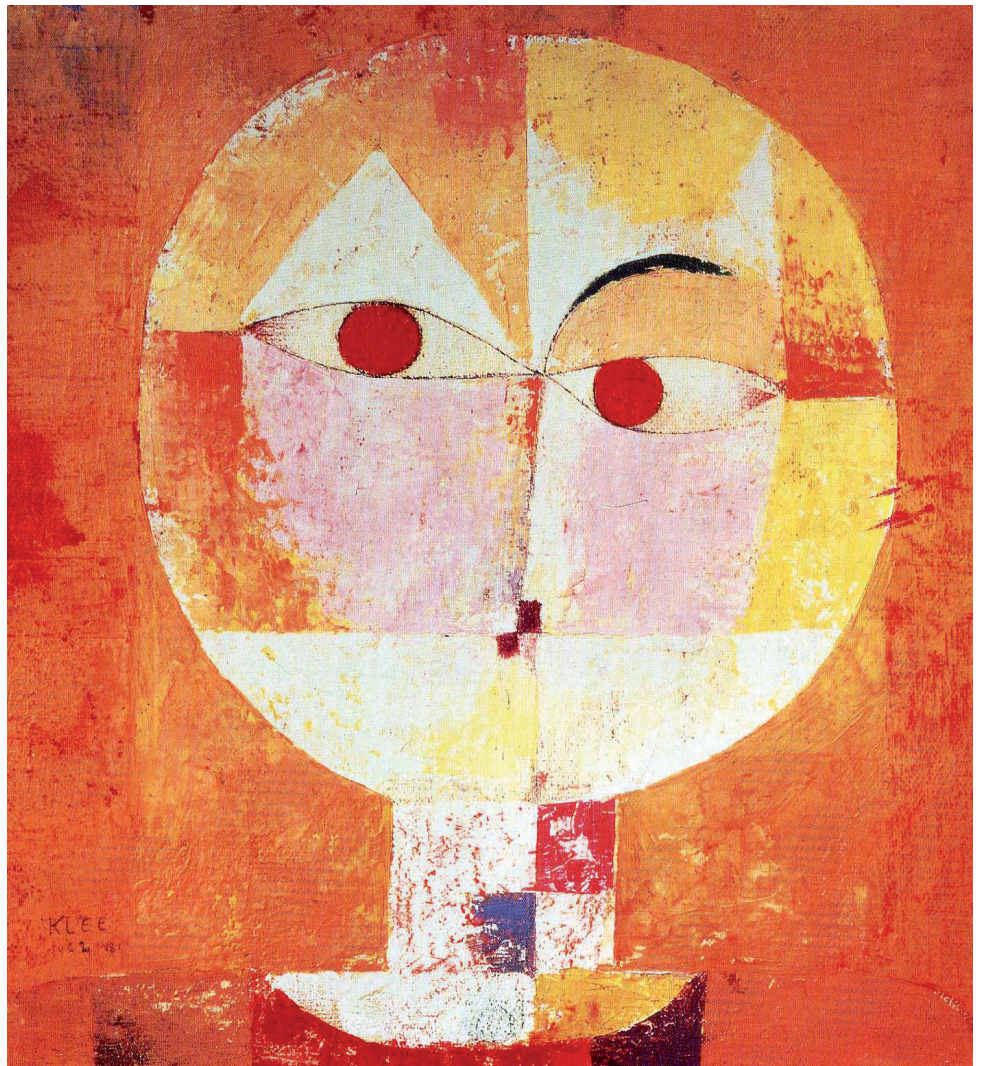




DIREZIONE
REGIONALE
PER I BENI
CULTURALI E
PAESAGGISTICI
DEL PIEMONTE

Soprintendenza per i Beni Architettonici e
Paesaggistici per le province di Novara,
Alessandria e Verbano-Cusio-Ossola



SENECIO

Sabato 4 ottobre 2014 - ore 15,30 | Forte di Gavi

Convegno di antichistica

Non solo carta, non solo antico. I colloqui di Senecio

In memoria di Emilio Piccolo.

Interventi di:

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort Progetto Senecio

Vincenzo Ruggiero Perrino

Maria Grazia Caenaro

Gianni Caccia

La spettacolare vita del nazareno Gesù

Appunti per una mappa di Senecio

Percorsi e aporie della pistis.

L'Ermotimo di Luciano Samosata

Presiede e coordina:

Andrea Scotto

Da vari anni Senecio costituisce un importante punto di riferimento per gli studi di antichità classica on-line; sul suo sito vengono ospitati contributi critici, traduzioni, rivisitazioni e testi creativi in prosa e in poesia aventi attinenza con l'antico. Senecio deve la sua esistenza soprattutto ad **Emilio Piccolo**, notevole figura di docente, studioso, poeta, critico militante, prematuramente scomparso nel 2012. Per ricordarlo i redattori della rivista hanno deciso di dedicargli una giornata di studio; sarà altresì l'occasione per comunicare e condividere ciò che Senecio sta portando avanti con inesausta passione: l'esperienza di vivere e rivivere l'antico, di trovarvi sempre qualcosa di nuovo e di attuale.

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2015

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.

INTRODUZIONE	6
In memoria di Emilio Piccolo (di Andrea Piccolo)	6
Lettera al figlio sull'utilità della scuola (Emilio Piccolo)	7
Al figlio (Emilio Piccolo)	9
Progetto Senecio (di Lorenzo Fort)	12
La spettacolare vita del Nazareno Gesù (di Vincenzo Ruggiero Perrino)	16
1. Il teatro nella vita di Gesù	16
2. La vita di Gesù nel teatro: parodie della sua crocifissione e resurrezione	26
3. La vita di Gesù nel teatro: il Christos Paschon, preludio ai drammi liturgici medievali	41
Appunti per una mappa di Senecio (di Maria Grazia Caenaro)	60
Indici	65
Saggi, enigmi, apophoreta	65
Recensioni, note critiche, extravaganze	66
Saggi, enigmi, apophoreta	66
I. Archeologia greco-romana e medio-orientale	66
II. Storia (e storiografia) antica e tardoantica	66
III. Cristianesimo delle origini e pensiero cristiano nel tempo	67
IV. L'antico in prospettiva antropologica	67
V. Donne del mito e della storia, intrecci di antico e moderno	68
VI. Filologia 1: note di linguistica, proposte ermeneutiche, strumenti di studio	69
VII. Filologia 2: analisi testuali ed esplorazioni tematiche	69
VIII. Filosofia antica e riflessione filosofica oggi	70
IX. Poetica e poesia: voci di ieri e di oggi	70
X. Vitalità e metamorfosi del mito	71
Recensioni, note critiche, extravaganze	72
I. Siti archeologici e viaggi tra presente e passato	72
II. Storia della Chiesa, teologia, arte e tradizioni cristiane	73
III. Esperienze didattiche e nuovi strumenti di studio	74
IV. Aspetti della cultura e della società antica	74
V. Arcipelago femminile	75
VI. Rivisitazioni dell'antico: altri linguaggi	76
VII. Riscritture dell'antico, serie e semiserie	77
VIII. Letture di poesia, tra passato e presente	78
IX. Riflessioni su cultura e società, oggi	79
X. Colloqui, testimonianze, ricordi di maestri e di amici	79
Rivisitazioni, traduzioni, manipolazioni	80
Percorsi e aporie della pistis. L'Ernotimo di Luciano di Samosata (di Gianni Caccia)	83

INTRODUZIONE

In memoria di Emilio Piccolo

(di Andrea Piccolo)

Salve a tutti, è un vero piacere questo evento e lo è ancora di più per me parteciparvi. “I Colloqui di Senecio. Non solo carta, non solo antico”, un titolo, un nome molto bello. Perché Senecio è una riscoperta e riutilizzo dell'antico. E' stato molto difficile per me decidere cosa dire oggi. Vi ringrazio tutti per questo evento e ancor di più di averlo voluto dedicare alla memoria di mio padre, Emilio Piccolo, per me poeta, padre, maestro, ma soprattutto amico. Tra tutti noi, sicuramente sono io quello che ha meno da dire sull'antichità e ho pochi argomenti culturali che riguardano classici greci, latini, ma anche moderni. Dopotutto la mia presenza è una conseguenza. Quando papà se n'è andato ho sentito inizialmente la necessità di continuare i suoi lavori, le sue cose. Per me, da figlio, è stato inizialmente un modo per sentirlo ancora vivo, vicino a me.

Quando ero piccolo, alla fine degli anni '80 papà era già lì con il suo computer, un Mac ancora funzionante che conservo con amore. Era entusiasta. Papà, Emilio, quando ha conosciuto Internet ha subito trovato in esso la libertà. Scriveva:

Nella rete si viaggia o si naviga e qualche volta si approda.

Nella rete c'è tutto e c'è niente, c'è la folla e c'è il desiderio.

La rete è il labirinto, ma anche l'ordine e la linea retta.

La rete è il luogo in cui si manifesta in maniera evidente ed esplosiva il potere della parola, la ragnatela che copre il mondo e tutte le cose e tutte le assorbe in sé e le rimanda.

Il Verbo della rete nominalizza l'esistente, lo spolpa delle sue caratteristiche fisiche, lo archivia in un flusso di pensiero e di energia, che è falso movimento, nello spazio e nel tempo.

La rete è il futuro della specie: non sappiamo e non vogliamo sapere, per il momento, quanto angoscioso o governabile.

Internet per papà era il luogo dove un artista poteva essere libero.

Da quando ho cominciato il mio lavoro con Senecio ho sempre avvertito un malessere dentro di me. Non ero totalmente a mio agio. Io sono un Fisico, ed il mio bagaglio culturale umanistico è povero. Questo malessere è passato recentemente grazie a due

eventi. Il primo è stato una telefonata con Lorenzo, parlavamo di questo convegno e io gli dicevo appunto di questo mio malessere. Lui, con un tono sincero, amichevole, caldo mi risponde che il mio contributo è stato fondamentale per Senecio in questi ultimi due anni, che è stato importante che io mi sia voluto mettere in gioco da subito, partendo da zero, e continuando gli aggiornamenti della rivista. In quel momento è avvenuto il secondo evento: mi sono sentito utile a fare qualcosa di cui apprezzo infinitamente l'esistenza. Senecio non è una rivista per tutti, MA MENO MALE CHE ESISTE! E' un importante archivio che contiene documenti per l'umanità. Tutti noi qui siamo degli artisti, perché facciamo qualcosa per l'umanità. A prescindere dalla perfezione, ognuno di noi qui fa il suo meglio e contribuisce come può all'esistenza e all'evoluzione di un archivio di cultura, Senecio. Non possiamo cambiare il mondo, ma possiamo arricchirlo e Senecio sicuramente è qualcosa che arricchisce il mondo e lo fa attraverso il web. E' una cosa bella ed è per chiunque voglia beneficiarne. Questo è quello che penso di Senecio ed è per questo che sono felice di farne parte. E' per questo che voglio ringraziare tutti voi, noi, in particolare Lorenzo, anche in nome di papà, Emilio, che faceva questo per divertimento, passione e perché ci credeva.

In memoria di Emilio Piccolo, papà, vorrei leggere due suoi scritti perché lui era sì un Letterato, ma la sua arte erano le parole con le quali lui insegnava e scriveva poesie. Voglio leggere due scritti di papà, il primo è legato alla scuola, che è qualcosa che è o dovrebbe essere molto vicina a Senecio e sicuramente Senecio è lì pronta ad essere esplorata. La seconda "*Al Figlio*" è una poesia che papà mi scrisse alcuni anni fa.

"Lettera Al Figlio Sull'Utilità Della Scuola" è una cosa che papà mi scrisse quando ero al liceo, fu molto importante per me leggere quelle parole ed anche se qui nessuno va più al liceo, trovo in quelle parole un'energia, un senso che ritrovo anche in ciò che faccio per Senecio.

Lettera al figlio sull'utilità della scuola (Emilio Piccolo)

Se per un istante solo dimenticherai che non sei una marionetta di stoffa e ti regalerai un pezzo di vita, probabilmente non dirai tutto quello che pensi, ma penserai tutto quello che dici.

Dà valore a ciò che leggi, non per ciò che sta scritto ma per le cose che scoprirai scritte dentro di te. E se non scopri nulla, conserva quel libro per un momento migliore.

Ascolta molto, osserva di più, e se gli altri parlano di come è importante il passato prendi in esame il mondo che hai davanti e essi hanno preparato per te (le strade, l'aria, lo sguardo dei tuoi amici) e vedi se è adatto a te. Ma non ascoltare mai chi parla come

legge e legge come parla. E impara che nel passato c'era una promessa di felicità che è stata dimenticata. Poi corri a comprarti un buon gelato al cioccolato!

Se hai un cuore, è nel cuore che devi scrivere ciò che leggi. E lascia ai ragionieri dell'esistenza di rinfacciarti la loro sapienza, perché prima o poi ti faranno odiare l'esistenza e la sapienza.

Se qualcuno ti parla di Spinoza, di modi e attributi e tu ci capisci poco, corri vicino al mare e fermati a contemplare le onde che sono sempre le stesse e sono sempre diverse. Sentirai che Spinoza era un buon filosofo e capirai che il tuo professore non ha mai guardato le onde.

Quando studi, pensa che migliaia di uomini prima di te hanno cercato la verità senza trovarla. Ed è molto improbabile che ci sia riuscito il tuo professore. Se l'avesse trovata, forse smetterebbe di insegnartela.

Se qualcuno ti dirà che l'universo è una macchina, pensa com'è bello far finta almeno per un istante che non lo sia. Assapora l'acqua che bevi e il cibo che mangi. Prima o poi espellerai dal tuo corpo ciò che non ti serve. Poi chiedi al mattino al tuo professore se è vero che nulla cambia più rapidamente delle verità fondate sull'esattezza.

Non permettere che passi un solo giorno senza imparare nulla di nuovo. Né ripetere ciò che ti viene detto senza chiederti perché ti viene detto così, e non in un altro modo.

Convinci i tuoi compagni e i tuoi professori che si può anche fallire, senza smettere di essere uomini. E vincere, senza mai esserlo stati.

Innamorati delle cose che studi, se vuoi rimanere giovane anche quando sarai vecchio come il tuo professore che non è stato mai innamorato delle cose che spiega.

Regala al professore di matematica un libro di poesia, a quello di italiano un manuale di algebra, al professore di inglese *Lo Cunto de li Cunti* di Basile, a quello di scienze un testo di Jodorowski, al professore di filosofia il *Tractatus*, a quello di latino e greco *Psiche*, al professore di arte un set di pennarelli, a quello di educazione fisica il manuale zen sul tiro con l'arco, al professore di religione la *Legenda Aurea*, al tuo preside *Il Gattopardo*. E tu regalati, con quello che ti resta, gli scritti di Pasolini sulla televisione.

Ai tuoi professori insegna che la vecchiaia non arriva con l'età, ma con l'indifferenza. E che è facile come essi fanno cercare una chiave sotto un lampione solo perché c'è luce ed è più facile invece che nel bosco dove l'hanno perduta.

Ricordati che *mercato* oggi è una parola *buona*. Ma al mercato c'è anche chi non ha soldi per comprare. E non sempre è il peggiore. Ricorda anche che per ogni mercato c'è un tempio che lo accoglie.

Quando nascendo con il tuo piccolo pugno hai stretto per la prima volta il mio dito, ho sentito che avrei voluto per te un mondo diverso da quello che abbiamo. Non permettere che un giorno sia anche tu a provare la stessa emozione.

Al figlio (Emilio Piccolo)

Io non potrò farci nulla quando il dolore ti colpirà
e farà con te come il mare fa con le alghe, la sabbia e gli scogli.
Starò male perché tu stai male ma attenderò vicino a te
che abbia prima o poi fine la notte in cui tutte le vacche sono nere.

Non potrò farci nulla neanche quando sentirai
che questo mondo, comunque sia, è stato fatto proprio per te
e la felicità ti renderà stupido come un animale
che per la prima volta vede un'eclissi di luna.
Sarò felice perché tu sarai felice e chiederò al primo dio
che accetterà la mia preghiera di perdonarti
se crederai che quell'attimo è l'eternità.

Mi chiederò qualche volta che ne sarà di te
quando non ci sarò più. E immaginerò quelli che verranno
dopo di noi, nati da noi, fra cento e mille anni.
Se saranno biondi, e se avranno occhi chiari o scuri,
e se saranno crudeli o teneri, come a seconda delle circostanze,
lo sono stato io, e lo sarai anche tu.
Fingerò di sapere anche che la morte non è la fine di tutto,
come vogliono i poeti, i santi e gli innamorati.
Giocherò con i tuoi figli e mi ci proverò a insegnare anche a loro
che si possono chiudere le stelle nelle mani e poi aprirle
e fare paff! e la stella è lì davanti a te, tutta tua,
prima di perdersi nel buio della notte.
Ma io non potrò farci nulla quando sarà l'ora di andare.
Ti lascerò solo con il tuo dolore. E con i ricordi
che mi faranno vivere ancora per trenta o sessant'anni
ogni volta che ti sembrerà di sentirmi vicino a te.
Poi sarà come se non fossi mai vissuto.

Lo stesso accadrà a te.

Fra due o trecento anni solo noi sapremo
d'essere vissuti, ma non potremo raccontarlo a nessuno.

Progetto Senecio

(di Lorenzo Fort)

Ringrazio Andrea Scotto e Gianni Caccia, che hanno reso possibile lo svolgimento di questa giornata di studi in una sede splendida e prestigiosa come il Forte di Gavi, un evento nato dall'idea di un nostro collaboratore, Vincenzo Ruggiero Perrino. Ringrazio il co-direttore, Andrea Piccolo, i relatori, e ringrazio in particolare quanti sono presenti in sala, tra cui Giancarlo Mazzoli dell'Università di Pavia e Maria Antonietta Casagrande dell'Università di Udine. Porgo a tutti il saluto di Luigi Spina dell'Università di Napoli.

Il 23 luglio 2012 moriva prematuramente Emilio Piccolo, fondatore e per lunghi, fortunati anni direttore della nostra testata, docente, studioso e poeta di vaglia, amico leale sempre generosamente impegnato sul piano dell'etica e della politica.

Un'incolmabile perdita per il mondo della cultura e della società civile, per gli affetti familiari e in particolare per il figlio Andrea (che adesso segue le orme del padre nella direzione di "Senecio"), per i tanti, tantissimi amici e collaboratori.

I primi contatti tra Emilio Piccolo, Letizia Lanza e me avvennero per email negli ultimi mesi del 2002, quando lei, per suggerimento di Gianni Caccia, inviò una recensione alla nuova importante rivista online – "Vico Acitillo 124. Poetry Wave" – fondata e diretta dallo stesso Piccolo, dapprima con Antonio Spagnuolo successivamente da solo. Ci fu poi uno scambio di libri tra Emilio e Letizia, dopo di che lui, da grande uomo di fantasia e di cuore quale era, affascinato dall'intreccio tra antico e moderno che caratterizza sempre quelle scritture, concepì l'idea di dare inizio, con l'ausilio di noi due redattori, a una nuova sezione dedicata all'antichità (specialmente greco-latina ed ebraico-cristiana, ma non solo) e alle sue attuali rivisitazioni di ogni genere. Scelse lui il titolo, volle 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, scrisse di suo

pugno l'editoriale che certo tutti i collaboratori e lettori conoscono bene, ma che tengo comunque a riportare integralmente:

Un dipinto: quello riprodotto, sotto la citazione. Di Klee. Una sfera, approssimativa, molto, ma molto simile a un volto. E due occhi, ad altezze diverse. Con prospettive diverse. Attratti forse da mondi diversi. O dal mondo, che è sempre lo stesso, ed è sempre diverso. Come voleva una strana teoria detta l'eterno ritorno. Manca lo sguardo. Che è latitante. Contumace. Come L'Occhio. Di Dio, del vicino di casa, o del filologo di turno. O anche dello storicista. Ci sono due occhi, che potrebbero essere anche dieci, o cento, o tanti quanti i nomi di Dio. Come gli sguardi che producono. E non è detto che l'entomologo abbia più ragioni (o sensi) di chi si occupa di sensibilità (estetica, *ad usum delphini*). E poi il titolo.

Senecio

Afranio, *com.* 276. Il vocabolario recita: *vecchietto*. E aggiunge: *senecione*, un'erba, Plinio, *nat.* 25, 167. Erba che ha proprietà antinfiammatorie, e va impiegata soltanto per uso esterno (cataplasmi) e di cui si dice anche che è velenosa. Come il passato, quando pesa come un incubo sulla pelle dei vivi. Ma che racchiude anche la promessa di una felicità (o di una saggezza) che, però, *ora* non c'è. E poi il ricordo di quando avevamo sedici anni e qualcuno ci diceva (ce lo dicono anche ora) che la memoria storica è necessaria. A cosa. Perché. Ma che ci importa del vaso di Soissons e se Edipo vuol dire piede gonfio (viene da chiedersi, mentre pranziamo alle 15 e c'è un figlio, o una figlia, che guarda in TV Maria de Filippi). Eppure ci importa. Non ostante tutto. Non foss'altro perché ancora *tu ne quaesieris, scire nefas...* Senecio, appunto.

Il 1° maggio 2003 (data non casuale, bensì palesemente scelta per ragioni politico-scaramantiche) iniziarono le pubblicazioni.

Con gli anni i collaboratori – i più vari, dagli specialisti ai semplici appassionati – crebbero di numero e parallelamente, ad affiancare la sempre più impegnativa attività direzionale di Emilio Piccolo, napoletano verace, crebbe il numero dei redattori, includendo, oltre a me e Letizia, entrambi veneziani, altri apprezzati studiosi di diverse aree geografiche: Sergio Audano (Chiavari), Gianni Caccia (Novi Ligure), Maria Grazia Caenaro (Treviso), Claudio Cazzola (Ferrara). La rivista, mentre aumentava il numero delle sezioni che la costituiscono – a “Saggi enigmi apophoreta”, “Rivisitazioni traduzioni manipolazioni”, “Recensioni note extravaganze”, si aggiunsero “L'antico online”, “Biblioteca”, “Fonoteca”, “Classici greci e latini” – acquistò sempre maggiore spessore e risonanza anche internazionale, tanto da rendersi autonoma, svincolandosi cioè dalla testata madre e dotandosi di un proprio website (<http://www.senecio.it>).

Oltre a contribuire con diversi lavori, a intrattenere con Emilio frequenti contatti, anche telefonici, così da garantire la regolare messa in rete degli aggiornamenti a cadenza mensile, provvidi sempre personalmente alla loro diffusione, anche perché, unico dei redattori, ebbi il privilegio e il piacere di conoscerlo personalmente nella sua città, quando, in veste di vicepresidente-tesoriere-segretario della Delegazione di Venezia dell'Associazione Italiana di Cultura Classica (AICC), presenziai al Convegno di Studi

“Donne nel mondo greco e romano antico”, organizzato dalla Delegazione di Napoli (3-5 novembre 2006).

Nell’occasione ebbi l’opportunità e la gioia di pranzare con Emilio e potei anche presentarlo al nostro Presidente nazionale di allora, il latinista Leopoldo Gamberale.

Oggi siamo qui per rendere omaggio alla memoria e alla fondamentale attività culturale di Emilio Piccolo con questa giornata di studi, che ci auguriamo proficua anche per il futuro della rivista.

La spettacolare vita del Nazareno Gesù

(di Vincenzo Ruggiero Perrino)

1. Il teatro nella vita di Gesù

Con maggiore consenso tra gli studiosi è possibile fissare la data di nascita di Gesù di Nazareth tra il 7 e il 6 a.C. Egli avrebbe, poi, concluso la sua esistenza tra il 30 e il 33 d.C.¹. Dunque, la sua vita si svolse nei primissimi anni dell'impero romano, epoca durante la quale il teatro era la forma più popolare di intrattenimento. Bisogna, però, intendersi. Infatti, durante la gaudente stagione imperiale del I sec. d.C., l'epoca di un Plauto o di un Terenzio era un lontano ricordo: il teatro offriva un'immagine completamente diversa da quella che aveva avuto nell'Atene del V-IV sec. a.C. o nella Roma repubblicana. Il panorama degli spettacoli dell'età imperiale comprende, infatti, un complesso di manifestazioni molto eterogeneo e articolato, che va al di là della sfera teatrale strettamente intesa e sovente include anche una componente agonistica (corse dei cavalli, lotte di gladiatori, *venationes*, ecc.)². Fin dai primi decenni del nuovo corso politico, la tragedia e la commedia classica circolavano solo in ambienti ristretti e colti, molto probabilmente nemmeno nella forma di messinscena, bensì in quella di letture di brani³. Perciò, appare per lo meno paradossale che, solo quando la produzione letteraria di tragedie e commedie sembra rarefarsi (e, sul versante della messinscena, per quanto ne sappiamo, sparire del tutto⁴), inizia la costruzione, su tutto il territorio imperiale, di edifici teatrali, che erano però destinati a tutt'altro tipo di rappresentazioni⁵.

La tragedia viene conosciuta e praticata come letteratura drammatica, non come teatro⁶. L'unica forma di esecuzione parateatrale, destinata comunque a un pubblico colto, era la declamazione di singole scene ad opera di un *tragicus cantor*. Si trattava di qualcosa di simile a un moderno *recital*, in cui un attore o un cantante eseguiva, senza un particolare apparato scenico, i pezzi più popolari del suo repertorio⁷. Se i *recital* erano intesi ad assecondare i capricci di un pubblico colto, facendogli ascoltare brani illustri e familiari,

un'altra forma di spettacolo, il pantomimo, si proponeva di far rivivere scenicamente e visivamente le trame del teatro antico⁸. In questo genere di rappresentazione, affidata di regola ad un solo interprete (affiancato da un coro che narrava la storia), che sosteneva diverse parti indossando la maschera ed esprimendosi con movimenti del corpo e delle mani accompagnati dalla musica, i soggetti erano spesso presi da quelli del repertorio tragico (ma esisteva anche un pantomimo comico-satirico). Lo spettacolo era accompagnato da un'orchestra, composta da auleti, citaredi, e percussionisti. In alcuni casi la musica aveva un ruolo preponderante, come ci informa Seneca, in una delle epistole (XI, 84, 10): «Nelle nostre rappresentazioni pantomimiche ci sono più cantori di quanti spettatori ci furono un tempo nei teatri». Varie fonti ci informano che il pantomimo aveva un linguaggio gestuale, composto di movimenti rigidamente codificati, che il pubblico degli intenditori sapeva decifrare perfettamente, distinguendo i diversi passi di danza, le figure eseguite dall'interprete soprattutto con determinati movimenti delle mani e i singoli atteggiamenti del volto⁹. Insomma, il pantomimo è la forma più raffinata e colta dello spettacolo tardoantico, fermo restando, però, che né il pantomimo né le declamazioni solistiche di brani tragici sono forme teatrali in senso completo, cioè unità di parola e azione, dal momento che l'una e l'altra forma si concentrano su un solo elemento, la parola (recitata o cantata) nei *carmina tragica* e il puro gesto nel pantomimo.

Anche la commedia continua ad essere amata e conosciuta soltanto attraverso la sua forma letteraria. Non a caso, Plinio dice *comoedias audio et specto mimos*¹⁰. In altre parole, le commedie vengono ascoltate tramite la lettura, mentre ciò che si va a vedere sono i mimi. Infatti, il genere teatrale che ha il maggiore successo in età imperiale è il mimo, tipo di spettacolo destinato al grosso pubblico, caratterizzato da un'estrema versatilità. L'espressione non si restringe al gesto come nel pantomimo, ma comprende sia la parola che la danza ed il canto; l'intonazione è prevalentemente comica, anche se non esclude l'inserimento di battute sentenziose in cui si riflette una moralità probabilmente conformistica. I mimografi di quest'epoca affrontano una grande varietà di temi, che va dalla ripresa di scene di carattere mitologico ad argomenti di attualità e di polemica anticristiana. Gli attori, che recitano tutti senza maschere, sono sia maschi che femmine, queste ultime spesso abbondantemente scollacciate. È possibile ipotizzare che la grande fortuna scenica di questo genere derivi dalla possibilità di allestimenti poco costosi e semplici, e dalla connotazione di un maggiore realismo imitativo rispetto alle convenzioni del teatro classico.

Inoltre, di grande successo erano gli spettacoli nel circo, cioè, in buona sostanza, le corse dei carri. Oltre agli spettacoli a teatro e al circo, erano di grande presa sul pubblico gli spettacoli in anfiteatro: cacce alle belve (*venationes*), esecuzione capitali di condannati, combattimenti di gladiatori (*munera gladiatoria*), e più raramente le battaglie navali (*naumachiae*). Questa tipologia di spettacoli godette di grande popolarità almeno fino al

IV sec., quando iniziò un lento ma inesorabile declino, solo in parte attribuibile all'influsso del cristianesimo. Infatti, a far decadere le fortune degli spettacoli in anfiteatro furono per lo più ragioni di ordine economico e il mutato atteggiamento delle autorità pubbliche, soprattutto verso le lotte gladiatorie, che scomparvero completamente dalle scene intorno alla metà del V secolo¹¹.

Nato in Palestina, Gesù era un ebreo, e tale rimase per tutta la vita. Non a caso, lo stesso termine "messia" è ebraico. Come lui, tutti gli apostoli erano ebrei. Diciamo subito che uno dei maggiori fraintendimenti riguardo a Gesù e ai suoi discepoli riguarda il loro "status" sociale. Il Thiede sostiene che i discepoli non fossero affatto poveri¹². Anzi, questo studioso sostiene che, a giudicare dal numero delle loro barche, dai tipi di reti che utilizzavano per le diverse tecniche di pesca, e dai dipendenti sui loro libri paga, si deve concludere che Pietro, Andrea, Giovanni e Giacomo erano imprenditori della piccola borghesia. Anche Matteo, ufficiale delle tasse, era benestante, tant'è che offrì un grande banchetto prima di seguire Gesù; e, nella sua posizione professionale, doveva anche essere poliglotta e probabilmente era in grado di utilizzare tecniche di scrittura paragonabili alla nostra stenografia. La stessa famiglia di Gesù sicuramente non era povera, almeno non nella misura che generalmente si è portati a ritenere. Giuseppe era un *tehton*, e in quanto tale disponeva di un solido reddito. Ovviamente, ciò non vuol dire che Gesù fosse ricco. Era sicuramente istruito, tanto che nessuno nella sinagoga di Nazareth si meravigliò, allorché aprì il rotolo di Isaia, lo lesse e lo spiegò. Del resto, il racconto di Luca presuppone e allude agli anni di disciplina e mentale e fisica di Gesù, quando scrive che «cresceva e si fortificava, pieno di sapienza» (Lc. 2,40)¹³.

Complessivamente considerata, la narrazione evangelica si concentra quasi esclusivamente sull'ultimo periodo della vita di Gesù, ossia quello dedicato alla predicazione, trascurando di fornire ulteriori notizie su quelli che la storiografia moderna definisce gli "anni nascosti"¹⁴. Che sono quelli che Gesù trascorse a Nazareth, compresi tra l'ultima apparizione sicuramente attestata all'età di dodici anni al tempio e i primi atti dell'uomo maturo a Cana e presso il lago di Genezareth. Questa lacuna – che qualche tardo apocrifo ha cercato di colmare con episodi di evidente matrice fantastica – si spiega col fatto che, nel mondo antico in genere, non aveva grande importanza la prima età dell'uomo e non si usava raccontare l'infanzia dei grandi personaggi. Inoltre, nella cultura ebraica non vi era nulla di quella concezione romantica del bambino e del suo fascino che si riscontra nel mondo occidentale. Anzi, il bambino era visto come un essere mancante di qualcosa. Tutta'al più, come accade a Gesù dodicenne, un bambino veniva ammirato solo nella misura in cui si dimostrava precoce nell'apprendere la Legge¹⁵. Posto ciò, non possiamo che fondarci sulle poche (ma preziose) indicazioni dei racconti evangelici sull'infanzia e adolescenza di Gesù, cercando di collegarle a quanto si ricava dalle fonti giudaiche antiche.

Dai vangeli non pare sia deducibile altro, se non che egli svolse lo stesso mestiere di Giuseppe: anch'egli era un *tekton*, termine che comunemente viene tradotto come “falegname” o “carpentiere”. Già da tempo numerosi studiosi, tra i quali Walter Bühlmann e Benedikt Schwank, hanno corretto l'errore di questa traduzione¹⁶. *Tekton*, infatti, significa “costruttore”. Da *tekton* derivano le nostre parole “architettura” e “architetto”. Una prova indiretta, in tal senso, ce la offrono gli esiti delle ricerche archeologiche condotte a Nazareth e dintorni, dove il legno era quasi completamente assente. Le case dei circa duecento abitanti di quell'epoca erano fatte piuttosto di pietra (oppure erano grotte); sicché, già solo per questi motivi, è evidente che la famiglia di Giuseppe non poteva guadagnarsi da vivere a Nazareth nel modo in cui si è abituati a pensare.

D'altronde, è stato appurato che, proprio negli anni giovanili di Gesù, ad appena sei chilometri da Nazareth c'era uno dei maggiori cantieri della Galilea. Si tratta di Sepphoris, città distrutta dai romani con un'azione punitiva, che venne ricostruita da Erode Antipa, il quale la prescelse come capitale del suo dominio. La strada romana, che conduceva da Sepphoris a Samaria e Gerusalemme, passava attraverso la periferia di Nazareth e garantiva un accesso facile alla capitale: a cavallo si sarebbe impiegato non più di un quarto d'ora per andare da Nazareth a Sepphoris. Questa strada, poi, a tre chilometri a nord di Sepphoris intersecava quella che dal porto di Akko-Ptolemais portava alle città intorno al mar di Galilea. Nei pressi di questo incrocio, un'altra strada conduceva a Cana, situata a circa sette chilometri verso settentrione. Quando Gesù con sua madre presenziò al matrimonio raccontato da Giovanni (2,1-11; 4,46-54; 21,2), sicuramente percorse questa strada, passando per Sepphoris.

Antipa intratteneva relazioni di amicizia con i romani, tanto da aver riedificato la città a somiglianza delle altre capitali culturali dell'impero romano¹⁷. Le strade vennero costruite secondo le regole architettoniche greco-romane, con file di botteghe, edifici amministrativi, negozi, banche. Il vertice del programma di ricostruzione fu il teatro, che disponendo di quattro-cinquemila posti, era inusualmente capiente, e pertanto poté fungere da magnete culturale per l'intera zona. Il presupposto di un teatro di tali dimensioni era l'internazionalità, dal momento che in questa parte dell'impero romano, il teatro era recitato esclusivamente in lingua greca¹⁸. Infatti, varie attestazioni epigrafiche ivi rinvenute sono inequivocabili circa il fatto che tanto gli ebrei quanto i pagani parlassero greco.

Riguardo al teatro di Sepphoris, Eric Meyers concorda nel dire: «Molti studiosi sostengono che il suo schema di costruzione ricordasse quello seguito di Gerusalemme. Il teatro, che si dice fu costruito al tempo di Gesù, non fu iniziato prima della seconda metà del secolo, se non all'inizio del II sec. a.C.»¹⁹.

Il teatro si trovava parzialmente su una collinetta. I cittadini della città e delle zone limitrofe potevano recarsi a teatro per spettacoli serali: con ogni evidenza si trattava di mimi o altri spettacoli del tipo di quelli menzionati poc'anzi. Un primo motivo di importanza del teatro nella vita di Gesù viene affermato dal Thiede, che scrive:

Il professor Walter Bühlmann sostiene che Giuseppe e Gesù potrebbero aver partecipato alle costruzioni di Sepphoris. A favore di questa tesi sta non solo il fatto che essa era l'unico grande cantiere a quel tempo, in cui c'era sufficiente lavoro a lunga scadenza, ad una distanza percorribile a piedi da Nazareth. C'è anche il fatto che il giovane Gesù negli anni successivi del suo insegnamento fa riferimento ad ambienti e tipi umani di cui avrebbe potuto fare esperienza solo qui. I grandi proprietari terrieri, i banchieri, i commercianti, sono figure che appartenevano a Sepphoris e ai suoi dintorni²⁰.



Fig. 1: Teatro di Sepphoris

Il teatro di Sepphoris era una costruzione semicircolare (fig. 1) con un raggio di trentasette metri, e, come detto sopra, capace di contenere tra i quattro e i cinquemila spettatori. Con dovizia di particolari ne parla il Batey:

The outer wall was constructed of large smooth-cur stones with engaged columns. Through this outer wall doors with massive lintels led to a semicircular vaulted passage way 3.2 metres wide. Intersecting this passageway at right angles were the *vomitoria* that provided spectators access to their seats in the *cavea*. These vaulted entrances were 2.2 metres wide. The theatre seats, a few of which were found *in situ*, were made of dressed stone blocks cut to specification and resting on steps chiselled into the bedrock. The orchestra was paved with large limestone slabs. Lead pipes buried in channels beneath the orchestra provided drainage. The stage, approximately 31 metres long and 6 metres wide. originally had a wooden floor that facilitated the acoustics. Several stone columns and beautifully carved capitals remain monuments to the original splendour of the theatre – “especially in the bracket and rosette treatment of the cornice and the triple rows of acanthus leaves of the Corinthian capital”. One may reasonably assume that the original theatre built by Antipas was enlarged at a later time as the population of Sepphoris grew. just as the theatre at Caesarea was reconstructed in the second century.

After Antipas moved his capital to Tiberias in 26 A. D., Sepphoris continued as an important centre for Galilean culture. Members of the high priestly family resided there. At Sepphoris, Rabbi Judah the Prince completed his work on the Mishnah during the last seventeen years of his life. Sepphoris also became a centre for Jewish Christianity²¹.

Jerome Murphy O'Connor ritiene che, dopo il ritorno dall'Egitto, Giuseppe e Maria si stabilirono a Nazareth proprio per via della vicinanza a Sepphoris, cantiere in cui un artigiano come Giuseppe avrebbe potuto trovare lavoro per tempi lunghi²².

Sepphoris (la cui pianta urbanistica ricorda curiosamente la forma di un uccello, che in ebraico si dice appunto "tzippor") non è menzionata nella Bibbia. Ce ne parla Giuseppe Flavio nelle *Antichità giudaiche*, definendola "l'ornamento della Galilea". In effetti, i reperti riportati alla luce dagli scavi archeologici hanno confermato l'esattezza di quelle parole di lode. Le strade erano lastricate di marmo levigato. La sinagoga, riportata alla luce nel 1993, presenta un pavimento ornato con mosaici dai temi paganeggianti (il carro di Apollo circondato dalle costellazioni zodiacali). In un altro edificio – probabilmente il palazzo governativo – c'è un mosaico in cui è raffigurato il Nilo che sgorga dalla bocca di una donna, che è la personificazione dell'Egitto, e accanto ad essa il faro di Alessandria (che, com'è noto, era una delle sette meraviglie del mondo antico). Nello stesso edificio è stato rinvenuto un pavimento decorato con immagini di Amazzoni. In altre case di ricchi patrizi sono stati trovati mosaici dedicati a Dioniso, e un bellissimo mosaico raffigurante un volto di donna, eseguito con tale maestria, da essere stato denominato la *Monalisa di Sepphoris*²³.

Nella capitale Gesù potrebbe avere imparato anche il greco, il che porta al discorso sulle lingue che sapeva parlare. Diciamo preliminarmente che: l'aramaico era la "lingua franca" della Palestina; in quel tempo l'ellenizzazione aveva permeato tutti gli ambiti della vita; ed infine, la presenza politico-amministrativa romana aveva introdotto anche la lingua latina. Perciò, il panorama linguistico della Palestina del I sec. era molto articolato. Circa le conoscenze linguistiche di Gesù non vi è concordanza tra gli studiosi. Per esempio, Joseph A. Fitzmyer ritiene che il latino era parlato dai soli occupanti romani e venisse impiegato solo nelle circostanze ufficiali; il greco veniva ampiamente usato anche dal popolo; l'ebraico era la lingua parlata soltanto in alcune regioni. Per questo studioso, Gesù parlava greco oltre che aramaico, ma è improbabile che egli predicasse e insegnasse in greco e, se lo fece, è impossibile ricavare dalla tradizione evangelica il relativo materiale. L'ebraico, come lingua di Gesù, sarebbe una semplice supposizione²⁴.

Di parere in parte diverso è Stanley E. Porter, per il quale Gesù aveva una conoscenza linguistica del greco, non solo per conversare, ma anche per insegnare. Alcuni episodi evangelici forniscono indirettamente prova di questa ipotesi²⁵.

R. Buth ritiene che Gesù fosse in grado di parlare tre lingue. Probabilmente usava l'ebraico per le parabole, per motivi legali e per discussioni di argomento religioso (Mc.

2,1-12) e per questioni di vita quotidiana in Giudea. Certamente si esprimeva in aramaico nelle circostanze della vita quotidiana in Galilea. Infine, il suo viaggio nella regione di Tiro e Sidone presuppone che Gesù doveva avere facilità ad esprimersi anche in greco²⁶. Abbiamo riferito dell'effervescente clima culturale di Sepphoris, che era abitata in maggioranza da gente di lingua greca, ed era retta da un sovrano che promuoveva efficacemente la cultura greco-romana. Che Gesù parlasse correntemente il greco oggi non può più essere messo in dubbio. Tra gli esempi significativi in tal senso c'è il racconto dell'incontro con la donna siro-fenicia nella zona di Tiro. Marco (7,26) la descrive espressamente come una persona che parlasse greco, con la quale Gesù dovette per forza di cosa interloquire in quella lingua. Del resto, anche il dialogo con il centurione di Cafarnaon e l'interrogatorio davanti a Pilato – i racconti dei quali non riferiscono che siano avvenuti con l'ausilio di interpreti o traduttori – possono essersi svolti solo in lingua greca. Il già citato Schwank, per mezzo di analisi linguistiche dettagliate, ha evidenziato che Gesù, messo alla prova circa la liceità del pagamento delle imposte all'imperatore, parlò in greco. La famosa frase: «Rendete dunque a Cesare quel che è di Cesare e a Dio quel che è di Dio», poteva essere pronunciata solo in greco e non anche in ebraico o aramaico, considerata l'intraducibilità dell'espressione da queste due lingue. D'altronde, monete con iscrizioni ebraiche non erano allora ammesse: anche il denaro in argento che Gesù teneva in mano doveva avere un'iscrizione in greco, o forse in latino, ma non in ebraico o in aramaico.

Se accettiamo la (verosimile) ipotesi che Gesù abbia frequentato per motivi professionali il teatro di Sepphoris, e che conoscesse e parlasse correttamente il greco, diventa più comprensibile la dimestichezza con cui utilizza alcune espressioni, che non poteva non aver imparato a motivo di questa sua frequentazione. Per esempio, Gesù si rivolge ai farisei chiamandoli "ipocriti": nel testo greco leggiamo *hypokritai*, che significa attore, ovvero una persona che fa finta di essere qualcun altro, di fronte ad una platea di spettatori. Gesù era potuto entrare in contatto con gente che esercitava questa professione, solo partecipando alla costruzione del teatro. L'uso della parola "ipocrita" presuppone una conoscenza di prima mano della professione di attore. Il termine viene usato solo nei vangeli sinottici e sempre e comunque nei detti di Gesù: appare una volta in Marco, tredici volte in Matteo²⁷ e tre volte in Luca. Gesù, con "ipocriti", apostrofa le massime autorità religiose, preoccupate più di curare la loro immagine pubblica, piuttosto che di preservare la loro fedeltà a Dio, che adorano più con le parole che con i fatti²⁸.

Come scrive il Batey:

Jesus' complaint is not against actors *per se* but against pretence and sham. Could not he who befriended publicans, prostitutes, the sick, and sinful have looked compassionately on actors as well? Since the

theatre was a Hellenistic innovation into Judaism, many orthodox Jews held actors in contempt. Jesus' comparison of self-righteous scribes and Pharisees to actors was especially offensive to these religious leaders. If he and they were unaware of the actors' profession this comparison would have been meaningless²⁹.

Gesù sembra paragonare pure gli scribi e i farisei agli attori di una farsa in cui uno con una trave nell'occhio cerca di rimuovere la pagliuzza da quello di un altro (Mt. 7, 3-5). Il che, verosimilmente, potrebbe essere un'immagine che proviene da qualche scenetta comica.

Scrivo ancora il Batey:

The visual comparisons that Jesus draws between the scribes and Pharisees on the one hand and actors on the other strongly suggest that he and his hearers were acquainted not only with religious shows but with theatrical performances as well. How else could such analogies be intelligible? "Hypocrites" in Jesus' teaching consistently refer to those lacking integrity whose real motives and actions do not correspond. Jesus' radical ethic, especially as portrayed in the Sermon on the Mount, carries the challenge to bring both the heart and the deed under the sovereignty of God. This fundamental integrity is characteristic of that righteousness that exceeds the righteousness of the scribes and Pharisees. Jesus is critical of all religion where form is substituted for faith³⁰.

Possiamo dire che la frequenza con cui il termine "ipocrita" appare nei vangeli è tra le più esplicite connessioni tra il teatro e la vita di Gesù. Inoltre, se consideriamo la presenza del teatro e di altre strutture pubbliche a Sepphoris, alcuni episodi raccontati dai vangeli assumono sfumature e contorni diversi. Per esempio, ben può essere la strada, che l'uomo e il suo accusatore percorrono per recarsi dal giudice (Lc. 12,58 e Mt. 5,25), quella che da Nazareth conduceva alla capitale. E, a cosa può essersi ispirato Gesù per la parabola del re che prepara un banchetto al quale invita gente da ogni parte (Mt. 22,1-14 e Lc. 14,15-24)? Archelao era stato deposto nel 6 d.C., ma ancora c'era una corte reale a Sepphoris. Luca riporta che alcuni farisei vennero da Gesù comunicandogli che Antipa voleva ucciderlo. Al che Gesù replica: «Andate e dite che la volpe...» (Lc. 10,32). E, ancora, non potrebbe uno dei protagonisti della parabola dei talenti (Mt. 25,14-30) – quello che corre a seppellire la moneta ricevuta dal padrone – una reminiscenza dell'*Antularia* plautina?

A questo punto, per quanto sopra detto sul rapporto tra Gesù e il teatro, viene naturale chiedersi come mai, se Gesù ebbe frequenti contatti con Sepphoris, questa città non venga mai menzionata nelle narrazioni evangeliche. Innanzitutto, vi è da precisare che i vangeli – che furono redatti sulla scorta di testimonianze per lo più orali – non intendono essere una "biografia" di Gesù. Ragion per la quale, la non menzione di Sepphoris nel vangelo non vuol dire che Gesù, nel suo ministero pubblico, abbia evitato di soggiornarvi o di predicarvi la parola di Dio. Anzi, considerata la posizione geografica e l'intreccio stradale tra Nazareth e Sepphoris, del quale abbiamo detto poc'anzi, è inverosimile che, almeno agli inizi della sua predicazione, egli non abbia annunciato la

buona novella nella capitale. Per gli anni successivi, forse una spiegazione c'è. Infatti, sappiamo dai vangeli che Antipa aveva imprigionato e fatto decapitare Giovanni Battista (Mc. 6,16-29 e Lc. 3,19-20). In seguito, il re, informato della popolarità di Gesù, ebbe timore che si trattasse di Giovanni tornato in vita (Mc. 6,14-15) e voleva interrogarlo (Lc. 9,7-9). Ma, Gesù si spostò a Bethsaida nel regno del Filippo. Al riguardo, precisa il Batey:

An investigation into Jesus' background would have uncovered that he had been baptized by John (Mark 1. 9-11; cf. John 3. 22-30). Jesus, as John had been, was outspokenly critical of Antipas (Mark 8.15). Antipas may have been informed of communications between John and Jesus while the Baptist was in prison (Matthew 11. 2-6; Luke 7. 18-23). Knowledge that family members of his own personal staff had fallen under the spell of this Galilean miracle worker could not but add to Antipas' anxiety. Joanna, the wife of his steward, Chuza, travelled openly throughout Galilee with Jesus and his disciples and contributed money for their support (Luke 8. 3; cf. Acts 13. 1). In any event, a warning came to Jesus through some Pharisees to flee because Antipas wanted to kill him [...]. There was good reason for Jesus to avoid Sepphoris after his ministry attracted public attention, but it would be a mistake to read this situation back into the period before Jesus began his renewal movement³¹.

Se è verosimile ritenere che Gesù, insieme con Giuseppe, abbia partecipato all'edificazione del teatro di Sepphoris, dove in un certo qual modo sarà venuto a conoscenza del glossario tipico di un teatro, più controversa è la questione se egli fosse un frequentatore di spettacoli teatrali. Non bisogna, infatti, dimenticare che Gesù viene sempre descritto nei vangeli come un pio ebreo. Come tale è lecito supporre che avesse una settimana lavorativa di sei giorni. Dunque, il settimo giorno aveva particolari obblighi che non gli avrebbero permesso di intraprendere viaggi per "andare a teatro". Ancora 'O Connor scrive: «Could he have been a spectator here to a tragedy, comedy or farce? This I doubt, for Jesus was an observant Jew and followed the precepts of the rabbis for whom the theater represented a way of life that was external, hedonistic and above all, pagan»³².

Dal canto suo, lo Stock afferma:

And when we consider what further contacts Jesus may have had with the theatre we must take into consideration the fact that he was at odds with his milieu to the extent that even as a grown man he had not founded a family of his own and was known as "the son of Mary"³³.

Se Gesù usa una fraseologia e degli esempi chiaramente ispirati ad un substrato culturale connesso alle pratiche teatrali del tempo, lo poté fare anche perché sapeva che in questo modo, i suoi ascoltatori avrebbero agevolmente colto i rimandi contenuti nelle parabole e il senso del suo discorso. Il che ci porta ad interrogarci sull'uso che veniva fatto della struttura teatrale di Sepphoris. Sul punto, scrive il Batey:

Antipas would have used his theatre for dramatic productions. His education in Rome probably gave him an appreciation for the stage. Jesus' reference to actors who painted their faces to appear sad and dismal indicates that he had viewed tragic actors. If Jesus had seen a tragic hero, like Oedipus, pursue his identity and destiny against all counsel to the contrary, what impression could this have made on his

understanding of his own life and ministry? Could the roles of the prophet and Suffering Servant from Jewish tradition have been reinforced and shaped by the tragic hero?³⁴

Inoltre, era anche diffusa l'usanza per gli oratori di tenere discorsi in teatro in occasione di eventi importanti. Sia Giuseppe Flavio (*Antichità Giudaiche*, XIX, 8,2) che gli *Atti degli Apostoli* (12, 10-23) rievocano l'episodio in cui Agrippa I parlò nel teatro di Cesarea davanti agli ufficiali del suo esercito. È ancora Batey che ricorda:

At dawn Agrippa entered the theatre clad in a magnificent robe woven entirely of silver. Facing the audience and the morning sun, he delivered an inspired address. The audience, wishing to flatter Agrippa, called out that he was a god and immortal. Agrippa accepted their praise but proceeded to prove it false. He suddenly experienced excruciating pain in his chest and stomach and died five days later. In the Gospels, Jesus is portrayed not only as speaking in the synagogues but also as addressing large audiences on numerous occasions. The content of Jesus' teaching concerning the Kingdom of God had its own special appeal, but the skill to command the attention of large audiences for long periods required a special facility for public speaking. Where had unique dramatic quality. He appropriated the rabbinic form of parables and developed the *māshāl* into a creative, lively, and challenging vehicle for proclaiming the arrival of a new age³⁵.

Gesù secondo il credo di Atanasio è vero uomo e vero Dio: visse profondamente e coerentemente i suoi tempi, e s'avvalse dei mezzi che il suo ambiente gli metteva a disposizione. Circa l'importanza del teatro nella vita di Gesù, e più in generale dell'incidenza che la drammaturgia – genere tra i principali della letteratura antica – ebbe anche nella redazione dei racconti degli evangelisti, vi è da ricordare che gli *Atti degli Apostoli* parlano dell'evento di Damasco dell'apostolo di Paolo, più volte e in vario modo, a seconda dei destinatari. Paolo ne parla a due persone molto colte e cioè al romano Festos e al re Erode Agrippa; entrambi si erano informati a Roma. Paolo (At. 26,14) cita Gesù stesso e dice:

Mentre a tale scopo mi recavo a Damasco con potestà, mandato dai sommi sacerdoti, sul mezzogiorno, lungo la via, o re, vidi nel cielo splendere attorno a me e a coloro che erano attorno a me una luce che superava lo splendore del sole. Essendo noi tutti caduti a terra udii una voce che mi diceva in lingua ebraica: "Saulo, Saulo, perché mi perseguiti? Ti è arduo recalcitrare contro gli stimoli".

Paolo parla in greco, ed evidenzia il fatto che il Cristo risorto gli rivolge la parola in ebraico. Vi è da credere che anche da risorto, e benché in lingua ebraica, Gesù non rinuncia ad esprimersi – per maggior comprensione del suo interlocutore – con frasi apprese negli anni in cui aveva lavorato a Sepphoris. Infatti, «ti è arduo recalcitrare contro gli stimoli» non è altro che una citazione di un verso drammatico. Eschilo utilizza questa frase ben due volte nel suo *Agamennone* e anche con qualche piccola modifica nel *Prometeo*. Anche Euripide inserì questa frase in alcuni suoi drammi, e la troviamo nel *Formio* di Terenzio.

Riassumiamo: la vita di Gesù si colloca all'inizio dell'età imperiale, durante la quale il mondo dello spettacolo non si sostanzia più di sole commedie e tragedie (che, anzi, scompaiono dalle scene per diventare opere letterarie destinate alla lettura), ma di un teatro meno impegnativo e diretto al grosso pubblico (mimi, pantomimi, *recitals* tragici), e soprattutto di spettacoli al circo e in anfiteatro. Al pari di Giuseppe, egli fu un *tekton*, ossia un costruttore, e presumibilmente dovette essere impegnato nel completamento del teatro di Sepphoris, capitale del regno di Erode Antipa, poco distante da Nazareth. Verosimilmente, proprio sul cantiere egli avrebbe avuto conoscenza diretta della professione attoriale, acquisendo un vocabolario inequivocabilmente teatrale. Infatti, la parola "ipocriti", con la quale numerose volte nei sinottici apostrofa le alte cariche religiose, indica appunto gli attori. Inoltre, alcune parabole e altri detti di Gesù sembrano essere dirette o indirette di opere teatrali, delle quali dovette per forza di cose avere notizia proprio a Sepphoris.

2. La vita di Gesù nel teatro: parodie della sua crocifissione e resurrezione

Abbiamo detto che, pur senza tracciare un profilo biografico completo ed esaustivo, i vangeli contengono informazioni sulla vita di Gesù, o per meglio dire su alcuni momenti della sua attività di predicatore. Non è inutile sottolineare che gli evangelisti, per la composizione delle loro opere, non trascurarono l'aspetto stilistico-formale. Infatti, le narrazioni evangeliche, prescindendo dal valore religioso, sono innanzitutto "letteratura". Letteratura che, per alcuni aspetti, non esclude un'influenza di carattere più propriamente teatrale. Al riguardo, è interessante notare, come ha fatto il D'Agostino, la discendenza del vangelo di Luca da una scrittura di impianto drammaturgico. Infatti, attraverso una rilettura esegetica dei passi che l'evangelista dedica all'infanzia di Gesù (Lc. 1,5-2,52), e partendo da una contestualizzazione multidisciplinare del testo, è possibile argomentare che l'autore abbia ricercatamente utilizzato meccanismi compositivi propri delle strutture drammatiche della tradizione greca. L'articolazione delle sequenze dialogiche o "mimetiche", l'economia dei contesti spaziali, la gestione dei diversi livelli di competenza dei personaggi e dei destinatari del racconto evangelico, la scansione del racconto in "quadri" o "episodi", a loro volta suddivisi in "scene", la dialettica fra individualità e gruppi "corali", la caratterizzazione dell'*ànghelos* annunciatore: sono tutti elementi che lasciano profilare un'interpretazione del vangelo dell'infanzia come testo nel testo, sorta di secondo prologo al *kèrygma*, di tipo diegetico, dopo il prologo programmatico e "storiografico" di 1,1-4³⁶.

Analogamente procede la Russo, che ha analizzato l'opera di Giovanni, in un più ampio contesto di analisi del tragico, quale esperienza fondamentale della cultura occidentale. Scrive la studiosa:

In essa sono presenti tutti gli elementi che caratterizzano un dramma: una situazione in crisi che invoca l'aiuto di un eroe, le prove dell'eroe fino allo *Spannung* decisivo e la "redenzione", la vera risposta all'accoglimento della domanda [...]. La materia e il contenuto rimangono fortemente legati all'interpretazione del tragico inteso come "la" forma di interrogazione. Possiamo così suddividere il vangelo di Giovanni in tredici atti: 1) Prologo (la parola incarnata); 2) Gli aiutanti del protagonista (la testimonianza di Giovanni Battista; i discepoli); 3) Prime opere dell'eroe (Cana di Galilea; la cacciata dei venditori dal tempio); 4) Testimonianze sull'eroe (dialogo con Nicodemo; Cristo come sposo e Battista come amico dello sposo); 5) Altre opere dell'eroe (la donna samaritana; il secondo miracolo a Cana; la guarigione a Betesda; il Figlio di Dio; la testimonianza del Padre; la moltiplicazione dei pani e dei pesci; l'epifania sulle acque; la manna e il pane di Gesù); 6) Primi segni di contrapposizione (lo scandalo dei discepoli e la rivelazione di Gesù; alla festa delle Capanne; autorivelazione di Gesù come Messia; dissenso tra la folla; chi è Gesù?; la discendenza di Abramo; il cieco nato); 7) Il potere dell'eroe (il buon pastore; nel nome del Padre; la risurrezione di Lazzaro); 8) Il pericolo dell'eroe (la congiura del sinedrio); 9) Segni positivi per l'eroe (l'unzione di Betania; l'ingresso trionfale in Gerusalemme; la voce dal cielo); 10) Preparazione alla prova finale (l'incredulità; l'ultima cena; commiato di Gesù e il suo nuovo comandamento; la vite e i tralci; l'odio del mondo e la promessa dello Spirito Santo; dipartita e ritorno; preghiera di commiato); 11) Prova finale (l'arresto; l'interrogatorio; la condanna); 12) Scandalo del tragico (la crocifissione; deposizione e sepoltura); 13) Resurrezione e "ritorno con l'elisir" (Gesù risorto appare a Maria di Magdala; apparizioni di Gesù ai discepoli; apparizione del risorto in Galilea)³⁷.

Per quanto riguarda Marco, è lo Stock che sottolinea la funzione di prologo, non dissimile da quella del teatro classico, affidata al ruolo di Giovanni Battista all'inizio del suo vangelo:

The role of John the Baptist at the beginning of Mark's gospel corresponds in a striking way to that of the *prologue* in a Hellenistic drama. The first personage on the scene, he introduces the protagonist, exhorts the audience to prepare for the coming of the one whom he announces, and disappears as soon as the protagonist has appeared on the scene³⁸.

Gli fa eco il Bilezikian che, ricollegandosi alla destinazione, invalsa in epoca imperiale, per uso di lettura privata delle tragedie, piuttosto che per una rappresentazione scenica vera e propria, scrive:

In Mark's time, tragedies in the classical style were still being written in both Greek and Latin, in the city of Rome as well as in other parts of the Graeco-Roman world. Likewise, tragedies – old and new, Greek and Latin – were performed on the stage of Rome and elsewhere. Moreover, a long-standing tradition was revived in Mark's day of tragedies composed in the classical form, but for reading rather than staging. Of such narrative-tragedies, ten that were probably written during the same decade as Mark's Gospel have been preserved, one of which is a historical drama recounting events that had taken place during the author's lifetime³⁹.

Dunque, la conoscenza diretta, che noi abbiamo della vita e opere di Gesù, è quella che ci viene esclusivamente dai vangeli, nei quali sono contenuti episodi – talvolta giustapposti senza che gli autori si preoccupino di giustificarne i salti temporali e senza

una precisa e convalidata sequenzialità cronologica – della vita pubblica di Gesù (escludendo perciò di soddisfare le curiosità sulla sua vita privata, che per forza di cosa avrà avuto)⁴⁰.

A parte la quadruplicata testimonianza evangelica, ed escludendo le narrazioni apocrife, esistono altre fonti, invero non tantissime, che citano alcuni episodi del nascente cristianesimo, in connessione alla figura di Gesù⁴¹. Il Meier⁴² e l'Harris⁴³ hanno indicato diverse ragioni per cui la letteratura pagana non si sia occupata, se non molto marginalmente, della vicenda umana di Gesù. Innanzitutto, Gesù non si spostò mai fuori dalle regioni della Palestina e non si interessò mai di questioni politiche in senso stretto, che invece erano di primaria importanza nel mondo greco-romano. Nemmeno ha lasciato opere scritte di proprio pugno, che avrebbero potuto farne conoscere altrove il pensiero e le idee. Inoltre, egli, subendo una condanna a morte ritenuta infamante sia per gli ebrei (per la legge ebraica chiunque è appeso su una croce è maledetto, come attesta, per esempio, Dt. 21,23), che per i romani (come vedremo diffusamente, la crocifissione era la morte assegnata agli schiavi e ai malfattori), veniva considerato piuttosto un criminale che un predicatore religioso o un filosofo. Infine, gli insegnamenti di Gesù non risparmiarono violente critiche alle autorità religiose del suo stesso popolo, che, come abbiamo detto, egli definiva apertamente “ipocriti”, il che, unito alle frequentazioni con persone disprezzate dalla società quali esattori delle tasse, prostitute, lebbrosi e malati, faceva apparire il suo comportamento per lo meno oltraggioso, tanto che scandalizzò molti.

Ciò nonostante e in forza della straordinaria diffusione del suo insegnamento, fin dai primi anni successivi la sua morte, qualche autore non cristiano cita Gesù e i suoi discepoli. Per esempio, Tacito, comunemente riconosciuto come uno storico molto scrupoloso, costituisce il riferimento più importante a Gesù al di fuori del Nuovo Testamento. Riportando la decisione dell'imperatore Nerone di riversare sui cristiani la colpa dell'incendio che distrusse Roma nel 64 d.C., Tacito, confermando le circostanze della morte di Gesù, raccontate dagli evangelisti, scrisse:

Nerone si inventò dei colpevoli e sottomise a pene raffinatissime coloro che la plebaglia, detestandoli a causa delle loro nefandezze, denominava cristiani. Origine di questo nome era *Christus*, il quale sotto l'impero di Tiberio era stato condannato all'estrema condanna dal procuratore Ponzio Pilato⁴⁴.

Svetonio, sotto l'imperatore Adriano⁴⁵, fa riferimento a Gesù ed i suoi seguaci. Nella *Vita di Claudio*, per esempio, scrive: «Claudio espulse i giudei da Roma, visto che sotto l'impulso d'un certo Christus non cessavano di agitarsi».

Anche le lettere di Plinio il Giovane a Traiano contengono cenni a Gesù. In una, chiedendo consiglio all'imperatore sul modo più appropriato di condurre le procedure

legali contro le persone accusate di essere cristiane, Plinio riporta alcune informazioni, rigettando sostanzialmente le accuse di cannibalismo e infanticidio, sollevate da alcuni pagani:

Essi avevano l'abitudine di incontrarsi in un certo giorno prestabilito prima che facesse giorno, e quindi cantavano in versi alternati a Cristo, come a un dio, e pronunciavano il voto solenne di non compiere alcun delitto, né frode, furto o adulterio, né di mancare alla parola data, né di rifiutare la restituzione di un deposito; dopo ciò, era loro uso sciogliere l'assemblea e riunirsi poi nuovamente per partecipare al pasto – un cibo di tipo ordinario e innocuo⁴⁶.

Altri riferimenti notevoli a Gesù, al di fuori della Bibbia, si trovano negli scritti di Giuseppe Flavio, storico giudeo-romano del I sec., che fu prima delegato del Sinedrio e governatore della Galilea, ed in seguito consigliere al servizio dell'imperatore Vespasiano e di suo figlio Tito. In un capitolo delle sue *Antichità giudaiche*, noto come *Testimonium Flavianum*, leggiamo:

Ci fu verso questo tempo Gesù, uomo saggio, se è lecito chiamarlo uomo: era infatti autore di opere straordinarie, maestro di uomini che accolgono con piacere la verità, ed attirò a sé molti Giudei, e anche molti dei greci. Questi era il Cristo. E quando Pilato, per denuncia degli uomini notabili fra noi, lo punì di croce, non cessarono coloro che da principio lo avevano amato. Egli infatti apparve loro al terzo giorno nuovamente vivo, avendo già annunziato i divini profeti queste e migliaia d'altre meraviglie riguardo a lui. Ancor oggi non è venuta meno la tribù di quelli che, da costui, sono chiamati Cristiani⁴⁷.

Qualche riferimento esplicito a Gesù lo rintracciamo anche nel *Talmud babilonese*, una collezione di scritti rabbinici ebrei compilata nel V-VI sec. circa. Il passaggio più significativo che fa riferimento a Gesù è il seguente: «Alla vigilia della Pasqua [ebraica], Yeshu fu appeso. Per quaranta giorni prima dell'esecuzione, un araldo [...] gridò: “Egli sta per essere lapidato perché ha praticato la stregoneria e ha condotto Israele verso l'apostasia”»⁴⁸. Ovviamente, il termine “appeso” indica proprio la crocifissione, come riferiscono anche Gal. 3,13, At. 10,39 e Lc. 23,39. Più oscuro può apparire il riferimento all'annuncio dell'araldo, secondo cui Gesù sarebbe dovuto essere lapidato. Probabilmente, la condanna che avevano in mente i Giudei era evidentemente la lapidazione (ciò si evince molto chiaramente da Gv. 10,31-33, 11,8 e 8,58-59). Furono i Romani a cambiare tale giudizio, mutandolo in crocifissione (Gv. 18, 31-32).

Infine, il retore scettico Luciano, attivo durante l'età degli Antonini, in un'opera intitolata *La morte di Peregrino*, descrive i primi Cristiani con tono di dileggio⁴⁹ per il loro costume di servire un uomo, che altri odiavano per i suoi insegnamenti, tanto da crocifiggerlo:

I Cristiani [...] tutt'oggi adorano un uomo – l'insigne personaggio che introdusse i loro nuovi riti, e che per questo fu crocifisso [...]. Ad essi fu insegnato dal loro originale maestro che essi sono tutti fratelli, dal momento della loro conversione, e [perciò] negano gli dèi della Grecia, e adorano il saggio crocifisso, vivendo secondo le sue leggi⁵⁰.

Ci sono inoltre altri autori antichi, fra i quali Tallo⁵¹, Celso⁵², l'imperatore Marco Aurelio⁵³, il siriano Mara Bar Serapion⁵⁴, Giustino⁵⁵, Epitteto⁵⁶, Galeno⁵⁷; questi e altri hanno fatto allusioni a Gesù e ai cristiani⁵⁸.

Da questa breve carrellata, risulta evidente che, tanto i vangeli, quanto le fonti non cristiane concordano sull'episodio conclusivo della vita di Gesù: la sua morte mediante crocifissione. E, riguardo alla morte in croce, vi è da riferire una singolarità di non poco conto. Infatti, le superstiti testimonianze letterarie latine sembrano volutamente ignorare il supplizio della croce, dal momento che esso era ritenuto infamante della dignità di chi lo comminava, indegno del gioco della fantasia artistica, ma soprattutto perché era legato all'infima categoria degli schiavi. Non a caso esso era denominato *supplicium servile*⁵⁹.

Con precisione, la Ramelli ha analizzato i riferimenti alla croce nelle opere di alcuni autori latini⁶⁰. Per esempio, il supplizio della croce dovette suscitare molta impressione in un Silio Italico, al punto da attribuirlo ad un eroe nazionale come Attilio Regolo, in aperto contrasto con la tradizione precedente⁶¹. Anche lo stoico della prima età imperiale, Manilio, in un passo del V libro degli *Astronomica*, nel quale viene rivisitato il mito di Andromeda, attribuisce all'eroina, in modo completamente indipendente dalla tradizione precedente, la morte in croce e manifesta sincera ammirazione per la fermezza ed il dignitoso pudore della fanciulla – la quale poi, conformemente al mito, viene salvata da Perseo – nell'affrontare la morte⁶².

La morte in croce è presente nella letteratura latina del I e degli inizi del II sec., in primo luogo nell'ambito del romanzo come in Petronio, nel celebre episodio dei crocifissi della novella della *Matrona di Efeso*, la quale, come vedremo più avanti, è una possibile parodia della morte in croce e della resurrezione di Gesù. Il tema della crocifissione ritorna nel romanzo di un contemporaneo di Petronio, Caritone di Afrodizia, ed è presente anche nell'altro romanziere latino, Apuleio⁶³.

Seneca, che prima ancora di Silio Italico attribuisce a Regolo la croce, a differenza di tutti gli autori precedenti (*Epistulae* 98,12), allude in modo particolare all'apparato spettacolare degli strumenti di morte. Straordinaria è l'insistenza di Seneca sul supplizio della croce, che descrive con icastica vivacità:

*illud Maecenatis turpissimum votum, quo [...] non recusat [...] novissime acutam crucem: "[vitam] mihi, vel acuta / si sedeam cruce, sustine" [...] contemptissimum putarem si vivere vellet usque ad crucem: [...] suffigas licet et acutam sessuro crucem subdas" [...] inter supplicia tabescere et perire membratim et totiens per stilicidia emittere animam [...] adactus ad illud infelix lignurn [...], cui multae moriendi causae etiam citra crucem fuerant, trahere animam tot tormenta tracturam*⁶⁴.

È opportuno considerare le attestazioni relative alle esecuzioni degli incriminati dell'incendio romano del 64. Dei supplizi spettacolari e delle crocifissioni non solo di uomini, ma anche di donne e fanciulle cristiane in quella occasione, ci testimoniano Clemente Romano e, come già accennato poc'anzi, Tacito. Il primo nella prima lettera ai

Corinzi attesta che durante la persecuzione neroniana «per gelosia donne, giovinette e fanciulle, sotto le spoglie di Dirce e di Danaidi, furono perseguitate e soffrirono oltraggi terribili ed empî per la fede»⁶⁵. Tacito analogamente testimonia dei supplizi spettacolari e delle crocifissioni in quel medesimo frangente (*Annales* XV, 44). Ai medesimi episodi si riferisce forse anche, nella prima delle sue satire, Giovenale, che per altro in più luoghi fa menzione del supplizio della croce.

Dal canto suo, l'Hengel scrive: «La straordinaria rarità del tema della crocifissione nella tradizione mitologica, tanto nel periodo ellenistico che in quello romano, dimostra la profonda avversione del mondo letterario per tale punizione, considerata la più crudele di tutte»⁶⁶. C'è da pensare che, qualora uno scrittore avesse voluto narrare, inscenare o cantare poeticamente una vicenda sulla crocifissione, con grande probabilità non avrebbe trovato un pubblico disposto a conoscerne l'opera. Già Cicerone avvertiva: «Persino il suono della parola “croce” sia lontano dal corpo dei cittadini dei romani, dai pensieri, dalla vita e dall'ascolto»⁶⁷. È vero che in Plauto la minaccia della croce viene sbandierata in continuazione a schiavi bighelloni, infingardi e ladri. Tuttavia, nelle opere del commediografo questa minaccia era più un espediente drammaturgico per suscitare il riso degli spettatori, che una componente scenica e visiva della trama. E, oltretutto, il supplizio viene minacciato, ma mai si parla di esecuzioni avvenute, e men che meno se ne porta scena qualcuna. Anzi, quando inizia il periodo di decadenza della commedia, gli accenni alla crocifissione sono talmente scarsi da supporre, se non fossimo diversamente informati dai codici giuridici, che scompaia quasi dalla vita romana. Per contro, a questa regola del silenzio sfugge il mimo.

Abbiamo accennato al fatto che il mimo trattava soggetti preferibilmente grossolani ed osceni e facendo comparire i tipi umani più volgari. Se durante il periodo repubblicano, il mimo – che, diversamente da quanto accadeva in età imperiale, aveva un'eleganza letteraria molto più riconoscibile – si proponeva quale esercizio di critica ai personaggi più in vista del mondo della cultura e del potere⁶⁸, con l'avvento del principato esso subì una metamorfosi (che ne spiega anche lo scadimento sotto il profilo stilistico, al punto che pochi sono i frammenti rimastici), ponendosi al servizio del potere imperiale, incaricandosi di tessere lodi all'azione politica e sociale. In altre parole, il mimo divenne uno strumento di propaganda del potere, dal quale riceveva compensi che ne favorivano l'attività, fino a renderlo, come detto, il genere teatrale per eccellenza.

Attesi, quindi, il carattere popolare dei personaggi messi in scena, la preferenza per la crudezza delle vicende raccontate, e la ricerca di consenso incondizionato alla politica sociale e giuridica del principe di turno, al mimo non poteva sfuggire il tema della crocifissione, di quel *crudelissimum taeterrimumque supplicium*, al quale veniva attribuito un enorme potere di dissuasione dai crimini⁶⁹. Insomma, la croce diventò argomento e soggetto teatrale solo quando il teatro “vero” cedette il posto agli spettacoli

dell'anfiteatro, divenuto, come abbiamo già detto, espressione ed esplosione di crudeltà nei confronti di uomini e di bestie, più che occasione di rappresentazione di storie e *fabulae*.

Il magro lascito che il tempo ci ha fatto pervenire in relazione a mimi e mimografi ci ha tramandato, tra l'altro, il nome (più qualche sparuta notizia, ma, piuttosto significativamente, nessun verso) di un mimografo, le cui opere dovettero godere di un diffuso e duraturo consenso di pubblico: Catullo.

Valerius Catullus⁷⁰ fu mimografo, come attestano Giovenale (13, 111), il suo scoliaste (ad 8, 186; 13, 111) e Tertulliano (*Adversus Valentinianos* 44). Marziale ne evidenzia la fama di eloquente (*Epigrammata* 5, 30, 3). Visse all'epoca di Caligola, che regnò dal 37 al 41. Di lui ci è giunta notizia di due mimi, *Laureolus*⁷¹ e *Phasma*⁷². Inoltre avrebbe scritto, se è vera la notizia trasmessa dai *commentaria Bernensia in Lucanum*, un libro *qui scribitur per mimologiam*⁷³. Il *Laureolus* tenne cartellone per quasi due secoli e forse anche oltre, negli anfiteatri dell'impero: vide la prima sotto Caligola e fu conosciuto da Tertulliano e dai suoi lettori.

Che vicende venivano raccontate in questo mimo? Le poche notizie che ci rimangono, forse frutto anche di continui rimaneggiamenti scenici, ci dicono che era uno schiavo, che nella fuga trascina con sé il suo padrone, cui alla fine probabilmente darà la morte⁷⁴. Forse i fatti narrati hanno addentellati storici, e Laureolo sarà stato effettivamente il nome di un brigante che si era messo a capo di una masnada di individui della stessa risma. Incendiario e scannatore insieme, riesce a sfuggire per molto tempo alla giustizia sia mediante abili camuffamenti, sia mediante spericolate acrobazie degne di un saltatore e di un acclamato saltimbanco⁷⁵.

Da un punto di vista squisitamente scenico, vale la pena soffermarsi sulla testimonianza di Svetonio, per quanto talvolta essa appaia poco concordante con quella delle altre fonti che riferiscono del *Laureolus*. In *Caligola* (57,4) egli racconta: «Durante la rappresentazione del mimo *Laureolus* in cui un attore, lanciandosi fuori da un edificio in rovina, vomita sangue, poiché parecchi generici gareggiavano a rendere più realistica la parte, avvenne che la scena fu ricoperta di sangue». Evidentemente non si trattava ancora del momento della crocifissione, ma di un momento precedente la cattura del brigante. Questa testimonianza, unita alla circostanza che Laureolo muoia in croce, induce a una riflessione. Infatti, le modalità esecutive della crocifissione stimolavano da un lato i mimografi a cimentarsi con un argomento "tabù" (e come tale capace di suscitare la *pruderie* di un pubblico eterogeneo e popolare), e dall'altro invogliava gli attori a mettere in gioco tutte le loro possibilità "artistiche" e le doti fisiche in *performances* molto dure e talvolta estreme. Il che suscitava entusiasmi e deliri tra gli spettatori, specie quando l'attore veniva all'ultimo momento sostituito da un vero condannato, e al sangue finto fino a quel punto sparso sulla scena, faceva seguito lo spargimento di sangue autentico⁷⁶.

Infatti, abbiamo detto che poteva accadere, come si evince da ciò che avvenne durante l'inaugurazione dell'Anfiteatro Flavio⁷⁷, che per dare un sapido tocco di realismo, il mimo venisse sostituito dalla “controfigura” che era un condannato a morte per crimini comuni, creano un corto circuito tra finzione scenica e cruda realtà⁷⁸.

Ai fini di queste pagine, è necessario evidenziare la coincidenza che *Laureolus* (che, è bene ricordare, debuttò nel 41 d.C.) si chiude su una crocifissione, al pari della vita di Gesù. Il primo a scorgere una somiglianza fu, nella seconda metà dell'Ottocento, il Renan, che s'accorse che i cristiani venivano torturati a imitazione di quanto accadeva nel *Laureolus*⁷⁹. Interpretando questa affermazione, anni dopo l'Amatucci sostenne che il Renan aveva visto nei mimi *Laureolus* e *Phasma* la parodia, rispettivamente, di Gesù suppliziato, e comparso ai suoi discepoli dopo la Resurrezione⁸⁰. Per il Bonaria, invece, il Renan rifiutò una tale interpretazione⁸¹. Tuttavia, lo studioso francese non si spinse mai a tali supposizioni, dal momento che riteneva che il cristianesimo fosse giunto a Roma solo nel 61, e quindi circa vent'anni dopo la prima rappresentazione del *Laureolus*.

Una quarantina di anni dopo il Renan, l'Edmunson tentò di dissipare ogni incertezza, scrivendo: «Potrebbe esserci una crudele parodia sul tema della predicazione cristiana? Probabilmente no, benché una siffatta rappresentazione costituisca, in un certo modo, un'esatta illustrazione dello scherno con cui sarebbe stata accolta l'idea di un Salvatore crocifisso»⁸².

Di tutt'altra opinione fu l'Hermann, che notò un particolare: Laureolo è “l'uomo coronato di una piccola corona di alloro”, ed era a capo di una banda di briganti, così come Gesù era il “re coronato di spine” dai soldati di Pilato, ed era alla guida di un gruppo di apostoli. La tesi di questo studioso fonda su un indizio di Giovenale (13, 103-105): *Multi committunt eadem diverso crimina fato: Ille crucem sceleris pretium, tulit hic diadema*⁸³. In altre parole, basandosi su notizie tramandate oralmente da persone poco colte, da poco convertite alla fede cristiana, Catullo ideò il mimo, con l'intenzione di denigrare la nuova religione, che per quello che predicava poteva costituire un pericoloso motivo di eversione al potere imperiale. Questo intento – come abbiamo visto nelle pagine che precedono, i cristiani furono in più occasioni osteggiati, perseguitati e denigrati nel corso dei primi secoli – è confermato da un'altra circostanza. Infatti, nella rappresentazione dell'80 d.C. *Laureolus* fu interpretato dall'attore Lentulo, notoriamente impegnato in un'opera di messa in guardia dell'opinione pubblica dell'epoca contro l'introduzione e la pratica di culti stranieri. Non a caso, siamo informati del fatto che Lentulo contro i culti egiziani compose la farsa dell'*Anubi adultero*⁸⁴.

Più perentorio e sicuro, sentenza l'Amatucci: «Noi non abbiamo affatto bisogno di fantasticare per scorgere nei due mimi di Catullo (*Laureolus* e *Phasma*) l'immagine grottesca di racconti sulla Morte e Resurrezione di Gesù, così com'erano stati portati a Roma da ignari»⁸⁵.

Scrivo in merito Zaninotto, che ha dedicato pagine di grande interesse a questo argomento:

L'ipotesi è indubbiamente suggestiva. La parodia di un culto straniero in generale e di quello giudaico in particolare, offre una ragione più che plausibile all'introduzione della crocifissione negli spettacoli latini, seppure per il tramite del meno nobile tra i generi. Tuttavia l'assenza non dico di un verso ma di una sola parola, la traccia incerta e la imprecisione del personaggio (schiavo fuggitivo o capo di ribelli), non permettono di fondare con maggiore solidità l'ipotesi. Essa però non contrasterebbe con le attuali conoscenze circa l'espansione del cristianesimo in Roma durante il decennio susseguente alla crocifissione di Gesù⁸⁶.

Possiamo anche formulare l'ipotesi che nel corso del quarantennio, che separa la prima esecuzione del mimo dalla versione portata in scena da Lentulo, e ancor più dalle rappresentazioni dell'epoca di Tertulliano, sia avvenuta un'intensificazione dell'intento anticristiano della commediola. In altre parole, Catullo aveva appreso le notizie riguardanti la morte e la resurrezione di Gesù da gente del popolo, le aveva trasfuse nel suo *Laureolus* (e anche nel *Phasma*, il cui titolo può essere tradotto come *L'apparizione*), con l'intento di parodiare un culto, che ai suoi occhi di romano del I sec. doveva apparire più bizzarro che pericoloso. Intercorsi quarant'anni, durante i quali il cristianesimo ebbe modo di diffondersi in maniera capillare e profonda nel tessuto sociale dell'impero, e atteso che il mimo, per sua natura, era un genere teatrale aperto ad interpolazioni, modificazioni, aggiunte di ogni tipo al testo (il che ci è confermato, per esempio, dal papiro che contiene il testo del mimo *Charition*, del quale riporta sia la versione "regolare", che una parte "riscritta", evidentemente per un'occasione ben precisa di messinscena), non è da escludere che il testo del *Laureolus* sia andato modificandosi, passando da una parodia contro un personaggio, Gesù, percepito come un volgare criminale (vista la morte in croce), del quale i discepoli e seguaci predicano la resurrezione, a una vera e propria campagna di avversione e lotta.

La presunta, ma non inverosimile, intenzione di parodiare la morte e resurrezione di Gesù, si interseca con il più ampio problema delle "parodie" evangeliche che taluno ha letto nel *Satyricon* di Petronio⁸⁷, e che di conseguenza incidono sulla dibattuta questione dell'epoca di redazione, pubblicazione e diffusione dei primi vangeli. Se è vero che Catullo vuole fare la caricatura di Gesù, la circostanza è utile a chiarire anche i legami tra i vangeli e la coeva letteratura greco-romana.

Al riguardo, Thiede afferma:

Un autore romano come Petronio e uno greco come Caritone, pur non diventando mai cristiani, apprezzarono il valore letterario dei Vangeli, e di Marco in particolare, parodiato da Petronio: ci si prende il disturbo di parodiare un testo solo se tutti lo conoscono. In un'epoca che non aveva altri intrattenimenti pubblici oltre a quelli letterari la qualità del racconto rivestiva grande importanza per la sua diffusione. E anche gli evangelisti, al pari di Tucidide o Tacito, si attengono alla regola narrativa: non vogliono cioè scrivere un noioso resoconto ma una storia ben raccontata, ricca di effetti

drammatici, e con un pizzico di humour. Nessuno a quel tempo si aspettava di leggere nei Vangeli una cronaca minuto per minuto: sarebbe stato assurdo, e sicuramente noioso⁸⁸.

La circostanza per la quale Petronio nel romanzo (è bene ricordare che Petronio muore nel 66 d.C.), e, prima di lui, Catullo nel mimo, abbiano inteso farsi beffe del personaggio centrale delle narrazioni evangeliche, indirettamente può attestare che qualcuno dei vangeli, segnatamente quello di Marco, fossero giunti a Roma già intorno al 40 d.C. Il che fa tutt'uno con la controversa e però affascinante tesi formulata da O'Callaghan, che identificò il frammento 7Q5 di Qumran con Mc. 6,52-53. L'identificazione del frammento con un passo di Marco scompaginava tutte le ipotesi, date per certe dagli esegeti, della composizione tarda del vangelo e confermava invece pienamente i dati conservati dalla tradizione cristiana primitiva. Infatti, Papia di Gerapoli, vissuto tra la fine del I e la prima metà del II sec., e Clemente di Alessandria affermavano che Marco aveva scritto il suo vangelo, su richiesta dei Romani, che avevano ascoltato la predicazione di Pietro, all'inizio del regno di Claudio (nel 42, secondo la traduzione di Gerolamo del *Chronicon* di Eusebio)⁸⁹.

Dissentendo dalla teoria di O'Callaghan, alcuni studiosi sostennero che una copia del vangelo di Marco a Qumran avrebbe dovuto essere esclusa, perché in quel periodo (prima del 68 d.C., l'anno della chiusura della caverna di Qumran), il vangelo non era stato nemmeno ancora scritto e quindi non poteva essercene traccia fra gli Esseni di Qumran. Sul punto è ancora Thiede a raccontare:

Solamente in questi ultimi anni questa situazione è stata fortemente modificata da un lato, e siamo riusciti a dimostrare che critici come Aland e altri avevano fatto degli errori scientifici. I risultati negativi erano stati ottenuti con presupposti errati, con programmi errati del computer. Spiegherò ora quanto è stato ottenuto da un'analisi del frammento di Marco 7Q5 del laboratorio forense del "Departments of investigations" della polizia nazionale israeliana a Gerusalemme. Avevo chiesto questa analisi proprio per fare analizzare la lettera più discussa del frammento, la lettera nella seconda riga. Per identificare il frammento con il Vangelo di Marco, doveva trattarsi di una lettera "N", di una "ny" greca; mentre gli oppositori di questa tesi sostenevano che fosse una "i", "iota". Infatti, dalle fotografie non si vedeva che una riga verticale (che sembrava uno "iota"), mentre papirologi come O'Callaghan o il viennese Erbert Hunger avevano invece identificato queste deboli tracce con la "ni" presente nella quarta riga⁹⁰.

Non appare ormai più possibile mettere in dubbio che Petronio conoscesse il testo marciano, del quale imita i passi relativi alla crocifissione, alla risurrezione, e all'istituzione dell'eucaristia. Per esempio, la Ramelli ha comparato un brano della cena di Trimalcione (*Satyricon* 77,7-78,4) con quello dell'unzione durante la cena di Betania (Mc. 14,3-9), un episodio, la cui importanza non è così grande da poterne spiegare la conoscenza da parte dei pagani in base a semplici voci, come quelle che circolavano in quell'epoca a Roma sui *flagitia* attribuiti dal volgo ai cristiani nel 64. Nel caso analizzato, le somiglianze sono tali che non è possibile escludere la dipendenza reciproca dei due testi. Naturalmente, non è accettabile l'ipotesi che sia stato Marco a imitare Petronio,

atteso il carattere di sprezzante parodia del testo di quest'ultimo. Piuttosto, si deve notare che Petronio cita l'ampolla di nardo (della quale solo Marco parla fra gli evangelisti, laddove gli altri due sinottici riferiscono di un vaso di unguento non specificato, e Giovanni di una libbra di nardo); inoltre, Trimalcione prefigura un'unzione funebre, in un contesto che parla continuamente – ma senza giustificazione apparente, visto che egli stesso dichiara che vivrà ancora trent'anni – di morte; nel *Satyricon* c'è il canto del gallo, inteso, diversamente dalla consuetudine pagana, come segno di sventura⁹¹; più avanti nel romanzo, Eumolpo chiede nel suo testamento che i suoi eredi mangino il suo corpo; nella già citata novella della matrona di Efeso, vi è il trafugamento del corpo di un crocifisso e la sua “rianimazione” al terzo giorno⁹². La parodia di Petronio può dunque confermare che la letteratura latina coeva conosceva i vangeli, o, come nel caso del mimografo Catullo, conosceva almeno i fatti tramandati oralmente, inerenti la morte e la resurrezione di Gesù, e se ne serviva per allusioni e ispirazione a scopo di parodia e denigrazione⁹³.

Il collegamento tra Gesù e il *Laureolus* parrebbe avvalorato anche da un'altra circostanza. Abbiamo riferito nelle pagine che precedono che *Laureolus* venne riproposto in occasione dell'inaugurazione del Colosseo nell'80 d.C. Sappiamo pure che, negli anfiteatri dell'impero, sovente un vero condannato a morte prendeva il posto dell'attore in scena, per essere realmente suppliziato⁹⁴. Un anfiteatro, ben conservatoci, si trova a Pozzuoli. Non lontano da esso, in una *taberna* sita presso il “compitum” della via “Puteolis Capuam” (o via Campana), nel 1959, è stato rinvenuto un graffito molto particolare (fig. 2)⁹⁵, del quale offre una descrizione lo Zaninotto:

Raffigurato presumibilmente di spalle al pari del crocifisso “blasfemo” del Palatino, il cruciario⁹⁶ presenta le braccia in estensione, mentre le mani appaiono fissate alle estremità del patibolo mediante chiodi infissi nei carpi. Non sono individuabili corde o anelli. I piedi, anche questi presumibilmente inchiodati al palo verticale, risultano sovrapposti ed in opposizione tra loro. Ad un terzo dello *stipes* fuoriesce un paletto, su cui “cavalca” il cruciario. La sua funzione è di sostenere il peso del corpo. È evidente, infatti, che le braccia non sono tese; la mano destra, inoltre, ha un movimento rotatorio attorno al foro del carpo: il che non è affatto casuale se si considera la rozzezza del disegno. Attorno al graffito corrono le lettere dell'alfabeto greco, tracciate presumibilmente in un periodo successivo all'incisione. Le prime quattro rivelano una mano differente da quella che ha inciso le successive⁹⁷.

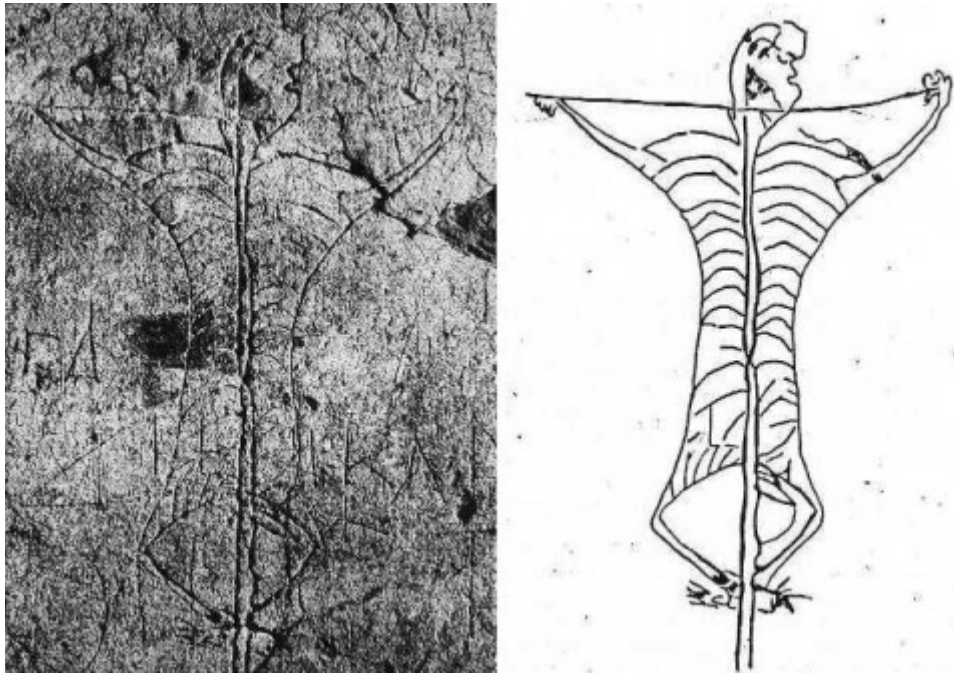


Fig. 2: Graffito

La *taberna*, presso la quale è stato trovato questo graffito, aveva le pareti costruite in *opus reticulatum*, il che vuol dire che fu in esercizio durante il I sec. d.C.⁹⁸; tuttavia l'epoca alla quale bisogna allora riferirsi in relazione al graffito è quella di Traiano e Adriano (fine I sec.-inizi II sec.), il che ne fa comunque la più antica raffigurazione romana di una crocifissione. Nonostante la vicinanza della *taberna* all'anfiteatro, il Maiuri non associò il graffito a scene di anfiteatro. L'illustre archeologo suggeriva la possibilità che in quella *taberna*, ostello prossimo al porto e, come detto, vicino all'anfiteatro, potessero essere passati i primi cristiani, lì riuniti nel nome del crocifisso. Tant'è che credette che il graffito fosse una rozza rappresentazione della crocifissione di Gesù. Non a caso, proprio a Pozzuoli, approdò Paolo (At. 28,14), e, più in generale le città portuali della Campania – per esempio ad Ercolano un graffito effettivamente rappresenta la croce di Gesù – accolsero volentieri la predicazione evangelica⁹⁹. Tuttavia, l'ipotesi del Maiuri è contraddetta dalle altre decorazioni che ornano la *taberna*, dalla natura dell'ambiente (una *caupona*), dai suoi frequentatori usuali (carrettieri e spettatori di *munera* e *ludi*), e dall'ovvia considerazione che, per la sua particolare posizione urbanistica, la *taberna* non poteva non riflettere gli umori di chi aveva assistito agli spettacoli del vicino anfiteatro.

Questi motivi hanno indotto la Guarducci a escludere che il graffito sia un segno cristiano, sia per motivi cronologici sia per il tipo di rappresentazione crudamente realistica. Il disegnatore, a parere della studiosa, avrebbe inciso la parete sotto l'emozione di un'esecuzione capitale, della quale era stato testimone. Più precisamente, il graffito descriverebbe l'esecuzione capitale di una donna. La Guarducci aveva notato due cose: la

prima, che la condannata (che aveva una lunga chioma) era rivestita di un'ampia tunica, mentre i cruciari in genere, e così anche Gesù, erano appesi nudi, oppure con un *subligaculum* attorno ai fianchi¹⁰⁰; la seconda, che sopra il disegno è leggibile il nome femminile "Alcimilla". Perciò, il graffito rappresenterebbe verosimilmente la crocifissione di una cristiana, e proprio la rarità, almeno durante il I sec., della crocifissione di persone di sesso femminile, potrebbe aver indotto l'ignoto disegnatore a incidere la parete della *caupona*¹⁰¹.

Sulla linea della Guarducci procede la Sabbatini Tumolesi, la quale tuttavia esclude collegamenti con la persecuzione cristiana. Alcimilla doveva essere una donna di condizione servile, rea di un delitto punito a norma di precise disposizioni giuridiche. L'esecuzione poté aver luogo tanto nel vicino anfiteatro di Pozzuoli, quanto in quello di Cuma, atteso che accanto al disegno è leggibile il termine "Cumis"¹⁰².

Per il Fasola, il graffito raffigurerebbe un individuo di sesso maschile, messo in croce nell'anfiteatro puteolano. Nel disegno non sarebbe individuabile l'ampia tunica femminile che vedono la Guarducci e la Sabbatini Tumolesi: l'imperizia con cui il disegnatore ha segnato il contorno delle cosce suggerisce una tale interpretazione. Del resto, afferma ancora lo studioso, non risulta visibile alcun indumento nelle restanti parti del corpo, in quanto è assente qualsiasi indizio di maniche e qualsiasi traccia di orlo attorno al collo. Si tratterebbe, invece, di un uomo crocifisso in completa nudità. Le linee tracciate sul busto potrebbero, aggiungiamo noi, essere i segni di percosse e di torture e flagellazioni inflitte al condannato, per aumentare il supplizio. È probabile che chi ha tracciato il graffito «doveva portare nel ricordo una forte impressione dello spettacolo»¹⁰³.

Rodney Hoare si è concentrato piuttosto sulla fattura del disegno, in relazione alla pratica della crocifissione e all'immagine della Sindone. Lo studioso, evidenziando un dettaglio che era sfuggito ai precedenti autori, e soffermandosi sulla posizione delle gambe della figura posta in croce nel graffito puteolano, è riuscito ad individuare un sedile sul quale poggiava il corpo del crocifisso¹⁰⁴.

Più di recente, John Granger Cook è tornato a collegare il disegno con le disposizioni giuridico-penali del primo impero, le stesse, che furono poste a fondamento della sentenza di condanna, per la quale venne crocifisso Gesù:

Le leggi che regolavano le crocifissioni pubbliche a Pozzuoli e a Cuma (la *lex Puteolana* e la *lex Cumana*) e l'emozionante graffito di Pozzuoli si possono considerare come una fedele fotografia dell'uso terribile della legge nella Campania romana. Quest'immagine, a sua volta, fa sì che la rappresentazione della crocifissione di Gesù Cristo del Nuovo Testamento venga fuori ancor più netta e chiara¹⁰⁵.

Il significato apotropaico o magico attribuito dal popolo ai chiodi e alle corde di crocifissi avrà probabilmente contribuito a preservare il graffito da sfregi, cancellature o insulti, cooperando in tal modo alla conservazione dell'incisione¹⁰⁶.

Tuttavia, Granger Cock si riferisce al graffito come "Alkimila graffito", mostrando di accettare l'ipotesi della Guarducci, sul fatto che si tratti della raffigurazione della crocifissione di una donna. Scrive lo studioso:

The shape of the cross is the Greek Tau (T), which is the same shape of the cross in the much more famous Palatine graffito [...], which may date to around 200 C.E. The placement of Alkimilla on her cross is the same as that of Jehohanan ben Hagkol, whose right calcaneum was found pierced by a nail [...] in an ossuary in a tomb near Jerusalem in 1968 [...]. He probably was executed in the disturbances in first century Palestine¹⁰⁷.

Più intrigante è l'ipotesi dello Zaninotto, che esclude che il graffito sia stato inciso per testimoniare un'esecuzione capitale: esso sarebbe un'immagine della conclusione di un mimo avente ad oggetto la crocifissione, vale a dire il *Laureolus*, che di successo, stando alle testimonianze in nostro possesso, ne dovette avere moltissimo. Scrive lo studioso:

A motivo del realismo è indubbio che il graffito doveva riflettere un evento accaduto e di cui l'autore fu testimone. Non ritengo, però, che si trattasse di un'esecuzione di un *noxius*, anche se effettuata nell'anfiteatro. La carica emotiva è troppo intensa per documentare una crocifissione che solitamente si svolgeva in presenza del popolo, normalmente lungo una via frequentata, in un luogo elevato o in una zona adibita ai supplizi. Poiché le vittime di questa pena potevano essere gli schiavi, i provinciali, i *peregrini*, e poiché non v'era esclusione di delitti, anzi quasi tutti potevano essere così puniti, l'esercizio della croce dovette apparire una regola. Tenuto conto della reticenza e del laconismo con cui gli scrittori latini accennano alla croce, le testimonianze storiche del I sec. (ben 28 oltre il Vangelo) appaiono abbastanza numerose ed eloquenti¹⁰⁸.

Quest'ipotesi appare suffragata dal contenuto di altri graffiti parietali, nei quali sono visibili altre scene da anfiteatro: gladiatori e donne nude che danzano e che corrono tenendo delle fiaccole¹⁰⁹. Abbiamo detto che una giornata in anfiteatro comprendeva vari tipi di spettacoli e ben potrebbe il graffito della croce, insieme con gli altri, essere parte di una più ampia descrizione disegnata di una giornata in anfiteatro, durante la quale venne inscenato il *Laureolus*, o un altro mimo che conteneva scene di crocifissione.

In effetti, non esistono motivi fondati per escludere che il graffito raffiguri il mimo del *Laureolus*. La vicenda del brigante e la tragica conclusione avevano stuzzicato scrittori come Marziale, Giovenale e Svetonio. Ben potrebbe aver fatto con l'estemporaneo estro dello sconosciuto disegnatore di Pozzuoli. Si può supporre che, com'era avvenuto a Roma durante i giochi inaugurali dell'Anfiteatro Flavio, un pretore provinciale abbia voluto imitare la conclusione realistica del *Laureolus* durante i ludi puteolani. Al termine della rappresentazione, l'attore poté essere sostituito con un delinquente comune al fine di accontentare gli spettatori con il divoramento reale e non fittizio da parte delle fiere. I

segni sul corpo potrebbero semplicemente interpretarsi come strisce di una pelle ferina che, messa sul capo, scende lungo le spalle, rimanendo aperta sul davanti in modo da offrire il petto nudo agli assalti delle fiere. La pelle ferina, infatti, oltre a degradare il *noxius*, aveva la funzione di attirare le belve a far scempio del corpo e a divorarlo¹¹⁰.

A nostro parere, il disegno non può essere messo in relazione con la predicazione cristiana (men che meno con l'arrivo di S. Paolo a Puteoli, prima città d'Italia dove con certezza l'apostolo delle genti fu accolto e nella quale sostò per una settimana durante il viaggio della prigionia, nel 61 d.C.). Piuttosto, è verosimile pensare che l'anonimo disegnatore sia stato ispirato da qualche spettacolo visto nel vicino anfiteatro – benché non necessariamente legato, come vuole Zaninotto, alla rappresentazione di un mimo con la sostituzione dell'attore con un vero cruciario, sul finire della recita – attesa anche la presenza degli altri graffiti, raffiguranti gladiatori e danzatrici (probabilmente impegnati in uno spettacolo di naumachia, considerato che su un altro muro della taverna è incisa anche una nave triremi). Se l'ispirazione viene dall'anfiteatro, potrebbe anche essere connessa a qualche esecuzione capitale. Del resto, un'iscrizione pompeiana riferisce che, nell'anfiteatro di Cuma, il programma di spettacoli comprendeva lotte di gladiatori, *venationes* e uccisioni di condannati. Similmente doveva avvenire nella vicina Pozzuoli: in un'occasione del genere, il disegnatore, dopo lo spettacolo, si sarà recato a mangiare nella *caupona* (non a caso, su un'altra parete della *taberna* è stato rinvenuto un graffito nel quale è inciso in greco il menù che veniva servito in quel posto), dove avrà disegnato i graffiti sui quali oggi ci si interroga da quasi un sessantennio.

Il graffito, in ogni caso, ci autorizza a riflettere sul fatto che la crocifissione assuma il significato, di chiarissima matrice teatrale, di spettacolo da contemplare. Del resto, anche Luca, sebbene in tutt'altra ottica, invita il lettore alla visione. Descrivendo il dramma della croce, l'evangelista osserva: «Tutte le folle che erano accorse a questo spettacolo (*theoria*), ripensando a quanto era accaduto, se ne tornavano battendosi il petto» (Lc. 23,48). L'evangelista, dunque, descrive la crocifissione come una “spettacolo” (*theoria*)¹¹¹. La croce è lo spettacolo dal quale il credente non deve mai distogliere lo sguardo. La memoria di questa *theoria* viene mantenuta viva anzitutto dalla proclamazione della pagina evangelica, come ricorda S. Leone Magno, vescovo di Roma nel V sec.:

La lettura del Vangelo (*evangelica lectio*), che ci ha posto dinanzi la narrazione accurata della Passione del Signore (*dominicae passionis historiam*), è così nota a tutta la Chiesa, per averla ordinariamente e frequentemente ascoltata, che ciascuno di voi ricorda l'ordine degli avvenimenti (*rerum gestarum ordinem*) come se si fossero svolti sotto i vostri occhi [...]. Colui che vuole onorare veramente la passione del Signore deve guardare con gli occhi del cuore Gesù Crocifisso, in modo da riconoscere nella sua carne la propria carne¹¹².

Dunque, la narrazione rende per noi visibili quegli eventi, sino a trasformare l'*evangelica lectio* in una vera e propria *visio*, disponendo l'ascoltatore allo stupore di fronte al mistero

che si rivela. Non è un caso che, a partire dal IV-V sec., le raffigurazioni iconografiche dell'episodio della crocifissione si arricchiscono gradualmente di nuovi particolari, che rendono visibili quegli eventi, sino a renderli "spettacolo". In un primo tempo, Gesù viene raffigurato tra i due ladroni; poi, accanto alla croce appaiono gli angeli che piangono l'orrore del crimine, o raccolgono il sangue sgorgato dalle ferite di Cristo; ai due lati della croce, accanto al Cristo morente, stanno la Madre e il Discepolo amato; da un lato le pie donne e dall'altro i soldati che si giocano ai dadi la veste di Gesù. Insomma, nel IV-V sec. narrazione e immagini descrivono uno spettacolo nel senso pieno della parola, cioè in senso teatrale.

Tiriamo le somme: sia le fonti canoniche che quelle non cristiane concordano su taluni episodi della vita di Gesù, in particolare quello conclusivo, cioè la morte in croce. Questo supplizio, di cui la letteratura latina non ha tramandato numerose testimonianze per via dell'infamante reputazione che gli era associata, trovò una sua visibilità sulle scene teatrali del mimo, genere per antonomasia dell'epoca imperiale. In particolare alcuni studiosi hanno ipotizzato che *Laureolus*, un mimo di un tale Catullo vissuto durante l'impero di Caligola, possa essere una parodia della vicenda umana e della morte di Gesù. Non a caso la commediola si conclude con la crocifissione del protagonista. La tesi che i mimi di Catullo (anche il *Phasma* potrebbe essere una presa in giro della resurrezione) siano parodie della passione, morte e resurrezione di Gesù avvalorava la tesi della diffusione del vangelo di Marco a Roma fin dagli anni quaranta del I secolo. È dimostrabile che il testo marciano fu utilizzato anche da Petronio (e da Caritone) qualche decennio più tardi, in chiave parodica.

Se per i romanzieri e i mimografi romani, la crocifissione di Gesù era stata fonte di ispirazione per opere di parodia e di irrisione, il medioevo cristiano stava per compiere un importante e decisivo passo: drammatizzare le vicende della vita di Cristo, in maniera parallela alla ricchezza iconografica dei coevi dipinti di soggetto religioso. I primi tentativi non potevano, per forza di cose, prescindere dal bagaglio culturale dell'antichità pagana. Perciò, anche se il punto di riferimento stilistico rimaneva comunque la classicità greco-romana, ben altro contenuto ideologico assumeva il racconto della Passione, che trova la sua prima espressione in forma drammaturgica nel *Christos Paschon* di Gregorio di Nazianzo¹¹³.

3. La vita di Gesù nel teatro: il *Christos Paschon*, preludio ai drammi liturgici medievali

Nell'*Essai sur les Mœurs et l'Esprit des Nations* Voltaire scrive di ritenere che il dramma religioso cristiano ebbe origine da Gregorio di Nazianzo, noto come il "Teologo",

vescovo del IV sec., che fu per un breve periodo il patriarca di Costantinopoli. Dal momento che l'unica opera drammatica attribuita a Gregorio è il *Christos Paschon*, si può agevolmente argomentare che Voltaire formula la sua riflessione proprio in riferimento a questo dramma, che però a noi è arrivato in una redazione del XII secolo¹¹⁴.

La prima edizione moderna della tragedia vide la luce a Roma nel 1542, occasione in cui venne attribuita a Gregorio di Nazianzo. In seguito, l'attribuzione al Nazianzeno fu misconosciuta e l'opera venne considerata un prodotto erudito e di scarso valore del medioevo bizantino¹¹⁵. Si tratta di un centone da tragedie classiche; la fonte è prevalentemente Euripide (*Alceste*, *Andromaca*, *Ecuba*, *Elena*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*, *Oreste*, *Fenicie*, *Troiane*; ma soprattutto *Reso*, *Medea*, *Ippolito* e *Baccanti*), ma non mancano alcune riprese dall'*Agamennone* e dal *Prometeo* di Eschilo, da Omero e dalla *Alessandra* di Licofrone¹¹⁶.

Il dibattito tra gli studiosi è stato dominato per decenni dalla disputa circa la paternità di Gregorio. Benché Gregorio sia l'autore al quale sia stata più frequentemente – e con maggior verosimiglianza – ricondotta la tragedia, essa è stata attribuita a diverse personalità, vissute in un arco di tempo che si estende fino al XII sec., tempo al quale effettivamente appartiene la redazione a noi nota. Tuttavia, nessun'altra alternativa è stata altrettanto generalmente accettata, come quella che il *Christos Paschon* sia stato scritto proprio dal Nazianzeno. La disputa è continuata anche dopo che il Tuilier nel 1969 riuscì a stabilire in maniera pressoché inconfutabile la paternità del “Teologo”, per quanto gli oppositori di tale tesi non abbiano portato argomentazioni nuove a sostegno dei loro assunti.

Tra coloro che si sono interrogati sul *Christos Paschon*, c'è, tra gli altri, Sandro Sticca, il quale, conducendo un'eccellente analisi tematica del dramma, pure concludeva nel senso che l'autore fosse Gregorio. Infatti, ponendo attenzione agli intenti teologici sottesi alla tragedia, si riscontravano molte affinità con le preoccupazioni teologiche disseminate in altri scritti di Gregorio¹¹⁷. Per contro, Theodore Bogdanos, pur riconoscendo la persuasività delle tesi dello Sticca, ritiene, sulla scorta di una personale avversione per la forma del centone, che il dramma sia un esercizio letterario ascrivibile all'XI-XII secolo¹¹⁸. Tuttavia, precedentemente, il Tuilier aveva con evidente certezza stabilito che la pratica compositiva centonaria era un'arte fiorita nel IV-V secolo¹¹⁹. Conclude per una datazione al IV sec. anche la Cottas, la quale sostiene anche l'affascinante tesi secondo la quale il *Christos Paschon* servì da diretta ispirazione per molti cicli iconografici ispirati al racconto della Passione di Gesù, databili all'inizio del V sec. Pur ammettendo di non poter fornire una prova definitiva di questa teoria, la studiosa elenca una serie di persuasivi esempi di opere d'arte, i cui dettagli spesso coincidono meticolosamente con i dialoghi e le azioni contenute nella tragedia¹²⁰. L'italiano Trisoglio, compilando un'esauritiva rassegna bibliografica, pur non pronunciandosi sulla paternità del dramma,

tuttavia appare incline a ritenere che il *Christos Paschon* sia opera di Gregorio di Nazianzo e, pertanto, ascrivibile al IV secolo¹²¹. Infine, anche lo Swart, in una dettagliatissima analisi stilistica e tematica dell'opera, conclude nel senso che l'autore del *Christos Paschon* doveva avere una conoscenza delle tragedie di Euripide che andava oltre la mera ricopiatura per fini bibliotecari; era versato nella tecnica retorica e conosceva l'arte della versificazione; sicuramente conosceva ottimamente le Scritture, tanto da riuscire a rendere in maniera poetica gli episodi della Passione, senza tuttavia allontanarsi dalla versione canonica del racconto evangelico.

Quite obviously [...] these observations do not constitute any proof of the authenticity of the play; but neither do they argue against the probability that Gregory of Nazianzus is indeed the author of the *Christus Patiens*, as the manuscripts attest¹²².

L'aspetto, che emerge con maggior forza dal *corpus* di Gregorio, è il tentativo di operare una conciliazione tra la sapienza antica e la fede cristiana. Proprio in virtù del convincimento che antichità e cristianesimo potessero convivere, Gregorio riuscì a scongiurare il pericolo della restaurazione dei "gentili", di cui il tentativo rivoluzionario di Giuliano, consumatosi tra il 360 e il 364, aveva rivelato la concreta pericolosità. Oltretutto, con il *Christos Paschon* Gregorio smentisce il divieto che negava ai cristiani la capacità di conoscere e comprendere i testi classici¹²³. Sembra quasi che egli voglia rivolgere un messaggio ai "gentili", imbevuti di cultura tradizionale ma che, tolleranti per antica consuetudine culturale, erano inclini ad accogliere le suggestioni, vive all'epoca, di una possibile assimilazione delle antiche figure del mito classico con le nuove figure cristiane.

Per Gregorio, i cristiani, formati alla scuola dei classici, erano i veri eredi della tradizione antica e i soli in grado di rivivificarla. Dando per certa la sua paternità del *Christos Paschon*, esso rappresenta il più interessante esperimento di conciliazione tra classicità e valori cristiani. Infatti, quest'opera costituisce un *unicum* nella tradizione letteraria e l'attribuzione a Gregorio rende particolarmente interessante il contesto e l'intento della sua composizione. Si tratta di una vera e propria tragedia, costruita sullo schema dell'*Ecuba* di Euripide: ma al centro della scena, protagonista assoluta, a ripetere le battute di Clitemnestra, di Agave, di Medea, c'è la Madre di Dio¹²⁴.

A prima vista, l'operazione di Gregorio potrebbe apparire contraddittoria. Egli compose una tragedia, peraltro utilizzando versi di autori pagani, nel tentativo di conciliare cultura classica e cristianesimo, e nel contempo, in alcune orazioni, si rivelò fiero nemico dello spettacolo teatrale. Infatti, nella trentaseiesima orazione, risalente al 380-381, Gregorio rimprovera la smodata passione degli abitanti di Costantinopoli per gli spettacoli:

O voi, cittadini di questa grande città, voi che siete i primi subito dopo quelli della prima città, anche se non ammettete neppure questo primato, mostratevi a me primi non nella malvagità, ma nella virtù, non

nella dissolutezza, ma nella buona condotta. Come è turpe avere la meglio sulle altre città e lasciarsi poi sopraffare dai piaceri! Essere assennati in tutte le altre cose, e fare follie per le corse dei cavalli, per i teatri e per gli stadi, per la caccia, al punto di ridurre a tutto ciò la propria vita, ed essere tra tutte le città la prima per gli amanti dei divertimenti: sarebbe più conveniente che questa città fosse per tutte le altre un esempio di ogni bene¹²⁵.

In un'altra orazione, Gregorio ricorda anche che sua madre Nonna «non tollero non solo di entrare, ma nemmeno di vedere una cosa sacrilega contro la legge della sua coscienza, né che le sue orecchie o la sua voce, che dovevano accogliere o far risuonare le verità divine, venissero contaminate dai racconti dei Greci o dalle canzonette dei teatri: niente di impuro infatti si adatta alle cose divine»¹²⁶.

L'apparente contraddittorietà si spiega innanzitutto considerando che la censura dei Padri si esercita nei confronti delle forme di rappresentazione ludica. Tertulliano, Agostino e gli altri scrittori cristiani delle origini ritengono pericolosi e nefasti gli *spettacoli* a teatro. Il che vuol dire che, se considerate in astratto come *letteratura drammatica*, quelle stesse forme possono essere anche oggetto di un interesse non polemico e addirittura ascritte al patrimonio della cultura cristiana. Poc'anzi, abbiamo ricordato il tentativo dei due Apollinare di Leodica di comporre tragedie e commedie ispirandosi a Menandro. Inoltre, come detto nel primo paragrafo, la tragedia era, né più né meno, intesa come genere letterario fin dal I sec., e quindi per un cristiano del IV sec., essa in alcun modo poteva essere assimilata o confusa con l'esecrato spettacolo teatrale.

Nel *Christos Paschon*, Maria esprime la sua angoscia e il suo dolore con le parole delle eroine tragiche e, quasi precorrendo la tecnica dello straniamento, Gregorio fa recitare alla *theotokos* le parole non solo di Ecuba, che lamenta la vanità dei dolori del parto e il suo dolore di madre sopravvissuta alla morte della creatura, ma anche dell'omicida Clitemnestra e, soprattutto, le parole allucinate di Agave, la madre che, invasata di Dioniso, uccide il figlio Penteo nelle *Baccanti* e poi lamenta lo strazio del corpo del figlio. Il collegamento con le *Baccanti* è non solo di carattere quantitativo, atteso che la tragedia euripidea è quella che presta più versi al *Christos Paschon*, ma anche sul versante tematico. Infatti, Gesù, al pari di Dioniso, ha "doppia natura", umana e divina, e la figura del dio greco morto e rinato percorre la struttura del dramma, andando a prefigurare la vicenda cristologica. Prefigurazione che ha un'ulteriore, importante, funzione. A parte il valore letterario, il *Christos Paschon* è un'opera di alto contenuto teologico, che propone risposte a un'altra provocazione che agitava il dibattito intorno alle eresie cristiane: la dottrina monofisita, che faceva proseliti in quel periodo, e che, pochi anni più tardi, avrebbe trovato una nuova configurazione teoretica nella dottrina nestoriana¹²⁷.

Gregorio, nel riformulare il mito di Dioniso prendendo a prestito i versi euripidei, risponde all'eresia monofisita sulla natura solo umana di Gesù, insistendo sul mistero del dio "dalla doppia natura". Il cardine della disputa sulla natura di Gesù ruota intorno alla

figura di Maria, la quale durante i primi tre secoli della cristianizzazione era rimasta in ombra nella speculazione teologica e del tutto assente nelle rappresentazioni iconografiche e nella diffusione delle pratiche religiose¹²⁸. Anticipando il dogma sancito durante il Concilio di Efeso, che si terrà nel 431 e segnerà la sconfitta secca del nestorianesimo e il trionfo della figura mariana, Gregorio mette al centro della sua tragedia teologica proprio Maria e la fregia, per la prima volta, del titolo che le verrà conferito a Efeso: *theotokos*, “Madre di Dio”¹²⁹.

La dolente poesia tragica permette a Gregorio di tratteggiare una figura estremamente umana, di una madre in ansia per la sorte del figlio. Nel dramma, Maria sa di essere “madre di Dio”. Tuttavia, non si lascia consolare dalle promesse di miracolosa salvezza, ma vive tragicamente il dubbio che la tormenta sull’attendibilità delle parole dell’*àngelos*. Solo alla fine, apparendo Gesù risorto, a guisa di *deus ex machina* sana l’intima lacerazione della madre, ne guarisce il dolore e manifesta la profondità del mistero¹³⁰.

Come scrive il Roney, ricollegandosi alle riflessioni di Voltaire sopra riferite:

While there is no evidence that it directly inspired a Latin liturgical drama, the mere existence of *Christos Paschon* lends considerable support to Voltaire’s assertion that Christian Greek religious drama influenced the origins of medieval Italian and French religious drama. If the latest scholarship dating the play from the 4th century a. D. is accepted, then it is undoubtedly our earliest example of Christian drama¹³¹.

Il *Christos Paschon* è importante anche sotto un altro profilo. Infatti, in esso rintracciamo il primo esempio nella letteratura bizantina (tramite la quale, si diffonderà nella tradizione culturale e letteraria del medioevo occidentale un genere destinato ad avere grande fortuna, letteraria e teatrale, nei secoli a venire), il *Lamento di Maria presso la croce*. È noto che un primo esempio di *planctus* è l’inno in forma di dialogo tra la Madonna e Cristo di Romano il Melode (datato alla prima metà del VI secolo). Il *kontakion* di Romano è l’antecedente di tanti *plancti* medievali, che forniranno anche un notevole contributo alla formazione drammaturgica del nuovo teatro medievale incentrato sulla Passione di Cristo. Tuttavia, è innegabile che il *kontakion* di Romano ha il suo modello nel dialogo drammatico tra la Madre e il Figlio in croce, contenuto ai 690-837 del *Christos Paschon*¹³².

Insomma, non appare assolutamente inesatto affermare, sulla scorta del dettato voltairiano, che il *Christos Paschon* rappresenta un ideale anello di congiunzione tra l’esperienza teatrale classica – della quale rielabora, in un incessante gioco retorico di taglia e cucì, i versi e le cadenze stilistiche – e quella che verrà inaugurata nel X sec. – che, partita dalla drammatizzazione di momenti della liturgia, troverà il proprio fulcro proprio nel Dramma della Passione, di cui il primo e più mirabile esempio è quello rintracciato a Montecassino¹³³.

Concludendo: Gesù ebbe, con evidente probabilità, frequentazioni teatrali (per usare un'espressione evangelica potremmo dire che "la sua parlata lo tradisce"); la sua vita, o meglio le circostanze della sua morte in croce (che agli occhi di un pagano dovevano apparire per lo meno paradossali) furono, con altrettanta probabilità, non solo fonte di ispirazione di alcuni romanzieri (Petronio e Caritone), ma anche oggetto di parodie da parte del mimografo Catullo; tuttavia, una volta che il cristianesimo si era imposto nel mondo occidentale, gli episodi della Passione-Morte-Resurrezione divennero materia per esercizi poetici di grande raffinatezza formale, di cui il *Christos Paschon* è il primo esempio. Proprio questa tragedia – centone di versi per lo più euripidei – è l'anello di congiunzione tra il teatro classico e quello liturgico che inizierà a formarsi, agglutinando materiali diversi intorno alla liturgia, a cavallo tra il IX e il X sec. Ma, dopo quest'opera di Gregorio, che dovette essere solo "letteratura", senza incarnarsi mai in una scena agitata vera e propria, la rinascita del teatro doveva attendere ancora qualche secolo.

¹ L'effettiva data di nascita di Gesù non è riportata né dai vangeli, né da altre fonti coeve. Poiché dai vangeli apprendiamo che nacque durante gli ultimi anni del regno di Erode il Grande – che, secondo accreditata letteratura, sarebbe morto nel 4 a.C., per quanto in quell'anno potrebbe anche solo aver diviso il regno tra i figli – si è proposta una data tra il 7 ed il 6 a.C. Tuttavia, essa può essere retrodatata di circa un anno, se consideriamo che Luca riferisce che, nei giorni precedenti la nascita di Gesù, era in corso un censimento per ordine di Augusto. Avendo costui indetto tre censimenti universali, nel 28 a.C., nell'8 a.C. e nel 14 d.C., si può identificare quello citato dal vangelo di Luca con quello dell'8 a.C. Tale ipotesi potrebbe essere suffragata anche dalla coincidenza con la data della congiunzione di Giove, Saturno e Marte nel segno dei Pesci, che si verificò nel 7 a.C. (della quale i vangeli riferiscono essere la stella seguita dai magi). Circa la data di morte, quelle comunemente accettate sono: il 7 aprile del 30 (avvalorata dalle indicazioni del vangelo di Giovanni e da studi sulla Sindone di Torino, che la tradizione ritiene essere il lenzuolo funebre di Gesù), il 27 aprile del 31 e il 3 aprile del 33; sulle questioni biografiche di Gesù, cfr. G. Fedalto, *Da Pasqua al tempo nuovo. Questioni di cronologia ebraica-cristiana*, Verona 2012.

² Cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia 2008, pp. 67 e ss.

³ Cfr. G. Binder, *Seculum augustum. Vol. 2: Religion und Literatur*, Darmstadt 1988, pp. 121-124. Un interessante spunto di riflessione viene dalla Sevieri, che scrive: «La costante riduzione del ruolo giocato, nella sfera dell'intrattenimento, dal teatro vero e proprio rispetto a giochi e spettacoli d'arte varia (mimi, pantomime, danze acrobatiche, fino ai *ludi* gladiatori tanto apprezzati dai Romani) potrebbe aver trovato nella diffusione dei romanzi una qualche forma di compensazione, proponendo ai lettori una sorta di sostituto privato alla fruizione collettiva di opere drammatiche: immedesimandosi nelle vicende patetiche ed emozionanti dei protagonisti, i lettori possono sperimentare una specie di "catarsi delle passioni", fino alla conclusione edificante e consolatrice», in Antonio Diogene, *Le incredibili avventure al di là di Thule*, (a cura di) R. Sevieri, Milano 2013, p. 15.

⁴ Tuttavia, nell'eccellente volume *Papyrologica scaenica*, la Gammacurta, analizzando alcuni frammenti papiracei, contenenti opere teatrali con indicazioni registiche, osserva: «Il papiro del *Cresfonte* (P. Oxy 2458) pone il problema delle rappresentazioni tragiche in età romana: le tragedie, di vecchia e nuova composizione, venivano ancora messe in scena in forma integrale secondo lo schema tradizionale [...], oppure erano state completamente soppiantate da forme di spettacolo antologiche, basate sull'esecuzione musicale di una selezione di brani? [Quello del *Cresfonte* euripideo] sembrerebbe un manoscritto parziale ad uso degli attori, da integrare con la partitura musicale su cui doveva basarsi il coro. Ma anche se così non fosse e si trattasse di un'edizione di lettura, esso risalirebbe a una copia di scena, che presumibilmente non deve essere stata molto più antica. Questo papiro sembrerebbe provare che ancora tre secoli dopo Cristo i teatri dell'Egitto greco-romano ospitassero riprese di drammi classici in forma tradizionale», T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, Alessandria 2006, p. 270. Altri papiri analizzati dalla studiosa attestano l'esistenza di un coro tragico almeno fino al II secolo.

⁵ Doglio riferisce di 270 ambienti per spettacoli che funzionavano nell'Europa imperiale, per quanto l'ultima notizia relativa a vere e proprie rappresentazioni teatrali in Occidente risalgia al 467, cfr. F. Doglio, *Storia del teatro. Dall'impero romano all'umanesimo*, Milano 1990, pp. 43 e ss. Dal canto suo, Musso ci informa che «fino a tutto il primo secolo d.C. sono testimoniate nelle fonti letterarie rappresentazioni di tragedie. Oltre a riprese di drammi di autori classici, quali Accio, Ennio, Pacuvio e Nevio, conosciamo i nomi con alcuni titoli di autori contemporanei: Curiazio Materno, autore del dramma perduto *Nerone*; Pomponio Secondo, autore di tragedie, pure perdute, quali *Atrous*, *Armorum iudicium* e di una *praetexta* dal titolo *Aeneas*», O. Musso, *Gli spettacoli teatrali nel tardo impero*, pp. 4-5, consultabile online all'indirizzo web: <http://fenzi.dssg.unifi.it/dip/materiali/1710/GLI%20SPECTACULA%20NEL%20TARDO%20IMPERO.pdf>.

⁶ Ci sono, tuttavia, moltissime fonti figurative, pitture, sculture, bassorilievi, mosaici (come, ad esempio, quello del sacrificio di Ifigenia nella città di Ampurias), che ritraggono personaggi della tragedia. In esse è attestato l'impiego di temi tragici, che venivano trattati dal pantomimo e non solo dagli attori della tragedia vera e propria.

⁷ Già all'inizio dell'era cristiana era invalso l'uso di adattare per la scena materiale non strettamente drammaturgico, cioè testi (leggende dell'epopea troiana e romana, o soggetti letterari dei poeti augustei), solitamente destinati alla lettura privata o alla declamazione in pubblico (per esempio, Tacito racconta l'entusiasmo con cui Virgilio era accolto nei teatri dove avveniva la lettura dei suoi versi e il calore con cui era omaggiato). Il successo di questo tipo di spettacolarità fu certamente agevolato dal progressivo diffondersi di forme rappresentative piuttosto varie, che soppiantarono l'allestimento dei drammi classici nella loro interezza, secondo una prassi che permetteva di riprodurre episodi di tragedie svincolati dalla propria più ampia cornice narrativa (cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico: teatro greco e teatro romano arcaico*, Roma-Bari 1977). Al riguardo, scrive la Fogli: «Gli spettacoli così riorganizzati potevano prevedere, tra un balletto e una performance mimica, un susseguirsi di scene madri delle antiche tragedie comunemente note, rivisitate, smembrate e riordinate secondo criteri che privilegiano al massimo coreografia, musica e allestimento sfarzoso, facendosi più avvincenti per lo spettatore, secondo un modello di “varietà” ante litteram», A. Fogli, *Elementi drammaturgici nell'episodio virgiliano di Didone*, in AA.VV., *Ritmo, parola, immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Milano 2011, p. 260.

⁸ Sul pantomimo, cfr. V. Rotolo, *Il pantomimo: studi e testi*, Palermo 1957.

⁹ Cfr. Nonno di Panopoli, *Dionysiaca* 19; Ateneo, *Deipnosophistai* 14, 629-631; Luciano, Περὶ ὀρχήσεως.

¹⁰ Plinio, *Epistulae* 5, 3, 2. Ad onor del vero, le commedie, e in particolar modo quelle di Plauto e Terenzio, furono rappresentate sicuramente nel I sec. d.C., come ci attestano alcune fonti. Per esempio, Quintiliano (*Institutio oratoria* XI, 3, 182), citando alcuni versi dell'*Eunuchus* di Terenzio (vv. 46-48), scrive: «Che avverrebbe se sulla scena bisognasse pronunciare: *Allora che devo fare? Non andare neppure ora / che mi mandano a chiamare? O è meglio che mi prepari / a ribattere una buona volta alle puttane?* In questo caso l'attore farà uso di pause d'incertezza, modulazioni vocali, molteplicità di movimenti delle mani e varietà di gesti». Abbiamo notizia anche di rappresentazioni di commedie in greco. Svetonio nel *Divus Claudius* (XII, 2), ci racconta che l'imperatore Claudio fece mettere in scena a Napoli, e premiare da una giuria, una commedia del fratello Germanico.

¹¹ Per un più dettagliato panorama degli spettacoli dell'età imperiale, rinviamo al nostro *Lo spettacolo nell'alto medioevo. Tra condanne e la definizione di una nuova estetica teatrale (parte 1)*, in “Senecio”, luglio 2013, pp. 7-8, consultabile online all'indirizzo web www.senecio.it.

¹² Cfr. C.P. Thiede, *Gesù e il pesce per l'imperatore*, in “Avvenire”, 2 dicembre 1999.

¹³ Nessuna indicazione offrono i vangeli in ordine alla questione se Gesù avesse seguito gli insegnamenti di qualche maestro. La tradizione evangelica mostra in forma inequivocabile che il cammino di Gesù si è effettivamente incrociato con quello di Giovanni Battista, il quale era seguito da discepoli che, come lui, si distinguevano per la predicazione del battesimo e della conversione, per lo stile di vita e per alcune pratiche ascetiche. Ci sono esegeti e storici i quali pensano che Gesù sia stato per qualche tempo discepolo di Giovanni Battista prima di iniziare il proprio ministero, cfr. J. Schlosser, *Le Règne de Dieu dans les dits de Jésus*, Paris 1980, pp. 166 e 176 (alla nota 100 sono citati sei autori); cfr. anche R. Fabris, *Gesù di Nazareth. Storia e interpretazione*, Assisi 1983, p. 107. Sulla formazione e la pratica religiosa di Gesù, di cui nulla sappiamo da fonti dirette, ma che possiamo ricavare da fonti giudaiche antiche, cfr. C. Bottini, *Gli anni oscuri di Gesù*, in “Studium Biblicum Franciscanum”, n. 12, 1998, p. 2.

¹⁴ Scrive Luca: «Quando incominciò il suo ministero aveva circa trent'anni» (Lc. 3,23).

¹⁵ Cfr. A. M. Friedenberg (s.v.) *Child, the*, in *The Jewish Encyclopaedia*, vol. III, New York-London 1907, pp. 27-28; cfr. anche A. Oepke, *Pais ktl*, in *Grande Lessico del Nuovo Testamento*, vol. IX, Brescia 1974, pp. 223-258.

¹⁶ Cfr. W. Bühlmann, *Wie Jesus lebte. Vor 2000 Jahren in Palestina: Wohnen, Essen, Arbeiten, Reisen*, Luzern 1989; B. Schwank, *Evangelium nach Johannes*, St. Ottilien 1996.

¹⁷ È accertato che molti rampolli di famiglie palestinesi studiavano a Roma. Tra essi, sicuramente i figli di Erode il Grande, il quale, riconosciuto re degli ebrei dal senato romano nel 40 a.C., per compiacere i suoi nuovi alleati avviò un programma di ellenizzazione, che prevedeva anche il viaggio a Roma dei propri figli, affinché venissero istruiti secondo gli standard culturali di Roma. Antipa, arrivato a Roma dopo i fratelli Alessandro e Aristobolo nell'8 a.C., vi rimase per tre anni, durante i quali sicuramente ebbe modo di approfondire anche la conoscenza della cultura teatrale romana, della quale noto appassionato era l'imperatore Augusto. Richiamato in Palestina nel 5 a.C. per partecipare alla spartizione del regno, Antipa ricevette la Galilea e la Perea, e si dedicò alla ricostruzione di Sepphoris (intanto distrutta dal governatore Varo nel 9 a.C.), dal 2 a.C. all'8-10 d.C., cfr. A. Stock, *Jesus, Hypocrites, and Herodians*, in “Biblical Theology Bulletin”, n. 1, gennaio 1986, pp. 5 e ss.

¹⁸ All'epoca degli anni giovanili di Gesù, in terra santa, funzionavano diversi teatri. Oltre a quello di Sepphoris c'erano, per esempio, quelli di Cesarea Marittima, di Gerusalemme e di Gerico; cfr. C.P. Thiede, *Gesù e il pesce per l'imperatore*, cit.

¹⁹ E. Meyers, *Perché si sviluppò la cristianità? Le sorprese di Sepphoris*, in www.antikitera.net, giugno 2005.

²⁰ C.P. Thiede, *Gesù e il pesce per l'imperatore*, cit. Vogliamo qui riferire una suggestiva credenza popolare. Tradizionalmente si ritiene che Giocchino e Anna, i genitori di Maria, vivessero proprio a Sepphoris. Pertanto, Giuseppe avrebbe conosciuto la sua futura sposa e se ne sarebbe innamorato in uno dei suoi viaggi di lavoro. Poi, dopo la nascita di Gesù, Sepphoris divenne meta di viaggi quotidiani, non soltanto per gli impegni lavorativi di Giuseppe e di Gesù, ma anche per permettere al ragazzo di fare visita ai nonni.

²¹ R. Batey, *Jesus and the Theatre*, in “New Testament Studies”, vol. 30, 1984, p. 570. Sul punto, cfr. pure S. S. Miller, *Studies in the history and Traditions of Sepphoris*, Ann Arbor 1983; e S. Freyne, *Galilee from Alexander the Great to Hadrian 323 B.C. E. to 135 C. E.*, Notre Dame 1980.

²² Cfr. G. Yudkin, *Let's consider whether Jesus visited Sepphoris*, in www.itsgila.com, 2006.

²³ Cfr. la pagina dedicate a Sepphoris in www.bibleplaces.com.

²⁴ Cfr. J.A. Fitzmyer, *The Languages of Palestine in the First Century AD*, in (a cura di) S.E. Porter, *The Languages of the New Testament. Classic Essays* (JSNT Supplement Series 60), Sheffield 1991, pp. 126-162. Cfr. Anche Id., *Did Jesus Speak Greek?*, in "Biblical Archaeology Review", n. 18, 1992, pp. 58-63 e 76-77.

²⁵ Cfr. S.E. Porter, *Did Jesus Ever Teach in Greek?*, in "Tyndale Bulletin", n. 44, 1993, pp. 199-235.

²⁶ Cfr. R. Buth, *Language Use in the First Century. Spoken Hebrew in a Trilingual Society in the Time of Jesus*, in "Journal of Translation and Textlinguistics", n. 4, 1994, pp. 298-312.

²⁷ Matteo predilige il termine, poiché «his strongly Semitic background seems to have sharpened his prejudice against actors»; gli "ipocriti" sono castigati per l'attenzione all'apparenza; cfr. A. Stock, *Jesus, Hypocrites, and Herodians*, cit., p. 6.

²⁸ Un'altra sensazionale scoperta ci porta a comprendere meglio l'ambiente religioso di Gesù. I vangeli ci parlano delle contrapposizioni di Gesù con i sadducei, fra cui particolarmente importante fu il conflitto con la famiglia del sommo sacerdote. Gesù chiama costoro più volte ipocriti, e smaschera il loro modo di vita. L'archeologo Zvi Greenhut trovò la tomba della famiglia di Caifa, che è posta sulla collina di Ost-Talpiot, a sud-est di Gerusalemme. Nei pressi di questa tomba si vede un tubo in colore celeste ad altezza d'uomo che esce dalla terra, che fu applicato dagli ebrei ortodossi, per poter impedire alle impurità di uscire da questa tomba. Sono decisivi anche i reperti trovati all'interno della tomba: non solamente un ossario riccamente decorato, che reca la scritta "Giuseppe Bar Kaiaphas", ma anche un piccolo contenitore in cui si trovano i resti di un membro della famiglia, Miriam. In esso è contenuto l'intero teschio, e sul palato vi è una moneta ben conservata del re Erode Agrippa I che regnò dal 41 al 44 d.C. Questa moneta non è altro che il segno dell'usanza pagana, tipica della mitologia greca, di dare al morto la moneta per il barcaiuolo che passava nell'Ade. Pertanto, la famiglia di Caifa era in contraddizione eclatante con la legge ebraica. Il che fa tutt'uno con il conflitto fra Gesù e questa casta dei sommi sacerdoti: erano in gioco la fede e il rispetto delle tradizioni ebraiche autentiche; cfr. C.P. Thiede - J. O' Callaghan, *Tutto si gioca in un frammento: Qumran e l'archeologia cristiana*, testo della conferenza tenuta presso il Meeting di Rimini nel 1993, consultabile online all'indirizzo web www.meetingrimini.org

²⁹ R. Batey, *Jesus and the Theatre*, cit., pp. 564-565.

³⁰ Ivi, p. 564.

³¹ R. Batey, "Is not this the carpenter?", in "New Testament Studies", vol. 30, 1984, p. 250.

³² Citato in G. Yudkin, *Let's consider whether Jesus visited Sepphoris*, cit.

³³ A. Stock, *Jesus, Hypocrites, and Herodians*, cit., p. 7.

³⁴ R. Batey, *Jesus and the Theatre*, cit., p. 571.

³⁵ Ivi, pp. 571-572. Gli *Atti degli Apostoli* (19, 29) ricordano pure che Paolo dovette difendersi davanti alla folla nel teatro di Efeso.

³⁶ Cfr. M. D'Agostino, *L'annuncio come rappresentazione. Strategie drammaturgiche in Luca 1-2*, Assisi 2009.

³⁷ M. Russo, *Il tragico dal teatro antico alla Bibbia*, in www.filosofico.net, s.d.

³⁸ A. Stock, *Jesus, Hypocrites, and Herodians*, cit., p. 3.

³⁹ G. Bilezikian, *The liberated Gospel: a Comparison of the Gospel of Mark and the Greek Tragedy*, Grand Rapids 1977, pp. 26-27.

⁴⁰ Cfr. R. Latourelle, *Storicità dei Vangeli*, in (a cura di) R. Latourelle - R. Fisichella, *Dizionario di teologia fondamentale*, Assisi (PG) 1990, pp. 1405-1431. È noto che grande dibattito ha sollevato la questione sinottica, per spiegare le affinità e le divergenze tra le narrazioni di Marco, Matteo e Luca, le loro reciproche dipendenze e, soprattutto, la loro discendenza (o per lo meno la loro ispirazione) da una fonte originaria (perduta), di probabile matrice orale, che viene comunemente identificata come *Q*. Per contro, la capillare diffusione del messaggio evangelico diede origine, fin dagli inizi della predicazione, a un proliferare di scritti – quelli oggi noti come “apocrifi” – la cui redazione durò secoli. Quanto di vero ci sia negli apocrifi non è dato sapere. Per un primo orientamento sulla questione della fonte *Q* può essere di utile consultazione l’agevole L. Sudbury, *I Vangeli sotto la lente storica*, in www.edicolaweb.net, agosto 2010. Sugli apocrifi si rimanda alla bibliografia contenuta in M. Erbetta, *Gli apocrifi del Nuovo Testamento*, 4 voll., Casale Monferrato (CN) 1966-1981.

⁴¹ Cfr. F.F. Bruce, *Testimonianze extrabibliche su Gesù: da Giuseppe Flavio al Corano*, Torino 2003.

⁴² Cfr. J.P. Meier, *A Marginal Jew: Rethinking the Historical Jesus*, Doubleday 1991.

⁴³ Cfr. M. Harris, *3 Crucial Questions About Jesus*, Baker 1994.

⁴⁴ Tacito, *Annales* XV, 44.

⁴⁵ Adriano fu clemente nei confronti dei cristiani. Scorrendo una lettera di risposta a Minucio Fundano, proconsole d’Asia – lettera che viene tramandata da due fonti, Eusebio di Cesarea (*Historia Ecclesiastica*, IV, 9) e Giustino (*Apologia prima*, 68) – apprendiamo che l’imperatore aveva stabilito che la sola prova di appartenere al gruppo dei cristiani non costituiva più, d’allora innanzi, elemento di reato per cui eseguire una condanna. Inoltre, decideva che dovevano essere gli accusatori dei cristiani a provare le presunte accuse contro di essi, e, se non riuscivano a provare la fondatezza delle proprie accuse, potevano incorrere in gravissime pene. C’è anche da segnalare che, secondo la biografia di Alessandro Severo (S.H.A., *Sen. Alex.*, 29, 2), Adriano avrebbe pensato alla collocazione di una statua di Cristo nel Pantheon di Roma. Altre volte Adriano cita Gesù e i suoi seguaci, come in una lettera al console Serviano, datata al 133 d.C.

⁴⁶ Plinio, *Epistulae* X, 96.

⁴⁷ Giuseppe Flavio, *Antichità giudaiche* XVIII, 116-119.

⁴⁸ *Talmud Babilonese*, vol. III, 43a/281.

⁴⁹ L’ironia che Luciano riserva ai cristiani è analoga a quella che si ritrova nel *Sepher toldos jeschut* (o anche *Toledot Yeschu*), opera anonima della prima età imperiale romana scritta in ambito ebraico per contrastare il nascente cristianesimo. Di questa esiste una versione un po’ differente, pubblicata nel 1705, che cita esplicitamente quella del II secolo.

⁵⁰ Luciano, *De morte Peregrini* 11-13.

⁵¹ Quella di Tallo, storico romano (o samaritano) è cronologicamente la prima testimonianza non cristiana su Gesù che ci è pervenuta. I suoi scritti, tutti perduti, risalgono al 52 d.C. Testimonianze di altri autori ci informano che Tallo scrisse una storia universale cominciando dalla guerra di Troia fino a suoi giorni. Riguardo a Gesù, egli cercò di spiegare l’oscurità che scese su tutta la terra al momento della crocifissione, sostenendo che questo fenomeno fu dovuto a un’eclisse solare. Questa sua affermazione ci è riferita dall’autore cristiano Giulio l’Africano (170-240 d.C. circa), che scrive: «Tallo, nel terzo libro della sua *Storia*, definisce questa oscurità un’eclisse solare. Questo mi sembra inaccettabile». Anche il greco Flegonte di Tralle (II sec.) cita il passo di Tallo, precisando che l’eclisse si verificò all’epoca della duecentoduesima olimpiade (39 d.C.) e ci fu talmente buio che si videro le stelle.

⁵² Celso, filosofo del II sec. d.C., scrisse un’opera contro i cristiani intitolata *Discorso veritiero*, della quale conosciamo alcuni brani relativi a un testo di Origene. Questi, intorno nel 248 d.C., scrisse un *Contra Celsum*, per confutare le argomentazioni di Celso, il quale scriveva: «Essendo la sua famiglia povera, Gesù fu mandato in Egitto a cercare lavoro; e quando arrivò lì, egli acquisì certi poteri magici che gli egizi si vantavano di possedere; quindi ritornato fiero per i poteri che acquisì, per tali poteri si proclamò Dio da se stesso» (*Contra Celsum*, I, 32); «Gesù si circondò di 10 o 11 uomini scellerati, i peggiori dei pubblicani e dei pescatori; e con questi se ne andava di qua e di là, in modo vergognoso e meschinamente raccoglieva provviste» (*Contra Celsum*, I, 62). Quella di Celso non fu certo l’unica invettiva scagliata contro i cristiani. Infatti, Minucio Felice, nel suo *Octavius* (II sec.), cita un’*Orazione contro i Cristiani* di Marco Cornelio Frontone, definendo quest’ultimo «non un teste diretto che arrechi la sua testimonianza, ma solo un declamatore che volle scagliare un’ingiuria». L’invettiva di Frontone, che aveva l’obiettivo di aizzare la popolazione contro i seguaci della nuova religione, va verosimilmente spiegata nel quadro delle persecuzioni contro i cristiani condotte durante il principato di Marco Aurelio (161-180), periodo al quale vanno ascritti gli episodi di violenza popolare contro i cristiani di Smirne, Vienne e Lugdunum.

⁵³ L'imperatore più volte, nella sua opera, allude ai cristiani e al loro credo. Tuttavia lo fa in maniera velatamente critica. Scrive, infatti: «Oh, come è bella l'anima che si tiene pronta, quando ormai deve sciogliersi dal corpo, o estinguersi, o dissolversi, o sopravvivere! Ma tale disposizione derivi dal personale giudizio, e non da una mera opposizione, come per i Cristiani; sia invece ponderata e dignitosa, in modo che anche altri possano esserne persuasi, senza teatralità» (*Ad se ipsum* XI, 3).

⁵⁴ Originario di Samosata, Mara bar Sarapion visse nel I sec. d.C. e fu filosofo stoico. Fu incarcerato dai romani e dalla prigionia scrisse una lettera al figlio Serapion. Questa lettera, risalente al 73 d.C., è contenuta in un manoscritto datato al VII sec. e contiene esortazioni al figlio, al quale l'autore raccomanda di perseguire la sapienza nella sua vita, anche se questo comporta andare incontro a persecuzioni e calunnie, così come è accaduto in passato a numerosi personaggi della storia e come sta avvenendo per lui stesso. E Mara cita, tra gli altri, il "saggio Re dei Giudei", tradito dal proprio popolo e condannato a morte. Pur non menzionando il nome di Gesù, il saggio re dei Giudei è identificabile con Cristo. Non si riscontra, infatti, nessun re dei giudei che fu ucciso dagli stessi giudei, se non Gesù Cristo che fu accusato di essersi proclamato re (si ricorderà che i vangeli attestano che sulla croce fu posta la scritta con il motivo della condanna: "Iesus Nazarenus Rex Iudeorum"). Scrive: «Quale vantaggio trassero [...] i Giudei per l'esecuzione del loro saggio re, visto che da quel tempo fu loro sottratto il regno? Giustamente infatti Dio [lo] vendicò [...]: i Giudei eliminati e cacciati dal loro regno, vivono tutti nella diaspora [...]. Il saggio re [non è morto], grazie al nuovo insegnamento che aveva impartito». La "punizione divina" a cui allude Mara è la guerra tra giudei e romani svoltasi dal 66 al 74 d.C., che si concluse con la distruzione del tempio e la diaspora dei giudei fuori da Israele. L'autore sembra conoscere il cristianesimo primitivo siriano, soprattutto perché in questo ambiente storico sorse il vangelo di Matteo nel quale possiamo rilevare elementi simili a quelli della lettera di Mara, come ad esempio Mt. 2,1 e ss., dove i saggi cercano il neonato "re dei Giudei".

⁵⁵ Intorno al 150 d.C. il già citato martire palestinese Giustino scrisse un'opera dal titolo *Dialogo con il giudeo Trifone*, nella quale accusava i dotti giudei di diffondere dovunque calunnie e bestemmie su Gesù. Nel *Dialogo*, in cui si sostiene l'importanza della fede cristiana, che è completamento di quella ebraica, leggiamo: «È sorta un'eresia senza Dio e senza Legge da un certo Gesù, impostore Galileo; dopo che noi lo avevamo crocifisso, i suoi discepoli l'avevano sottratto di notte dal sepolcro dove era stato deposto una volta schiodato dalla croce e ora andavano ingannando gli uomini affermando che era ridestato dai morti ed era salito al cielo» (*Dialogo con Trifone*, 108, 1). Il che richiama anche una delle redazioni pervenute delle *Diciotto Benedizioni*, testo liturgico ebraico nel quale compare un riferimento ai cristiani (o "nazareni"): «Che per gli apostati non vi sia speranza; sradica prontamente ai nostri giorni il dominio dell'usurpazione, e periscano in un istante i Cristiani (*nóserím*) e gli eretici (*minim*): siano cancellati dal libro della vita e non siano iscritti con i giusti. Benedetto sei tu, Signore, che schiacci gli arroganti».

⁵⁶ Nelle *Dissertazioni* del filosofo stoico Arriano (95-175 circa) è riportato uno degli insegnamenti del suo maestro Epitteto, che, parlando della morte, indica i "galilei" (intendendo probabilmente i cristiani) come persone che non ne hanno paura: «Anche per follia uno può resistere a [atti compiuti dai tiranni], o per ostinazione, come i Galilei» (*Dissertationes ab Arriano digestae* IV, 6, 6).

⁵⁷ Abulfida nella *Historia anteislamica* riporta un giudizio di Galeno (129-216) sui cristiani: «Il più tra gli uomini non sono in grado di comprendere con la mente un discorso dimostrativo consequenziale, per cui hanno bisogno, per essere educati, di miti. Così vediamo nel nostro tempo quegli uomini chiamati Cristiani trarre la propria fede dai miti. Essi, tuttavia, compiono le medesime azioni dei veri filosofi. Infatti, che disprezzino la morte e che, spinti da una sorta di ritegno, aborriscono i piaceri carnali, lo abbiamo tutti davanti agli occhi. Vi sono infatti tra loro sia uomini che donne i quali per tutta la vita si sono astenuti dai rapporti; e vi sono anche coloro che sono a tal punto progrediti nel dominare e dirigere gli animi, e nella più tenace ricerca della virtù, da non cedere in nulla ai veri filosofi». Galeno non ha solo una visione positiva dei cristiani: «Nessuno subito da principio, come se fosse pervenuto alla dottrina di Mosè o Cristo, ascolti leggi indimostrate, nelle quali non si deve per nulla credere [...]. Infatti si potrebbero dissuadere prima quelli che provengono da Mosè e Cristo, che non i medici o i filosofi, i quali si sono consumati sui loro principi» (*De differentia pulsuum libri quattuor* II, 4 e III, 3).

⁵⁸ Per i quali, cfr. le ricche ed completissime pagine del sito www.gesustorico.it, nostra fonte per quanto sopra, dove, tra l'altro, è possibile leggere dell'apparentemente inspiegabile silenzio di cui autori, a lui contemporanei, circondano la figura di Gesù, pur citando altri personaggi, che furono parte della sua storia personale. Per esempio, Filone di Alessandria, contemporaneo di Gesù, parla di Pilato: «A questo riguardo si potrebbe parlare della sua corruttibilità, della sua violenza, dei suoi furti, maltrattamenti, offese, delle esecuzioni capitali da lui decise senza processo, nonché della sua ferocia incessante e insopportabile» (*Legum allegoriae* 302). Su Gesù, non una parola. Giusto di Tiberiade, contemporaneo di Flavio Giuseppe, scrisse una *Cronaca dei re giudei* e una *Storia della guerra giudaica*. Secondo la notizia fornitaci da Fozio di Costantinopoli (820-886 circa), che conosceva l'opera oggi andata perduta, nemmeno questo autore menzionava Gesù (Photius, *Bibliotheca*, cod. 13). Tuttavia, è bene notare che le fonti antiche tacciono su molti personaggi sulla cui storicità non si nutrono dubbi. Per esempio, Giovanni Battista è menzionato da Flavio Giuseppe (Ant. 18,116-119) e dai testi mandei ma non da Filone, e nemmeno da Paolo o dagli scritti rabbinici. Paolo, a sua volta, è attestato da lettere autentiche, ma di lui non fanno menzione né Flavio Giuseppe, né altri autori non cristiani. Il Maestro di Giustizia è noto soltanto dagli scritti di Qumran, mentre negli antichi resoconti tramandatici sugli esseni mancano notizie su di lui (Flavio Giuseppe, Filone, Plinio il Vecchio). Rabbi Hillel, il fondatore della famosa tradizione scolastica degli Hilleliti, non è mai menzionato da Flavio Giuseppe, benchè questi si dica seguace del fariseismo. Bar Kochba, il capo messianico della rivolta giudaica contro i Romani negli anni 132-135, nel racconto di Dione Cassio su questa stessa rivolta è passato del tutto sotto silenzio.

⁵⁹ Sul *supplicium servile*, cfr. Plauto, *Miles gloriosus* 372 e Tacito, *Historiae* 4, 11.

⁶⁰ Cfr. I. Ramelli, *Alcune osservazioni sulle occorrenze di crux in Manilio, Seneca, Giovenale, Marziale*, in "Espacio, Tiempo y Forma", n. 12, 1999, pp. 241-252.

⁶¹ Cfr. L. Cotta Ramosino, *Il supplizio della croce in Silio Italico (Pun. I 169-181; VI 539-544)*, in "Aevum", n. 73, 1999, 93-106.

⁶² Tuttavia, nelle attestazioni iconografiche Andromeda appare legata per i piedi e per le braccia, che sono sovente anche divaricate, come scrive anche Eratostene, ma in nessun caso ella è sospesa in croce. Manilio invece si sofferma precisamente sulla descrizione della «messa in croce», chiarissima nell'apertura dalle braccia, accanto alla quale è ricordato il fissaggio dei piedi e quindi, soprattutto, l'atto del «pendere dalla croce per morirvi sopra» in cui è ritratta Andromeda, che non trova alcun riscontro nella tradizione letteraria ed iconografica precedente, cfr. I. Ramelli, *Alcune osservazioni sulle occorrenze di crux in Manilio, Seneca, Giovenale, Marziale*, cit., pp. 244-245.

⁶³ Per Petronio, cfr. I. Ramelli, *Petronio e i cristiani: allusioni al vangelo di Marco nel Satyricon?*, in "Aevum", n. 70, 1996, pp. 75-79; per Caritone, C.P. Thiede, *Ein Fisch für den römischen Kaiser*, Monaco 1998, pp. 128-135; per Apuleio, cfr. Apuleio, *Metamorphoseon libri*, VI, 31. Il romanzo di Caritone, *Cherea e Calliroe*, presenta molte convergenze con il racconto evangelico: Cherea viene condannato da un governatore, davanti al quale non si difende dalle accuse; caricato di una croce, viene sfidato a discenderne con espressioni analoghe a quelle che vengono rivolte a Gesù nel vangelo; Calliroe, apparentemente morta, è posta in un sepolcro; Cherea vi si reca all'alba con libagioni, ma trova la pietra rotolata via, poi, analogamente a quanto avviene tra Giovanni e Pietro che corrono al sepolcro e lo trovano vuoto, Cherea fa entrare prima il padre di Calliroe nella tomba; il riconoscimento finale di Calliroe, tornata in vita, avviene grazie a quello che dice (come avviene ai discepoli di Emmaus quando incontrano Gesù risorto). Un episodio di crocifissione c'è anche nel romanzo *Abrocome e Anzia* di Senofonte Efesio: Abrocome posto in croce, invoca gli dèi, come Gesù che si rivolge a Dio Padre prima di spirare. Per completezza di informazione, diciamo che anche in *Babylonica* (2,21), romanzo greco di Giamblico, appare una scena di crocifissione, dalla quale l'eroe scappa fortunatamente.

⁶⁴ Seneca, *Epistulae* 101, 10-14.

⁶⁵ Clemente Romano, *Ad Corinthios* 6, 2.

⁶⁶ M. Hengel, *La crucifixion dans l'Antiquité*, Parigi 1981, p. 27.

⁶⁷ Cicerone, *Pro Rabirio perduellionis reo* 5, 16.

⁶⁸ È appena il caso di ricordare l'ostilità che un Decimo Laberio (106-43 a.C.) mostrò nei confronti di Cesare, il quale lo punì privandolo, ancorché temporaneamente, della dignità di cavaliere.

⁶⁹ Cicerone, *In Verrem* 2, 5, 165. Anche Tacito, *Historiae* 4, 3, 11 definisce la croce *mors turpissima*. Perfino Agostino, *In Joannis Evangelium* 36, 8, 4, si esprime con la definizione *extremum et pessimum genus mortis*. Durante l'impero, massimamente al suo declino, la crocifissione da *supplicium servile* si trasformò in *supplicium latronum*, a causa della diffusione del brigantaggio in tutto l'impero (Apuleio, *Metamorfosi* 4; Plinio, *Ad Familiares* 6, 25). La crocifissione dei malfattori veniva solennemente pubblicizzata, sicché il *Digesto* sentenza: «Punire i briganti nei luoghi stessi dove hanno perpetrato i delitti serve sia a distrarre gli altri da imprese similari [...] sia a dare una certa soddisfazione ai parenti delle vittime», in Callistrato, *De poenis* 38. Quintiliano, *Declamatio* 274 dice: «Tutte le volte che si tratta di mettere dei malfattori in croce, scegliamo le vie più frequentate, lungo le quali il più alto numero di persone possono osservarli e ricavarne abbastanza terrore. Ogni punizione, infatti, non ha per scopo tanto la riparazione di un delitto, quanto di dare un esempio».

⁷⁰ Scrive il Bonaria: «Il suo nome è VALERIUS CATVLLUS e fu un giovane di nobile famiglia, del quale ci lasciò memoria Suetonio (*Gai.* 36); quindi non sono più accettate le proposte Q. LUCTATIUS CATULLUS (Ribbeck¹), Q. LUTATIUS CATULLUS (BOTHE; GRYSAR, Sitzb. Akad. Wien. 1854, p. 299; NICOLL, *Masks, Mimes and Miracles*, London-Bombay-Sidney, 1931, pp. 110-111). Anche il *cognomen* è variamente tramandato: CATULLI (USENER, *comment. Bern. in Lucanum* ad 1, 536, p. 36), CATULI (BUCHELER, che allude allo storico; cfr. RIESE, *Rh. Museum*, 1863, p. 448 sgg.), CERVILI (HAGEN, sulla base di LACTANT. PLACID. ad STAT. *Thebaid.* 4, 482; *mythol.* in A. MAI, *Auct. classic.* vol. 3, p. 99), GRAECULI (UNGER)», M. Bonaria, *Romani mimi*, Roma 1965, pp. 164 e ss.

⁷¹ Ancora Bonaria ci informa: «Che fosse un mimo scritto da Catullo è attestato da Suetonio (*Gai.* 57) e Tertulliano (*adv. Valentin.* 14): esso fu rappresentato al tempo di Caligola, nell'anno 41, e dice Suetonio (*Gai.* 57) «cum in Laureolo mimo, in quo actor proripiens se ruina sanguinem vomuit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scaena abundavit». Esso fu di nuovo presentato al pubblico circa quarant'anni dopo, nell'80, in occasione dei ludi celebrati per l'inaugurazione dell'anfiteatro Flavio o Colosseo [...]. Nella rappresentazione dell'anno 80 ebbe come protagonista un certo Lentulo, che, a dire dello scoliaste di Giovenale (ad 8, 187) e di Prisciano (3, 41), era un giovane di nobile lignaggio, il quale, nel recitare il mimo, assunse la parte di un servo e, colto in flagrante, fu crocifisso. Il Grysar pensa che questo Lentulo non fosse soltanto attore, ma anche autore di mimi: in realtà ci fu un Lentulo mimografo, ma visse all'epoca di Tertulliano, cioè fra il II ed il III secolo; quindi per ragioni cronologiche deve essere diverso dal Lentulo attore vissuto nel I secolo. In ogni caso, non si deve escludere che il mimo LAUREOLUS fosse ancora rappresentato al tempo di Tertulliano, dato che questi lo menziona espressamente (*adv. Valentin.* 14). Sul contenuto del mimo si sa assai poco e non si sa neppure se la figura del brigante protagonista sia presa dalla cronaca nera dell'epoca o si tratti semplicemente di una creazione letteraria del mimografo; una delicata ricostruzione moderna della vicenda è nel poemetto *Laureolus* di Giovanni Pascoli», M. Bonaria, *Mimi romani*, cit., p. 134.

⁷² Di fantasmi la storia del teatro antico ne conobbe alcuni: quello di Filemone, quello di Menandro, quello di Teogneto, e quello di L. Lanuvino. Perché Giovenale definisca *clamosum* il *Phasma* di Catullo, non si sa. Lo scoliaste di Giovenale (ad 8,185) lascia supporre che l'epiteto derivi dal fatto che sulla scena doveva comparire lo spettro di un araldo. Il Grysar ritiene che l'epiteto sia da riferirsi a coloro, che fuggivano lo spettro piuttosto che allo spettro stesso, mentre il Friedlander esprime l'idea che, alla comparsa di spettri e larve sulla scena, tutta la platea si lasciava andare a clamori di sorpresa e di orrore; sul punto, cfr. M. Bonaria, *Mimi romani*, cit., p. 135.

⁷³ Il passo è corrotto, e varie sono state le lezioni e gli emendamenti proposti: *qui scribitur per mimologiarum*, *qui scribitur per mimologiam*, *quem scribitur per mimologiam*, *qui inscribitur Parmenisci eclogarium*, *qui inscribitur liber mimologiarum*. Quanto al contenuto di questo libro avverte l'Uhlig che le parole *per mimologiam* non significano «durch Vortrag von Mimen»; secondo l'Ussani ("Boll. di filol. class." 1902, p. 63) quest'opera doveva essere «una prefazione o introduzione, che precedesse la raccolta dei suoi mimi».

⁷⁴ Aulo Gellio (3,3,15, sul quale cfr. Plinio, *Naturalis Historia* 2,555), ci fa sapere che Laureolo all'inizio doveva raffigurare un personaggio tragico, uscito dalla penna di Nevio: «Ci è stato trasmessa, riguardo a Nevio, la notizia che egli scrisse in carcere il *Ciarlatano* (il *Laureolo*?) e il *Leonte*. I triumviri lo avevano messo in carcere a Roma, perché, secondo il modello greco, aveva lanciato i suoi frizzi e le sue battute contro personaggi distinti». A questo episodio accenna anche Plauto nel *Miles Gloriosus* (vv. 209-212). Che il mimo di Catullo riprendesse in chiave burlesca il dramma neviano? Lo scoliaste di Giovenale commenta: «Tale è il mimo nel quale uno schiavo fuggitivo trascina con sé il suo padrone». Dal canto suo Marziale, *De spectaculis*, 1,7,8, osservando l'atto finale in cui un malfattore sostituisce l'attore sulla croce, afferma che quel condannato subisce la croce perché «con la spada aveva trafitto la gola di suo padre e del suo padrone», rinvenendo un qualche legame tra i due reati. Cfr. Tertulliano, *Adversus Valentinianos* 14 (PL 2,483). Nella nota della *Patrologia* si spiega che a salire sulla croce non fu Laureolo, ma il giudice (forse un'interpretazione errata del testo di Giovenale, 8,186 *Iudice me dignus vera cruce?*). In nessun testo c'è nulla che faccia supporre uno scambio del genere a meno che, qualche volta, per suscitare il riso si fosse optato per tale conclusione, degna di un ingegnoso imbroglione, il quale, con grande abilità, riusciva a rivestire i panni del giudice e a far indossare all'altro i suoi, facendolo finire sulla croce al suo posto. Se tale esito da una parte strappava irrefrenabili applausi, dall'altra non si conciliava con le finalità perseguite dalla pubbliche autorità, che non avrebbero in nessun caso permesso che venisse ridicolmente burlata la giustizia; sul punto, cfr. M. Zaninotto, *La crocifissione negli spettacoli latini*, "Collegamento Pro Sindone", maggio 1985, che, non ostante non sia più recentissimo, è a tutt'oggi il contributo più significativo sull'argomento.

⁷⁵ G. Flavio, *Antiquitates Judaicae* 19,94-963 allude a un mimo durante il quale si crocifigge un capo di briganti. Scrive lo storico giudeo: «Fu rappresentato un mimo nel quale veniva crocifisso un capo di briganti e il pantomimo rappresentò il dramma di Cinira, dove lui stesso e la figlia Mirra erano uccisi e c'era molto sangue finto che si riversava sia intorno al crocifisso, sia intorno a Cinira. È ammesso (dagli storici) anche che fu in quel giorno che Pausania, uno degli amici, uccise Filippo (figlio) di Aminta, re dei Macedoni, [mentre] entrava in teatro»; cfr. K.H. Rengsterf, *A Complete Concordance to Flavius Josephus*, Leiden 1975. Dal canto suo, Giovenale (13,110) paragona la scaltrezza e la faccia tosta di un tale con quella sfoderata dall'attore del *Laureolo*: «Fa bene la sua parte tanto da apparire il buffone schiavo fuggitivo dello spiritoso Catullo. Infatti quanto è più grande la sua faccia tosta, tanto più si ha la fiducia di molti».

⁷⁶ Dal fatto che, come riferisce Giuseppe Flavio, durante la rappresentazione del mimo, fosse sparso «molto sangue finto», si potrebbe arguire che il versamento del sangue costituisse la prassi normale di ogni crocifissione sia per la trafittura dei chiodi sia anche per l'accelerazione della morte mediante *percussio* o *crurifragium*. Tuttavia, se i crocifissi erano legati con corde, come spiegare il sangue? Prescindendo dalle posizioni di W.A. Oldfather (cfr. *Supplicium de more maiorum*, in "Trapa", n. 9, 1908, pp. 57-59), che nega che la crocifissione, almeno quella romana, sia mai avvenuta con corde, il sangue sarebbe dovuto alla flagellazione subita poco prima della crocifissione, dato che essa comportava lacerazioni tali da causare versamento di sangue, al fatto che il condannato era esposto ai rapaci e alle belve che ne facevano scempio, e alla decomposizione dei cadaveri sulla croce. Del resto, lo stesso Paolo, *Colossesi* 1, 20, parla di sangue della croce.

⁷⁷ Per l'inaugurazione del Colosseo, presieduta dal mite imperatore Tito nell'80, fra le tante manifestazioni di giubilo, fu inclusa la novità assoluta della *venatio* da parte delle donne, di cui ci riferisce Marziale, *De spectaculis*, 1,7, dal quale è forse possibile ipotizzare sulla natura dei delitti perpetrati da Laureolo: uccisione del padre o del padrone, spoliazione dei templi, incendio di villaggi e città. Oltre al mimo *Laureolo* si costruirono in quell'occasione le favole di Orfeo, che, disgraziatamente venne divorato dall'orsa che nella finzione doveva essere ammansita (*De spectaculis*, 21b), di Pasifae che si unisce a un toro sotto gli occhi della plebaglia (ivi, 5), di Dedalo che finisce anche lui, e non si sa il perché, tra le zanne di un orso lucano (ivi, 8). Abbiamo riferito già delle persecuzioni neroniane, durante le quali fanciulle cristiane dovettero far rivivere il mito delle Danaidi, di Dirce legata alle corna di un toro (Clemente, *Corinthii*, 1, 7). La recita della parte del brigante, data la fama che circondava l'attore che vi si cimentava, era così ambita che persino alcuni membri di illustri famiglie romane non si fecero scrupolo alcuno di indossare i panni servili di Laureolo e di salire sulla croce per mimare gli spasmi del crocifisso, riuscendo a ricacciare indietro persino quel senso di fastidio che i *cives* provavano di fronte a tale supplizio (Cesare pur avendo punito alcuni con il supplizio della crocifissione, non ne fa mai menzione nelle sue opere, in quanto tale ferocia è ritenuta aliena dai sentimenti del vero *civis*). Ricorda Zaninotto: «Tentarono forse di imitare, i nobili, il Laureolo nei loro appartamenti? I cristiani quando negli anfiteatri furono legati ad un palo [...] avranno qualche volta, loro malgrado, recitato la favola del servo omicida e brigante, spogliatore di templi e incendiario? Riferisce Tacito che l'imperatore Nerone inferì contro i cristiani, ritenuti incendiatori e odiatori del genere umano, con generi diversi di tormenti obbrobriosi», M. Zaninotto, *La crocifissione negli spettacoli latini*, cit., pp. 19-20.

⁷⁸ Marziale, *De spectaculis* 1,7; Tertulliano, *Apologeticum* 15,5: «Vedemmo poco fa un tale che, bruciato vivo, rappresentava Ercole». Sulle interferenze tra finzione e realtà nello spettacolo di quei tempi, cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio*, cit.

⁷⁹ Cfr. E. Renan, *L'Antichrist*, Parigi 1873, p. 45.

⁸⁰ Cfr. A.G. Amatucci, *La letteratura di Roma imperiale*, Bologna 1947, p. 323.

⁸¹ Cfr. M. Bonaria, *Romani mimi*, cit., p. 135.

⁸² G. Edmunson, *The Church in Roma in the First Century*, London 1913, p. 9.

⁸³ Cfr. L. Hermann, *Du Golgotbe au Palatin*, Bruxelles 1924, p. 56.

⁸⁴ Lentulo, probabilmente il famoso Gneo Cornelio Lentulo Getulico, poeta erotico del tempo di Tiberio, fu l'autore del mimo *L'Anubi adultero*, nel quale veniva raccontato lo scandalo suscitato a Roma nel 19 d.C. dalla scabrosa vicenda di cui fu protagonista Paolina e il cavaliere Decimo Mundo, il quale attentò all'onore della matrona con l'aiuto dei sacerdoti di Iside e della liberta Ida, finita poi in croce (cfr. G. Flavio, *Antiquitates Judaicae* 18,3,4-878). Anche Tacito ci fornisce notizia circa provvedimenti contro i culti stranieri da parte delle pubbliche autorità: «Ci si occupò anche di proibire le cerimonie egiziane e giudaiche e un senatoconsulto ordinò che quattromila liberti infetti da tal genere di superstizione fossero trasportati in Sardegna [...]; gli altri dovevano lasciare l'Italia se entro un determinato giorno non avessero rinunciato al loro empio culto», Tacito, *Historiae*, 2,85.

⁸⁵ A. G. Amatucci, *La letteratura di Roma imperiale*, cit., p. 323.

⁸⁶ M. Zaninotto, *La crocifissione negli spettacoli latini*, cit., p. 25. In At. 2,10-11 vengono menzionati tra i presenti agli avvenimenti della Pentecoste anche stranieri di Roma. L'Hermann ritiene che il mimo dello schiavo fuggitivo cui accenna Giovenale (13,111) presenti delle somiglianze con il personaggio del brigante Laureolo solamente per quanto concerne il supplizio della croce.

⁸⁷ Cfr. I. Ramelli, *The ancient Novels and the New Testament: possible Contacts*, in "Ancient Narrative", volume 5, 2005. Riguardo al rapporto tra i vangeli e il romanzo di Caritone rimandiamo alle somiglianze evidenziate alla nota 63 di questo scritto.

⁸⁸ C.P. Thiede, *Gesù e il pesce per l'imperatore*, cit..

⁸⁹ Al riguardo scrive la Sordi: «Una citazione dello stesso passo di Clemente (p. 9 Staehlin) spiegava che i Romani, da cui era partita la richiesta, erano Cesariani e cavalieri, *ut possent quae dicebantur memoriae commendare*. Si trattava di persone della classe dirigente romana, abituate alla comunicazione scritta e la richiesta da loro rivolta a Marco è perfettamente comprensibile; specialmente se si tiene conto del fatto che, nel 42/43, mentre Claudio era assente per la spedizione in Britannia, il governo di Roma era tenuto da L. Vitellio, che nel 36/37, come legato di Siria, aveva avuto occasione di occuparsi dei cristiani a Gerusalemme. Il desiderio di avere ulteriori informazioni sulla nuova "setta" giudaica poteva rientrare nelle normali preoccupazioni per l'ordine pubblico del governo di Roma. Ciò che fu allora appurato dovette tranquillizzare i Romani che, da quel momento e fino al 62, in Giudea come nelle province, cercarono di impedire azioni persecutorie derivate da accuse giudaiche contro i Cristiani. La data del 42/43 è innanzitutto, secondo Papia e Clemente, la data dell'arrivo di Pietro a Roma: una conferma dell'importanza di questa data per la Chiesa di Roma è che al 42/43 risale, secondo Tacito (Ann. XIII, 32), la conversione di Pomponia Grecina, la moglie di Aulo Plauzio, il legato che precedette in Britannia Claudio, ad una *superstitio externa* che è certamente il cristianesimo. Ma ciò che ci interessa ora è la stesura del Vangelo di Marco: si è detto che 7Q5 non fa che confermare, con l'autorità di un documento contemporaneo, ciò che sapevamo già da autorevoli fonti del II secolo, che solo l'ipercritica, da tempo superata negli studi di storia antica, ma ancora presente negli studi delle origini cristiane, ha troppo a lungo e ingiustamente sottovalutato. Paradossalmente, anche se 7Q5 non fosse un frammento di Marco, le testimonianze di Papia e di Clemente dovrebbero indurci ad ammettere come probabile la venuta di Pietro a Roma nel 42 e la stesura in quell'occasione del Vangelo di Marco», M. Sordi, *E Marco scrisse subito*, in "Il Timone", maggio-giugno 2002, pp. 24-25. Che Marco abbia fissato su carta il proprio racconto evangelico dopo il 42/43, non esclude il fatto che Catullo un paio di anni prima abbia parodiato le vicende di Gesù. Infatti, è bene dire che Marco scrive su precisa richiesta di persone della classe dirigente. Ma Marco scrive qualcosa che conosceva già e che predicava già da qualche tempo sulla scorta di racconti tramandati oralmente; Catullo scrive probabilmente proprio sulla scorta di quanto apprende dai racconti orali della gente del popolo. In altre parole: Marco predica a Roma; la sua predicazione sulla morte e resurrezione di Gesù giunge per vie traverse alle orecchie di Catullo, prima ancora che l'evangelista scriva; infine il mimografo scrive il *Laureolus* mettendo alla berlina i fatti che Marco predica oralmente.

⁹⁰ C.P. Thiede, *Gesù e il pesce per l'imperatore*, cit..

⁹¹ Cfr. G. Amiotti, *Il gallo animale oracolare?*, in AA.VV., *Sibille e linguaggi oracolari, mito, storia e tradizione*, Convegno del 20-24 settembre 1994, Macerata 1996.

⁹² Questo potrebbe essere un motivo anticristiano, reso attuale dal cosiddetto "editto di Nazareth": come sembra probabile, l'editto è di Nerone e rivela l'accettazione, da parte del governo romano, delle accuse giudaiche ai discepoli di Cristo di aver trafugato il corpo del loro Signore, come attesta Matteo (28,15).

⁹³ Recentemente Giuseppe Giovanni Gamba, in una monografia che ha mosso i suoi passi da queste constatazioni, ha creduto di poter commentare tutto il *Satyricon* in chiave autobiografica, partendo dal presupposto che Petronio abbia voluto fare la parodia del cristianesimo al quale, assieme anche a Nerone, avrebbe per un certo periodo aderito, per poi ripudiarlo. Di qui le identificazioni di Petronio medesimo con Encolpio, di Nerone con Ascilto, di Agrippina con la sacerdotessa Quartilla, di Seneca con Agamennone e di Trimalcione con l'apostolo Pietro che in quel periodo predicava a Roma, cfr. G.G. Gamba, *Petronio Arbitro e i Cristiani. Ipotesi per una lettura contestuale del Satyricon*, Roma 1997.

⁹⁴ Carcopino ci informa che, a seconda dell'ora del giorno, si offrivano attrazioni differenti. Al mattino c'era la *venatio*, in cui si cacciava e si faceva strage di bestie feroci. Talvolta delinquenti comuni e condannati di ambo i sessi, in base alle scelleratezze di cui si erano resi colpevoli e alla condizione sociale, venivano trascinati nell'arena e dati in pasto alle fiere. A mezzogiorno, nella pausa tra la *venatio* e i *ludi gladiatorii*, le autorità offrivano lo spettacolo atroce della carneficina reciproca tra quanti erano stati dichiarati colpevoli di rapina, di incendio o di assassinio. Spinti nell'arena a staffilate, minacciati da ferri roventi, due disgraziati si affrontavano, l'uno disarmato, l'altro munito di spada e di corazza, il che non offriva al primo possibilità alcuna di scampo. Costui, a sua volta, affrontava disarmato un altro rivale armato, soccombendo fatalmente. Il terzo ripeteva il copione di chi lo aveva preceduto e così via finché il rito si concludeva con la vicendevole eliminazione dei *noxii* (Seneca, *Epistulae*, 7, racconta di essere entrato nel circo verso mezzogiorno per «assistere ad una scenetta comica per distrarre la mente e per far riposare gli occhi dalla vista del sangue umano»). In assenza di condannati, o quando la feroce cerimonia si esauriva in tempi brevi, l'intervallo veniva occupato da attori, mimi o pantomimi, che si incaricavano di mantenere allegro il volgo con la rappresentazione di scene mitologiche o esplicitamente pornografiche. L'anfiteatro si adornava allora di altri scenari. Da quelli truci e pericolosamente fascinosi si passava a quelli molli e degradanti al fine di procurare momenti di rilassamento, solleticare gli istinti più bassi con l'ausilio anche di flautisti e di mimi (G. Flavio, *Antiquitates Judaicae* 19,1,34 e Apuleio, *Metamorfosi* 10,29, in cui ricorda anche scene di bestialità; Filone, *In Flaccum* 84,85, riferisce che le esecuzioni capitali e le torture di giudei nell'anfiteatro erano «allegrate» da flautisti e da mimi). Il pomeriggio e fino a notte inoltrata, la plebaglia si accalorava con le schermaglie e con le esibizioni di gladiatori allenati in scuole specializzate, appunto i *ludi gladiatorii*, cui potevano iscriversi persino le donne (Marziale, *De spectaculis* 1,6b,3-4 e Giovenale, 11). Essi avevano il compito di appagare i palati più fini, in fatto di armi, mediante le *oplomachie*, ossia esercizi di alta scuola, in cui l'uomo veniva ucciso per semplice divertimento (Seneca, *Epistulae* 90,45 e 95,33); cfr. J. Carcopino, *La vita quotidiana a Roma*, Bari 1972, pp. 264-279.

⁹⁵ Quell'anno vennero portate alla luce otto *tabernae*; il graffito in parola si trova nella *taberna* numero cinque. In occasione del Congresso Internazionale di Sindonologia, tenuto a Torino nel 1978, Umberto Fasola comunicò le fattezze esatte del disegno: altezza cm 40, larghezza del patibolo cm 26, figura del cruciario cm 35, cfr. U. Fasola, *Scoperte e studi archeologici dal 1939 ad oggi che concorrono ad illuminare i problemi della Sindone di Torino*, in AA.VV., *La Sindone e la scienza*, Atti del II Congresso Internazionale di Sindonologia 1978, Torino 1979, p. 76.

⁹⁶ Lo Zaninotto precisa anche che il termine *cruciaris* indica sia i condannati alla croce sia chi è degno di croce. Gli *Acta Martyrum* raccontano che i cristiani messi a morte negli anfiteatri venivano poi dati in pasto alle fiere. Siccome Tertulliano ricorda il termine *semiaxi*, per deridere i cristiani legati al palo, è presumibile che il termine usato nell'epigrafe indichi i colpevoli legati a pali (*stipites, cruces*), per essere dati alle fiamme o in pasto alle fiere. È probabile che la modalità di crocifissione nell'anfiteatro presentasse delle varianti, rispetto a quelle eseguite nei *campi scelerati*. Mentre qui i condannati erano mantenuti in vita per più giorni, là venivano divorati al termine dello spettacolo e perciò, per attirare le fiere, venivano rivestiti di pelli ferine.

⁹⁷ M. Zaninotto, *La crocifissione negli spettacoli latini*, in "Collegamento Pro Sindone", settembre-ottobre 1987, pp. 18-20. Il Corelli propone di vedere in un affresco del II sec. a.C. da una tomba dell'Esquilino una probabile crocifissione. Si tratta di un dipinto raffigurante un uomo nudo e barbuto appeso ad una trave. Sarebbe indubbiamente la più antica raffigurazione di una crocifissione romana e per di più l'unica. Zaninotto pensa che si tratti di un *supplicium more maiorum*, che colpiva i cittadini, rei di attentati allo stato (ad esempio fu così punito Perduleio che tentò di restaurare la monarchia). La punizione consisteva nella sospensione ad una *travis*, a un albero o a un palo e nella battitura del condannato mediante verghe fino a procurarne la morte. In ogni caso, è bene avvertire che il graffito di Pozzuoli non rimanda ad alcun culto, a differenza di un'analoga incisione rintracciata ad Ercolano, e non mostra intenzioni derisorie come il graffito del Palatino; cfr. F. Corelli, *Cinque frammenti di una tomba dipinta dall'Esquilino*, in AA.VV., *Affreschi romani dalle raccolte dell'antiquarium comunale*, Roma 1976, pp. 25-28.

⁹⁸ P. Sabbatini Tummolesi, *Gladiatorum paria*, Roma 1979, p. 108.

⁹⁹ Cfr. A. Maiuri, *La Campania al tempo dell'approdo di San Paolo*, in "Studi Romani", n. 9, 1961, pp. 135-147.

¹⁰⁰ Benché rare, sono giunte a noi notizie di crocifissioni di donne in Oriente. Così era contemplata tale punizione nei codici Assiri (VAT 1000,52), in quelli babilonesi (Codice di Hammurabi, 153). Esecuzioni in Egitto (Giustino, 30,2,7), in Giudea (Mishna Sanhedrin, 6,4). Presso i Romani, oltre a notizie tramandate nel Martirologio (Blandina, Eulalia, Giulia), il Procuratore Floro nel 64-66 d.C. crocifisse 3600 persone tra cui donne e bambine (cfr. G. Flavio, *Antiquitates Judaicae* 2,14,9), l'imperatore Tiberio condannò alla croce Ida, serva di Paolina. Abbiamo anche notizie di alcune flagellazioni di Vestali eseguite dal pontefice massimo (Livio, 20,6; Valerio Massimo, 1,11). Mentre la denudazione era obbligatoria in questi frangenti, secondo la formula *summove, lictor, verbera, despoglia* (Seneca, *Controversiae* 9,2), la Vestale, invece, veniva colpita in un luogo buio e con interposto un velo (Dionigi, 1,78,5).

¹⁰¹ M. Guarducci, *Iscrizioni greche e latine in una taberna di Pozzuoli*, in AA.VV., *Acta of the Fifth Epigraphic Congress 1967*, Oxford 1971, pp. 219-223.

¹⁰² P. Sabbatini Tummolesi, *Gladiatorum paria*, cit., p. 108.

¹⁰³ U. Fasola, *Scoperte e studi archeologici dal 1939 ad oggi che concorrono ad illuminare i problemi della Sindone di Torino*, cit., p. 76.

¹⁰⁴ Cfr. R. Hoare, *The Shroud indicates the Cross had a Sedile*, consultabile online all'indirizzo web www.shroud.com.

¹⁰⁵ Citato in G. Fusco, *Il Crocifisso di Pozzuoli*, in "Segno dei tempi", dicembre 2013, p. 12.

¹⁰⁶ In varie opere (Lucano, *Bellum civile* 6,547 e ss.; Apuleio, *Metamorfosi* 3,17,5; Plinio, *Naturalis Historia* 28,46; Ammiano, 19,12,14; Alessandro di Tralle, 1,15) vengono menzionati chiodi, corde, capelli di persone crocifisse, usati per magia, medicina, amuleti.

¹⁰⁷ J. Granger Cock, *Crucifixion in the Mediterranean World*, Tubinga 2014, pp. 189-190.

¹⁰⁸ M. Zaninotto, *La crocifissione negli spettacoli latini*, in "Collegamento Pro Sindone", novembre-dicembre 1987, p. 15.

¹⁰⁹ U. Fasola, *Scoperte e studi archeologici dal 1939 ad oggi che concorrono ad illuminare i problemi della Sindone di Torino*, cit., p. 77.

¹¹⁰ Cfr. M. Zaninotto, *La crocifissione negli spettacoli latini*, cit. p. 17 e ss. Eusebio, *Storia Ecclesiastica*, 5,2, ricorda la martire Blendina che «dopo aver affrontato vari tormenti, fu appesa ad un palo e giacque come vana preda per le fiere; ma poiché nessuna fiera osava toccarla, venne deposta dal palo». Cfr. anche Sulpicio Severo, *Cronaca*, 2,29.

¹¹¹ *Theoria* non indica un'immagine ferma, ma un dramma in svolgimento, uno spettacolo – appunto – che occorre vedere e rivedere, pensare, scrutare, ripensare. È uno spettacolo pubblico, che si svolge sotto lo sguardo di tutti i presenti, della folla e dei passanti; sul punto cfr. A. Montanari, *Fulget Crucis Mysterium. Il mistero della croce, svelato dalla parola dei Vangeli*, in www.chiesadimilano.it, 2009.

¹¹² L. Magno, *Discorso 15 sulla passione del Signore*, 1-4.

¹¹³ Similmente a quanto accadde in ambiente islamico, lo spettacolo teatrale rimase per lo più sconosciuto all'universo culturale dell'antico Israele. Nella Bibbia non mancano riferimenti a spettacoli per lo più coreografici: si pensi anche al racconto evangelico della danza di Salomè per Erode, che costerà la testa a Giovanni Battista. In *Genesi* (4,21), tra i discendenti di Caino è citato Iubal, che «fu il padre di tutti i suonatori di lira e flauto». Taluno ha pure ipotizzato una matrice drammaturgica per il *Cantico dei Cantici* (cfr. G. Lloyd Carr, *Is the Song of Songs a "sacred marriage" Drama?*, in "Journal of the Evangelical Theological Society", n. 22/2, giugno 1979, p. 103-114). Il teatro propriamente detto non fu conosciuto dagli ebrei, se non in epoca ellenistica. Avverte il Lanfranchi: «Il s'agit d'une tragédie sur l'exode des Hébreux intitulée *Exagoge*, écrite en grec entre la moitié du IIIe et la moitié du Ier siècle av.n.è. par un juif nommé Ezéchiél. Comme pour l'ensemble de la production théâtrale de l'époque hellénistique, l'*Exagoge* n'a pas survécu intégralement; il en reste dix-sept fragments (pour un total de 269 trimètres iambiques) transmis par des auteurs chrétiens, auxquels on doit principalement la conservation des restes de la production littéraire juive en langue grecque. Ce texte singulier a retenu mon attention pour plusieurs raisons. Tout d'abord, j'étais intéressé par la nature poétique des fragments de l'*Exagoge* et par la tentative originale d'Ezéchiél de transposer le contenu des quinze premiers chapitres de l'*Exode* dans les formes métriques et dans la structure dramatique d'une tragédie grecque», P. Lanfranchi, *L'Exagoge d'Ezéchiél le Tragique. Introduction, texte, traduction et commentaire*, Leiden 2006, pp. 2-3. Sullo stesso argomento e del medesimo autore, cfr. anche *Ezéchiél le Tragique et la question du théâtre juif*, in "Cahiers du Judaïsme", n. 14, 2003, pp. 18-24.

¹¹⁴ Cfr. Voltaire, *Essai sur les Mœurs et l'Esprit des Nations*, in Id., *Oeuvres Complètes*, tomo 17, Parigi 1785, pp. 376-377.

¹¹⁵ Soltanto nel 1969, in occasione della prima vera e propria edizione critica moderna dell'opera, l'editore André Tuilier ha riaffermato, con forza, la paternità di Gregorio, in base ad argomentazioni interne ed esterne al testo, avvalendosi del confronto serrato delle fonti dirette e indirette, cfr. Grégoire De Nazianze, *La passion du Christ. Tragédie*, a cura di A. Tuilier, Parigi 1969, pp. 14 e ss.

¹¹⁶ Proprio l'appartenenza al genere centonario deve aver pesato sul giudizio negativo che investì l'opera, soprattutto nel XVII secolo, quando alcuni editori e commentatori illustri, tra cui il cardinal Bellarmino, sanzionarono: «Tragoedia *Christus patiens* non videtur habere gravitatem solitam Nazianzeni»: la condanna stilistica trovò conferma in un errore filologico, ripetuto di edizione in edizione, secondo cui si voleva che parte della tradizione manoscritta non indicasse il nome di Gregorio di Nazianzo come autore, un errore corretto solo dalla recente verifica di Tuilier.

¹¹⁷ Cfr. S. Sticca, *The Christos Paschon and the Byzantine Theater*, in "Comparative Drama", primavera 1974, pp. 28-41.

¹¹⁸ Cfr. T. Bogdanos, *Liturgical Drama in Byzantine Literature*, in "Comparative Drama", 1976-1977, p. 208.

¹¹⁹ Cfr. A. Tuilier, *La datation et l'attribution du Christos Paschon et l'art du centon*, in Actes du VI^e Congrès International d'études byzantines, tomo I, Parigi 1948, pp. 403-409.

¹²⁰ Cfr. V. Cottas, *L'influence du drama "Christos Paschon" sur l'art chrétien d'orient*, Parigi 1931, pp. 110-113.

¹²¹ Cfr. F. Trisoglio, *Il Christos Patiens: rassegna delle attribuzioni*, in "Rivista di studi classici", n. 22, 1974, pp. 351-423.

¹²² G.J. Swart, *A historical-critical Evaluation of the Play Christos Patiens, traditionally attributed to Gregory of Nazianzus*, tesi di laurea in Doctor Litterarum, Faculty of Arts, University of Pretoria, Pretoria 1990, p.158.

¹²³ Al tempo dell'editto emanato nel 362 dall'imperatore Giuliano, che escludeva i maestri cristiani dalle scuole, padre e figlio Apollinare di Leodica si dedicarono al progetto di costituire un *corpus* di testi letterari cristiani, alternativo a quello canonico dell'istruzione classica. Tra le opere da loro composte c'erano anche delle tragedie e delle commedie di imitazione menandrea, cfr. L. Lugaesi, *Il teatro di Dio*, cit., p. 15.

¹²⁴ Il dramma, nel quale intervengono come personaggi la Maddalena, Giovanni, Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo, Pilato, e un custode del sepolcro, si apre sulla presenza della Madre di Dio, che resta al centro della scena per tutta la rappresentazione. Un coro di vergini la circonda, accoglie i suoi lamenti e risponde al suo dolore. Dopo un primo pianto sulla sorte del Figlio immortale destinato alla morte, l'azione viene movimentata dai resoconti di un Messo che porta in scena il racconto dei diversi momenti della passione. Il secondo atto del dramma (che da Tuilier viene definito una vera e propria "trilogia", secondo il modello antico) si svolge ai piedi della croce, là dove la Madre, accanto a Giovanni (nella versione del quarto vangelo) fatica a riconoscere i lineamenti del Figlio stravolto dal dolore: irriconoscibile per la Madre è il corpo del Figlio sfigurato dalla passione, insopportabile è il pensiero di quella morte "vana". Il terzo atto si svolge sul sepolcro: e alla fine, annunciato dalla Maddalena, appare come uno spettro (si potrebbe quasi dire che Gregorio voglia sbeffeggiare il *Phasma* di Catullo), o piuttosto, come *deus ex machina*, Cristo risorto e trionfante sulla morte, cfr. M. Centanni, *Il Christos Paschon di Gregorio di Nazianzo: tragedia classica e cristiana*, in (a cura di) S. Isetta, *Letteratura cristiana e letterature europee*, Atti del Convegno, Genova 9-14 dicembre 2004, Bologna 2007, pp. 65 e ss.

¹²⁵ Gregorio di Nazianzo, *Tutte le orazioni*, Bompiani, Milano 2000, p. 857.

¹²⁶ Ivi, p. 439.

¹²⁷ La speculazione teologica e la predicazione del vescovo di Costantinopoli, Nestorio, succeduto sul soglio patriarcale a Giovanni Crisostomo (esiliato da Arcadio per aver criticato l'imperatrice Eudossia nel 404), propugnava la dottrina monofisita secondo cui in Cristo andava distinta la natura divina dalla natura umana: il corpo dell'uomo-Cristo nato dalla donna-Maria non sarebbe stato altro che il contenitore, il "vaso" che aveva accolto la divinità, cfr. M. Centanni, *Il Christos Paschon di Gregorio di Nazianzo: tragedia classica e cristiana*, cit.

¹²⁸ Nel dibattito teologico e nelle argomentazioni delle eresie (ariane prima, monofisite e nestoriane poi), la madre di Cristo compariva soltanto come prova negativa della divinità del Figlio.

¹²⁹ Sul culto mariano, cfr. C. Maggioni, *Culto e pietà mariana nel Medioevo (sec. XI-XVI)*, consultabile online all'indirizzo web www.culturamariana.com e anche C. Bernardi, *La Passione di Maria: riti, rappresentazioni e matrici dell'emancipazione femminile nel Medioevo*, 2005, consultabile online all'indirizzo www.passionisti.org.

¹³⁰ Cfr. M. Centanni, *Il Christos Paschon di Gregorio di Nazianzo*, cit.

¹³¹ E. Roney, *Is the Christos Paschon the Prototype of Christian Religious Drama?*, in (a cura di) F. Stearns, *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, volume 68, 1980, p. 39.

¹³² Il fatto che Romano, e anche Giorgio di Nicomedia, conoscevano il *Christos Paschon*, è una prova indiretta che la tragedia esistesse prima dell'XI secolo. Inoltre, proprio Romano esplicitamente attribuisce il dramma, o meglio la parte che egli stesso rielabora nel suo *kontakion*, al "Teologo", cfr. G. J. Swart, *A historical-critical Evaluation of the Play Christus Patiens, traditionally attributed to Gregory of Nazianzus*, cit., pp. 158-159.

¹³³ Cfr. V. Ruggiero Perrino, *Dal X al XIII secolo: per un nuovo teatro. Il Dramma della Passione di Montecassino*, in "Rivista Cistercense", maggio-agosto 2014, pp. 97-165.

Appunti per una mappa di Senecio

(di Maria Grazia Caenaro)

Parlare della rivista online “Senecio” nell’ambito delle “Domeniche di carta” può apparire una curiosa intrusione ma non lo è: una peculiarità della rivista è infatti che molti degli autori ospitati nel sito vantano anche una cospicua produzione cartacea e testimoniano nei loro contributi la fecondità dello scambio/ricambio tra web e carta stampata, utilizzando tutte le risorse della tecnologia moderna come prezioso veicolo per la circolazione dell’antico.

Come è noto ai curatori di questo evento, l’idea di provare a tracciare una mappa dei contributi accolti con cadenza mensile nella rivista online “Senecio” in questi undici anni – da maggio 2003 a ottobre 2014, 123 numeri – è nata alcuni mesi fa dalla sollecitazione di Vincenzo Ruggiero Perrino a cercare nuove vie per dare visibilità alla rivista e favorirne la consultazione, ed è confluita nel progetto dell’attuale convegno dedicato al fondatore e primo direttore del sito, Emilio Piccolo.

Il mio tentativo di mappatura (con tutti i limiti che operazioni di questo genere comportano) si propone di affiancare all’indice per autori un repertorio delle grandi aree tematiche alle quali i contributi sono riconducibili, così da orientare e agevolare la consultazione.

In questa prima fase di ricognizione della ricca produzione critica e creativa accolta nella rivista accanto a preziosi strumenti di studio (*La Fonoteca di Senecio*, *La Biblioteca di Senecio*, *I Classici latini e greci*) mi sono limitata a esaminare i contributi delle due sezioni *Saggi*, *Enigmi*, *Apophoreta* e *Recensioni*, *Note critiche*, *Extravaganze* – rispettivamente 65 autori e 228 contributi; 92 autori e 262 contributi – e li ho raccolti in 10 rubriche per ciascuna, ordinandoli all’interno delle singole voci per autori disposti in successione alfabetica, come nell’indice generale.

La catalogazione, inevitabilmente soggettiva e forse arbitraria, vuole pertanto fornire solo un primo orientamento e potrà essere certamente migliorata e corretta con un

affinamento del metodo e predisponendo griglie più funzionali. Quello che propongo ora è dunque solo un embrionale scandaglio.

Il criterio seguito per individuare le grandi aree tematiche, probabilmente poco ‘scientifico’ sul piano del metodo, si è basato su una lettura mirata a cogliere la connotazione essenziale di ciascun contributo e su una successiva ‘catalogazione’ che riflette, come è naturale, impressioni e valutazioni personali, ma spero possa fornire una indicazione di massima per i visitatori del sito e agevolare il reperimento di testi attinenti a specifici interessi. A questo scopo è talvolta esplicitato sommariamente il contenuto dei contributi e, in particolare nelle recensioni, sono evidenziati titolo ed edizione dell’opera in questione, almeno dove è stato possibile risalire ai dati di pubblicazione.

Da questa ricognizione dei contributi emerge come nel tempo ha preso forma e si è realizzato, attraverso una sorprendente varietà di temi, di argomenti, di prospettive, il progetto del fondatore di “Senecio”, Emilio Piccolo: indagare e testimoniare le radici greco-romane ed ebraico-cristiane della nostra cultura e della nostra società, con particolare riguardo alla dialettica passato/presente, come indica efficacemente il logo di “Senecio”, il dipinto di Klee; e come dice il titolo stesso dato alla rivista, nel sito confluisce un complesso di saperi che fanno bene, purificano dalle scorie della banalità quotidiana, se assunti in giusta misura, cioè evitando i velenosi effetti dell’eccesso di pedanteria e saccenteria.

Il tratto comune ai contributi critici delle due sezioni esaminate è dunque un costante confronto tra esperienze lontane nel tempo e nello spazio, radicate in culture sotto molti aspetti diverse, nell’ambito di letteratura e filosofia, storia delle religioni e pensiero cristiano, scienze naturali, arte, musica; e, come era nelle intenzioni del fondatore, non ci sono solo indagini critiche ma rivisitazioni d’ogni genere dell’antico, in una fertile trasversalità e contaminazione di linguaggi e codici, sempre però con una forte attenzione al presente e lo sguardo rivolto al futuro.

Il vasto orizzonte temporale abbracciato dai contributi (saggi, note critiche, recensioni di libri e spettacoli, notizie di eventi culturali e di esperienze didattiche, traduzioni e originali affabulazioni, ricordi e ritratti di maestri) si estende dalle fasi remote della civiltà greca e medio-orientale indagate attraverso lo studio dei manufatti e delle testimonianze epigrafiche e letterarie, alla fertile produzione in prosa e in versi d’età greco-romana fino ai vitali fermenti del tardo antico, alle nuove forme di spiritualità e di organizzazione sociale del Medioevo cui si accompagna la elaborazione di una nuova estetica, alla riscoperta umanistica dei classici e alle loro ardite riprese. Il filo della continuità con il passato è colto anche nello studio di fenomeni letterari e singolari sperimentazioni del Sei e Settecento e la varietà e complessità della trasmissione dei testi letterari antichi è indagata in varie forme fino alle soglie del Novecento, ma oggetto di particolareggiate analisi è soprattutto la vitale e feconda presenza dell’antico nell’ultimo secolo.

Nell'esteso panorama dei lavori esaminati (490 testi) spiccano naturalmente i contributi filologici, costituiti da analisi puntuali di testi (anche in aspetti in genere meno studiati) e da originali esplorazioni tematiche del patrimonio letterario in tutte le sue componenti (compresa quella scientifica e pseudoscientifica), da traduzioni e commenti di opere poco o per nulla note (Luciano, Venanzio Fortunato, Teofilo Folengo) e da riflessioni sulla lingua greca e latina (anche in reimpieghi moderni), sulle orme dei maestri (*Saggi*, “Filologia 1” e “Filologia 2”; *Recensioni*, “Esperienze didattiche” e “Testimonianze”). I percorsi attraverso i testi classici fanno emergere elementi di continuità fra passato e presente nell'immaginario e nei comportamenti radicati nella natura umana, mettono in luce valori condivisi o posti in discussione, contraddizioni, un intreccio di richiami alla tradizione e di forti spinte innovative; questo duplice punto d'osservazione – analogia/diversità – connota in particolare i corposi contributi delle rubriche “L'antico in prospettiva antropologica” (*Saggi*, IV) e “Aspetti della cultura e della società antica” (*Recensioni*, IV); ma mi sembra sia una costante dei contributi di “Senecio”, di cui in questa sede si può citare solo qualche altro esempio.

I classici ci aiutano a osservare noi stessi e le nostre convenzioni e a esplorare la realtà in cui viviamo da una prospettiva privilegiata, al tempo stesso interna per la continuità di “specie” con i nostri antenati ed esterna per la distanza temporale e culturale da essi; lo stimolo esercitato dalla frequentazione dei testi antichi si coglie nei contributi raccolti nella rubrica “Filosofia antica e riflessione filosofica oggi” (*Saggi*, VIII) e “Riflessioni su cultura e società, oggi” (*Recensioni*, IX), nei quali tratti di affinità e di differenza sono messi in luce attraverso analisi non soffocate da categorie temporali rigide o da gabbie di generi letterari. Un criterio d'indagine analogo caratterizza i contributi delle rubriche “Cristianesimo delle origini e pensiero cristiano oggi” (*Saggi*, III) e “Storia della Chiesa, teologia, arte sacra e tradizioni cristiane” (*Recensioni*, II).

Ma nella rivista trovano spazio anche altre forme di approccio all'antico, come la parodia e la riscrittura irriverente, senza trascurare singolari sperimentazioni di messa in scena, di drammatizzazione e di visualizzazione dell'antico; in particolare, accanto ad analisi di testi letterari in cui affiorano motivi e temi della tradizione classica, i contributi danno conto delle molteplici riprese e rivitalizzazioni dell'antico negli ultimi decenni: riletture e riscritture in vari linguaggi, compreso quello del cinema che, nella nostra civiltà delle immagini, rimette in circolo racconti antichi e miti consacrati dalla tradizione dando loro significati nuovi e, anche se spesso li travisa (come nel recente revival del filone *peplum* di marca hollywoodiana), ha prodotto e ancora produce prove di grande impegno (come il film del regista Bondì *De reditu*, parlato in lingua latina) e offre spunto a interessanti esperimenti didattici. Le vie imprevedibili percorse dalla fortuna dei classici sono segnalate nei contributi raccolti nella rubrica “Vitalità e metamorfosi del mito” (*Saggi*, X)

e nelle rubriche “Rivisitazioni dell’antico in altri linguaggi” e “Riscritture dell’antico, serie e semiserie” (*Recensioni*, VI e VII).

Dall’esame complessivo dei contributi emergono alcune peculiarità della rivista: prima di tutto una forte attenzione al femminile (non sorprendente, perché era una delle indicazioni del fondatore), oggetto di 52 contributi nella sezione dei *Saggi* “Donne del mito e della storia: intrecci di antico e moderno”, 31 contributi nella sezione di *Recensioni* “Arcipelago femminile”, che danno conto della presenza delle donne nella società e nella cultura non solo antica: sono infatti caratterizzati dalla compresenza di passato e presente nelle riflessioni su archetipi mitici vivi nella nostra cultura (in particolare Antigone, Medea, Medusa) e nel nostro immaginario collettivo (Gorgoni e Sirene), su figure emblematiche dell’esperienza religiosa pagana (Iside, la Grande Dea) e della tradizione ebraico-cristiana, più in generale su aspetti della società e della cultura e su momenti della storia in cui le donne emergono come portatrici di valori e di alte idealità (Budicca, Ipazia). Note critiche, recensioni, affabulazioni riflettono la condizione delle donne che poco a poco sono riuscite a ritagliarsi spazi propri nel panorama letterario, dove ormai si impongono come protagoniste anche in virtù delle moderne tecnologie; e, “miracolo della tecnologia, in rete le donne fanno rete, si conoscono, si scambiano idee ed esperienze, condividono progetti culturali” (Francesca Santucci). Animatrice indiscussa di questo ambito di contributi critici (come di molti altri) è Letizia Lanza, attivissima redattrice della rivista fino dalla sua fondazione, studiosa della classicità greco-latina e della scrittura femminile contemporanea, “incorreggibile sperimentatrice, tanto intellettualmente curiosa, quanto caparbiamente legata alla tradizione di studi umanistici”, autrice di indagini originali sempre condotte con duttili e aggiornati strumenti critici (Lucia Ronconi e Marinella Fiume).

Nelle due sezioni di “Senecio” esaminate è particolarmente consistente anche la presenza di contributi critici su poeti e codici poetici in un arco di tempo che abbraccia molti secoli (37 articoli nei *Saggi*, 39 nelle *Recensioni*, rispettivamente nelle rubriche “Poetica e poesia: voci di ieri e di oggi” e “Letture di poesia, tra passato e presente”): attestano il ruolo dei poeti nell’antichità “custodi della parola” e “maestri di verità”, ora lucidi testimoni e interpreti della condizione dell’uomo moderno, ripiegati a cogliere la ricchezza del loro mondo interiore con “il conforto della tradizione” (Giorgio Linguaglossa), ma animati anche dalla volontà di incidere nella realtà complessa che li circonda con il loro forte impegno civile e la loro tensione etica.

L’importanza della poesia nella rivista “Senecio”, per molti anni ‘costola’ di “Vico Acitillo 124 -Poetry Wave”, risulta evidente nella sezione intermedia fra le due esaminate, *Traduzioni*, *Rivisitazioni*, *Manipolazioni*, che accoglie prevalentemente testi poetici (traduzioni dei lirici greci e latini – dai classici agli epigrammatisti dell’*Antologia Palatina* – ma anche traduzioni dei poeti della grande tradizione europea ispirata ai classici).

Pregnanti fra le creazioni poetiche le rivisitazioni e le manipolazioni che traggono spunto dall'antico e ripensano con sensibilità moderna personaggi, situazioni, vicende della storia greco-romana e della tradizione biblico-cristiana, elaborando con sapiente tecnica allusiva temi assimilati dall'eredità culturale alla luce di personali esperienze. Accanto alla produzione poetica, in questa sezione della rivista sono presenti anche testi in prosa: brillanti traduzioni (talora con commento) di opere meno note, come alcuni dialoghi di Luciano, e ancora multiformi rivisitazioni e manipolazioni, nelle quali emerge, già dalla scelta dei temi, la consonanza dell'antico con fenomeni culturali, vizi, inquietudini dei nostri tempi.

Questo nucleo fondamentale della rivista richiede però un'indagine a sé, che andrebbe probabilmente condotta con criteri diversi da quelli con cui sono state esaminate le altre due sezioni: accoglie infatti contributi diversissimi per articolazione, ma nello spirito che caratterizza i testi critici delle sezioni contigue; mi pare significativo che molti degli autori (quasi la metà: 42 su un totale di 95) accolti in questa sezione di "Senecio" compaiano anche nelle altre due sezioni, dove sono segnalati da un asterisco accanto al nome; l'interdipendenza tra la produzione 'critica' e quella 'creativa' risulta evidente anche dalla scheda allegata agli indici, e naturalmente un'indagine volta ad evidenziare le "corrispondenze" – non solo tematiche – fra esercizio critico e creazione / ricreazione contribuirebbe a delineare compiutamente la complessiva fisionomia e originalità della rivista che, accogliendo anche alcuni testi degli autori studiati e recensiti, antichi e moderni, consente di apprezzare attraverso la lettura diretta come la familiarità con i classici plasmi e connoti le prove (traduzioni, rivisitazioni, manipolazioni), che si inseriscono a buon diritto nella lunga, ininterrotta tradizione di confronto con l'antico.

Non solo queste tre parti della rivista che testimoniano i tanti modi di vivere l'antico nella cultura moderna si integrano e si corrispondono armonicamente, ma si connettono a loro volta alle tre prime sezioni – *La Fonoteca di Senecio*, *La Biblioteca di Senecio*, *Classici latini e greci* – tutte a cura di Emilio Piccolo, che offrono materiali di varia natura per lo studio della civiltà greca e romana nelle sue molteplici manifestazioni e in un lungo arco di tempo.

Non è possibile soffermarsi in questa sede sull'importanza della *Fonoteca di Senecio* (che offre 15 recitazioni di celebri testi poetici e 12 saggi di musica antica); nella *Biblioteca di Senecio* mi limito a segnalare in particolare il ricchissimo contributo che conclude la serie dei testi riprodotti (l'*Odissea* nella traduzione di Pindemonte e accanto ai poemi in lingua originale di Virgilio e Lucrezio, alcuni testi rarissimi della tarda latinità – tra i quali il poema scientifico di Sammonico – e tre opere di Teofilo Folengo): la *Letteratura Latina Dedalus*, originale e utilissimo strumento di studio che comprende profilo storico-letterario, monografie di autori, un'amplissima raccolta di pagine critiche, schede sull'arte

e la musica antica, accessibile in CD (edito da Loffredo, Napoli). Appunto a questo progetto di esplorazione globale dell'antico mi sembra corrisponda la varietà di contributi della rivista "Senecio".

Strumenti utilissimi per lo studio dell'antico sono offerti anche nella sezione dei *Classici latini e greci* (in lingua originale), sempre curata da Emilio Piccolo che comprende nella prima serie 21 testi latini (oltre agli storici e ai grandi poeti d'età augustea e flaviana, le *Epistole* di Seneca, i romanzi di Petronio e Apuleio, l'*Utopia* di Tommaso Moro), nella seconda 16 testi greci: oltre alle *Storie* di Tucidide, l'*Economico* di Senofonte, due opere politiche di Aristotele, due dialoghi platonici, la *Filippica I* di Demostene, un'operetta di Teofrasto (*De signis*) e sul versante della poesia Esiodo, le *Olimpiche* di Pindaro, tre tragedie (*Edipo*, *Medea*, *Persiani*), gli *Inni* di Callimaco.

Anche nell'appendice dei *Classici tradotti* che comprende 8 testi (*Le Confessioni* di Agostino, oltre alle opere greche già proposte in lingua originale) si coglie la fortissima impronta del gusto e della cultura di Emilio Piccolo. E soprattutto l'intera sezione dei *Classici* in originale e in traduzione è preziosa per lo studioso e facilmente utilizzabile anche nella pratica scolastica con gli strumenti tecnologici che ormai affiancano, e stanno forse soppiantando, i tradizionali strumenti cartacei.

Nella stessa prospettiva dei *Classici latini e greci* si colloca l'ultima sezione della rivista dedicata all'*Antico online*, un nutritissimo indice dei sussidi ormai indispensabili accanto ai tradizionali strumenti cartacei.

Tutte le sezioni di *Senecio* convergono dunque nel progetto complessivo di offrire materiali e strumenti di indagine per una conoscenza critica della nostra tradizione e per tenere desta la consapevolezza del nostro legame con il passato.

Indici

Saggi, enigmi, apophoreta

- I. Archeologia greco-romana e medio-orientale (15)
- II. Storia (e storiografia) antica e tardoantica (11)
- III. Cristianesimo delle origini e pensiero cristiano nel tempo (14)
- IV. L'antico in prospettiva antropologica (21)
- V. Donne del mito e della storia, intrecci di antico e moderno (52)
- VI. Filologia 1: note di linguistica, proposte ermeneutiche, strumenti di studio (14)
- VII. Filologia 2: analisi testuali ed esplorazioni tematiche (18)
- VIII. Filosofia antica e riflessione filosofica oggi (29)
- IX. Poetica e poesia: voci di ieri e di oggi (37)
- X. Vitalità e metamorfosi del mito (17)

Recensioni, note critiche, extravaganze

- I. Siti archeologici e viaggi tra presente e passato (23)
- II. Storia della Chiesa, teologia, arte e tradizioni cristiane (28)
- III. Esperienze didattiche e nuovi strumenti di studio (14)
- IV. Aspetti della cultura e della società antica (30)
- V. Arcipelago femminile (31)
- VI. Rivisitazioni dell'antico: altri linguaggi (27)
- VII. Riscritture dell'antico, serie e semiserie (25)
- VIII. Letture di poesia, tra passato e presente (38)
- IX. Riflessioni su cultura e società, oggi (19)
- X. Colloqui, testimonianze, ricordi di maestri e di amici (26)

Saggi, enigmi, apophoreta

I. Archeologia greco-romana e medio-orientale

- 1. Berti, Fede: Alcune ipotesi su un ceppo d'ancora da Iasos in Caria
- 2. Caenaro, Maria Grazia: Acque e culto delle acque nella X Regio
- 3. Caenaro, Maria Grazia: Un'antica via a nord-est: testimonianze epigrafiche e letterarie
- 4. Cardillo, Giuseppe: L'oro di Selinunte
- 5. Milano, Lucio: Scavi e ricerche epigrafiche a Tell Beydar [antica Nabada, Siria]
- 6. Plebani, Tiziana: Gli ulivi di Sparta e i conti in sospeso con la storia
- 7. Ruggiero Perrino, Vincenzo: Spettacolo e drammaturgia nell'antico Egitto
- 8.*Santucci, Francesca: Una tragedia dell'antichità: Pompei
- 9. Zezza, Titti: Commercianti, avventurieri, mercanti, eroi, dei: tutti in viaggio lungo le rotte mediterranee [R. Lane Fox, *Eroi viaggiatori. I Greci e i loro miti nell'età di Omero*, Torino 2010]
- 10. Zezza, Titti: Il fregio della cella del Partenone
- 11. Zezza, Titti: Lacrime divine: l'ambra [Ovidio, Plinio]
- 12. Zezza, Titti: Magnificenza della Roma imperiale nella Pamphilia
- 13. Zezza, Titti: Splendore di Rodi
- 14. Zezza, Titti: Tracce di storia antica in una coppa di vino
- 15. Zezza, Titti: Viaggio nell'estremo Occidente mediterraneo

II. Storia (e storiografia) antica e tardoantica

- 1. Caenaro, Maria Grazia: Costantino il Grande da Naissus alla Roma secunda
- 2. Caenaro, Maria Grazia: I Romani sul Danubio
- 3. Caenaro, Maria Grazia: Puglia e Basilicata tra Oriente e Occidente [dai Greci ai Normanni]
- 4. De Cristofaro, Luigi: Alcune riflessioni su Erodoto, I, 94. Una proposta interpretativa

5. Ghiselli, Giovanni: Introduzione allo studio della storia antica
6. Mambella, Raffaele: I viaggi dell'imperatore Adriano e di Marguerite Yourcenar
- 7.*Mazzocato, Gian Domenico: Il "romanzo" di Tacito minore
8. Mazzocato, Gian Domenico: L'Agricola di Tacito: l'individuo davanti al potere
9. Salvini, Andrea: Briciole di tardoantico
10. Scotto, Andrea: Romanità e mondo germanico alle radici del Medioevo
11. Tarigo, Paolo Giovanni: In viaggio con Kapuscinski. Riflessioni su Erodoto [R. Kapuscinski, *In viaggio con Erodoto*, Milano 2005]

III. Cristianesimo delle origini e pensiero cristiano nel tempo

1. Caenaro, Maria Grazia: Dall'Editto di Milano (313) all'Editto di Tessalonica (380), parte I
2. Caenaro, Maria Grazia: Dall'Editto di Milano (313) all'editto di Tessalonica (380), parte II
3. Giolo, Gianni: La critica testuale: dalla *Pascendi* (1907) alla *Divino afflante Spiritu* (1943)
4. Giolo, Gianni: L'immagine di Dio dopo Auschwitz
- 5.*Marchisio, Mario: Da Dio al lettore [Agostino e Rousseau, Confessioni]
- 6.*Mazzocato, Gian Domenico: Venanzio, *Vita Sancti Martini* [traduzione]
7. Plebani, Tiziana: Il no dei prelati, il sì di Maria
8. Rosada, Bruno: Presenze pelagiane in territorio aquileiese nel V secolo
9. Ruggiero Perrino, Vincenzo: Lo spettacolo nell'alto medioevo. Tra condanna e definizione di una nuova estetica teatrale, parte I (sec. II-IV)
10. Ruggiero Perrino, Vincenzo: Lo spettacolo nell'alto medioevo. Tra condanna e definizione di una nuova estetica teatrale, parte II (sec. V-IX)
- 11.*Santucci, Francesca: Le parole di Gesù nei secoli dei secoli
- 12.*Vianello, Gianni: Da Giovanni chiamato Marco. L'enigma delle reliquie
13. Vianello, Gianni: *La traslatio sancti Marci*
14. Vianello, Gianni: Una reliquia in crisi di identità [S. Marco]

IV. L'antico in prospettiva antropologica

1. Borghini, Alberto: Canti dell'uovo (un'immagine antica e una tradizione piemontese attuale)
2. Borghini, Alberto: Città e percezione eteroclitica. Il "pertugio di tarlo" (riprendendo Apollodoro) [Calvino]
3. Borghini, Alberto: *Inni Orfici* 1,3 (a Ecate) e una tradizione folklorica attuale. Segnalazione [Il ballo dei morti]
4. Borghini, Alberto: Petronio, *Satyr.* CXV 5 e un'espressione sarda della rabbia e della pazzia
- 5.*Cazzola, Claudio: Fare la spesa: vendere e comprare con Cicerone [attività pratiche e giudizio morale]
6. Fabris, Otello: Messaggi rivoluzionari dal *Lasagnarum regnum* [di Merlin Cocai]
7. Fort, Lorenzo: Come ieri, peggio di ieri [risse di tifosi e condotta indegna di senatori]
8. Ghiselli, Giovanni: Il consumismo empio del santo Natale. Il culto del dio Sole
9. Ghiselli, Giovanni: L'età dell'oro [permanenza dell'archetipo esideo]
- 10.*Lanza, Letizia: Le delizie di Archestrato [arte culinaria e banchetti nel mondo greco-romano]
11. Lanza, Letizia: *Ludi, ghiribizzi e varie golosità*
12. Lanza, Letizia: *Vinum, venenum, Venus* [sulla cultura della vite nell'antichità]
- 13.*Santucci, Francesca: La toletta romana
14. Santucci, Francesca: Il matrimonio nell'antica Roma
15. Santucci, Francesca: Non havere pagura a questo ballo venire [esorcizzare la morte nel Medioevo]
16. Santucci, Francesca: Sit tibi terra levis [usi funerari romani]
17. Santucci, Francesca: Superstizione e magia nell'antica Roma

18. Spagna, Francesco: Il viaggio di Osiride, morte e trasformazione da una prospettiva antropologica
19. Spagna, Francesco: Sull'anima [concezioni dell'anima attraverso le culture]
20. Toso Fei, Alberto: Magie clodiensi
21. Zezza, Titti: Cosmetici e sostanze odorose nell'antica Roma

V. Donne del mito e della storia, intrecci di antico e moderno

1. Andò, Valeria: Non violenza e pensiero al femminile. Un dialogo da iniziare
- 2.*Bárberi Squarotti, Giorgio: Le donne al potere (su modelli antichi), parte I
3. Bárberi Squarotti, Giorgio: Le donne al potere (su modelli antichi), parte II
- 4.*Caccia, Gianni: Antigone, Creonte e il dualismo radicale
- 5.*Cabianca, Alessandro: Nota dell'autore al dramma in versi *Medea*
6. Caenaro, Maria Grazia: Il linguaggio della fiaba: Melusina tra folklore e storia
7. Caenaro, Maria Grazia: Isabella Morra, poeta fanciulla della Basilicata
8. Caenaro, Maria Grazia: Marguerite Yourcenar e la Grecia
9. Caenaro, Maria Grazia: Vibia Sabina. Ritratto di un'imperatrice
10. Ceresa, Ivana: Ricercare donna... nelle storie perdute
11. Conte, Salvatore: Agrippina latens, parte I
12. Conte, Salvatore: Agrippina latens, parte II
13. Conte, Salvatore: Il tesoro di Didone. Appunti per un percorso di ricerca
14. Conte, Salvatore: Recepimenti [Il Principio Femminile: *Eneide-Beowulf*]
15. Conte, Salvatore: *Toro faciem impressa*. Apuleio e l'imitazione esplicitiva di Virgilio [Carite/Didone]
16. Cretella, Chiara: Vergine & Madre. Iconografia mariana attraverso i secoli
17. Di Rienzo, Maria G.: Segni e simboli della dea, parte I
18. Di Rienzo, Maria G.: Segni e simboli della dea, parte II
19. Fiume, Marinella: Scritture di donne lungo il Mediterraneo (da ieri a oggi)
20. Freccero, Gabriella: L'Antigone di Judith Butler
21. Freccero, Gabriella: L'ordine simbolico della Gorgone. Letizia Lanza agli Inferi
22. Freccero, Gabriella: Nata per ribellarsi. L'archeologia avventurosa di Harriet Boyd
23. Freccero, Gabriella: V. Andò, *L'ape che tesse*
24. Ghiselli, Giovanni: La buona moglie sottomessa e silenziosa. Espressioni di antifemminismo
25. Giacometti, Evelina: La donna teutonica
26. Giolo, Gianni: Il vaso di Pandora. Il male del mondo (Genesi, Esiodo, Virgilio)
- 27.*Graziati, Floriano: Il contributo delle donne al pensiero politico (dai secoli remoti ad ora)
28. Graziati, Floriano: La 'generazione perduta' di Gertrude Stein ed Edith Stein
29. Graziati, Floriano: Simon Weil e la passione (platonica) della verità
- 30.*Lanza, Letizia: Da Plinio il vecchio a Simone de Beauvoir. Divagazioni muliebri
31. Lanza, Letizia: Degradazione mortale [Elena in D'annunzio e Ritzos]
32. Lanza, Letizia: Donne grandi o perverse? Semiramide
33. Lanza, Letizia: Medea, donna- vittima o mostro?
34. Lanza, Letizia: Nei meandri dell'Es [Aspasia e le altre]
35. Lanza, Letizia: Penelope veneziana a tre voci
36. Lanza, Letizia: Questioni d'Egitto. Il culto di Iside secondo Plutarco
37. Lanza, Letizia: Ancora su Iside. Una lettura al femminile
38. Lanza, Letizia: L'avventura della parola: Antigone
39. Lanza, Letizia: Ancora sull'*Antigone* di Sofocle. A ritroso
40. Lanza, Letizia: Uno schianto di luce (al di là di Sofocle) [*Antigone* di M. Zambrano, M. Castaldi]
41. Lanza, Letizia: Scrivere la vita (Virginia Woolf)
42. Lanza, Letizia: Storie di varia femminilità
43. Lanza, Letizia: Su Giulia Balbilla. Appunti a latere
- 44.*Marchisio, Mario: Il gineceo di Sisifo. Introduzione alla misoginia estetica
- 45.*Mugnaini, Ivano: *Medea* di Euripide: umanità e inumanità della psiche

- 46.*Nenci, Francesca: La donna fiaccola nelle *Vespe* di Aristofane
- 47.*Santucci, Francesca: Aniello Scotto: "Io, Domitilla"
48. Santucci, Francesca: Budicca e le altre donne dell'antichità
49. Santucci, Francesca: Canto la storia di Ero e Leandro
50. Santucci, Francesca: Didone: donna e regina
51. Santucci, Francesca: Giuditta e Oloferne
52. Santucci, Francesca: Sulpicia

VI. Filologia 1: note di linguistica, proposte ermeneutiche, strumenti di studio

- 1.*Angelini, Claudio: Espressività e universalità della lingua latina
2. Borghini, Alberto: Apul. *Met.* IX 20,4: una proposta interpretativa [*pro/procul a/ limine*]
3. Borghini, Alberto: Plin. *n.b.* XXVIII 39: a proposito della lezione *recipere e di a tergo*
4. Borghini, Alberto: *Purg.* IV 106-108: il mestiere di Belacqua e l'impedimento ad andare. Nota dantesca
5. Borghini, Alberto: Qualche altra riflessione sul tema dell'orologio nella cena petroniana
6. Caenaro, Maria Grazia: Mario Marzi filologo e traduttore [Oratori attici, Antologia Palatina]
- 7.*Cazzola, Claudio: Alfonso Traina, Adolfo Gandiglio, un "grammatico" tra due mondi
8. Cazzola, Claudio: Mele (e fanciulle?) mal sorvegliate Fortuna ferrarese di un verso ovidiano (*Met.* IX 190)
9. Giacon, Maria Rosa: Per una fonte pascoliana della *Fedra* [di D'annunzio]
10. Montanari, Franco: Il progetto Aristarchus [sito degli strumenti di lavoro per gli studi classici]
11. Rapelli, Giovanni: Angelo Poliziano, *Misc.* II, 9 *Niptra* [di Marco Pacuvio]
12. Rapelli, Giovanni: Cenni di toponomastica della Lessinia
13. Rapelli, Giovanni: Lenizione e geminazione nel latino: l'influsso etrusco
14. Rapelli, Giovanni: L'etimologia del latino "amare"

VII. Filologia 2: analisi testuali ed esplorazioni tematiche

1. Bologna, Marco: L'orazione di Gaioffo nella "Carossa". Il modello catilinario tra *Chaos* e *Baldus*
- 2.*Caccia, Gianni: *Alessandro ovvero il falso profeta* [trad. e commento]
3. Caccia, Gianni: *Gli amanti della menzogna ovvero l'incredulo* [trad. e commento]
4. Caccia, Gianni: Il *Peregrino* di Luciano di Samosata [trad. e commento]
5. Caccia, Gianni: Il *typhos*, un universo semantico della koiné
6. Caccia, Gianni: Ipnoterapia di un ipocondriaco e ansia soterica: I *Discorsi sacri* di Elio Aristide
7. Caccia, Gianni: La poikilia della mistificazione nel *Peregrino* di Luciano di Samosata
8. Caccia, Gianni: Tra purismo, difesa della lingua e pedanteria: il *Solecista* di Luciano di Samosata
9. Fabris, Otello: La "Zanitonella" di Teofilo Folengo a cinquant'anni dalla prima traduzione italiana
- 10.*Lanza, Letizia: Ancora sui rettili. Appunti vari [da Filostrato a Sylvia Plath]
11. Lanza, Letizia: Grato animo. I delfini di Iasos e altre storie
12. Lanza, Letizia: *Mirabile bruttezza*. Nota in margine [*monstra* e *mirabilia* nel mondo animale]
13. Lanza, Letizia: Noticina di genere [sulla bisessualità]
14. Lanza, Letizia: Sulle trasformazioni. Appunti vari [*striges* e *lamiae*]
15. Nicolini, Lara: Il romanzo di Apuleio: storie di narratori inaffidabili [tre ipotesi interpretative]

16. Pavese, Carlo Oddo: A proposito dell'*Iliade* tradotta in veneziano da G. Casanova [il testo critico]
- 17.*Ruffato, Cesare: Sul *Liber medicinalis* di Quinto Sereno Sammonico [poema latino del III-IV sec.]
18. Tarigo, Paolo Giovanni: Il ruolo della cultura nella formazione dell'uomo politico secondo Sallustio

VIII. Filosofia antica e riflessione filosofica oggi

1. Andò, Valeria: “la physis ama nascondersi”: la lettura arendtiana di Eraclito
- 2.*Bossi, Francesco: Per un illuminismo egualitario
- 3.*Cabianca, Alessandro: Sull'anima [nei poeti]
4. Cabianca, Alessandro: Sull'anima [nelle religioni occidentali]
5. Caporossi, Patrizia: La parola di Diotima nel *Simposio* di Platone
6. Cardillo, Giuseppe: Il sonno di Gorgia [riflessioni sulla morte]
7. Ghiselli, Giovanni: Contro la pena di morte
8. Ghiselli, Giovanni: Espressioni antiche e moderne di umanesimo
9. Ghiselli, Giovanni: La diversità necessaria all'individuazione. Apollineo e dionisiaco
10. Ghiselli, Giovanni: La natura si vendica [Prometeo e il mito del progresso]
11. Ghiselli, Giovanni: L'orgia bacchica
- 12.*Graziati, Floriano: A proposito di pene e colpe
13. Graziati, Floriano: Dall'antico a oggi: riflessioni sull'uguaglianza quale postulato e finalità di democrazia.
14. Graziati, Floriano: ... e la democrazia di Hans Kelsen?
15. Graziati, Floriano: “... in mezzo a libertà e uguaglianza ...”
16. Graziati, Floriano: Miti di giustizia e paradossi del diritto
17. Graziati, Floriano: Moneta di sogni e di realtà. Ripensando Platone
18. Graziati, Floriano: Riflessioni su principi di natura e lumi di ragione
19. Linguaglossa, Giorgio: Cenni sul concetto di “Bello”. Risposta a Tomaso Kemeny
- 20.*Lucini, Gianmario: I paradossi della razionalità irrazionale [per una filosofia antropologica]
21. Madricardo, Alberto: Influssi del Pitagorismo sul pensiero platonico
22. Madricardo, Alberto: Musica, filosofia e scienza in Grecia : Archita di Taranto
23. Madricardo, Alberto: Musica, filosofia e scienza in Grecia: Pitagora e Filolao
24. Mambella, Raffaele: Sull'anima [morfologia dell'anima, dagli Egizi ai Greci al Medioevo]
- 25.*Marchisio, Mario: Notizie dal Kaliyuga [azione e contemplazione]
- 26.*Montalto, Sandro: Riottosi frammenti
27. Ramirez, Giuseppe Alvise: Il limite nel pensiero di Leopardi, Goethe, Pascoli. Spunti di lettura
28. Ramirez, Giuseppe Alvise: Viaggi al di là del limite (il *nefas* della nave Argo)
29. Ungaro, Maria Antonietta: Sull'anima [Animus e Anima nella psicologia del profondo junghiana]

IX. Poetica e poesia: voci di ieri e di oggi

1. Accascina, Serena: Orfeo padre della poesia, ieri e oggi
2. Angiò, Francesca: Cicale e rugiada [un motivo poetico da Omero al giapponese *Romanzo di Genij*]
3. Audano, Sergio: Le regole della poesia: inedite riflessioni di Alessandro Piccolomini sull'*ars poetica* di Orazio in un recente libro [F. Refinio, *Per via d'annotazioni...* Lucca 2009]
- 4.*Bárberi Squarotti, Giorgio: *Ta Biblia* (nell'invenzione di Pietro Jahier) [su *Resultanze e Ballata*]
- 5.*Cabianca, Alessandro: Poesia e musica dall'antichità ai nostri giorni
- 6.*Caccia, Gianni: Il preteso maledettismo della poesia classica [da Ipponatte a Catullo]
7. Caccia, Gianni: Poeti di guerra e di pace nell'antichità classica
8. Caenaro, Maria Grazia: *La levior lyra* di Ovidio (*Metamorfosi*, X), parte I
9. Caenaro, Maria Grazia: *La levior lyra* di Ovidio (*Metamorfosi*, X), parte II
10. Caponi, Matilde: L'astronomia della *Divina Commedia*
- 11.*Cazzola, Claudio: Ascoltare l'*Odissea*. Letture commentate in tre tempi
12. Cazzola, Claudio: *Iliade* di sera 1: L'ira, l'insulto, il duello
13. Cazzola, Claudio: *Iliade* di sera 2: il colloquio, l'ambasceria
14. Cazzola, Claudio: *Iliade* di sera 3: L'inganno d'amore, l'amicizia virile
15. Cazzola, Claudio: *Iliade* di sera 4: La fabbricazione delle armi, lo scontro finale
16. Cazzola, Claudio: La formica di Marziale
17. Cazzola, Claudio: Leggere l'*Eneide*. Sei incontri con il poema virgiliano, I
18. Cazzola, Claudio: Leggere l'*Eneide*. Sei incontri con il poema virgiliano, II
19. Cazzola, Claudio: Leggere l'*Eneide*. Sei incontri con il poema virgiliano, III
20. Cazzola, Claudio: Leggere l'*Eneide*. Sei incontri con il poema virgiliano, IV
21. Cazzola, Claudio: Lucrezio all'Ariosto 1
22. Cazzola, Claudio: Lucrezio all'Ariosto 2
23. Freccero, Gabriella: La mappa delle lacrime nei poemi omerici [lettura di Helene Monsacré]
- 24.*Gazzolo, Giorgio: *Haiku* in lingua latina
- 25.*Lanza, Letizia: Di memoria in memoria (a proposito di Fernando Bandini)
26. Lanza, Letizia: Il sonno nel giuoco d'amore [Meleagro di Gadara]
- 27.*Marchisio, Mario: Eulibio Brentiatico [= Paolo Relli, poeta dell'Arcadia]
- 28.*Mazzocato, Gian Domenico: Nonostante quel pi greco [sulla poesia di F. Graziati]
29. Montanari, Franco: Saffo riemersa dalle acque della memoria
30. Rosada, Bruno: Catullo, Foscolo, Pascoli e Quasimodo traduttori di Saffo
- 31.*Santucci, Francesca: L'amore di Catullo
- 32.*Spagnuolo, Antonio: Eros e Thanatos tra poesia e realtà [D'annunzio, Saba, Pavese]
33. Seita, Mario - Borghini Alberto: Leopardi, *A Silvia*: un modello antico (Claudiano); il nome di Silvia
34. Tarigo, Paolo Giovanni: Variazioni tardoantiche sulla topica allegoria della nave
- 35.*Valesio, Paolo: Dai Greci a Mozart [autonomia dell'eros: *Don Giovanni* Da Ponte/Mozart, Casanova]
36. Valesio, Paolo: Poemistica [B. De Angelis, A. Cappi, A. Ramberti]
37. Zambon, Francesco: Poetica di Fernando Bandini

X. Vitalità e metamorfosi del mito

1. Anzai, Hiroyuki: Sull'anima [l'anima-farfalla, Biennale di Venezia]

2. Caenaro, Maria Grazia: Canova lettore dei classici [Omero, tragici, Platone, Plutarco, Apuleio], parte I
3. Caenaro, Maria Grazia: Canova lettore dei classici, parte II
- 4.*Ferraris, Franca Maria: Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò* [commento]
5. Freccero, Gabriella: Mostri rossi e vulcani in eruzione: La nuova *Gerioneide* secondo Anne Carson
6. Giolo, Gianni: La luna nel mito greco
- 7.*Lanza, Letizia: Camille Claudel, scultrice (tra tradimenti e gorgonici furori)
8. Lanza, Letizia: Hans Memling, pittore: l'altro Odisseo
9. Lanza, Letizia: L'eros scomposto di Rodin
10. Lanza, Letizia: Nel cuore del labirinto. Da ieri a oggi [Minotauro]
11. Lanza, Letizia: Palamede [Euripide/Filostrato]
- 12.*Lucini, Gianmarco: Considerazioni sul mito e sulla scienza
- 13.*Nenci, Francesca: Aiace, l'eroe infranto [laboratorio teatrale 'Mitopoiesi', Liceo Classico Galilei, Pisa]
14. Sartorelli, Guido: Il mondo nella Torre [Torre di Babele, Biennale di Venezia]
15. Vignola, Donatella: *Quomodo Ovidii carmina brevioris pelliculae imagines moventes fieri potuerint* [trasposizioni cinematografiche delle *Metamorfosi* di Ovidio]
16. Zezza, Titti: Ercole il divino eroe: spigolando tra le pieghe del mito
17. Zezza, Titti: Vitalità del mito [il viaggio degli Argonauti e il vello d'oro]

Recensioni, note critiche, extravaganze

I. Siti archeologici e viaggi tra presente e passato

1. Belli, Paolo: Iasos di Caria
2. Belli, Paolo: *Laodicea di Frigia* (a cura di Gustavo Traversari, Roma 2000)
3. Fezzi, Luca: Claudia Antonetti (a cura di) *Lo spazio ionico e le comunità della Grecia nord-occidentale*. Atti del Convegno Internazionale (Venezia 7-9 gennaio 2010), Pisa 2010
4. Freccero, Gabriella: Giovanna Bandini, *Lettere dall'Egeo. Archeologhe italiane tra il 1900 e il 1950* (Firenze 2003)
5. Fort, Lorenzo: Intervista a Bruno Rosada [su *Venezia prima di Venezia. Letteratura e società dal secolo I d.C. al secolo VIII*, Brescia 2005]
6. Fort, Lorenzo: L'antichità in laguna [itinerario veneziano sulle tracce di Roma]
- 7.*Lanza, Letizia: A proposito del sepolcro prediale dei Fadieni
8. Lanza, Letizia: Federico Moro, *La voce della Dea. Il romanzo degli antiche Veneti* (Spinea Venezia 2003)
9. Lanza, Letizia: I. Lisovy, *Chersoneso, città nella Tauride selvaggia. Ripresa di iscrizioni latine* (Ceské Budejovice-Aquileia 2006)
10. Moro, Federico: Il geologo del mito [intervista a Nin Scolari sul Teatro di ricerca nei 'Luoghi del mito']
11. Moro, Federico: Intervista a Giovannella Cresci Marrone
12. Moro, Federico: Intervista a Maurizia De Min
13. Moro, Federico: *La Venetia e le donne*. Loredana Capuis

14. Moro, Federico: *Le Custodi del Sapere*: Angela Ruta
15. Moro, Federico: *Le Custodi del Sapere*: Elisa Possenti
16. Moro, Federico: *Reitia. Dea della Nostra Memoria* [rappresentazione a Padova, regia di Nin Scolari]
- 17.*Scalabrino, Marco: Rosamaria R. Lombardo, *L'ultima dimora del Re* (Rimini 2013) [tomba di Minosse]
18. Zezza, Titti: *Antiche trasparenze e splendore dei vetri veneziani*
19. Zezza, Titti: *In attesa del grande evento: l'apertura del nuovo Museo dell'Acropoli di Atene*
20. Zezza, Titti: *In margine ai Giochi Olimpici dell'anno 2004. Olimpia e dintorni*
21. Zezza, Titti: *Inno alla Tracia*
22. Zezza, Titti: *L'onda lunga della storia antica risale la Valle dell'Adige*
23. Zezza, Titti: *Un passato che riaffiora dal fango* [Costantinopoli teodosiana, Istanbul]

II. Storia della Chiesa, teologia, arte e tradizioni cristiane

1. Albertini, Normanna: *L'Areopago di Benedetto XVI*
2. Albertini, Normanna: *La saggezza di Dedalo* [contro la tentazione di emulare Dio]
- 3.*Bossi, Francesco: *Considerazioni sulla vicenda Ratzinger-Sapienza*
4. Bossi, Francesco: *Decalogo laico*
5. Bossi, Francesco: (a cura di) *Due parabole ed altre considerazioni*
6. Bossi, Francesco: (a cura di) *Laudes et vitia*
7. Di Stefano Busà, Ninnj: *Il pensiero medievale sul significato divino: appunti minimi*
8. Di Stefano Busà, Ninnj: *La rivelazione degli Apostoli in S. Agostino*
- 9.* Fontanella, Federico: *Il bottazzuolo di sant'Albano (o su Filemone e Bauci)* [da *La gallina...* Treviso 2010]
10. Fort, Lorenzo: *L. Visconti Cicchino, Grazie Disma* [il cattivo ladrone sul Golgota] (Napoli 2004)
- 11.*Marchisio, Mario: *Mastro Vittore* [Carpaccio, i *telari* di S. Giorgio nella scuola degli Schiavoni, Venezia]
12. Peyretti, Enrico: *Da un Dio violento alla misericordia di Gesù*
13. Peyretti, Enrico: *Guerre di religione. Religioni in guerra*
14. Peyretti, Enrico: *La forza dell'amore*
15. Peyretti, Enrico: *L'idea monoteista fondamento dell'uguaglianza*
16. Peyretti, Enrico: *Religioni in guerra*
17. Peyretti, Enrico: *Sacrificio, violenza religiosa?*
18. Peyretti, Enrico: *Verità senza violenza per religioni disarmate*
19. Peyretti, Enrico: *J. Assmann, Non avrai altro dio. Il monoteismo e il linguaggio della violenza* (Bologna 2007)
20. Peyretti, Enrico: *G. Barbaglio: Amore e violenza. Il dio bifronte* (Rimini 2006)
21. Peyretti, Enrico: *Rachel Bepaloff, Dell'Iliade* (New York 1948; ed. it. Troina Enna 2004)
22. Peyretti, Enrico: *P. de Benedetti, Teologia degli animali* (Brescia 2007)
23. Peyretti, Enrico: *A. von Harnack, Militia Christi. La religione cristiana e il ceto militare nei primi tre secoli* (1905; ried. Palermo 2004)
- 24.*Righetti, Marco: *Dalla Bibbia a Roma: storie di (stra)ordinaria violenza*
- 25.*Valesio, Paolo: *Spiritualità (e non) alle Gallerie dell'Accademia* [senso del divino prima e dopo Bellini]

- 26.*Visconti Cicchino, Lucia: Fiorella Macchioni: *Il volto e l'anima*. Nota di lettura [31 icone] (Firenze 2006)
27. Toso Fei, Alberto: *Il Cristo venuto dal mare*
28. Toso Fei, Alberto: *Sampietri e leggende clodiensi*

III. Esperienze didattiche e nuovi strumenti di studio

1. Audano, Sergio - Rossi, Stefania: *Cronaca di un certamen: didattica ed esperienza culturale* [*Certamen Tacitaeum*, Terni]
2. Audano, Sergio - Rossi, Stefania: *Poesia antica e moderna: cronaca di due lezioni chivaresi di Leopoldo Gamberale*
3. Bugin, Elisa: *Incontri con l'irrazionale, II* [Progetto "I Classici per l'Europa", Venezia 20 novembre 2009]
- 4.*Cazzola, Claudio: *Leggere l'Odissea. Letture commentate in tre tempi (L'enigma di Omero, Ferrara 2013)*
5. De Cristofaro, Luigi: *A proposito di Esiodo. Teogonia. La nascita degli dei* [tradotta e raccontata da P.P. Quattrone, con testo greco a fronte, Roma 2014]
6. Fort, Lorenzo: *I Deipnosofisti di Ateneo* (Roma 2001) [Padova, presentaz. di L. Canfora, M. Geymonat, F. Sartori]
7. Fort, Lorenzo: *Il "nuovo" Archimede* (Mario Geymonat, *Il grande Archimede*, Roma 2004)
8. Fort, Lorenzo: *Incontri con l'irrazionale, I* [Progetto "I Classici per l'Europa", Venezia 20 ottobre 2009]
9. Fort, Lorenzo: *Institutio. Quaderni di didattica delle materie letterarie II* (Padova 2000)
10. Fort, Lorenzo: *Parlare latino oggi* [G. Capellanus, *Parlare latino oggi. Conversazioni moderne nella lingua di Roma*, trad. it., Napoli 2000]
11. Fort, Lorenzo: *Parole & parole* [scheda linguistica]
12. Marano, Loredana: *Comes viae, una grammatica nuova per orientamento didattico...* (Napoli 2008)
13. Mazzocchini, Paolo: *Massimo Rossi: Scientia litterarum. Storia, autori, generi* (Napoli 2009)
14. Pagani, Lara: *Franco Montanari, Prima lezione di letteratura greca* (Roma-Bari 2003)

IV. Aspetti della cultura e della società antica

1. Bellini, Oreste: *Mirabile bruttezza. Una lettura*
2. Borghini, Alberto - Seita, Mario: *Petronio, Satyricon 97,10: una nuova proposta*
- 3.*Cazzola, Claudio: *Alberto Pavan: La gara delle quadrighe e il gioco della guerra* [commento al VI libro della *Tebaide* di Stazio, vv. 238-549] (Alessandria 2009)
4. Cazzola, Claudio: *Letizia Lanza, Mirabile bruttezza* (Padova 2008)
5. Cazzola, Claudio: *L. Canfora, Il papiro di Artemidoro* (Roma -Bari 2008)
6. Chiariglione, Marco: *L. Lanza, Mirabile bruttezza*
- 7.*Della Porta, Fortuna: *Lanza Letizia, Ludi, ghiribizzi e varie golosità* (Venezia 2005)
8. Freccero, Gabriella: *L. Lanza, Ludi, ghiribizzi e varie golosità*
9. Ghiselli, Giovanni: *Clientelismo antico e mafia*

10. Ghiselli, Giovanni: La calunnia dell'avversario politico, militare, culturale
11. Ghiselli, Giovanni: La crisi della cultura. Testimonianze e riflessioni
12. Ghiselli, Giovanni: Sulla guerra. Pensieri sparsi
- 13.*Lanza, Letizia: *De M. Flavio Quintiliano* [su V. Scarano Ussani, *Il retore e il potere. Progetto formativo e strategie del consenso nell'Institutio oratoria*, Napoli 2008]
14. Lanza, Letizia: Il sangue e la morte. Indagini su parricidio e incesto [su G. Brescia - M. Lentano, *Le ragioni del sangue. Storie di incesto e fratricidio nella declamazione latina*, Napoli 2009]
15. Lanza, Letizia: Meretricio e lenocinio all'ombra del Vesuvio [su P.G. Guzzo - V. Scarano Ussani, *ex corpore lucrum facere. La prostituzione nell'antica Pompei*, Roma 2009]
16. Macchia, Annalisa: Lanza Letizia: *Ludi, ghiribizzi e varie golosità*
- 17.*Mazzocato, Gian Domenico: Tito Livio misterioso. Pianto di Madonne? Sempre esistito
18. Mazzocchini, Paolo: *I Classici e la scienza. Gli antichi, i moderni e noi* (Milano 2007)
19. Mazzocchini, Paolo: Carlo Franco: *Intellettuali e potere nel mondo greco e romano* (Roma 2006)
20. Mazzocchini, Paolo: Massimo Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento* (Bologna 2006)
21. Marchiori, Antonia: Alcuni aspetti della versificazione euripidea [novità di ritmo e di parole]
22. Moro, Federico: Letizia Lanza, *Frustoli di scrittura tra paganesimo e misticismo* (Venezia 2002)
23. Panella, Giuseppe: L'evoluzione della bellezza e analisi dell'altro. Letizia Lanza, *Mirabile bruttezza*
24. Panella, Giuseppe: Variazioni (gustose) sul mondo antico e sulla loro necessaria quotidianità
25. Romano, Elisa: Sergio Audano, *Classici lettori di Classici. Da Virgilio a M. Yourcenar* (Lecce 2012)
- 26.*Santucci, Francesca: Il cantore dei teneri amori: Ovidio
27. Santucci, Francesca: Istruzione ed educazione nel mondo romano
28. Sirangelo, Emilia: Su *Mirabile bruttezza*
29. Vasile, Luciana: Su *Mirabile bruttezza*
30. Visconti Cicchino, Lucia: Lanza Letizia: *Ludi, ghiribizzi e varie golosità*

V. Arcipelago femminile

- 1.* Bisutti, Donatella: Appunti per una lettura di Marosia Castaldi, *Fermata km. 501*
- 2.* Carraroli, Mariagrazia: Letizia Lanza: *Le donne e l'antico* (Ceské Budejovice-Venezia 2006)
- 3.* Cavallini, Pier Giorgio: Francesca Santucci, *Virgo Virago* [dalla prefazione a *V.V.*, Catania 2008]
- 4.* Cazzola, Claudio: Letizia Lanza: *Femminilità "virile", tra mito e storia* (Novi Ligure 2009)
5. Cazzola, Claudio: Letizia Lanza: *La verità e il mito. Trittico muliebre* (Venezia 2010)
6. Cazzola, Claudio: Letizia Lanza: *Medusa. Tentazioni e derive* (Padova 2007)
7. Cazzola, Claudio: Letizia Lanza: *Variazioni omeriche (e anguillesche)* (Venezia 2011)
- 8.* Dainotti, Fabio: Tra Eros e Pora Reitia: Divagazioni femminili (su L. Lanza, *Diabolica*, Venezia 2010)
9. Di Rienzo, Maria G.: Perché abbiamo bisogno della storia delle donne
10. Di Rienzo, Maria G.: Il mondo va così [da *Telegrammi della nonviolenza*]
11. Fiume, Marinella: Donne in rete / Reti di donne (su L. Lanza, *Il diavolo nella rete*, Novi Ligure 2003)

12. Fort, Lorenzo - Lisovy, Igor: Letizia Lanza e la cultura antica [dalla Postfazione a L. L., *Le donne e l'antico*, Ceské Budejovice-Venezia 2006]
13. Freccero, Gabriella: A. Cavarero. *A più Voci. Filosofia dell'espressione vocale* (Milano 2003)
14. Freccero, Gabriella: L. Mancini, *Il rovinoso incanto. Storia di Sirene antiche* (Bologna 2005)
15. Freccero, Gabriella: L. Lanza, *Diabolica. Da ieri a oggi*
- 16.*Gallo, Pierino: L. Lanza, *La verità e il mito. Trittico muliebre* (Venezia 2010)
17. Ghiselli, Giovanni: Su *Ipazia*
- 18.*Isetta, Gianfranco: Impressioni e suggestioni su *La verità e il mito* di Letizia Lanza
19. Macchia, Annalisa: Letizia Lanza: *Medusa. Tentazioni e derive* (Padova 2007)
20. Mariani, Carla: *Alla luna*
21. Molinari, Raffaella: M. Castaldi, *Che chiamiamo anima* [donne che tessono vita e parole] (Milano 2002)
22. Moro, Federico: A proposito di *Diabolica*
23. Nocchi, Francesca Romana: *Gli epigrammi di Giulia Balbilla (ricordi di una dama di corte) e altri testi al femminile sul colosso di Memnone*, di Amalia Margherita Cirio (Lecce 2011)
- 24.*Paraskevà, Helene: Le "Ragazze Gorilla" e la Medusa [sul gruppo artistico *Gorilla-Guerrilla girls*]
- 25.*Prandin, Ivo: Appunti su Letizia Lanza, *La verità e il mito*
- 26.*Santucci, Francesca: Su *Medusa* di Letizia Lanza
- 27.*Serofilli, Valeria: La figura femminile in Giorgio Bárberi Squarotti
28. Spurio Venarucci, Ivan: Su "La donna in Grecia: spunti e riflessioni" [L. Lanza all'Università "La Sapienza"]
- 29.*Visconti Cicchino, Lucia: Letizia Lanza, *La verità e il mito. Trittico muliebre*
30. Visconti Cicchino, Lucia: Letizia Lanza, *Il diavolo nella rete* (Novi Ligure 2003)
31. Visconti Cicchino, Lucia: Nota a *Vino donne amori (di varia antichità)* di Letizia Lanza (Venezia 2006)

VI. Rivisitazioni dell'antico: altri linguaggi

1. Bondi, Claudio: *De reditu* [versione filmica del poemetto di Rutilio Namaziano]
- 2.*Caccia, Gianni: Bianco come l'amore [monologo di Achille nell'isola Leuche]
3. Caenaro, Maria Grazia: *L'Eracle* di Euripide a Siracusa [maggio-giugno 2007]
- 4.*Cazzola Claudio: Antigone rivisitata [*Skené*: opere di Silvia Infranco al Torrione del Barco di Ferrara]
5. Cazzola Claudio: A colloquio con Orazio (tentativo di un'intervista)
6. Conte, Salvatore: *Un pupo per Agrippina* [dramma di L. Marano - S. Conte - G. Francione, Aquileia 2009]
7. Fiume, Marinella: *I Persiani* di Eschilo al teatro greco di Siracusa [giugno-luglio 2003]
8. Fort, Lorenzo: Valeria Serofilli, *Fedro rivisitato* (Foggia 2004)
9. Fort, Lorenzo: Ulisse for ever (G.D. Mazzocato, *Il caso Pavan*, Treviso 2003)
10. Fort, Lorenzo: G.D. Mazzocato, *Il vino e il miele. A tavola con Venanzio Fortunato* (Treviso 2011)
11. Fort, Lorenzo: È morto il re! Viva il re! [*The Passion* di Mel Gibson e il revival del *peplum*]
12. Giolo, Gianni: Dalla *Elettra* di Sofocle all'*Elektra* di Hugo von Hofmannsthal
- 13.*Lanza, Letizia: Asterione, tra ieri e oggi: spunti di lettura [Plutarco-Borges-Linguaglossa]
14. Lanza, Letizia: Sofocle nello spazio [rilettura in chiave fantascientifica del *Filottete*]

- 15.*Leoni, Aldino: Voci di bimbi per Odisseo [testo teatrale prodotto dagli alunni di una IV classe elementare]
16. Lombardi, Samantha: Su *Il Castello di K.* [spettacolo di M. P. Beato, regia di J. Bezzi, Premio Giovani “Vincenzo Cerami”]
17. Nono, Serena: *Via della Croce* [film realizzato con gli ospiti della Casa dell’Ospitalità S. Alvise, Venezia]
18. Pavese, Carlo Odo: *Helen of Troy.* Il destino di un amore
19. Pavese, Carlo Odo: *Hercules*, ovvero Herakles in Disneyland
20. Pavese, Carlo Odo: *L’Iliade* di Omero tradotta in veneziano da Giacomo Casanova
21. Pavese, Carlo Odo: *Troy*, ovvero Achille in Hollywood
- 22.*Puppa, Paolo: Lettere impossibili (con uno sguardo all’antico) [carteggio immaginario Joyce-Beckett]
23. Romboli, Floriano: Note in margine a *Fedro rivisitato* di Valeria Serofilli
24. Roversi, Riccardo: “C’era una volta Omero” al Teatro Comunale di Ferrara
25. Roversi, Riccardo: Claudio Cazzola, “C’era una volta Omero”
- 26.*Scalabrino, Marco: Callimaco, circa 310 a.C. (S. Camilleri, *Lirici greci tradotti in siciliano*, Catania 2003)
27. Spurio Venarucci, Ivan: Su “Teatralizzazione di Fonti Letterarie ed Epigrafiche Antiche” [dagli epigrammi di Giulia Balbilla]

VII. Riscritture dell’antico, serie e semiserie

1. Budetta, Giuseppe Costantino: *Attila Flagellum dei*
2. Budetta, Giuseppe Costantino: *Cassandra*
3. Budetta, Giuseppe Costantino: *Colosso fisso*
4. Budetta, Giuseppe Costantino: *La chiesa gotica*
5. Budetta, Giuseppe Costantino: *La donna gigante*
6. Budetta, Giuseppe Costantino: *La grotta del tempo*
7. Budetta, Giuseppe Costantino: *Una pioggia maledetta*
8. Caruso, Roberto: *Alla ricerca dell’Ilio perduta* [Schliemann]
9. Caruso, Roberto: *Da Adolf a Boris* [sul tesoro di Troia, dalla Germania alla Russia]
10. Caruso, Roberto: *Figli di Troia (tutti)*
11. Caruso, Roberto: *La mensa degli Eroi*
12. Caruso, Roberto: *La seconda guerra punica. Lettura amena 1* [Archimede]
13. Caruso, Roberto: *La seconda guerra punica. Lettura amena 2* [gli ozi di Capua]
14. Caruso, Roberto: *La seconda guerra punica. Lettura amena 3* [Sofonisba e Massinissa]
15. Caruso, Roberto: *La seconda guerra punica. Lettura amena 4* [Magone cartaginese]
16. Caruso, Roberto: *Mimi mitici: Ercole, una vita faticata*
17. Caruso, Roberto: *Miti mitici. Elena*
18. Caruso, Roberto: *Sogno, ma forse no!* [Shakespeare]
19. Lucarelli, Valerio: *Aristotele? Forse era Socrate* [un infortunio linguistico a Cambridge]
- 20.*Marchisio, Mario: *Antiquitas perennis* (Pensieri di Incmaro)
- 21.*Montalto, Sandro: *I perché* [da *Crolli emotivi. Romanzo tragicomico per uso esterno*]
- 22.*Santucci, Francesca: *Il ratto del Liceo*
- 23.*Serofilli, Valeria: *Sirena*

24. Vaglio, Galatea: Il complesso di Didone. Ma perché le donne toste perdono la testa per gli Enea?
25. Vasile, Luciana: Torrentismo esistenziale. In cerca del mito [nel viaggio in Sicilia]

VIII. Letture di poesia, tra passato e presente

1. Abate, Ennio: Sulla rotta di Argo. Intervista a Giorgio Linguaglossa [su *Dopo il Novecento: monitoraggio della poesia contemporanea*, Firenze 2013]
- 2.*Bárberi Squarotti, Giorgio: *Aeterna Musa* (G. Isetta, *Stat rosa...* Postfazione di G.B.S, Novi Ligure 2008)
- 3.*Benassi, Luca: Alfredo Rienzi, *Custodi ed invasori* (Milano 2005)
4. Benassi, Luca: Ferdinando Banchini: *Approdi* (Novi Ligure 2003)
5. Benassi, Luca: Luca Baiada: *Le maschere del caos nell'ingranaggio armato* (Roma 2007)
- 6.*Cabianca, Alessandro: Su L. Lanza, *Tracce* (Piateda Sondrio 2011)
- 7.*Caccia, Gianni: Helene Paraskevà, *Meltemi* (Faloppio Como 2009)
- 8.* Della Porta, Fortuna: Dieter Schlesak, *Settanta volte sete* (Pisa 2006)
- 9.* Ferramosca, Annamaria: Marco Righetti, *Riscritture*
- 10.*Ferrari, Mauro: Parole dall'assedio [Virg. *En. II*, 721-725], da *Civiltà della poesia* (Novi Ligure 2008)
- 11.*Ferraris, Franca Maria: Balbis Giannino, *Minerva in Val Bormida nel secondo Seicento. La marchesa del Cairo e il suo circolo poetico* (Savona 2012)
- 12.*Gallo, Pierino: La poesia non arriva mai inattesa [su *Tracce* di Letizia Lanza, Piateda Sondrio 2011)]
- 13.*Gazzolo, Giorgio: A proposito di *haiku*
14. Geymonat, Mario: A Mauro Pisini, *Meteora (Stelle brevi)*, prefazione di M.G. (Roma 2008)
15. Giolo, Gianni: Cesare Ruffato: A Merlin Cocai, *Officiosum poema* (Bernardi Perini - Folengo)
16. Giolo, Gianni: Da ieri a oggi: *Il poeta pallido* di Cesare Ruffato (Venezia 2005)
17. Guglielmin, Stefano: Nota a G. Lucini, *Sapienziali* (Novi Ligure 2010)
- 18.*Lanza, Letizia: *Antiquitas novissima* (sulla poesia di Cesare Ruffato)
19. Lanza, Letizia: Un evento di straordinaria Poesis [Atti della Fiera dell'Editoria di Poesia, I ediz. 2008]
- 20.*Leoni, Aldino: G. Limone, *Fenicia, sogno di una stella a Nord-Ovest* (Roma 2008)
- 21.*Lucini, Gianmario: Nel segno del non senso [la poesia recitata, oggi]
22. Macchia, Annalisa: Postfazione a *Humus* di Lucia Visconti Cicchino (Piateda Sondrio 2011)
23. Macchia, Annalisa: Vitalità dell'antico (su Helene Paraskevà, *Lucciole imperatrici*, Faloppio Como 2012)
- 24.*Marchisio, Mario: La solitudine degli dei [sulle raccolte poetiche di Giuseppe Conte]
25. Marchisio, Mario: Tutto è già accaduto [sulla poesia di Giorgio Bárberi Squarotti]
- 26.*Mazzocato, Gian Domenico: F. Santamaria, *Echi a incastro* (Novi Ligure 2008)
27. Panella, Giuseppe: Il mito pietrificato [su I. Morini, *Radici e parole un solo linguaggio*, Firenze 2010]
28. Piantini, Leandro: Su Gianmario Lucini, *Sapienziali* (Novi Ligure 2010)
29. Piazza, Raffaele: Filippo Bettini. *Sotto il cielo di Roma: Roma nella poesia del mondo da Licofrone(325 a.C.) alle avanguardie degli anni '60* (Roma 2008)
- 30.*Prandin, Ivo: Luigi Lambertini, *Gola di pietra* (Trento 2012)
31. Righetti, Marco: Annamaria Ferramosca, *Curve di livello*

32. Rondoni, Davide: *La giustizia della poesia* [azione teatrale di M.G. Carraroli, Sasso Marconi 2010]
33. Rosada, Bruno: Lanza Letizia: *Poesie soffocate* (Venezia 2005)
- 34.*Santucci, Francesca: Su *Poesie soffocate* di Letizia Lanza
35. Santucci, Francesca: Francesco Santamaria, *Echi ad incastro* (Novi Ligure 2008)
- 36.*Serofilli, Valeria: Su *Poesie soffocate* di Letizia Lanza (Venezia 2005)
- 37.*Soldini, Maurizio: La partita di Cerami, la poesia contro l'oblio della storia [su V. Cerami, *Alla luce del sole*, Milano 2013]
- 38.*Visconti Cicchino, Lucia: Lanza Letizia, *Levia Gravia 2004-2005* (Venezia 2006)
39. Visconti Cicchino, Lucia: Nota su *Poesie soffocate* di Letizia Lanza (Venezia 2005)

IX. Riflessioni su cultura e società, oggi

- 1.*Cazzola, Claudio: Vagando e divagando fra spread e poesia
2. Chiappori, Lidia: A proposito di illuminismo egualitario
3. Conte, Salvatore: La grande bolla e i fatti storici extra-bolla [le false visioni dei fatti]
4. D'Asaro, Maria: Il Giano bifronte [ambivalenza delle norme sulla sicurezza]
5. Di Rienzo, Maria G.: La stanchezza di Archiloco [inconcludenza della politica]
- 6.*Ferrari, Mauro: Il torto che rimane nell'attesa del diritto [su *La stadera* di G. Caccia, Novi Ligure 2005]
7. Ghiselli, Giovanni: Marchionne e i sacrifici umani
8. Ghiselli, Giovanni: *Ubique naufragium est*
9. Giolo, Gianni: La kalogagathia che salverà il mondo. *Da Zanella a Meneghello* (Vicenza 2008) [presentazione-intervista di L. Troisio]
10. Ladolfi, Giuliano: A che cosa serve la letteratura?
- 11.*Mazzocato, Gian Domenico: Alle radici della cultura moderna [La *Pontificia Accademia della Latinità* e la rifondazione di *Latinitas*]
12. Moro, Federico: Il non-ottimismo della ragione (Intervista a Letizia Lanza)
- 13.*Mugnaini, Ivano: Sulla pace
14. Pettenuzzo, Cristiana Odo: Un libro da leggere: *Le "tristi verità": soprusi nell'Italia di ieri e nell'Italia di oggi* [su G. Gorani, *Descrizioni filosofiche, storiche e critiche dei costumi e dei governi...* Roma 2011]
15. Rapelli, Giovanni: In appendice alle recensioni di *La lingua veneta e i suoi dialetti*
16. Sartorelli, Guido, Divagazioni à rebours [da *Cinque luoghi da cui guardare Berlino, Firenze, Venezia, Londra, Berlino. Considerazioni illustrate di un artista viaggiatore*, Venezia 2008]
- 17.*Valesio, Paolo: da *Codex Atlanticus* 10
18. Valesio, Paolo: da *Codex Atlanticus* 11
19. Valesio, Paolo: da *Codex Atlanticus* 12

X. Colloqui, testimonianze, ricordi di maestri e di amici

1. Audano, Sergio: Quando il passato diventa presente. Ricordo di Emanuele Narducci
2. Audano, Sergio: Ricordo di Luigi Enrico Rossi, Maestro e Amico

3. Audano, Sergio: Ritratto critico di Gabriele Burzacchini
- 4.*Cabianca, Alessandro: Enzo Mandruzzato, scrittore, traduttore, saggista e poeta
- 5.*Cazzola, Claudio: Un professore ‘Dietro la porta’: Francesco Viviani
6. Cucinotta, Emilia: *Philia*. Dieci contributi per Gabriele Burzacchini [Università di Parma 19 ottobre 2011]
7. Fort, Lorenzo: In ricordo di Bruno Rosada
8. Fort, Lorenzo: “Non omnis moriar”. Atti della giornata di studio in ricordo di Giorgio Pasquali [Belluno 6 dic. 2002] (Belluno 2003)
9. Fort, Lorenzo: Come nacque “Senecio”
10. Fort, Lorenzo: Per Emilio Piccolo. *In memoriam*
11. Fort, Lorenzo - Piccolo, Andrea: Giornata di studio in onore di Emilio Piccolo [Forte di Gavi, 4 ottobre 2014]
12. Ghiselli, Giovanni: In morte di Vittorio Arrigoni
13. Ghiselli, Giovanni: *Lectio magistralis* di Remo Bodei [Festival della Filosofia, Modena 14-16 settembre 2012]
14. Ghiselli, Giovanni: Tra Siracusa e Bobbio: Intervista a Marco Bellocchio [Bobbio 3 agosto 2011]
- 15.*Graziati, Floriano: *Humanitas* filosofica e poetica di Enrico Opocher
16. Graziati, Floriano: Norberto Bobbio ed Enrico Opocher, maestri di sapienza antica
- 17.*Lanza, Letizia: *In memoriam* di Franco Sartori
18. Lanza, Letizia: In memoria di Jean Pierre Vernant. *Sit ei terra levis*
19. Lanza, Letizia: Omaggio a Maria Grazia Caenaro
20. Lanza, Letizia: Per Floriano Graziati. *In memoriam*
21. Lanza, Letizia: Ritratto di un maestro: Franco Sartori. *In memoriam*
22. Lanza, Letizia: Ronconi amicae gratias ago
23. Lanza, Letizia: Una importante pubblicazione trevigiana [Atti della Dante Alighieri a Treviso 2003-2006 (V) a cura di A. Brunello, Treviso 2007]
24. Manzato, Eugenio: Ricordo di Floriano Graziati, esperto di diritto e poeta
25. Rivera, Annamaria: Vidal-Nacquet: L’impegno della storia
26. Zezza, Titti: Del ricordare [su Carlo Odo Pavese, *I miei ricordi*, Venezia 2010]

Rivisitazioni, traduzioni, manipolazioni

(Indice degli autori presenti anche in *Saggi Enigmi Apophoreta* e *Recensioni Note critiche Extravaganze*)

Angelini, Claudio: Saggi VI.1

Bárberi Squarotti, Giorgio: Saggi V. 2-3; IX.4 /// Recensioni VIII.2

Benassi, Luca: Recensioni VIII.3-5

Bisutti, Donatella: Recensioni V.1

Bossi, Francesco: Saggi VIII.2 /// Recensioni II.3-6

Cabianca, Alessandro: Saggi V. 5; VIII.3 - 4; IX.5 /// Recensioni VIII.6; X.4

Caccia, Gianni: Saggi V.4; VII.2 - 8; IX.6 - 7 /// Recensioni VI.2; VIII.7

Carraroli, Maria Grazia: Recensioni V.2

Cavallini, Piergiorgio: Recensioni V.3

Cazzola, Claudio: Saggi IV.5; VI.7 - 8; IX. 11 - 22 /// Recensioni III.4; IV.3 - 5; V.4 -7; VI.4 -5; IX.1; X.5

Dainotti, Fabio: Recensioni V.8
Della Porta, Fortuna: Recensioni IV.7; VIII.8

Ferramosca, Annamaria: Recensioni VIII.9
Ferrari, Mauro: Recensioni VIII.10; IX.6
Ferraris, Franca Maria: Saggi X.4 /// Recensioni VIII.11
Fontanella, Federico: Recensioni II.9

Gallo, Pierino: Recensioni V.16; VIII.12
Gazzolo, Giorgio: Saggi IX.24 /// Recensioni VIII.13
Graziati, Floriano: Saggi V. 27 -29; VIII.12 - 18 /// Recensioni X.15 - 16

Isetta, Gianfranco: Recensioni V.18

Lanza, Letizia: Saggi IV.10 -12; V.30-43; VII.10 -14; IX.25-26; X.7 -11 /// Recensioni I.7- 9; IV. 13-15; VI.13-14; VIII.18-19; X. 17-23
Leoni, Aldino: Recensioni VI. 15; VIII.20
Linguaglossa, Giorgio: Saggi VIII.19
Lucini, Gianmario: Saggi VIII.20 ; X.11 /// Recensioni VIII.21

Marchisio, Mario: Saggi III.5; V.44; VIII.25; IX.27 /// Recensioni II.11; VII.20; VIII.24 -25
Mazzocato, Gian Domenico: Saggi II.7; III.6; IX.28 /// Recensioni II.11; IV.17; VIII.26; IX.11
Montalto, Sandro: Saggi VIII.26 /// Recensioni VII.21
Mugnaini, Ivano: Saggi V.45 /// Recensioni IX.13

Nenci, Francesca: Saggi IV.46; X.13

Paraskevà, Helene: Recensioni V.26
Prandin, Ivo: Recensioni V.25; VIII.30
Puppa, Paolo: Recensioni VI.20

Righetti, Marco: Recensioni II.22; VIII.31
Ruffato, Cesare: Saggi VII.17

Santucci, Francesca: Saggi I.8; III.11; IV.13 -17; V.47 - 52; IX.31 /// Recensioni IV.26-27; V.26; VII. 22; VIII.34-35
Scalabrino, Marco: Recensioni I.17; VI. 26
Serofilli, Valeria: Recensioni V.27; VII.23; VIII.36
Soldini, Maurizio: Recensioni VIII.37
Spagnuolo, Antonio: Saggi IX.32

Valesio, Paolo: Saggi IX.35- 36 /// Recensioni II.25; IX.17 - 19
Vianello, Gianni: Saggi III.12 – 14
Visconti Cicchino, Lucia: Recensioni II.26; V.29; VIII.38 - 39

Percorsi e aporie della *pistis*. L'Ermotimo di Luciano di Samosata

(di Gianni Caccia)

A torto l'*Ermotimo* non figura tra i testi di Luciano maggiormente conosciuti, essendo contraddistinto da un profondo impegno teorico di rado riscontrabile nella sua produzione, notoriamente più incline a demolire che non a costruire. Dialogo dall'argomentazione serrata, secondo la tipica fusione di eredità platonica e commedia antica che l'autore difende ne *Il due volte accusato*¹, esso prende di mira l'inconsapevolezza che sta alla base del discepolato filosofico del suo tempo, nella fattispecie dello Stoicismo, proponendo contestualmente una più seria riflessione sui criteri della scelta di una scuola filosofica; due significati tra l'altro compresenti nel termine ἀρεσις, come prova il titolo completo dell'opera Ἡρμότιμος ἢ περὶ ἀρέσεων.

Il dialogo ha due interlocutori: Ermotimo, il seguace dello Stoicismo che dà il titolo all'opera, e Licino, chiaro alter ego dell'autore presente in molti altri suoi scritti, quali *Le immagini*, *A difesa delle immagini*, *L'eunuco*, *Il Lessifane*, *Il naviglio o i castelli in aria*, *Esiodo*, *Della danza*, *Il solecista*, *Il simposio*. Franco parlatore, che unisce alla mordacità tipica di Luciano una genuina ironia socratica, convinto assertore dell'inalienabile valore della verità assunta come regola di vita, Licino si distingue per la stringente abilità argomentativa che spinge il ragionamento al paradosso conducendo poco a poco l'interlocutore nell'aporia. Infatti Ermotimo, al di là della sua identità non accertabile, si presenta innanzitutto come una sorta di tipo umano: Stoico ormai sessantenne, si crogiola nella perenne quanto vana speranza di raggiungere, in un domani indefinito, la vetta della felicità. Ma Licino confuta impietosamente le motivazioni da lui addotte a sostegno della sua scelta, dimostrando che le sue speranze di attingere il vero e il bene sono velleitarie e si fondano su una fiducia poco motivata in maestri dalla scarsa credibilità². La relazione fra un filosofo e un profano è presente, sia pure in forma embrionale, anche nel *Nigrino*, ma nell'*Ermotimo* il tema trova una trattazione più organica: l'esistenza di numerose scuole filosofiche con

precetti assai vari e contraddittori induce Luciano a proporre, attraverso il meccanismo dell'ironia e dello σπουδογέλοιον, un'articolata riflessione sui criteri per scegliere il maestro più credibile e la scuola in grado di assicurare il possesso della verità. L'opera dunque si inserisce nell'inesausta polemica razionalistica che il Samosatense, con le armi del sarcasmo, conduce contro fenomeni socio-culturali di massa quali lo spaccio di filosofia d'acatto e l'impostura di matrice religiosa, tema, quest'ultimo, che informa il trittico dello ψεῦδος, ossia gli scritti *Alessandro o il falso profeta*, *Gli amanti della menzogna* e soprattutto *La morte di Peregrino*, dei tre il più virulento. Tuttavia nell'*Ermotimo* l'autore non si limita a denigrare i filosofastri del tempo, ma affronta il tema dell'ampio successo riscosso dal proselitismo filosofico su un terreno squisitamente argomentativo, con l'intenzione di demistificare ogni dogmatica pretesa di certezze.

A questo proposito assume un ruolo centrale nel dialogo il concetto di πίστις, che ne diventa sotto vari aspetti il motivo conduttore³: la fiducia nel maestro al quale è riconosciuta una sapienza superiore costituisce infatti per Ermotimo la motivazione sufficiente a intraprendere la scelta di una dottrina e la conseguente formazione filosofica. Ma dal momento che per l'anziano Stoico la πίστις si fonda, più che sulla sua esperienza personale, sulla testimonianza verbale del maestro, Licino sin dall'inizio mira a demolirne la figura mettendo in luce le ambiguità e le contraddizioni tra gli insegnamenti e la condotta di vita: l'avidità che lo spinge a trascinare un creditore in tribunale e l'animosità manifestata nel corso di un banchetto contro un Peripatetico che contrastava le sue opinioni evidenziano lo scarto tra il presunto possesso della virtù e i comportamenti tutt'altro che irreprensibili nella vita reale⁴.

Dopo questa premessa, per smontare le certezze ancora salde dell'interlocutore, attraverso la metafora della via e del cammino Licino pone l'accento sul metodo e le motivazioni in base alle quali egli ha scelto tra le varie strade disponibili quella dello Stoicismo, presupponendo che il fattore determinante sia stato proprio la fiducia accordata a questa scuola:

ἴθι δὴ, ὦ φιλότης, ἀπόκριναί μοι· τῷ τότε πιστεύσας τὸ πρῶτον, ὅποτε ἦεις φιλοσοφήσων, πολλῶν σοι θυρῶν ἀναπεπταμένων, παρῆς σὺ τὰς ἄλλας εἰς τὴν τῶν Στωϊκῶν ἦκες καὶ δι' ἐκείνης ἡξίους ἐπὶ τὴν ἀρετὴν εἰσιέναι, ὡς δὴ μόνης ἀληθοῦς οὐσης καὶ τὴν εὐθείαν ἐπιδεικνυούσης, τῶν δ' ἄλλων εἰς τυφλὰ καὶ ἀνέξοδα φερουσῶν; τίτι ταῦτ' ἐτείκμαιρου τότε;⁵.

Il passo presenta notevoli affinità con una delle opere lucianee più famose per la critica demolitrice di ogni credo filosofico, *Vite dei filosofi all'asta*, dove la scelta di una dottrina viene presentata attraverso la metafora dell'acquisto, ossia il potenziale compratore valuta di volta in volta la vita che gli viene proposta, scegliendola o meno a seconda che sia compatibile con i suoi desideri o le sue necessità. Nell'*Ermotimo* però il tema ha una maggiore valenza speculativa, anche se appare caratterizzato dalla stessa disincantata

ironia; quando infatti Licino chiede all'interlocutore su quali basi poggia la sua πίστις nella filosofia stoica, questi abbozza tre risposte⁶. La prima si basa su un criterio quantitativo: Ermotimo sostiene di avere scelto lo Stoicismo poiché era seguito da un maggior numero di persone, ma Licino obietta che ciò è stato solo frutto di εικασία, una congettura non verificabile. Ermotimo allora risponde di aver dato credito alle voci negative circolanti sul conto degli altri filosofi e a quelle positive circolanti sul conto degli Stoici, ma così deve ammettere di essersi basato sulla semplice ἀκοή, il sentito dire, e di aver prestato fede in modo acritico alle opinioni degli ἰδιῶται, ossia di persone profane in materia. La terza motivazione addotta dall'aspirante filosofo tira in ballo la sua personale esperienza degli Stoici, fondata però esclusivamente sull'aspetto esteriore; in sostanza Ermotimo, in un recupero epidermico della metodologia storiografica tucididea, presenta la visione autoptica unita alla ἀκοή come criterio della propria scelta, offrendo facilmente il destro a Licino per dimostrare che la sua indagine si limita all'apparenza, spesso fallace, e trascura indizi significativi come l'avidità o la rissosità che meglio rivelano le qualità interiori di chi vuole ergersi a maestro di filosofia. La puntuale confutazione di Licino dimostra la sostanziale inadeguatezza della πίστις come strumento di indagine e ricerca della verità, al punto che quando egli ipotizza sarcasticamente che Ermotimo sia dotato di una vista superiore a quella di Momo, il quale aveva criticato Efesto per non avere inserito nel petto dell'uomo delle finestrelle in modo da rendere palesi i pensieri e le eventuali menzogne, l'interlocutore, a corto di argomentazioni, si riduce ad affermare di avere scelto lo Stoicismo in virtù di un'ispirazione divina⁷.

La critica al metodo seguito da Ermotimo si fa nel prosieguo del dialogo ancora più serrata, quando Licino, attraverso l'immagine della "città della filosofia", prefigurata come la meta agognata da chi tende alla felicità (ed è quasi superfluo rievocare a tal proposito la parodia platonica della città ideale), propone il problema della ricerca di tale meta⁸: si tratta di trovare, tra le molte vie disponibili, quella che conduce a questa città, unica come una è la verità. La questione della molteplicità di presunti percorsi sapienziali in reciproca concorrenza è presente anche nell'*Icaromenippo*, dove Luciano prende di mira il dogmatismo delle diverse scuole filosofiche, le cui teorie tra loro inconciliabili gettano nella confusione più assoluta chi vuole indagare la verità⁹; ma andando oltre il mero aspetto critico, l'autore denuncia nell'*Ermotimo* come lo sbocco necessario di tale ricerca non possa che essere l'aporia, dal momento che la verità è una sola e la si può raggiungere al termine di un solo percorso filosofico, ma i percorsi filosofici sono molteplici e divergenti, oltre a non essere esenti da confusioni, inganni e illusioni, tanto che nessuno di essi può garantire a priori il raggiungimento della meta, a dispetto di chi vanta la propria via come la migliore, anzi la sola in grado di condurre alla città della filosofia:

ἔνθα δὴ μοι καὶ ἡ πᾶσα ἀπορία ἐστίν· ἐφ’ ἣν γὰρ ἂν ἔλθω αὐτῶν, ἀνὴρ κατὰ τὴν ἀρχὴν τῆς ἀτραποῦ ἐκάστης ἐφεστῶς ἐν τῇ εἰσόδῳ μάλα τις ἀξιόπιστος ὀρέγει τε τὴν χεῖρα καὶ προτρέπει κατὰ τὴν αὐτοῦ ἀπιέναι, λέγων ἕκαστος αὐτῶν μόνος τὴν εὐθείαν εἰδέναι, τοὺς δ’ ἄλλους πλανᾶσθαι μήτε αὐτοὺς ἐληλυθότας μήτε ἄλλοις ἠγήσασθαι δυναμένοις ἀκολουθήσαντας. κἂν ἐπὶ τὸν πλησίον ἀφίκομαι, κάκεῖνος τὰ ὅμοια ὑπισχνεῖται περὶ τῆς αὐτοῦ ὁδοῦ καὶ τοὺς ἄλλους κακίζει, καὶ ὁ παρ’ αὐτὸν ὁμοίως καὶ ἐξῆς ἅπαντες. τό τε τοίνυν πλῆθος τῶν ὁδῶν καὶ τὸ ἀνόμοιον αὐτῶν οὐ μετρίως ταραττει με καὶ ἀπορεῖν ποιεῖ, καὶ μάλιστα οἱ ἠγεμόνες ὑπερδιατεινόμενοι καὶ τὰ ἑαυτῶν ἕκαστοι ἐπαινοῦντες¹⁰.

E l'aporia è appunto il vicolo cieco in cui Licino conduce sistematicamente il suo interlocutore, ogni volta che questi crede di aver trovato una scappatoia, anzi è l'interlocutore stesso che spesso cade da solo nella rete tesagli da Licino, proprio quando presume di sfuggire alle sue serrate argomentazioni¹¹. In sostanza nell'*Ermotimo*, rispetto ad altre sue opere incentrate sull'irriverente critica di ogni filosofia, Luciano non si limita a una satira contro i sedicenti maestri, ma va più in profondità, smascherando le contraddizioni della πίστις, la cui inaffidabilità è sostanzialmente determinata proprio dal pluralismo dottrinale delle varie sette filosofiche e dall'impossibilità di sceglierne o scartarne una a priori. Sotto questo profilo l'opera può essere letta come una riflessione sarcastica sulla crisi del criterio di verità, un elemento che accomuna Luciano agli Scettici e soprattutto a Sesto Empirico, secondo il quale la discrepanza tra le credenze e le tradizioni culturali è un argomento contro la pretesa di un credo assoluto dei Dogmatici¹².

Se dunque la verità diventa un'utopia, la πίστις si riduce giocoforza ad un inaffidabile criterio stocastico e viene declassata a quello che per Platone è il più basso livello di conoscenza, la εἰκασία; un concetto che viene ribadito dal paragone, istituito da Licino, tra il possesso della verità da parte di una scuola filosofica e il numero di fave che un individuo tiene chiuse nel pugno della mano e che si è chiamati a indovinare¹³. E sotto questo aspetto fa capolino nell'opera la teoria dei quattro gradi della conoscenza, svolta nella *Repubblica* attraverso l'immagine della linea divisa in due parti, a loro volta divise in due segmenti ciascuna¹⁴. Nella prima parte, che concerne il mondo visibile ed è soggetta alla δόξα, il primo segmento è costituito dalle εἰκόνες, cioè le ombre e i riflessi, come lo sono, nel celebre mito che corona questo denso discorso concettuale, le immagini proiettate sulla parete della caverna che gli uomini incatenati scambiano per la realtà; e questo è appunto l'ambito della εἰκασία, termine non a caso corradicale di εἰκών. Il secondo segmento, comprendente gli esseri viventi, le piante e gli oggetti costruiti dall'uomo, è indagabile attraverso la πίστις, l'assenso dato alle εἰκόνες; uno strumento conoscitivo ancora debole e inadeguato, come dimostra il prigioniero che, una volta

liberatosi e giunto alla luce, ritiene ciò che vede meno reale delle ombre proiettate dentro la caverna¹⁵.

L'aporia nella quale è stato condotto Ermotimo non viene risolta dalla sua successiva proposta di affidarsi a coloro che hanno portato a termine il loro cammino: secondo Licino ciò non fa altro che spostare i termini del problema, poiché le loro assicurazioni si riferiscono a un'esperienza limitata e ignorano le altre vie, di cui non si può dire a priori se siano più o meno vere, ma sono ancora una volta soggette all'arbitrio della πίστις¹⁶. A questo punto l'argomentazione di Licino sembra sboccare in uno scetticismo gnoseologico che mette in discussione non solo l'esistenza di una qualche verità filosofica, ma anche la possibilità di comunicare una qualsiasi sapienza; in altre parole, se non esiste un maestro in grado di garantire il raggiungimento della verità, la πίστις non può indicare la via che conduce al perfezionamento di sé tramite la filosofia, poiché l'atto stesso dell'affidarsi a qualcun altro comporta di per sé un alto margine di incertezza e di rischio.

A sostegno di questo approccio metodologico interviene, poco sotto, il modulo dei filosofi antichi resuscitati, svolto da Luciano anche ne *Il pescatore o i redivivi* e qui condotto attraverso l'immagine del tribunale e del processo. Licino sostiene che se i maestri del passato, Platone e Aristotele in primis, tornassero in vita trascinerrebbero Ermotimo in tribunale, accusandolo di averli scartati a favore dello Stoicismo senza neppure concedere loro la possibilità di difendersi¹⁷; Ermotimo viene così costretto ad ammettere di essersi comportato come un giudice corrotto o superficiale, che ha emesso una sentenza ascoltando soltanto una delle due parti in causa. L'*exemplum fictum* equipara la scelta fondata sulla πίστις a una condanna aprioristica, un atto di *hybris* che infrange le tradizionali procedure della giustizia. Le implicazioni di tale analogia sono ribadite quando Ermotimo dichiara di filosofare secondo la dottrina degli Stoici, ma di non ignorare le altre dottrine poiché il suo maestro le spiega e nel contempo le confuta, e Licino controbatte che l'operazione da lui compiuta è in realtà una sorta di processo in contumacia, dove gli esponenti delle altre scuole sono come avversari in giudizio di cui il maestro confuta le opinioni negando loro il diritto di replica¹⁸.

La critica ai metodi del discepolato filosofico viene condotta attraverso l'impietoso strumento dell'ἐλεγχος, il vaglio cui Luciano, combinando dialogo socratico, commedia antica e diatriba cinica, sottopone le tradizioni culturali coeve. Il primo aspetto su cui si appunta l'ἐλεγχος è l'adesione incondizionata a un solo maestro o a una sola dottrina, ossia il criterio stesso della scelta, ma ancora più sarcasticamente Licino rinfaccia a Ermotimo di aver perso il senso della realtà, poiché il suo percorso filosofico si nutre di illusioni, vaneggiamenti, speranze irrealizzabili; simili ai sogni destinati a svanire al risveglio o alle creazioni fantastiche di poeti e artisti, le teorie filosofiche cui Ermotimo ha ingenuamente prestato fede sono assimilate a Ippocentauri, Chimere e Gorgoni¹⁹.

Viene quindi istituita un'originale connessione tra l'ambito della πίστις e quello del παράδοξον: al pari di animali fantastici o creature teriomorfe, anche gli insegnamenti propagandati dai sedicenti filosofi avvincono tanto più i discepoli quanto più fanno leva sull'elemento del meraviglioso, dello straordinario e dell'eccezionale, lo stesso atteggiamento che all'epoca dell'autore spingeva molte persone a cercare la verità nella magia e nella taumaturgia, cui era pericolosamente sottesa l'impostura *sub specie religionis*.

Il problema ha nella produzione del Samosatense un'ulteriore implicazione, relativa al confine spesso indistinto tra storia e letteratura, tra il genere che più dovrebbe attenersi alla realtà e il campo dell'invenzione per eccellenza. La critica a quell'inclinazione al mostruoso, alla menzogna, allo stravolgimento adulatorio che caratterizza la produzione storiografica e paradossografica del suo tempo viene condotta da Luciano su due piani diversi e antitetici tra loro: è denuncia esplicita in *Come si deve scrivere la storia*, mentre si fa inventiva mirabolante e spettacolare nella *Storia vera*, parodia delle pratiche storiografiche correnti e modello antifrastico di come non si deve scrivere la storia; un aspetto che emerge soprattutto nel proemio di quest'opera, in cui l'autore instaura una sorta di patto di sfiducia con il lettore dichiarando che non dirà nulla di vero²⁰, pur contraddicendosi spesso nel corso della narrazione con beffarde rassicurazioni sulla veridicità, peraltro non accertabile, di racconti e di particolari. Al pari della storiografia inattendibile e adulatoria parodiata nella *Storia Vera*, anche l'offerta di una sapienza filosofica viene presentata nell'*Ermotimo* come un qualcosa di puramente verbale, cui corrisponde un sapere ingannevole e fittizio; solo, rispetto ad altre opere in cui si limita a colpire l'insipienza presuntuosa dei maestri, qui Luciano fa emergere la corresponsabilità dei discepoli nell'ingenuità della loro πίστις. Come nella *Storia Vera*, nonostante l'incipit all'insegna dell'ammissione di non veridicità, si assiste poi a un teatro del fantastico e del paradossale, così nel proselitismo filosofico si produce un simile scivolamento nell'irrazionale senza che tale deriva metta in discussione il patto di fiducia stabilito in partenza, con un'analogia tra la credenza alle fantasie dei poeti e la fiducia accordata alle promesse di sapienza e di felicità dei maestri di filosofia. Licino infatti spiega all'interlocutore che se si crede a un poeta che parla di un uomo con tre teste e sei braccia, giocoforza si riterranno vere altre assurdità derivanti da queste; allo stesso modo l'aver prestato fede acriticamente ai principi di una dottrina senza averla sottoposta a vaglio critico implica il credere ad altre menzogne conseguenti²¹. Entrambe le forme di πίστις prendono le mosse da una ἀρχή: principio della narrazione nel primo caso, principio dottrinale nel secondo. I due principi sono accomunati dal fatto di seguire la stessa evoluzione: chi li accoglie senza adeguata analisi critica è costretto ad estendere l'assenso ai loro sviluppi, anche quando questi presentano un maggiore grado di inverosimiglianza. Pertanto la πίστις si configura come un processo irreversibile, poiché coincide con l'accettazione non di singoli precetti filosofici, ma di un'intera dottrina.

A questo punto alla *pars destruens* si affianca nel dialogo una prima *pars construens*, rappresentata da alcune indicazioni metodologiche tendenti a trovare una via d'uscita dal vicolo cieco in cui conduce la πίστις. Una prima indicazione suggerisce di adottare come criterio il suo esatto contrario, ossia una diffidenza a tutto campo che si impone come la condotta più sicura per evitare di incorrere nell'errore ed essere ingannati²². Sulla stessa falsariga si muove la successiva esortazione a stabilire quale sia la scuola filosofica più veritiera solo dopo averle sperimentate tutte: in definitiva, chi sostiene che la propria setta sia la migliore potrà essere creduto solo a patto che le sue conoscenze non escludano neppure una tra le filosofie esistenti²³. Licino avvalorava questo atteggiamento attraverso il richiamo a una celebre massima sapienziale, che accosta lo stato di lucidità mentale alla ἀπιστία, e per converso associa implicitamente la πίστις indiscriminata all'ubriachezza: νῆφε καὶ μέμνησο ἀπιστεῖν²⁴. Se da un lato l'eccesso di fiducia si rivela uno stato di alterazione cognitiva che espone all'inganno, nonché al ridicolo, dall'altro il suggerimento di Licino non dev'essere inteso come una diffidenza pregiudiziale e prevenuta, bensì come adesione al più aperto principio di non credere in modo acritico e avventato; un concetto che richiama il canone fissato, a partire già dal titolo, in un'opera gemella dell'*Ermotimo*, anche se non contraddistinta dalla stessa profondità tematica e speculazione teorica: Περὶ τοῦ μὴ ῥαδίως πιστεύειν διαβολῆ, ossia *Non si deve credere facilmente alla calunnia*. Anche questo scritto mette in luce, pur da una prospettiva differente, i problemi e i rischi insiti nell'eccesso di fiducia e propone i possibili rimedi. Innanzitutto Luciano analizza i motivi che rendono facilmente credibili le calunnie, ritrovandoli nella tendenza ad accettare con lo stesso approccio superficiale e acritico tanto le invenzioni poetiche quanto i resoconti storiografici e i precetti filosofici, ossia l'amore per le novità e la propensione ad ascoltare e ritenere vero ciò che è fuori dal comune²⁵; inoltre individua lucidamente il fattore determinante per il successo della calunnia nella corresponsabilità tra l'inganno operato dal maldicente e la credulità del destinatario, il quale spesso si lascia condizionare dall'impulsività e presta una fede irrazionale alla falsa accusa formulata *in absentia* del calunniato, cosicché questi, secondo l'immagine processuale già vista nell'*Ermotimo*, viene condannato in contumacia benché innocente e senza che abbia accesso alla difesa²⁶. Complementare è anche l'analisi delle conseguenze del ῥαδίως πιστεύειν: nel caso della fiducia in campo filosofico esse concernono l'autenticità del percorso sapienziale e l'autonomia di giudizio dell'individuo, ma hanno una più ampia implicazione sociale nel caso della calunnia, essendo questa inevitabilmente connessa all'adulazione, specie in luoghi dove viene gestito il potere, come mostrano gli esempi addotti di Tolomeo IV Filopatore e Alessandro Magno²⁷. Se in entrambi i testi corre sottotraccia l'amara constatazione di un universo sociale pervaso dalla falsità e della menzogna, Luciano non manca di ricondurre questo stato di cose,

ancora una volta, alla credulità insita *naturaliter* nell'essere umano, che è indizio sia di debolezza cognitiva sia di un disperato bisogno di orientamento e di appigli.

Come nell'*Ermotimo*, anche in quest'opera Luciano non si limita alla semplice constatazione di simili comportamenti, ma propone delle soluzioni: il primo passo consiste nell'evitare di fornire all'interlocutore una delega in bianco sulla verità, non meno grave, nel caso di un'accusa contro un assente, che nell'asserzione di un precetto filosofico; la mossa successiva sta nell'accertare di persona la veridicità di quanto è stato riportato, accantonando una πίστις che pensa di fare a meno del contraddittorio. Per illustrare la sua proposta, Luciano ricorre nuovamente al paradigma giudiziario: come l'ascolto esclusivo di un maestro e la conseguente fiducia senza confronto sono paragonate a un atto di *hybris* verso le scuole filosofiche aprioristicamente rigettate, così l'accostamento tanto dell'aspirante filosofo quanto del destinatario della calunnia al giudice risulta efficace perché in entrambi i casi è in gioco l'autonomia di giudizio individuale sulla quale si fonda l'accertamento della verità. Nei tribunali infatti l'ascolto del δεύτερος λόγος, ossia della controparte, è una pratica istituzionalizzata a partire da legislatori come Solone e Dracone, che l'avrebbero introdotta per evitare squilibri a favore dell'accusa²⁸.

Attraverso questo parallelo Luciano invita a sottrarre l'indagine filosofica all'ingenua superficialità che scambia la parte con il tutto e ritiene che tale parte sia il vero. Per condurre questa operazione è necessaria una particolare attitudine critica, la ἐξέτασις, il cui concetto attiene alla sfera sia dell'indagine filosofica sia del procedimento giudiziario, e significa attenta disamina di fatti e parole scevra da qualsiasi pregiudizio:

ἐπειδὴν τοίνυν τοιαῦτα προσίη τις λέγων, αὐτὸ ἐφ' ἑαυτοῦ χρῆ τὸ πρᾶγμα ἐξετάζειν, μήτε ἡλικίαν τοῦ λέγοντος ὀρῶντα μήτε τὸν ἄλλον βίον μήτε τὴν ἐν τοῖς λόγοις ἀγχίνουσαν. ὅσῳ γὰρ τις πιθανώτερος, τοσοῦτ' ἐπιμελεστέρας δέεται τῆς ἐξετάσεως. οὐ δεῖ τοίνυν πιστεύειν ἀλλοτρίᾳ κρίσει, μᾶλλον δὲ μίσει τοῦ κατηγοροῦντος, ἀλλ' ἑαυτῷ τὴν ἐξέτασιν φυλακτέον τῆς ἀληθείας, ἀποδόντα καὶ τῷ διαβάλλοντι τὸν φθόνον καὶ ἐν φανερῷ ποιησάμενον τὸν ἔλεγχον τῆς ἐκατέρου διανοίας, καὶ μισεῖν οὕτω καὶ ἀγαπᾶν τὸν δεδοκιμασμένον²⁹.

Sulla scorta di quest'indicazione metodologica Luciano analizza acutamente i processi mentali che rischiano di falsare il giudizio dell'ascoltatore predisponendolo a una fiducia incondizionata nelle informazioni riferitegli: l'autorevolezza connessa all'età o alla posizione sociale, le capacità oratorie e la condotta di vita integerrima costituiscono elementi che rischiano di essere subdolamente sfruttati per confermare la veridicità di un discorso poco persuasivo, se non menzognero. Sotto questo aspetto la πίστις risulta quindi connessa all'abbassamento, se non addirittura all'eliminazione della soglia critica, un processo nel quale, come aveva già individuato Platone, l'arte della parola può rappresentare un formidabile strumento di persuasione³⁰.

Per questo motivo, sempre tramite il paradigma giudiziario, l'autore ribadisce nella parte conclusiva dell'*Ermotimo* l'importanza dell'autonomia di giudizio da ogni possibile condizionamento esterno, enunciando per bocca di Licino le qualità necessarie per filosofare senza cedere a una πίστις ingenua e grossolana:

κριτικῆς τινος, ὧ θαυμάσιε, καὶ ἐξεταστικῆς παρασκευῆς καὶ νοῦ ὀξέως καὶ διανοίας ἀκριβοῦς καὶ ἀδεκάστου, οἶαν χρὴ εἶναι τὴν περὶ τῶν τηλικούτων δικάσουσαν, ἢ μάτην ἂν ἅπαντα ἔωραμένα εἶη. ἀποδοτέον οὖν φησι καὶ τῷ τοιούτῳ χρόνον οὐκ ὀλίγον καὶ προθέμενον ἅπαντα εἰς μέσον αἰρεῖσθαι διαμέλλοντα καὶ βραδύνοντα καὶ πολλάκις ἐπισκοποῦντα, μήτε ἡλικίαν τοῦ λέγοντος ἐκάστου μήτε σχῆμα ἢ δόξαν ἐπὶ σοφία αἰδοῦμενον, ἀλλὰ κατὰ τοὺς Ἀρεοπαγίτας αὐτὸ ποιοῦντα, οἳ ἐν νυκτὶ καὶ σκότῳ δικάζουσιν, ὡς μὴ τοὺς λέγοντας ἀλλ' ἐς τὰ λεγόμενα ἀποβλέποιεν· καὶ τότε ἤδη ἐξέσται σοι βεβαίως ἐλομένῳ φιλοσοφεῖν³¹.

La pratica adottata dai giudici dell'Aeropago assurge quindi a modello ideale dell'indagine filosofica, poiché elimina tutti i potenziali fattori di condizionamento³², ma appare originale soprattutto l'invito a dedicare alla ἐξέτασις un tempo prolungato, necessario per una valutazione approfondita delle argomentazioni, soprattutto se contraddittorie, in pratica l'esatto contrario di una πίστις irriflessiva e dettata dall'impulso.

A questo punto, però, attraverso un paradosso l'autore mostra l'aporia cui perviene anche il metodo della ἐξέτασις, data la necessità della sua dilatazione temporale. Già nell'*exemplum fictum* che ribadisce questo concetto (se uno ci presentasse un uomo di bell'aspetto e dicesse che è il più bello di tutti gli uomini, non dovremmo credergli a meno di non sapere che ha visto tutti quanti gli uomini) l'evidente scarto presente nell'equiparazione tra l'umanità intera e le scuole filosofiche ne smentisce la fattibilità³³; quando poi i due interlocutori convengono che per scegliere la scuola filosofica migliore è necessario prenderle in esame tutte e che un esame approfondito di ciascuna di esse richiede almeno vent'anni, giungono alla conclusione che non sarà possibile effettuare la scelta prima che siano trascorsi duecento anni, e anche riducendo il numero di scuole esaminabili si potrà al massimo dimezzare questo periodo³⁴. Si crea così una contraddizione fra un principio teorico inderogabile, la disamina completa di ciascuna proposta filosofica, e la sua attuazione pratica entro i termini normalmente assegnati alla vita umana.

Licino allora esorta l'interlocutore a riflettere sulla possibilità di reperire, dopo opportuna ricerca, un maestro affidabile, ma le sue stringenti argomentazioni dimostrano che anche questo tentativo è destinato al fallimento. Innanzitutto dovrebbe essere provato che qualche filosofo possiede effettivamente la verità, ma ciò è messo in dubbio dallo scarto precedentemente emerso tra teoria e prassi; inoltre, anche rimanendo all'interno dello Stoicismo, sarebbe opportuno mettere alla prova, se non tutti i maestri, almeno la maggior parte o i più accreditati tra essi, il che richiederebbe non solo tempi

molto lunghi, ma anche facoltà specifiche che si possono acquisire solo dopo un adeguato esercizio³⁵. Bisognerebbe pertanto trovare un maestro in grado di trasmettere, più che una dottrina, un metodo, identificabile nell'arte di saper dimostrare e giudicare nelle questioni controverse, ma se da un lato il possesso di quest'arte permetterebbe di effettuare una scelta sicura, dall'altro la credibilità di un tale maestro dovrebbe garantita da qualcun altro capace di giudicare l'efficacia del suo insegnamento, che abbisognerebbe a sua volta di un garante e così via all'infinito, poiché anche l'arte della dimostrazione è uno strumento controverso e inaffidabile; pertanto, per riprendere le parole dell'autore, καθάπερ οἱ ἐν κύκλῳ θέοντες ἐπὶ τὴν αὐτὴν ἀρχὴν καὶ ἀπορίαν ἐπανειηλύθαμεν³⁶.

Le sferzate che demoliscono progressivamente l'ingenuità di Ermotimo non costituiscono soltanto una critica al tipo umano da lui rappresentato, ma nascondono un attacco più profondo e radicale ai filosofi, alle fondamenta del loro prestigio sociale e del loro successo. Luciano non intende qui mettere in discussione la propensione in sé di Ermotimo per lo Stoicismo, pur essendo notoriamente ostile a questa scuola; se mai sottopone a feroce critica il modello del discepolato filosofico e il conseguente inganno perpetrato dai tanti sedicenti maestri con le loro asserzioni di possesso della verità e le loro false promesse di poter condurre alla virtù, estendendo il suo sarcasmo agli ingenui discepoli e alla loro πίστις frustrante. Tuttavia il finale del dialogo prevede una seconda *pars construens*, prospettando una possibile soluzione all'aporia poco a poco evidenziata da Licino. Se Ermotimo non si fosse basato sulle promesse dei maestri, ma avesse guardato al pessimo esempio dei loro comportamenti, non sarebbe caduto nel tranello delle loro attrattive, poiché il criterio di credibilità va individuato nella coerenza tra parole e fatti, l'unica base sulla quale si può accordare a un maestro la propria πίστις. Per questo motivo Licino, constatata l'incongruenza tra questi due fattori, può proporre all'interlocutore il ritorno a una vita normale, da ιδιώτης, proprio quel genere di vita dal quale Ermotimo voleva sdegnosamente discostarsi in nome di una presunta sapienza superiore; si tratta di un finale "menippeo", poiché anche in *Menippo o la negromanzia* il protagonista, dopo l'impietoso esame delle varie scuole filosofiche e dei loro rappresentanti, sceglie la vita del cittadino comune³⁷.

Tra le altre implicazioni di cui è passibile il concetto di πίστις, quella sicuramente più interessante è lo slittamento semantico che il termine ha subito nel Nuovo Testamento, dove l'assenso non è più il secondo gradino della conoscenza, superiore soltanto alla mera congettura delle ombre, e quindi un insufficiente strumento gnoseologico, ma diventa la fede in ciò che non è dimostrabile né comprensibile con l'intelletto, ciò in cui si crede per un convincimento interiore, secondo la definizione datane nella lettera paolina agli Ebrei: Ἔστιν δὲ πίστις ἐλπίζομένων ὑπόστασις, πραγμάτων ἔλεγχος οὐ βλεπομένων³⁸. Si inserisce in questa linea il celebre commento di Gesù all'incredulità dell'apostolo Tommaso: ὅτι ἑώρακάς με ἐπίστευσας; μακάριοι οἱ μὴ ἰδόντες καὶ

πιστεύσαντες³⁹. La πίστις, frutto dello Spirito Santo, diventa quindi l'assicurazione del giudizio divino attraverso la resurrezione di Cristo: καθότι ἔστησεν ἡμέραν ἐν ἧ μέλλει κρίνειν τὴν οἰκουμένην ἐν δικαιοσύνῃ, ἐν ἀνδρὶ ᾧ ὤρισεν, πίστιν παρασχὼν πᾶσιν ἀναστήσας αὐτὸν ἐκ νεκρῶν⁴⁰. Proprio la dottrina cristiana insegna che la fede rende tutto possibile, anche ciò che va contro ogni logica, poiché non si fonda sulla sapienza umana, anzi è opposta ad essa e concede la salvezza ai credenti tramite qualcosa di irrazionale e di folle come l'annuncio della parola di Dio⁴¹; e il *credo quia absurdum* di Tertulliano⁴² appare come il più palese rovesciamento del concetto di assenso che Luciano analizza nell'*Ermotimo* con pari lucidità e ironia.

Un analogo slittamento semantico interessa il termine διάβολος, che nella letteratura neotestamentaria diventa aggettivo sostantivato a designare colui che mette divisione, il calunniatore e il maligno per eccellenza. Lo attestano le parabole evangeliche della zizzania, che è appunto la cattiva semina del diavolo (e il modo di dire che ne è derivato conserva palesemente la nozione di divisione e discordia), e del seminatore, dove il diavolo è colui che toglie la facoltà di credere e quindi la salvezza⁴³. Il diavolo infatti è il nemico per eccellenza della verità, anzi è il padre della menzogna: ἐκεῖνος ἀνθρωποκτόνος ἦν ἀπ' ἀρχῆς καὶ ἐν τῇ ἀληθείᾳ οὐκ ἔστηκεν, ὅτι οὐκ ἔστιν ἀλήθεια ἐν αὐτῷ. ὅταν λαλή τὸ ψεῦδος, ἐκ τῶν ἰδίων λαλεῖ, ὅτι ψεύστης ἐστὶν καὶ ὁ πατὴρ αὐτοῦ⁴⁴. Accade così che per una sorta di corto circuito anche il Nuovo Testamento contempra la compresenza dei due concetti, sia pure da una diversa prospettiva, là dove si associa la fedeltà delle donne all'essere nel contempo aliene dalla calunnia⁴⁵.

¹ Sulla commistione tra dialogo platonico e commedia antica cfr. anche *Sei un Prometeo nei dialoghi* 5-7, dove il risultato della sua operazione è equiparato a un ippocentauro. Sull'alterazione e l'originale fusione di generi e convenzioni tradizionali, un'operazione assai comune in Luciano, cfr. J. Bompaigne, *Lucien écrivain. Imitation et creation*, Paris 1958, pp. 304-5 e 549-62.

² L'*Ermotimo* riflette in sostanza una costante della produzione luciana, la polemica contro i filosofastri che imperversavano in età imperiale, di cui soprattutto *Il simposio o i Lapiti* fornisce un esaustivo campionario; cfr. anche *Icaromenippo* 46, *Timone* 54, *I fuggitivi* 12 ss. e 20, *Il pescatore o i redivivi* 29 e 31.

³ La centralità di questo concetto ha anche un fondamento di carattere testuale: il corradicale verbo πιστεύω ricorre nell'opera ben trentatré volte, mentre quattro volte è presente l'antonimo ἀπιστέω.

⁴ Luciano, *Ermotimo* 9-12.

⁵ *Ibid.* 15.

⁶ *Ibid.* 16-19.

⁷ *Ibid.* 20.

⁸ *Ibid.* 22-24. Cfr. anche *Il pescatore o i redivivi* 11.

⁹ Luciano, *Icaromenippo* 5-8.

¹⁰ Luciano, *Ermotimo* 26.

¹¹ Per l'immagine della rete cfr. *ibid.* 59, 65.

¹² Cfr. Sesto Empirico, *Schizzi pirroniani* I, 154-165, dove viene trattato il tema del relativismo gnoseologico, e in particolare del relativismo culturale e filosofico, che stante l'impossibilità di pervenire a una verità certa conduce di necessità alla ἐποχή, la sospensione del giudizio.

¹³ Luciano, *Ermotimo* 66.

¹⁴ Platone, *La repubblica* 509d-511e.

¹⁵ *Ibid.* 514b-515e.

¹⁶ Luciano, *Ermotimo* 27.

¹⁷ *Ibid.* 30.

¹⁸ *Ibid.* 33.

¹⁹ *Ibid.* 72. Significativa a questo proposito è la concordanza con Platone, *Fedro* 230a, dove Socrate, in ottemperanza al precetto delfico, dichiara di preferire all'indagine razionalistica del mito la conoscenza di se stesso.

²⁰ Luciano, *Storia vera* I, 4.

²¹ Luciano, *Ermotimo* 74-75.

²² *Ibid.* 30.

²³ *Ibid.* 34.

²⁴ *Ibid.* 47. La fonte di questo proverbio, citato anche da Polibio XVIII, 40,4 e da Cicerone, *Lettere ad Attico* I 19,8 (cfr. anche Euripide, *Elena* 1617-18), è reperibile in Epicarmo, fr. 250 Kaibel: νᾶφε καὶ μέμνασ' ἀπιστεῖν ἄρθρα ταῦτα τᾶν φρενῶν. Si tratta di uno dei numerosi proverbi e modi di dire di cui sono intessute le battute del dialogo, tanto che la loro marcata ricorrenza ne costituisce una sorta di *leitmotiv*. Quando Licino parla della difficoltà di sapere quale via conduca alla virtù, usa l'immagine di chi, volendo andare a Corinto, sbaglia totalmente direzione e ciononostante crede di aver raggiunto la sua meta (§ 27), un modo di dire di cui si trova corrispondenza in Aristofane, fr. 928 K.-A. e Orazio, *Epistole* I, 17, 36. Poco sotto (§ 28) chiosa un percorso di indagine poco oculata con i proverbi ἔνθα ἄν ἡμᾶς οἱ πόδες φέρωσιν, ἐκέϊσε ἄπιμεν, ricorrente anche in Teocrito XIII, 70, XIV, 42, Orazio, *Odi* III, 11, 49, *Epodi* XVI, 21, *Antologia Palatina* XI, 346, e ἐπὶ ῥιπὸς τὸν Αἰγαῖον ἢ τὸν Ἴόνιον διαπλευσαι, presente in Euripide, fr. 397 Nauck e Aristofane, *La pace* 699. Significato affine ha il detto ἐν σκότῳ ὀρχοίμεθ' ἄν (§ 49), menzionato anche da Zenobio III, 71 (*Paroemiographi Graeci* 413 Gaisford), in riferimento all'impossibilità di capire quale setta sia la migliore prima di averle conosciute e sperimentate tutte. Anche l'aneddoto, citato da Ermotimo, di Fidia che dopo aver visto l'unghia di un leone plasmò l'intero animale in proporzione a quella (§ 54) sembra piuttosto un modo di dire relativo alla possibilità di rappresentare l'insieme di una cosa da una parte di essa, come dimostrano le occorrenze in Alceo, fr. 438 Voigt, Plutarco, *Moralia* 410 c, Demetrio, *Dello stile* 156, 1. Per indicare che un'argomentazione adottata da Ermotimo non ha a che fare col discorso, Licino ricorre all'espressione proverbiale οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον (§ 55), che secondo Suda (2739B) ebbe origine dalle critiche rivolte al tentativo di Epigene Sicionio di introdurre a Corinto i cori tragici in onore di Dioniso. Licino rimarca poi l'aporia in cui lui e l'interlocutore si trovano col proverbio πολλὰ μοχθήσαντες ὁμοίως ἐσμέν (§ 69), che trova riscontro in Euripide, *Eraclidi* 448. Sulla stessa linea Ermotimo, per significare che le sue aspettative sono andate deluse, dice ἀνθρακάς μοι τὸν θησαυρὸν ἀποφύνας (§ 71), un'espressione che ricorre in formule leggermene variate in Alcifrone IV, 18,13, Fedro V, 6,6, e che lo stesso Luciano menziona anche in *Timone o il misantropo* 41, *Gli amanti della menzogna* 32, *Zeusi o Antioco* 2, *Il naviglio o i castelli in aria* 26. Licino ribatte che la felicità da lui tanto agognata è illusoria, perché i filosofi περὶ ὄνου σκιᾶς μάχονται (*Ibid.*), modo di dire indicante il darsi da fare per cose di nessun valore, di cui si trova riscontro in Aristofane, *Vespe* 191, fr. 99 K.-A, Sofocle, fr. 331 Radt, Platone, *Fedro* 260c. Sempre l'alter ego dell'autore definisce i fatti del passato di cui non si vuole più parlare con l'espressione τῶν πρὸ Εὐκλείδου ἄρχοντος πραχθέντων (§ 76), desunta da Eschine, *Contro Timarco* 39 e menzionata da Luciano anche ne *La discesa agli inferi o il tiranno* 6. Sulla stessa linea si collocano due citazioni dall'andamento sentenzioso, la celebre massima βραχὺς μὲν ὁ βίος, μακρὴ δὲ ἡ τέχνη (Ippocrate, *Aforismi* I, 1) e la parafrasi dei versi esiodei riferentisi all'arduo colle della virtù (Esiodo, *Le opere e i giorni* 289-92), con le quali Ermotimo vuole evidenziare le difficoltà del suo percorso di perfezionamento filosofico (§ 1-2); alla sua affermazione di essere ancora all'inizio della salita Licino ribatte con la parafrasi di un altro celebre verso esiodeo dal tono proverbialmente enigmatico (Esiodo, *Le opere e i giorni* 40), secondo cui il principio è la metà del tutto (§ 3), che l'autore ricorda anche ne *Il sogno o la vita di Luciano* 3. Per questo aspetto della produzione luciana cfr. J. Bompaire, cit., pp. 405-424.

²⁵ Luciano, *Non si deve credere facilmente alla calunnia* 21.

²⁶ *Ibid.* 15, 24-25.

²⁷ *Ibid.* 3, 16-18.

²⁸ *Ibid.* 38.

²⁹ *Ibid.* 31. Nel passo è evidente è il richiamo alle critiche di Socrate nei confronti del βίος ἀνεξέταστος, una vita non dedicata alla conoscenza di sé e all'indagine della virtù e del bene e pertanto condotta all'insegna della superficialità; cfr. in particolare Platone, *Apologia di Socrate* 38a.

³⁰ Platone, *Apologia di Socrate* 18c; *Gorgia* 453b-455a.

³¹ Luciano, *Ermotimo* 64.

³² Il metodo degli Areopagiti viene esposto in modo più articolato da Luciano in *Anacarsi o dei ginnasi* 19, sempre nel contesto di un invito ad esaminare γυμνὰ τὰ γεγενημένα senza farsi influenzare dalla natura dell'interlocutore e senza lasciarsi abbindolare da infiorescenze retoriche; cfr. Aristotele, *Retorica* III 12 1414a.

³³ Luciano, *Ermotimo* 45.

³⁴ *Ibid.* 45, 48-49.

³⁵ *Ibid.* 68.

³⁶ *Ibid.* 69-70. Il passo trova un riscontro con le critiche mosse all'arte della dimostrazione da Sesto Empirico in *Schizzi Pirroniani* II, 12-20; anche Luciano infatti appunta la sua attenzione sull'incoerenza tra premesse di per sé evidenti e conseguenze non evidenti.

³⁷ *Ibid.* 85. Cfr. *Menippo o la negromanzia* 21.

³⁸ *Ebrei* 11,1. Il versetto è ripreso pressoché alla lettera da Dante, *Paradiso* XXIV, 64-65: «Fede è sustanzia di cose sperate, / ed argomento delle non parventi».

³⁹ *Giovanni* 20,29.

⁴⁰ *Atti degli Apostoli* 17,31. E proprio su una πίστις nei precetti della loro religione non rigorosamente verificata si appunta la feroce critica ai Cristiani operata da Luciano in *Peregrino* 13, in una singolare (e forse non del tutto involontaria) compresenza di vecchia e nuova accezione del termine: καταφρονοῦσιν οὖν ἀπάντων ἐξ ἴσης καὶ κοινὰ ἡγούνται, ἄνευ τινὸς ἀκριβοῦς πίστεως τὰ τοιαῦτα παραδεξάμενοι.

⁴¹ *Matteo* 17,20, 21,21-22; *Marco* 9,23, 11,22-24; *I Corinzi* 1, 21, 2,5, 13,2, 15,2.

⁴² L'espressione è per la verità una parafrasi di Tertulliano, *De carne Christi* 5, 4 e ne costituisce la sintesi concettuale: *Crucifixus est Dei Filius, non pudet, quia pudendum est; et mortuus est Dei Filius, prorsus credibile est, quia ineptum est; et sepultus resurrexit, certum est, quia impossibile.*

⁴³ *Matteo* 13,38-39, *Luca* 8,12-13.

⁴⁴ *Giovanni* 8,44.

⁴⁵ *I Timoteo* 3,11: γυναικας ὡσαύτως σεμνάς, μὴ διαβόλους, νηφαλίους, πιστὰς ἐν πᾶσιν.