, che ha permesso di integrare due parti molto frammentarie del papiro in parola) ha reso evidente che il P. Oxy. XXVII 2458 conserva la parte iniziale della tragedia intera: un prologo in tre parti, seguito dalla *parodos* di un coro formato da vecchi Messeni (introdotti dalla sigla χ°, e che avanzano in scena e poggiano il bastone al suolo) **[FOTO 8]**.

La Gammacurta[14] ha ipotizzato come doveva presentarsi l'azione scenica agli occhi degli spettatori: Cresfonte arriva innanzi al palazzo di Polifonte a Messene e rivela al pubblico la propria identità e le ragioni del suo ritorno; un *familiaris* esce dal palazzo, per ascoltare la presentazione di Cresfonte (che non gli rivela chi realmente sia) e rispondere alle sue domande sulla situazione dei signori della città; poi lo invita ad andarsene, perché il nuovo re è poco ospitale con gli stranieri; rimasto solo in scena, Cresfonte progetta il suo piano di vendetta, invocando l'aiuto di Zeus; entra il coro dei vecchi Messeni, che lamentano le sofferenze e rimpiangono il vecchio re.

Ci si potrebbe chiedere perché, se il papiro conserva il copione di scena, nella parte del coro manchino indicazioni musicali. Dunque si tratta, come diceva Turner, di un'antologia di brani, in cui venivano rappresentate solo le parti dialogate? In verità, gli spettacoli antologici venivano eseguiti con accompagnamento musicale (anzi, anche le parti originariamente recitate venivano musicate). Perciò, è più verosimile ritenere che il *Cresfonte* sia stato messo in scena integralmente e che il coro si servisse di un'apposita partitura, distinta dal copione usato dagli attori (cioè da P. Oxy. XXVII 2458 o dal suo antigrafo)[15].

Un'ultima questione riguarda la destinazione del papiro. Se il P. Oxy. III 413 poteva essere con assoluta certezza classificato come copione di scena[16], per il P. Oxy. XXVII 2458 non è del tutto chiaro se si possa trattare di una copia di lettura (come fanno pensare le correzioni e la *paragraphos*), piuttosto che di scena (come invece fanno pensare i segni indicanti gli attori). Forse si tratta di un esemplare da lettura, usato come antigrafo per la compliazione di un copione[17]? O forse costituisce di un esemplare di lettura

nel quale sono penetrate le sigle teatrali[18]? Qualunque sia la soluzione dell'enigma, resta fermo che questo papiro ha strette connessioni con la scena, e dimostra che ancora nel III sec. d.C., nell'Egitto ellenizzato, venivano allestiti drammi classici secondo uno schema tradizionale di rappresentazione.

d) P. Louvre E 10534

Come accennavamo poco prima, una tipologia diffusissima di spettacoli era costituita dal teatro antologia, nel quale venivano proposte al pubblico selezioni di brani teatrali e musicali in guisa di monologhi tragici, tratti da opere classiche o di epoca ellenistica, generalmente scelti – talvolta senza rispettare nemmeno l'esatto ordine originario con cui si trovavano nella stessa opera – in base a criteri strutturali o contenutistici (p. es.: raccolte di prologhi, oppure antologie di passi che trattano lo stesso argomento, o ancora florilegi riguardanti un unico autore o un'unica vicenda mitologica).

Testimoni essenziali della diffusione di questi *recitals* sono i papiri egiziani. Gli esempi sono tanti: P. Oxy. LXXIX 5203 del I-II sec. con l'elenco delle arie tragiche eseguite dal *choraules* Epagathos e dal virtuoso Kanopos **[FOTO 9]**; oppure una raccolta di brani vocali e strumentali del II-III sec. che riporta un frammentario lamento per Aiace suicida. Non è escluso che si tratti di una monodia tragica arrangiata a bella posta per un concerto di una cantante in età imperiale; tuttavia, è altrettanto probabile che i versi appartengano a un ditirambo del IV sec. a.C., quando composizioni di quel genere assunsero le caratteristiche di un balletto trasformandosi in brevi drammi musicali[19] **[FOTO 10]**. È singolare il fatto che il testo sia corredato di una partizione musicale autografa e che l'aria sia impostata sul registro di soprano, cioè di una voce femminile[20] **[FOTO 11]**.

Unica nel suo genere è la pagina di quaderno di un musico di età romana, che conserva un brano della *Medea* di Càrcino, tramandatoci da P. Louvre E 10534 (risalente al II sec. d.C.) **[FOTO 12]**. Nella partitura si alternano quattro sezioni, delle quali la prima e la terza sono distinte in trimetri giambici, la seconda e la quarta, con le battute della protagonista, senza distinzione colometrica e corredate da segni melodici e ritmici ascrivibili al genere diatonico[21].

I frammenti di musica greca su papiro, al pari delle testimonianze letterarie, delineano un quadro vivido della prassi musicale nel periodo imperiale. Si può dire che i frammenti recentemente pubblicati di questa *Medea* si debbano interpretare proprio alla luce di questo quadro culturale. Come detto, il testo dei versi 1-14 è tutto in trimetri giambici, mentre del verso 15 sopravvivono solo alcuni segni musicali. I versi 1-2 possono essere attribuiti a Giasone, i versi 6-11 a Creonte, mentre i versi 3-5 e 12-15, corredati di notazione musicale, appartengono a Medea, che si difende dall'accusa di aver ucciso i propri figli. Aristotele fornisce la testimonianza che il testo frammentario della *Medea* del Louvre appartiene alla *Medea* di Càrcino il Giovane (*floruit* 380-377 a.C.) [22].

Dal canto suo, Martin West[23], dopo aver sostanzialmente migliorato la ricostruzione del testo, ha dimostrato che la musica dei versi di *Medea* non possa essere una composizione del IV sec. a.C. Lo stile fiorito della melodia, che si può riconoscere ai versi 4-5, e la tonalità ionica diatonica pura puntano a

una collocazione del frammento in epoca imperiale. Il fatto che i vv. 3-5 e 12-15 siamo versi recitati, messi in musica successivamente, collega la *Medea* del Louvre con i papiri di Oslo e Michigan, che appartengono anch'essi all'età imperiale.

Infatti, in epoca imperiale sono testimoniate selezioni di brani solistici miscellanei con notazione musicale nella collezione di Mesomede (DAGM 24-31), nelle antologie della Monodia di Ossirinco (DAGM 38), nel papiro di Oslo (DAGM 39-40), nei *Nomoi* di Yale (DAGM 41) e nel papiro Michigan (DAGM 42-43). I generi si differenziano: mentre Mesomede, la Monodia di Ossirinco e i *Nomoi* di Yale appartengono alla *citharodia*, i brani nei papiri di Oslo e Michigan sono *tragoedia*, canti solistici tragici[24].

Da un lato, Mesomede sembra aver nuovamente musicato gli antichi testi dell'inno *Sulla salute* di Arifrone e dei tre *Prooimia*; del pari bisogna parlare di ricomposizioni anche per la Monodia di Ossirinco e i *Nomoi* di Yale. Invece, nel caso dei papiri di Oslo e Michigan i solisti hanno adattato versi solitamente recitati, quali anapesti e trimetri giambici, alla musica, usando per i tre prologhi testi di tragedie più antiche.

Nei prologhi dei papiri di Oslo e Michigan risulta evidente che sia stato un compositore d'epoca imperiale ad aver messo in musica i trimetri giambici, versi recitati che non erano stati composti per essere cantati. Ciò non sarebbe mai potuto accadere fino a che non si perse la percezione dell'intrinseca differenza che vi era tra versi recitati e cantati. Ciò fu vero per la poesia latina, dove elegie, egloghe, odi saffiche ed endecasillabi erano cantati senza discriminazioni di genere dai poeti neoterici d'epoca imperiale. In Petronio (*Satyricon*, 64, 2) è testimoniato che *canturire diverbia, adicere melica* era usuale nei simposi.

Infine, la *Medea* del Louvre si collega ai due prologhi del papiro Michigan (DAGM 42-43), in quanto anch'essa mostra una scena d'insieme, ma con una differenza: mentre in DAGM 42 sono testimoniati due attori che cantano e un suonatore di *aulos*, il Càrcino del Louvre è eseguito da un solo cantore solista, Medea, e da due attori recitanti, Giasone e Creonte. Questa modalità di *tragoediam cantare* è testimoniata anche dalle esibizioni di Nerone, che veniva assistito da uno o due *hypocritae*[25]. Mettendo insieme tutte queste riflessioni, diventa evidente come il papiro del Louvre presenti trimetri recitati di Giasone, Creonte e Medea originari del IV sec. a.C., che furono poi adattati a *performances* solistiche grazie alla riscrittura musicale della parte di *Medea* in età imperiale.

e) P. Fuad Crawf. XIV

Ricollegandoci a quanto dicevamo prima circa gli edifici teatrali d'Egitto aggiungiamo che, relativamente al teatro di Menfi, ci resta una sola informazione, costituita dal P. Fuad Crawf. XIV, risalente al III sec., e riferibile a questioni di natura amministrativa, peraltro afferenti al lavoro del responsabile dell'attrezzatura teatrale. Con questo papiro si arricchisce un panorama non ricco di testimonianze, delle quali la più eccezionale è costituita da P. Berol. 13927[26].

La genesi del P. Fuad Crawf. XIV è di natura burocratica: si tratta, infatti, di una corrispondenza tra un certo Aurelios Paeis e lo stratego di Menfi, Aurelius Heraclammon. Questi, venuto a conoscenza di

un'indagine avviata per altra via, aveva richiesto ad Aurelios Paeis, che aveva ricoperto la carica di ἐπιμελητὴς καὶ κλειδοφύλαξ del teatro di Memni, di conoscere dal sottoposto εἰ ἐν τῷ θεάτρῳ ἀπετέθησαν θυρῶνες.

Purtroppo, le dodici righe pressoché integre, di cui si compone questo frammento, si interrompono bruscamente, lasciando in tal modo compromessa, in modo irrimediabile, la comprensione dei passaggi decisivi, caratterizzati dalla presenza di novità lessicali e di una terminologia tecnica, che in buona sostanza si basa sul senso da attribuire al vocabolo θυρών.

Invero, su tale terminologia tecnica ci sono due teorie fortemente contrastanti. Una prima, che gode di buona autorevolezza ed è riassunta dal Casson[27], privilegia una spiegazione, che vede nei θυρῶνες elementi della scena teatrale. Si tratterebbe di tavole di legno, simili a porte mobili, che andavano applicate (o tolte) dai θυρώματα, cioè i passaggi sul fondo del palcoscenico, a seconda che la scena fosse ambientata all'esterno di un edificio, ovvero al suo interno.

Una seconda teoria, che venne avanzata dal Daris[28], partendo da un esame complessivo del documento, rigetta l'interpretazione in chiave teatrale, che appare non sufficientemente giustificata.

Infatti, considerando quanto si legge nel testo alle righe 6 e 7, ἐπιτεταγμένου επιξ̣ει̣ θυρώνων, e sulla base di un parallelo con P. Oxy 1467, 7 (risalente all'anno 298), si chiarisce che επιξ̣ει̣ς è il sostantivo astratto con il quale viene indicata l'attività di curatela di un ἐπείκτης, che era in capo al *frumentarius*, curatore anche dei θυρῶνες. Il *frumentarius* era un personaggio della struttura militare, titolare di responsabilità di non trascurabile rilevanza. Infatti, nel papiro si adombra che la sua momentanea presenza è probabilmente finalizzata ad un intervento specifico, che difficilmente sarà stato motivato da interessi scenico-teatrali. Del resto la custodia del teatro di Menfi e del suo impianto era già compito del funzionario locale – in questo caso Aurelios Paeis che appunto era ἐπιμελητὴς καὶ κλειδοφύλαξ.

Possiamo allora avanzare l'ipotesi che Heraclammon avesse chiesto spiegazioni al suo diretto funzionario Paeis circa la presenza del *frumentarius*, dal momento che probabilmente nel teatro della città si era tenuta un'adunanza di reclute (questo il senso di θυρῶνες?), operazione di interesse militare ed avvenimento del quale Paeis doveva per forza essere informato, e quindi poteva dare adeguate spiegazioni.

f) P. Oxy. XXVII 2470 e P. Oxy. VII 1025

Gli attori, tanto del pantomimo quanto del mimo, erano i veri protagonisti della vita teatrale del mondo ellenistico. In epoca tarda la spettacolarità ebbe il definitivo trionfo con le manifestazioni basate sull'espressione corporea, sulla musica e sulla danza, cioè con quei generi che affascinavano la vista e l'udito, a scapito delle forme drammatiche classiche, che erano apprezzate soltanto dagli intellettuali tradizionalisti. Già ai tempi di Vespasiano lo scrittore Dione di Prusa aveva evidenziato lo smisurato favore dimostrato dalla gente comune per gli spettacoli mimici, pantomimici e per le corse di aurighi[29]. D'altro canto l'atteggiamento delle persone colte nei confronti del modo coevo di proporre tragedie e

commedie è lucidamente rappresentato da Luciano che, pur ammettendo l'importanza di conoscerle a fondo, ne irride le messinscene contemporanee realizzate da guitti e attori malaccorti[30]. Nonostante ciò, ancora nel IV sec. continuarono le riprese di drammi classici, confermate, come abbiamo visto per il P. Oxy. XXVII 2458, da testimoni papiracei e indirettamente dalla documentazione iconografica.

Insomma, i professionisti della scena sono delle vere e proprie star. Ma non soltanto aurighi, mimi e pantomimi si contendevano il favore del pubblico. La tradizione papiracea, anzi, ci informa di una grande moltitudine di artisti.

L'appellativo θαυματοποιός, abituale per lottatori e pugili, connotava un appartenente alla categoria degli operatori dello spettacolo, che comprendeva guitti (κίναιδοι, *cinaedi*), marionettisti (νευροσπάσται), trampolieri (*grallatores*), incantatori di serpenti (ὀφιοπαῖκται), domatori di bestie feroci (*domitores ferarum*), esibitori di prestanza fisica (ἰσχυροπαῖκται, ῥωμαισταί), equilibristi con la pertica (κοντοπαῖκται), danzatori sulla corda (νευροβάται), funamboli (καλοβάμονες, καλοβάται, σχοινοβάται, *funambuli*), contorsionisti, saltimbanchi, acrobati, trapezisti, volteggiatori (αἰθροβάται, πεταυριστῆρες, *petauristae*, *petauristarii*, σκανδαλισταί, καλοπαῖκται), danzatori lottatori (ὁπλοπαῖκται), danzatori ginnici (ὀρχηστοπάλαριοι), giocolieri (σκληροπαῖκται), giocolieri con le bilie (ψηφοκλέπται, ψηφοπαῖκται), giocolieri con la palla (σφαιροπαῖκται o σφαιρισταί) e con i cerchi (τροχοπαῖκται), ciarlatani, ventriloqui (ἐγγαστρίμυθοι, ἐγγαστρῖται), fantasisti, illusionisti, prestidigitatori, *ventilatores*.

Il primo dei papiri proposti, P. Oxy. XXVII 2470, è un raro testimone iconografico, proveniente da Antinoopolis e datato al III sec. d.C. circa, su cui è disegnata una scena circense, dominata da un orso con due figure umane, forse un *venator* e un acrobata **[FOTO 13]**.

Inoltre, Ateneo nei *Sofisti a banchetto* dichiara che fin dai tempi di Demetrio Falereo l'offerta spettacolare fu ulteriormente diversificata e ampliata fino a includere componimenti poetici drammatizzati, in particolare epici, che erano portati in scena da una categoria specializzata di artisti: gli omeristi.

Dopo che i rapsodi presero a frequentare per motivi professionali i simposî, i piú abili iniziarono ad esibirsi nei teatri con abbigliamento acconcio, cantando episodi omerici e versi di Esiodo, Archiloco, Mimnermo e Focilide. Addirittura i virtuosi non esitarono a cimentarsi nelle esecuzioni epiche, come fece l'ateniese Senofanto, il cui nome figura contemporaneamente tra i τραγῳδοί e tra i rapsodi in un'epigrafe del 97 a.C., rinvenuta a Delfi.

Le fonti letterarie menzionano anche un certo Simonide di Zacinto, il quale si esibiva nei teatri declamando versi di Archiloco, seduto su un sedile. Il rapsodo Mnasione era noto per le declamazioni pubbliche dei giambi di Semonide Amorgino, e il rapsodo Cleomene fu divulgatore delle *Purificazioni* di Empedocle. Inoltre, si raccontava che, nel grande teatro di Alessandria, Ermofanto avesse declamato episodi omerici e il virtuoso comico Egesia avesse recitato brani esiodei. Stesandro di Samo nell'esercizio della propria arte di citaredo aveva cantato a Delfi le battaglie di Omero, iniziando

dall'*Odissea*, mentre da una stele funeraria attica, risalente al I-II d.C., sappiamo che il rapsodo Nicomede di Cos si acquistò una certa fama come servitore delle Muse e cantore di Omero.

Altri due contemporanei di Ateneo accennano all'attività di questi artisti ricercati e ben retribuiti: Artemidoro e Achille Tazio. Il primo li menziona nel *Libro dei sogni* per spiegare un sogno fatto dal chirurgo Apollonide, affermando che gli omeristi producono ferite e spargimenti di sangue fittizi senza alcuna intenzione di uccidere. Il secondo, nel romanzo *Leucippe e Clitofonte* (3, 20, 4-7), narra che un omerista, imbarcatosi con i suoi compagni su una nave attaccata da briganti, si era difeso valorosamente con le armi di scena (ossia una spada provvista di lama che si ritraeva nell'impugnatura), prima di essere gettato in mare e perire.

Anche nel *Satyricon* (59) Petronio descrive l'esibizione di una compagnia (*factio*), che drammatizza la pazzia di Aiace, battendo lance contro scudi e recitando versi greci per intrattenere gli ospiti durante la cena, presentata dal padrone di casa Trimalcione che ne spiega gli antefatti. Infine, testimonianze epigrafiche di epoca imperiale attestano la presenza di tali istrioni in diverse regioni: omeristi furono, per esempio, Tito Flavio Eliano, attivo nel Norico in età adrianea, Demetrio, la cui professione è confermata in Caria da un'iscrizione nel teatro di Afrodisia, Ciro di Lampsaco, le cui molteplici esibizioni in diversi teatri sono ricordate da un epigramma funerario[31]. Alla loro attività nel periodo imperiale rinviano alcuni papiri omerici con indicazioni sceniche riportate a margine, dove i dialoghi sono contraddistinti con i nomi degli eroi, mentre alle sezioni narrative è apposta la sigla indicante il poeta[32]. Non si può escludere che fosse destinato agli omeristi anche il P. Oxy. XLII 3001, un papiro illustrato del II d.C. con l'immagine di un eroe armato che sovrasta un centone omerico in versi esametrici, nei quali il fantasma di Patroclo si rivolge ad Achille[33] **[FOTO 14]**.

Di solito l'attrezzatura di scena degli interpreti andava al di là del puro bagaglio degli strumenti (che erano di proprietà dei suonatori). Infatti, è lecito ritenere che nel baule degli omeristi figurassero i numerosi oggetti indispensabili alle loro particolari esecuzioni, come la finta spada di cui ci narra Achille Tazio.

Il secondo dei papiri proposto, P. Oxy. VII 1025 (tardo III sec. d.C.) è un contratto di ingaggio nell'Arsinoite. A Evergetide furono invitati dalle autorità locali il *biologos* Aurelio Euripa e l'omerista Aurelio Sarapa[34] per celebrare il genetliaco di Crono[35]. In particolare l'omerista Sarapa dovette godere di una fortunata notorietà, atteso che il suo nome compare in un elenco di spese (*SB* IV 7336), redatto a seguito di un'occasione nella quale egli, esibitosi insieme con un altro omerista in una ἀπόδειξις durante la festa delle *Amesisie*, è indicato con la qualifica di ἀναγνώστης per evidenziare la parte del poeta assunta da lui nella drammatizzazione rapsodica[36].

g) La coppa Cohn

La coppa Cohn è un pezzo unico dell'arte del vetro soffiato a Roma, di assoluta rarità oggi come nell'antichità. Infatti, esistono meno di due dozzine di esemplari di vetro dipinto, a fronte di centinaia di

pezzi e di frammenti non dipinti. Ha la forma di un cono tronco di vetro chiaro, leggermente tendente al giallo, con la superfice incisa[37] **[FOTO 15]**.

Al di là della rarità del pezzo, di grande interesse è ciò che è disegnato sulla coppa. Diciamo subito che la scena dipinta è stata applicata direttamente sul vetro, e qua e là si notano anche interventi di ritocco. Vi sono dipinte due porte chiuse in una prospettiva leggermente angolare. Fiancheggiando le porte appaiono quattro figure: tre in atto di camminare o comunque stare in piedi, e l'altra quasi appoggiata a una delle due porte. Dalla porta di sinistra, le figure sono: un avvinazzato, un lenone, che al primo tende una mano e con l'altra indica la terza figura, un'etèra. E, infine, vicino alla porta destra appare uno schiavo sbarbato e vestito con un *chiton* bianco **[FOTO 16]**.
Si tratta di un *unicum*, poiché nessun'altra delle coppe dipinte presenta una scena analoga. E, con ogni evidenza, si tratta di una scena ispirata a un mimo teatrale, atteso pure che nella porzione superiore al disegno sono leggibili delle iscrizioni, a guisa di fumetto *ante litteram*.
Infatti, l'avvinazzato viene indicato come un ubriaco, rimasto deluso dall'approccio avuto con un'etèra. Il lenone lo trattiene, invitandolo ad approcciare un'altra prostituta. L'etèra pronuncia parole che possono essere indirizzate sia all'uno che all'altro, protestando che il suo padrone la sta distogliendo da un altro cliente. Infine, c'è il servo, che riveste il ruolo di portinaio del bordello, e sostanzialmente ha la funzione di narratore per il pubblico, al quale (forse) riferisce le parole pronunciate fuori scena dalle altre donne di casa[38] **[FOTO 17]**.
Grosso modo il testo dice questo: l'avvinazzato: «Sembra venale! Un povero ubriaco dovrebbe avere una doppia dracma»; il lenone: «Torna qui! Forse ti potrebbe piacere quest'altra ragazza. Perché ti avvii alla porta?»; l'etèra: «Padrone, sono impegnata, ma tu mi hai distolto dal…»; lo schiavo: «"Oh, pappy!", stanno dicendo, "gli si è alzato, sebbene ancora non smutandato"».
Molti studiosi sono persuasi che la coppa sia ascrivibile all'epoca ellenistica. L'esecuzione della scena dipinta e la forma stessa del manufatto fanno pensare a un periodo tra la fine del II e l'inizio del III sec. d.C. In effetti, la ricostruzione della scena ricorda molto la volgarità dei mimi, con il loro frequente utilizzo di aneddoti ed episodi associati alla vita dei bordelli. Ed inoltre, il parallelo con alcuni affreschi ritrovati in sepolture romane di epoca ellenistica svela più di una somiglianza con il disegno della coppa. Per esempio, la scena dipinta all'ingresso di una tomba di Via Portuense a Roma ritrae figure disegnate con la stessa rapida ma controllata pennellata che si nota sulla coppa[39]. E anche un paio di affreschi del Mausoleo di Aurelio dimostrano la sopravvivenza dello stile ellenistico figurativo, svelando grandi similarità stilistiche con la coppa Cohn.
Infine, per quel che riguarda il luogo di provenienza, sebbene la Siria sia la principale regione di produzione di manufatti di questo tipo nel periodo imperiale, la raffinatezza dell'esecuzione della scena dipinta sulla coppa Cohn suggerisce piuttosto Alessandria come luogo di origine.

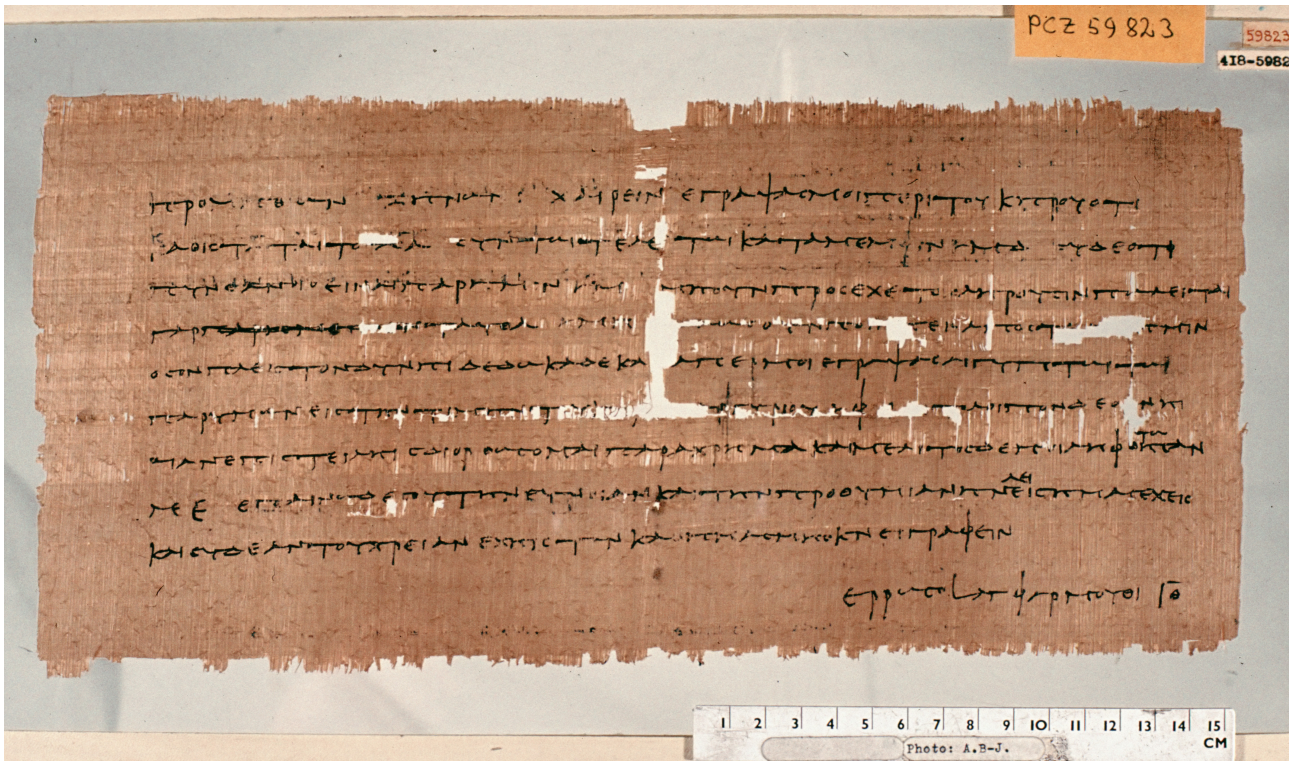


FOTO 1

FOTO 2

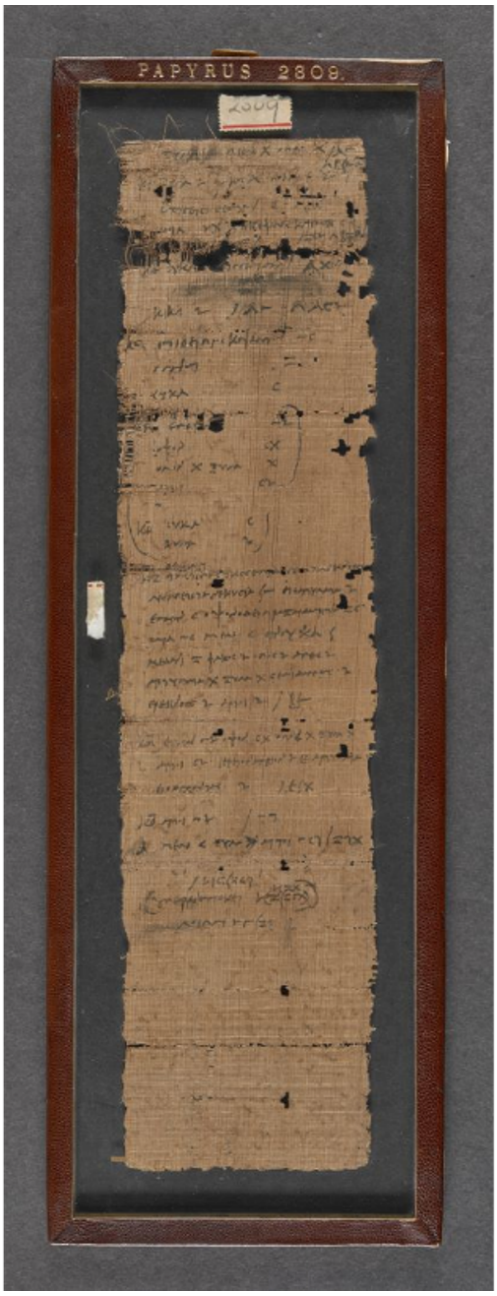


FOTO 3

FOTO 4

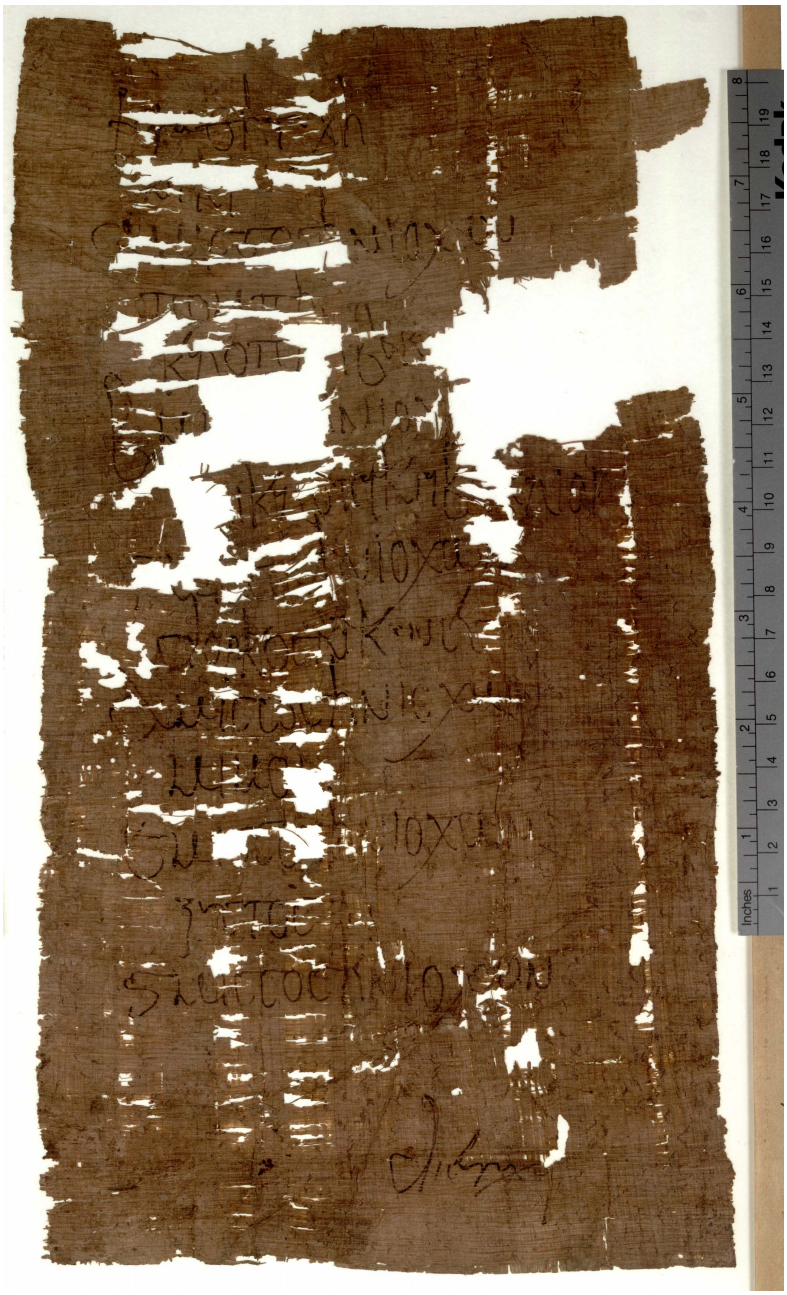


FOTO 5

FOTO 6

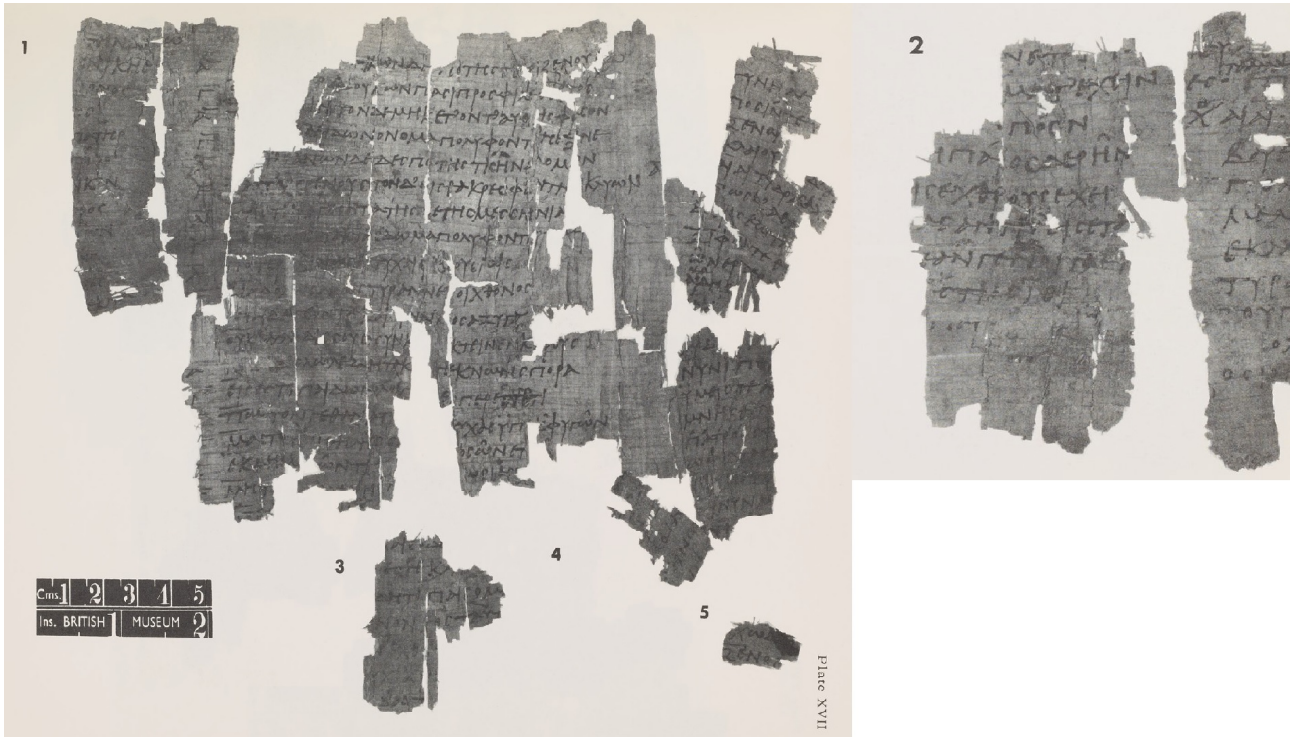

1
2
3
4
5
Cms. 1 2 3 4 5
Ins. BRITISH MUSEUM 2
Plate XVII

FOTO 7

fr.1
Cl. I
fr.2
Cl. II
fr.3

FOTO 8

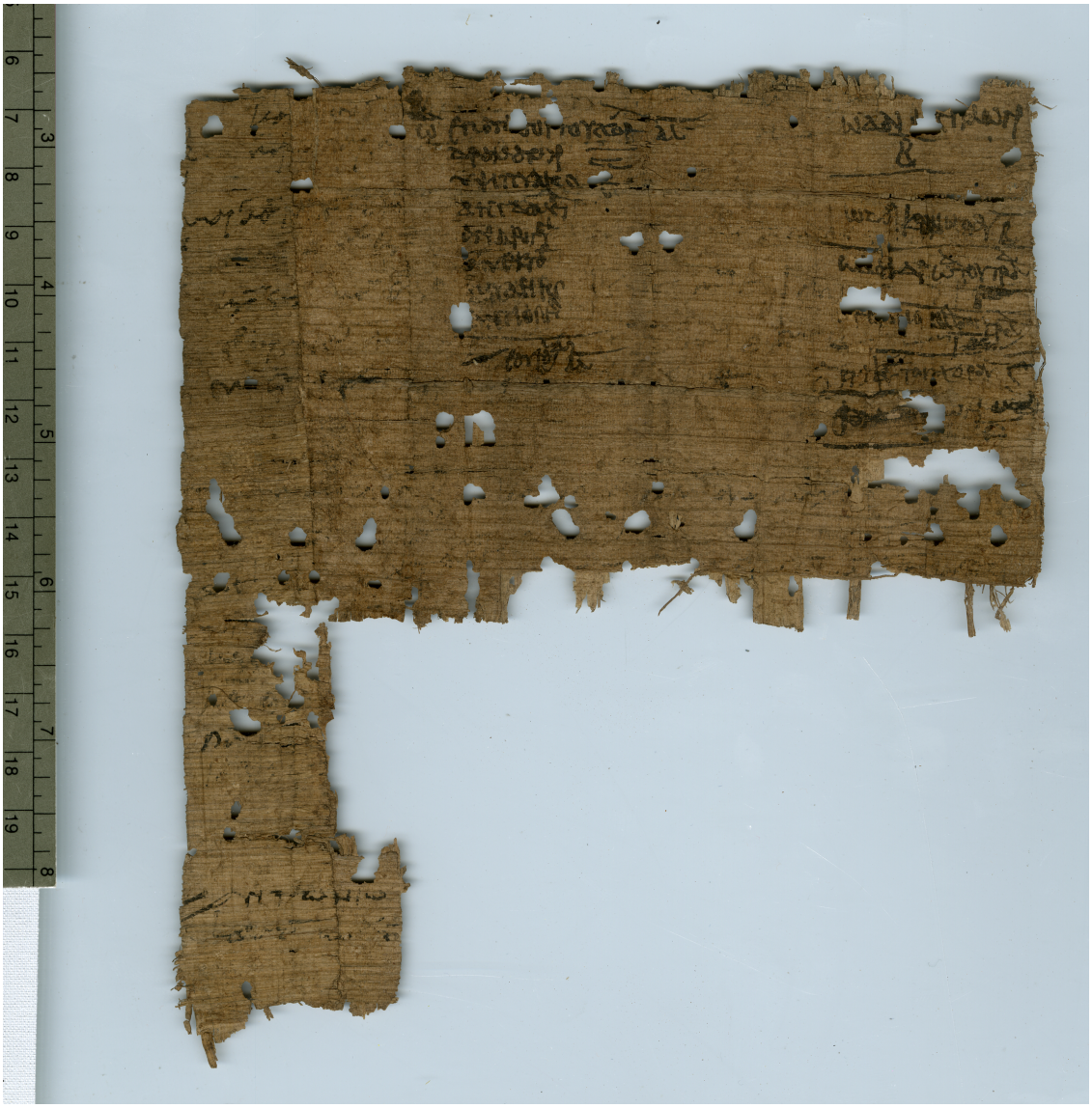
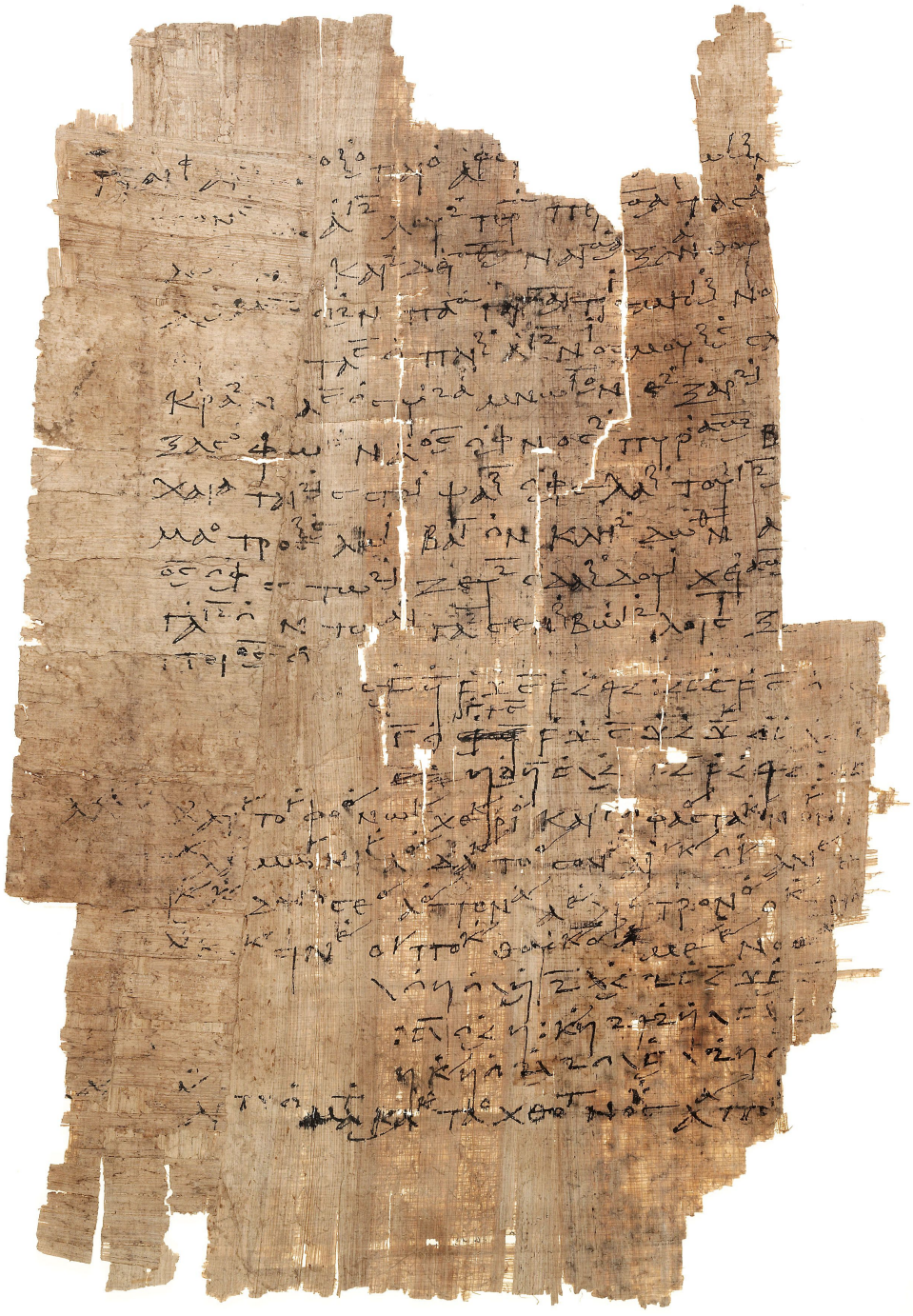


FOTO 9



© SMB Ägyptisches Museum und Papyrussammlung, Foto: Sandra Steiß
http://berlpap.smb.museum/01743/

FOTO 10

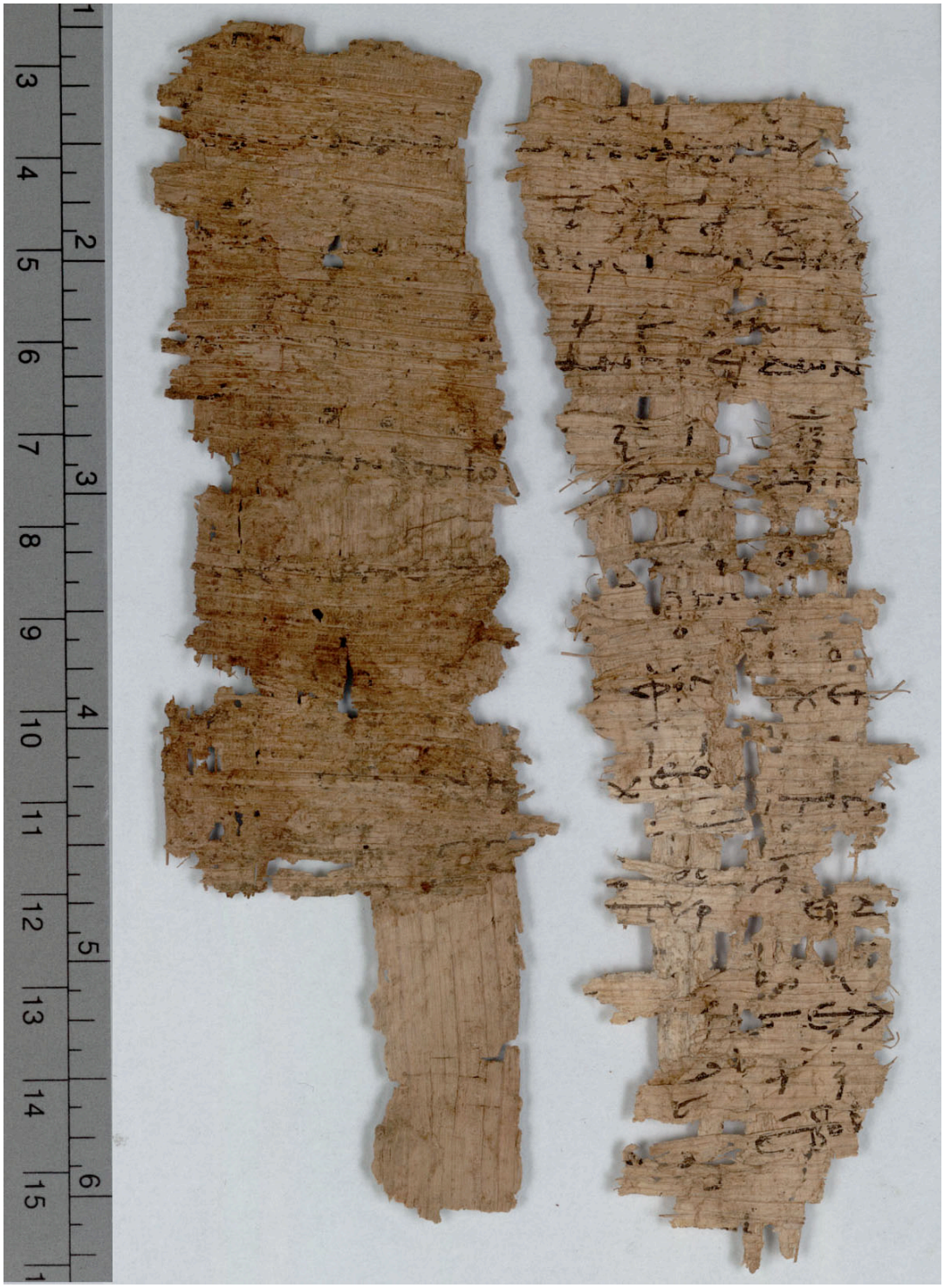


FOTO 11

FOTO 12

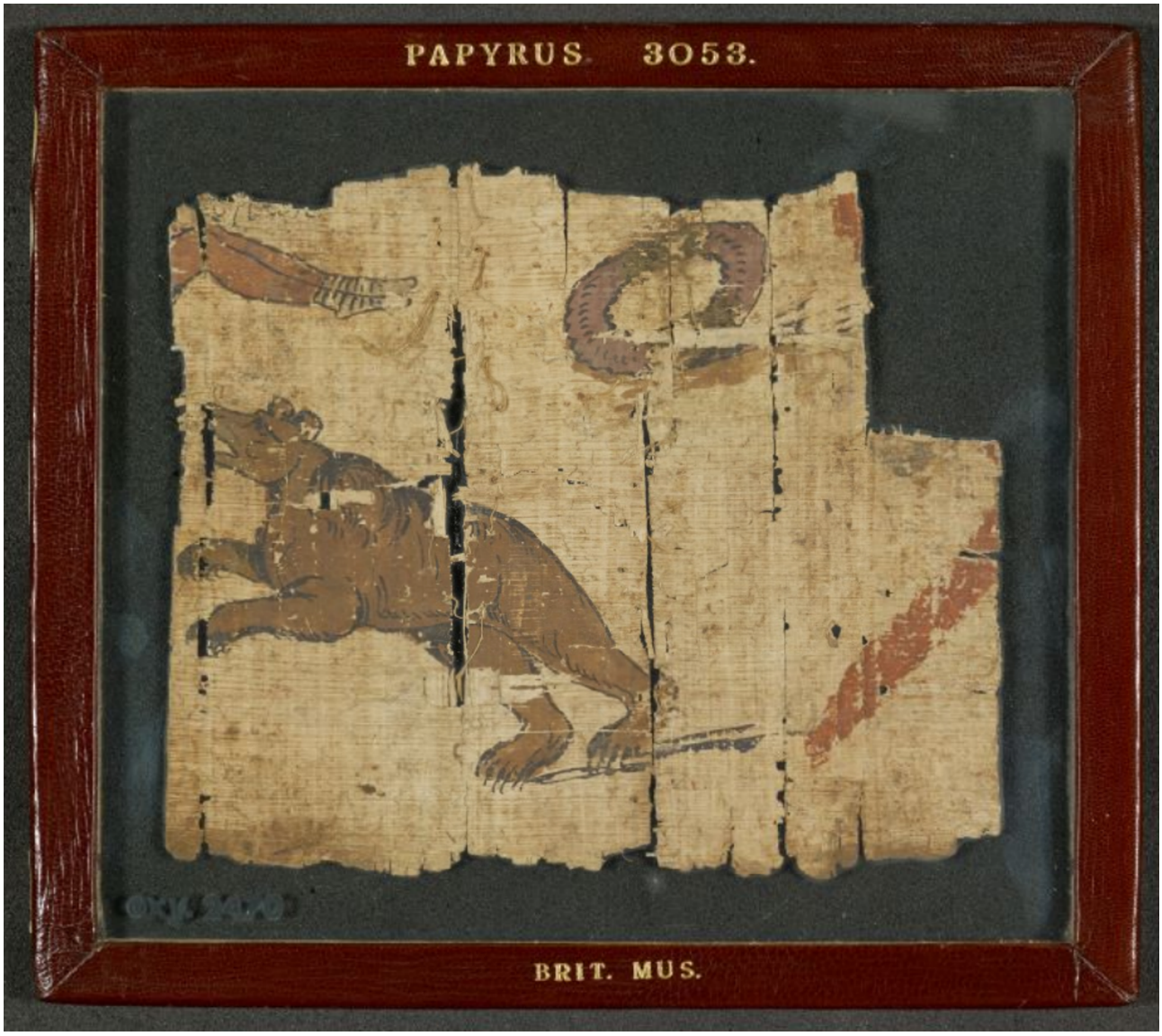


FOTO 13

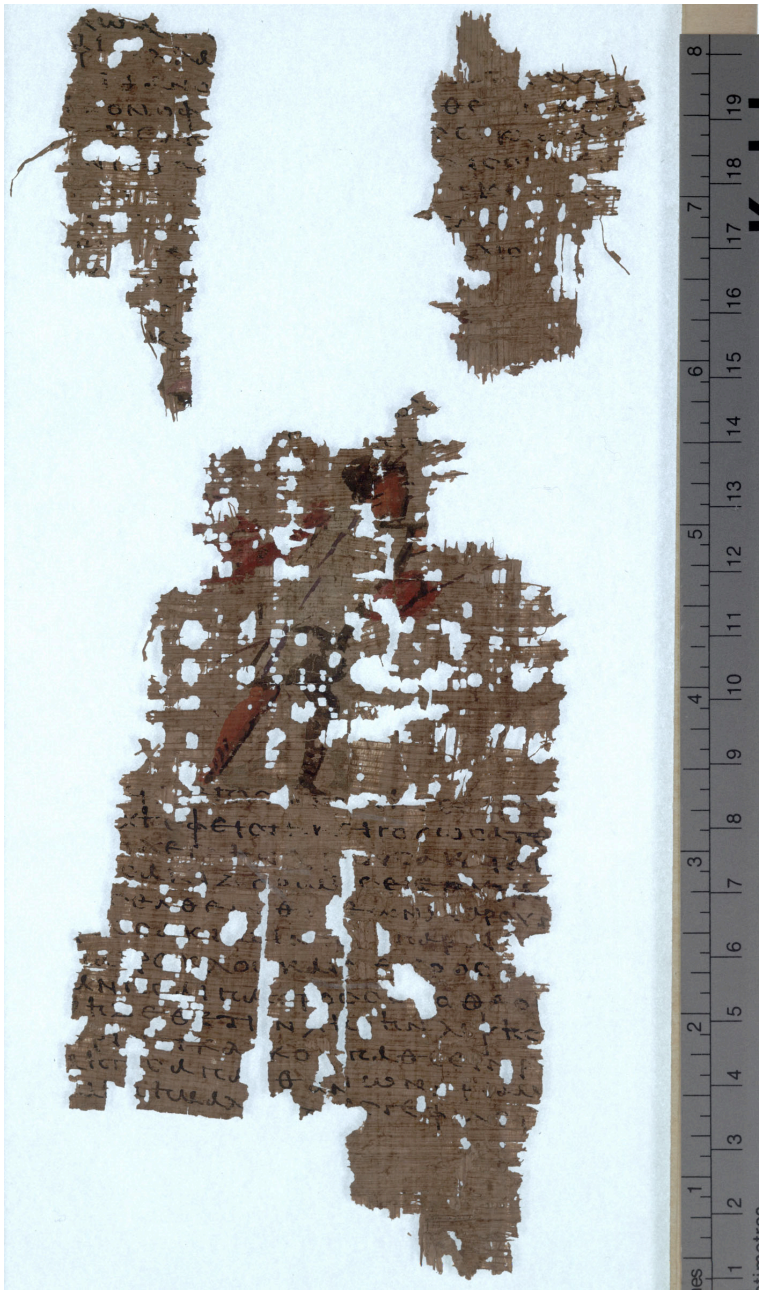


FOTO 14

FOTO 15

FOTO 16

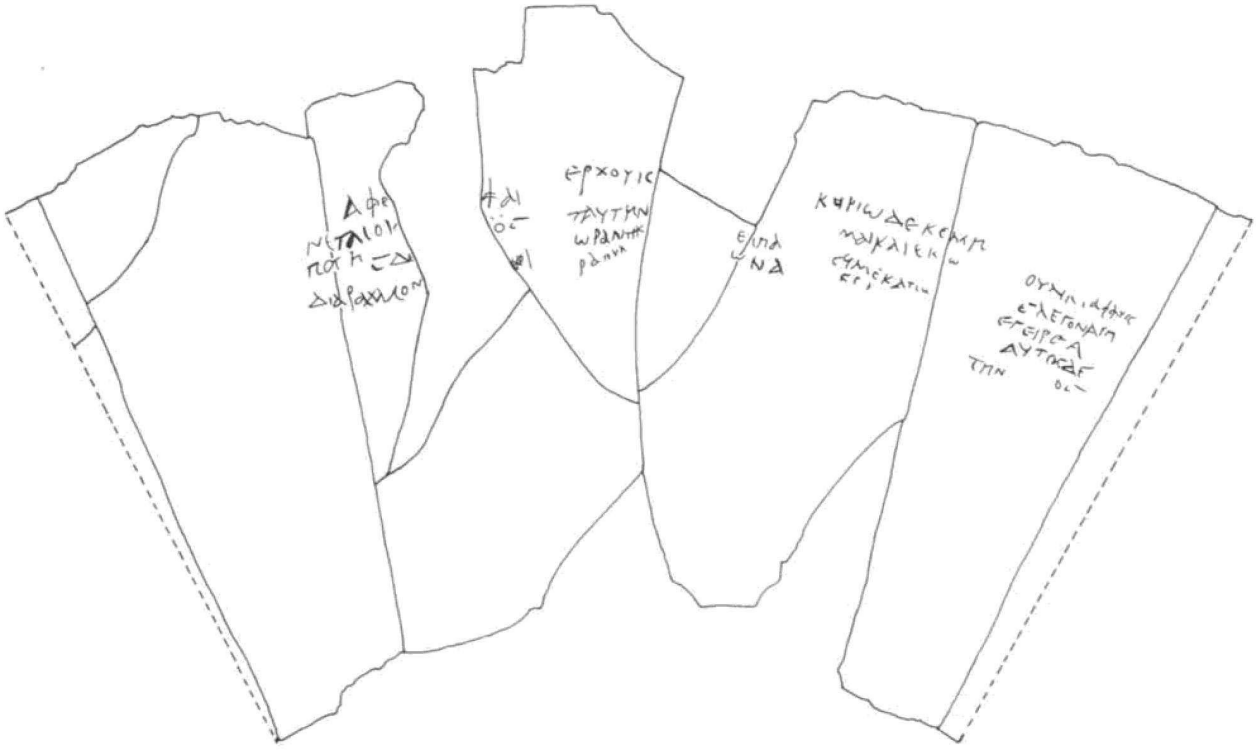


FOTO 17

[1] Cfr. V. Ruggiero Perrino, *La cultura materiale del teatro. I papiri dello spettacolo*, in AA. VV., *L'antico nel presente*, Atti del VI convegno di antichistica di «Senecio», Napoli 18-19 ottobre 2019, Napoli 2020.

[2] Con il conforto della guida di S. Daris, *Lo spettacolo nei papiri greci*, in «Aevum Antiquum», n. 1 (1988), in particolare alle pp. 78-83, nostra fonte privilegiata dalla quale abbiamo attinto le notizie inerenti i teatri ellenistici in Egitto, elenchiamo: per Herakleopolis vd. *B.G.U.* XIV 2428, II 29 (I sec. a.C.) e *SB* XIV 11958, 36 (Oxyrhynchites, 19 novembre 117 d.C.); per Oxyrhynchus vd. P. Oxy. XVIII 2190, I 4 e II 45-46 (I sec. d.C.); P. Oxy. XLII 3072, 3 (197-200 d.C.); P. Oxy. XLVII 3367*r* (15 gennaio 272 d.C.); per Hermupolis Magna vd. P. Alex. Giss. 43 = P. Giss. Apoll. 30; (Apollonopolites Heptakomias, 117-120 d.C.); per la costruzione del teatro in Arsinoe vd. P. Fam. Tebt. 15 (Tebtynis, 114-115 d.C.); per il nuovo teatro di Antinoopolis vd. P. Bad. IV 74, 4-5 (23 luglio 138 d.C.); P. Bad. IV 79, 22-24 = *SB* XII 11262; (Ankyron, 19 giugno 139 d.C.); per Menfi vd. P. Fuad. Univ. I 14 (metà III sec. d.C.) oggetto di trattazione separata in questo stesso contributo; per Panopolis vd. P. Panop. Beatty I 333 (19 settembre 298 d.C.). Riferimenti a edifici teatrali senza precise indicazioni topografiche si trovano nelle seguenti lettere: P. Oxy. XVIII 2190, 4 (ca. 100 d.C.); *SB* XIV 11903, 10 (Abotis, tardo II sec. d.C.); P. Laur. III 106 (Arsinoites, ante 24 febbraio 254 d.C.).

[3] Cfr. S. Daris, *Lo spettacolo nei papiri greci*, cit., pp. 82-83.

[4] Choricius, XXXII, 116-118.

[5] Cfr. F. Morelli, *Programma del circo (senza corse?)*, in (a cura di) B. Palme, *Als Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Harrauer (P. Harrauer)*, Wien 2001, pp. 201-206. Altre attestazioni di βοκάλιοι in P. Oxy. LXXIX 5215, 9; P. Oxy. LXXIX 5217, 2 e P. Oxy. LXXIX 5218 fr. 1, 3. Anche in altri programmi di manifestazioni da tenersi negli ippodromi o circhi, databili tra il V e il VI sec., è segnalata la *performance* di un mimo tra le manifestazioni artistiche e ginniche collaterali, che facevano da intermezzo tra una corsa di cavalli e l'altra (P. Bingen 128; P. Harrauer 56; P. Oxy. LXXIX 5216, nonché P. Oxy. LXXIX 5215); cfr. G. Tedeschi, *Spettacoli tardo-antichi: documenti noti e recenti*, intervento tenuto il 21 novembre 2017 durante il Seminario "Lavori in corso per Luigi Tartaglia" presso il Dipartimento di Asia, Africa e Mediterraneo dell'Università degli Studi di Napoli L'Orientale.

[6] P. Oxy. XXVII 2480r, III, 40-43, (565-566 d.C.). Nel verso è segnalato il pandurista Cristoforo (I, 128), il cui nome compare anche in un documento contabile coevo proveniente da Ossirinco (P. Princ. II, 96r, II, 39; Ossirinco, 551-552 o 566-567 d.C.).

[7] Claudianus, *De consulatu Manlii Theodori*, 311-332.

[8] Cfr. B. Snell, *P. Hamb. II*, 1954, pp. 20-27.

[9] Cfr. K. Gaiser, *Menanders Hydria*, Heidelberg 1977, pp. 454-461.

[10] Cfr. D. Del Corno, *Note menandree*, in «Dioniso», 36 (1962), pp. 142-145.

[11] Cfr. T. Gammacurta, *Papyrologica scenica*, Alessandria 2006, pp. 111-119.

[12] Cfr. S. Daris, *Lo spettacolo nei papiri greci*, cit., pp. 91-92.

[13] Cfr. E.G. Turner, *P. Oxy XXVIII*, 1962, pp. 73-81.

[14] Cfr. T. Gammacurta, *Papyrologica scenica*, cit. pp. 102-103.

[15] Come avveniva per esempio per il P. Oxy. LXVII 4546, per il cui esame si rimanda al contributo citato a nota 1.

[16] Cfr. il contributo citato a nota 1.

[17] Cfr. E.J. Jory, *"Algebraic" notation in dramatic texts*, «BICS» 10 (1962), pp. 65-78.

[18] Cfr. S.A. Cengarle, in «Dioniso» 40 (1966), pp. 63-76.

[19] P. Berol. inv. 6870 + P. Berol. inv. 14097v = Adesp. fr. 683a TrGF. A una raccolta antologica destinata ad accompagnare un manuale di musica pensa invece la Gammacurta, *op. cit.*, p. 217.

[20] Un'altra straordinaria testimonianza sulle cantanti proviene da un'iscrizione della metà del III sec. dipinta sull'intonaco di parete di una casa privata a Doura Europos (I. Doura Europos 940, 5). Altre scene tragiche, imperniate per lo più su lamenti di madri mitiche celebri e desunte da varie opere, sono arricchite da notazioni musicali (P. Oxy. XLIV 3161 con Adesp. frr. 684 e 685 TrGF).

[21] Cfr. E. Pöhlmann, *Greek Music and Greek Musicians for Rome*, in «Philomusica on-line», 7 (2008), pp. 29-37; B. Annie, *Un papyrus musical inédit au Louvre*, in «Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», 148[e] année, 3 (2004), pp. 1305-1329; e M.C. Martinelli, *Una nuova Medea in musica: PLouvre inv. E. 10534 e la Medea di Carcino*, in (a cura di) M.S. Celentano, *Ricerche di metrica e musica greca per Roberto Pretagostini*, Alessandria 2010, pp. 61-76.

[22] Cfr. Aristotele, *Rhetorica*, 1400b8.

[23] Cfr. M.L. West, *A New Tragic Papyrus with Music*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 161 (2007), pp. 1-10.

[24] Certamente la citarodia era eseguita e accompagnata da un unico solista. Ma i due prologhi in forma di dialogo del papiro Michigan richiedono un secondo attore che prenda parte alla *performance*, mentre l'interludio strumentale del primo prologo del papiro Michigan attesta la presenza nell'esecuzione di un suonatore di *aulos*. Dobbiamo presupporre le stesse modalità di adattamento del materiale per quel che riguarda le esibizioni solistiche nella vita musicale romana.

[25] Nel caso dell'imperatore Nerone, vi è un'ampia serie di testimonianze sulle sue esibizioni amatoriali. Nerone iniziò la sua carriera come *citharoedus* a Roma agli *Iuvenalia* del 59 d.C. Ma successivamente prese parte a competizioni in Grecia anche come *tragoedus*, cantando in costume e maschera tragica brani solistici per ruoli maschili e femminili. Certamente Nerone, accompagnandosi, eseguì da solo le proprie citarodie, mentre per le sue scene tragiche egli poteva aver talora utilizzato un secondo attore, ad esempio nel caso dell'*Oedipus excaecatus*, che aveva bisogno di una guida. Inoltre, visto che nelle scene tragiche era obbligatorio un suonatore di *aulos*, il *tragoedus* aveva bisogno di un musicista che lo accompagnasse, e possiamo trovare un suo interludio nel papiro Michigan. Quindi, mentre il *citharoedus* risultava essere un vero e proprio solista, il *tragoedus* ricopriva il ruolo principale in una piccola scena d'insieme. Infine, è testimoniata un'antologia di numeri musicali d'eccezione per una *performance* solistica, il *dominicum*, menzionata da Svetonio.

[26] Per l'analisi del quale rimando al contributo citato alla nota 1.

[27] Cfr. L. Casson, *θυρών. A note on P. Fuad Univ. 14*, in «Transaction of the American Philology Association», 80 (1949), pp. 425 e ss.

[28] Cfr. S. Daris, *P. Fuad Crawf. XIV e l'arredo scenico*, in (a cura di) B. Gentili, A. Grilli e F. Perusino, *Per Carlo Corbato. Scritti di filologia greca e latina offerti da amici e allievi*, Pisa 1999, pp. 155-165.

[29] Dione, *Orationes*, XXXII, 4. Anche Giuliano nel *Misopogon,* nel condannare a più riprese pantomima e mimo, ne conferma indirettamente il favore popolare.

[30] Luciano, *Lexiphanes*, 22.

[31] Merkelbach-Stauber *SGO* II 10/05/04 = *I. Pompeiopolis* 28 (Pompeiopolis, II-III d.C.). All'elenco si può aggiungere Kilikas, il cui epitaffio è stato ritrovato a Kition e risale alla seconda metà del II d.C. (*I. Kition* 2083). L'attività degli omeristi in Egitto è attestata da un calendario di feste del III d.C., dove si fa cenno anche a una gara di poeti e a esibizioni non meglio identificate (P. Osl. III 189*v*), da due liste di spesa per spettacoli di varietà effettuati nel teatro di Ossirinco nel II e III sec. d.C. (P. Oxy. III 519 e P. Oxy. VII 1050).

[32] Cfr. P. Fay. 209; P. Lond. Lit. 6 + P. Ryl. III 540 + P. Wash. Libr. Congr. inv. 4082 B + P. Morgan Libr. inv. M 662B + P. Giss. Bibl. Univ. inv. 213, da Euhemeria nel Fayum, con il testo sul *recto* del II canto dell'*Iliade* seguito nelle coll. XXI-XXII da un'introduzione in prosa (C. Gallazzi, «ZPE» 110, 1996, pp. 118-120) datati al I d.C.; P. Flor. II 109 + P. Grenf. I 2 del I-II d.C.; P. Oxy. LVI 3827; P. Lond. Lit. 28 (Omero di Bankes) proveniente da Elefantina, e P. Oxy. LXVII 4638 (J. Spooner, *Nine Homeric Papyri from Oxyrhynchos*, Firenze 2002, pp. 147-156), entrambi del II d.C.; P. Strasb. inv. 31-32*v*, il cui *terminus post quem* è il 194 d.C.; P. Soc. Eg. Pap. 230*r*, ascrivibile all'inizio del III d.C.; P. Oxy. II 223 + P. Köln V 210, della prima metà del III d.C.; P. Harr. I 223 del III d.C. Sull'argomento vd. M. Cantilena, *Sul discorso diretto in Omero*, in F. Montanari e P. Asheri, *Omero tremila anni dopo*, Roma 2002, pp. 34 ss.; G. Azzarello, *Sprecherhinweise in homerischen Papyri*, in S. Lippert e M. Schentuleit, *Graeco-Roman Fayum. Texts and Archaeology*, Wiesbaden 2008, pp. 27-44.

[33] Cfr. P. Parsons, *Homer: Papyri and Performance*, in (a cura di) G. Bastianini e A. Casanova, *I papiri omerici*, Firenze 2012, p. 23.

[34] Cfr. G. Husson, *Les homeristes*, in *Studies in Memory of Zbigniew Borkowski*, «JJurP» 22, 1993, pp. 96-98.

[35] Di solito Crono è il nome con il quale i Greci chiamavano Geb, il dio della Terra (Plutarco, *De Iside et Osiride*, 12, 355d). Tuttavia in questo caso è da identificare con Sobek, il dio coccodrillo dell'Arsinoite (P. Lond. II 294, riedito da P.J. Sijpesteijn, «ZPE», 111, 1996, pp. 163-170). Sull'argomento vd. F. Perpillou-Thomas, *Les fêtes d'Égypte ptolémaïque et romaine d'après la documentation papyrologique grecque*, Louvain 1993, pp. 107-109.

[36] Anche in una lista di spese del IV d.C. proveniente dal Fayum c'è l'indicazione di pagamenti effettuati a certi omeristi (P.Bodl. I 143, 3 ἀννωνῶν ὁμηρικῶν). Sull'argomento vd. A. Calderini, Ὁμηρισταί, «RIL» 44, 1911, p. 713; M. Hillgruber, *Homer im Dienste des Mimus. Zur künstlerischen Eigenart der Homeristen*, «ZPE» 132, 2000, pp. 63-72; M.-H. Garelli e François, *Ludions, homéristes ou pantomimes?* «REA» 102, 2000, pp. 501-508.

[37] Cfr. C. Lees-Causey, *The Cohn Beaker: the Glass*, in «The J. Paul Getty Museum Journal», 9 (1981), pp. 83-86, e R. Kotansky, *The Cohn Beaker: the Insciption*, ivi, pp. 87-92.

[38] Un'altra coppa, risalente alla seconda metà del I sec. d.C. e rinvenuta frammentaria in Spagna presso Calahorra, conferma la predilezione per gli argomenti erotici. Questo vaso, opera a parete fina del ceramista Gaius Valerius Verdullus, è decorato da una sequenza di quadretti arricchiti con battute in latino colloquiale, nei quali si vede la protagonista Naticosa prodursi in alcune *figurae Veneris* con un *senex*. L'intento esplicito del mimo, da cui sono tratte le scene salienti, è quello di illustrare con dovizia di particolari il piacere con il quale le etère solitamente si adoperano durante i loro giochi erotici, come chiarisce l'iscrizione che conclude la sequenza: *lascivae ludunt semper voluptate puellae*; cfr. A Stramaglia, *Il fumetto e le sue potenzialità mediatiche nel mondo greco-latino*, in (a cura di) J.A. Fernandez Delgado, F. Pordomingo Pardo e A. Stramaglia, *Escuela y literatura en Grecia antigua. Actas del Simposio Internacional Universidad de Salamanca, 17-19 noviembre 2004*, Cassino 2007, pp. 609 e ss.

[39] Cfr. B.M. Felletti Maj, *Le pitture di una tomba della Via Portuense*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 1953, pp. 40-76.