

Comune di Novi Ligure

SENECIO

Terzo Convegno di Antichistica

Venerdì 7 Ottobre 2016

Museo dei Campionissimi - Novi Ligure (AL)

Con il patrocinio del Comune di Novi Ligure

VARIA LECTIO

I COLLOQUI DI SENECIO. IN MEMORIA DI EMILIO PICCOLO

PROGRAMMA

Prima sessione, ore 9.30: presiede e coordina **Lorenzo Fort**

Andrea Scotto, *Anche i Romani mangiavano ravioli?*

Gianni Caccia, *Immagini del barbaro in funzione di un'identità: origini e sviluppo di un'opposizione*

Studenti della IV Liceo Classico del Liceo "Amaldi", *Noi e gli antichi: le parole che ce li fanno amare*

Seconda sessione, ore 15.30: presiede e coordina **Andrea Piccolo**

Vincenzo Ruggiero Perrino, *L'età del consumo: il romanzo greco-latino e il teatro dell'epoca imperiale*

Lia Raffaella Cresci, *Parlare ai contemporanei con le parole degli antichi: la funzione della citazione nella letteratura bizantina*

Mauro Ferrari, *Tracce dell'antico nella poesia contemporanea*

Senecio costituisce da anni un importante punto di riferimento on-line per gli studi di antichità classica. Sul sito vengono ospitati contributi critici, traduzioni, rivisitazioni e testi creativi in prosa e in poesia aventi attinenza con l'antico. È consultabile all'indirizzo web www.senecio.it



Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2017

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

INDICE

<i>Parte I</i>	7
Introduzione	8
di Lorenzo Fort	
Immagini del barbaro in funzione di un'identità: origini e sviluppo di un'opposizione	16
di Gianni Caccia	
Anche gli antichi Romani mangiavano ravioli?	33
di Andrea Scotto	
Noi e gli antichi: le parole che ce li fanno amare	37
Studenti della IV Liceo Classico del Liceo "E. Amaldi" di Novi Ligure	
<i>Parte II</i>	46
Poesie	47
di Emilio Piccolo	
L'età del consumo: il romanzo greco-latino e il teatro d'epoca imperiale	49
di Vincenzo Ruggiero Perrino	
Parlare ai contemporanei con le parole degli antichi: la funzione della citazione nella letteratura bizantina	128
di Lia Raffaella Cresci	
Tracce dell'antico nella poesia contemporanea	137
di Mauro Ferrari	

Parte I

Introduzione

di Lorenzo Fort

Per prima cosa, a nome della rivista tutta, Direzione (Andrea Piccolo e io stesso) e Redazione (Sergio Audano, Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro, Claudio Cazzola, Letizia Lanza), desidero porgere i più sinceri ringraziamenti a chi ha sponsorizzato la giornata odierna: al Comune di Novi Ligure, che ci ha concesso la famosa e prestigiosa sede del Museo dei Campionissimi, e al Liceo “E. Amaldi” – che ci offre pure il buffet – nella persona del Dirigente Scolastico, Giampaolo Bovone, stamattina rappresentato da Gianni Caccia, ma che ci raggiungerà nel pomeriggio, per esprimere di persona la sua condivisione del nostro progetto.

Un grazie speciale va poi a Gianni Caccia e Andrea Scotto, che con appassionato impegno si sono spesi per la realizzazione di quest’evento.

Ringrazio il co-direttore, Andrea Piccolo, i relatori, che hanno accettato di partecipare al convegno (li nomino secondo l’ordine degli interventi): Andrea Scotto, Gianni Caccia, gli studenti della IV Liceo Classico del Liceo “Amaldi-Doria” di Novi Ligure, coordinati dalle docenti Lucina Alice e Patrizia Fava, Vincenzo Ruggiero Perrino, Lia Raffaella Cresci, Mauro Ferrari, e ringrazio soprattutto quante e quanti sono presenti in sala.

Dopo i ringraziamenti e prima di dare inizio ai lavori, una necessaria premessa, per spiegare l’origine di questo Convegno.

Come Andrea Piccolo ed io abbiamo più volte ricordato, il 23 luglio 2012 moriva prematuramente suo padre Emilio, fondatore e per lunghi, fortunati anni direttore di “Senecio”. Dopo i primi contatti con Letizia Lanza e il sottoscritto, Piccolo, affascinato dall’intreccio tra antico e moderno, concepì l’idea di dare inizio, con l’ausilio di noi due redattori, a una nuova sezione della già vitale e importante rivista online – “Vico Acitillo 124. Poetry Wave” – da lui fondata e diretta, dapprima con Antonio Spagnuolo successivamente da solo. “Senecio” iniziò le pubblicazioni il 1° maggio 2003 (data non

casuale, bensì oculatamente scelta da Emilio per ragioni politico-scaramantiche) e, via via che cresceva il numero delle sezioni che già la costituivano – a *Saggi, Enigmi, Apophoreta, Recensioni, Note, Extravaganze, Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni, Schede dei collaboratori*, si aggiunsero *L'antico online, Biblioteca, Fonoteca, Classici greci e latini* – con il tempo acquistò sempre maggiore spessore e risonanza anche internazionale, tanto da rendersi autonoma, svincolandosi così dalla testata madre e dotandosi di un proprio website (<http://www.senecio.it>). Doveva essere, e ancora oggi è, dedicata all'antichità (specialmente greco-latina ed ebraico-cristiana, ma non solo) e alle sue attuali rivisitazioni di ogni genere. Fu Emilio a scegliere il titolo e a volere per la testata il quadro di Paul Klee raffigurante un volto dal duplice sguardo – idoneo appunto a esprimere la compresenza e lo scambio dialettico tra passato e presente – e scrisse di suo pugno l'editoriale che certo tutti, 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.

Qualche precisazione per gli studenti, che sono qui presenti in grande numero (ed è la prima volta che il nostro Convegno, il terzo ormai, apre anche agli alunni di un liceo): Afranio, Lucio Afranio, vissuto nella seconda metà del II secolo a.C., all'incirca contemporaneo di Lucilio e di poco posteriore a Terenzio, è considerato il principale

esponente della commedia *togata*, un tentativo di rinnovamento del genere comico: una commedia che deve il suo nome all'ambientazione italica e al conseguente uso della *toga*, l'abito tipico romano, da parte degli attori. Un tentativo di rinnovare un genere letterario di imitazione greca (la *palliata*, ossia la commedia ambientata in Grecia, che trae il nome dal *pallium*, il corto mantelletto di lana trattenuto da una fibbia sulla spalla) mettendo in scena squarci di vita romana, che tuttavia rimase nel solco della *néa*, riproponendone trame, situazioni e schemi (Afranio stesso, del resto, si dichiara seguace di Menandro e di Terenzio).

Quanto a Plinio, si tratta ovviamente di Plinio il Vecchio (*Gaius Plinius Secundus*), nato a Como nel 23 o 24 d.C. e morto nell'agosto del 79 durante la celebre eruzione del Vesuvio che distrusse Pompei, Stabia ed Ercolano. L'opera è la *Naturalis historia* ("Storia naturale" o, forse meglio, "Ricerche sulla natura" o "La scienza della natura") in 37 libri, un'opera di carattere tecnico-scientifico in cui l'autore precisa di aver raccolto ben ventimila dati degni di essere divulgati.

Infine per il *tu ne quaesieris, scire nefas*, credo quasi superfluo ricordare che si tratta del carme 11 del primo libro delle *Odi* (in latino *Carmina*) oraziane, il celeberrimo carme del *carpe diem*.

Tornando a "Senecio", purtroppo la morte di Emilio Piccolo ha rappresentato una perdita incalcolabile 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 della rivista), per i tanti, tantissimi amici e collaboratori. A più riprese le nostre pagine lo hanno commemorato, così da riproporre in modo degno la sua figura di docente, studioso e poeta di vaglia, amico leale sempre generosamente impegnato sul piano dell'etica e della politica.

Da un'idea di Vincenzo Ruggiero Perrino, nel 2014 gli dedicammo un convegno, che – in virtù dell'organizzazione di Gianni Caccia e Andrea Scotto – si tenne con successo sabato 4 ottobre al Forte di Gavi, in provincia di Alessandria: un intero pomeriggio con le relazioni di Ruggiero Perrino (*La spettacolare vita del Nazareno Gesù*), Maria Grazia Caenaro (*Appunti per una mappa di Senecio*), Gianni Caccia (*Percorsi e aporie della pistis*).

L'Ermotimo di Luciano di Samosata), precedute da una introduzione di Andrea Piccolo (*In memoria di Emilio Piccolo*) e mia (*Progetto Senecio*), relazioni raccolte successivamente da Andrea nell'ebook che rappresentò il primo volume degli Atti e riportò il titolo del convegno *Non solo carta, non solo antico. I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo*.

Visto il felice esito dell'iniziativa, si consolidò l'idea di perseverare su questa strada e nel 2015 si svolse una seconda giornata di studi (questa volta suddivisa nelle due sessioni antemeridiana e pomeridiana), con le relazioni di don Iginio Vona (*Alle radici del monachesimo. Il nostro monachesimo ha avuto origini cristiane?*), Vincenzo Ruggiero Perrino (*Proprietà intellettuale nell'antichità. Questioni teatrali*), Antonino Contiliano (*Corporeità e tempo nella poesia di Emilio Piccolo*), Luigi Spina (*Uscire dal fortino, per far conoscere meglio gli assediati*), Letizia Lanza (*Presenze femminili in Senecio, tra ieri e oggi*), Luigi Gulia (*Antiquus animus: la tradizione preromana in Virgilio e Livio*), anche queste raccolte da Andrea nel secondo ebook, che a sua volta riporta il titolo del convegno *Nulla dies sine linea. I colloqui di Senecio. In memoria di Emilio Piccolo*. *Nulla dies sine linea* a indicare che noi tutti abbiamo continuato a lavorare con impegno, costanza e forza di volontà.

Per l'attuale giornata di studio, invece, abbiamo preferito un titolo "ambiguo", *Varia lectio*. Perché? Perché quest'anno per la prima volta gli studenti saranno parte attiva e non solo passiva del convegno, dovranno cioè *leggere* un testo preparato da loro con l'aiuto delle insegnanti. Sì, perché la parola *lectio* può far pensare immediatamente, magari a uno studente alle prime armi, al derivato italiano "lezione", mentre il vocabolo latino – derivato dal verbo *lego*, che ha il significato primario di "raccogliere" (e come tale è attestato già in Catone, *De agri cultura* 5.7, la prima opera latina in prosa conservatasi intera) – significa appunto "raccolta" e da quel valore di base derivano gli altri, di solito attraverso una serie di slittamenti semantici che conducono a nuovi significati: ecco quindi i valori di "scelta, selezione", "lettura" – intesa sia come "azione del leggere", sia come "ciò che si legge": si pensi, per esempio, al significato che il termine "lezione" ha nella critica testuale, cioè la "forma", la "variante" in cui una o più parole o una frase o un verso dello stesso testo si trovano riportate in codici diversi. Uno dei criteri della *recensio* nell'edizione critica di un'opera consiste appunto nella scelta tra due o più "lezioni", e l'editore di regola ritiene preferibile quella rappresentata da un vocabolo o da

una frase più rari o difficili (*lectio difficilior*), che hanno maggiori probabilità di essere genuini, perché è più facile che, nell'atto del copiare, l'espressione più ovvia (*lectio facilior*) si sostituisca a quella che, per le sue peculiarità linguistiche, risultava ostica al copista.

Ma, tornando alla nostra "lezione", nel senso più comune almeno per gli studenti, ricordo che la *lectio* era una delle due forme (l'altra è la *disputatio*) che assumeva l'insegnamento delle arti liberali (dette arti del trivio – grammatica, dialettica, retorica – e del quadrivio – aritmetica, musica, geometria, astronomia) nelle scuole medievali e nelle università fino a tutto il Rinascimento, e che consisteva nella lettura delle opere di alcuni *auctores*, seguita da una spiegazione: da qui deriva il significato che la parola ha correntemente nell'uso odierno.

Infine, permettetemi ancora due parole sulla rivista allo stato attuale.

Da Casamari un altro anno è passato e "Senecio" ha continuato a pubblicare con cadenza mensile – unica eccezione il mese di agosto – i consueti sei contributi per volta, che ne costituiscono gli aggiornamenti. Dunque, nel frattempo, si sono aggiunti altri 72 nuovi lavori, così suddivisi: 15 nella sezione *Saggi, Enigmi, Apophoreta*, 37 nelle *Recensioni, Note, Extravaganze*, 20 in *Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni*. Si tratta di testi pubblicati da addetti ai lavori e non, che ora non starò qui a elencare, ma lo farò negli Atti, che anche quest'anno Andrea Piccolo si è offerto di pubblicare in ebook. Alcuni degli autori sono già presenti in "Senecio", altri sono new entry: sono ben 21 i nuovi collaboratori!

“Senecio” 2015-2016

Saggi, Enigmi, Apophoreta (15)

Abate Giuseppe, *Le isole Egadi (dalla Preistoria a oggi)*

Albrile Ezio, *L'estraniamento creatrice. Momenti di un'antropologia gnostica*

Alessandrini Roberto, *Settimio Severo, l'imperatore soldato*

Caenaro Maria Grazia, *Magno Massimo, l'imperatore romano antenato di Artù - Parte seconda*

Cortiana Rino, Frédéric Jacques Temple, ULYSSE À SES CHIENS – Presentazione e traduzione di R.C.

De Cristofaro Luigi, *Il mito greco del Minotauro. Osservazioni a proposito delle linee essenziali e di alcuni aspetti costitutivi ed interculturali. Presentazione di uno studio monografico*

Ghiselli Giovanni, *Memoria e antisemitismo*

Lanza Letizia, *Una meraviglia dal Medio Evo*

Ruggiero Perrino Vincenzo, *I drammi rituali e le altre forme spettacolari nell'antica Mesopotamia e l'origine del teatro greco – Prima parte*

Ruggiero Perrino Vincenzo, *I drammi rituali e le altre forme spettacolari nell'antica Mesopotamia e l'origine del teatro greco – Seconda parte*

Salanitro Giovanni, *Note critiche al testo degli «Oracoli Sibillini»*

Tomè Paola, *Il contributo di Manuzio alla riscoperta del greco in occidente – Parte seconda*

Toppetta Roberto, *La religione dei Romani*

Zecca Titti, *Il colore del potere*

Zecca Titti, *Prezioso relitto: The Antikythera Shipwreck / The Mechanisme / The Ship / The Treasures*

Recensioni, Note, Extravaganze (37)

Battaglini Michele, *Una Penelope figura della donna di tutti i tempi*

Benatelli Nicoletta, *La strada della Madonna*

Bianchi Francesca, *Viaggio alla scoperta dei culti ancestrali greci con Fernanda Faccioli*

Bolla Giorgio, *L'INDEFINITEZZA DEL TO EON*. Melisso di Samo e la teoria quantistica dei Campi

Brancale Michele, *Il ricordo di Gianmario Lucini*

Budetta Giuseppe Costantino, *L'altro me in web*

Budetta Giuseppe Costantino, *Oltre la sbarra*

Budetta Giuseppe Costantino, *Il falso mistero su Elena Ferrante*

Cabianca Alessandro, *Corso sul mito*

Cantelmo Laura, *Su Giuliano Zosi, Musica/Poesia*

Cazzola Claudio, *Sophie Nezri-Dufour, Il giardino dei Finzi-Contini: una fiaba nascosta*

Cirio Amalia Margherita, *Recensione: SU MIA MADRE a cura di Cristiana Moldi-Ravenna, Supernova, 2016*

Corsi Marcella, *E forse parlerai con quello che non sei mai stato*

Cruciani Flaminia, *Sei aforismi*

Ferrari Mauro, *Postfazione a G.M. Reale, Poemeti d'Oriente e d'Occidente*

Fontanella Federico, *La meraviglia dell'ignoranza è figlia*

Fort Lorenzo e Piccolo Andrea, *Terza giornata di studio in onore di Emilio Piccolo*

Franchini Rita Maria, *Recensione a Sulle orme di Orazio. Viaggio reale e fantastico di Franca Longo e Angela Villani*

Gallo Mario, *Giuseppe Abate, Le vie della città, luoghi, storia, costumi, aneddoti, pettegolezzi ed altro ancora su Trapani "Urbs invictissima"*

Ghiselli Giovanni, *La farsa della politica*

Giubilo Barbara, *Su Memnon - Giulia Balbilla e la voce magica*

Linguaglossa Giorgio, Letizia Lanza, *Levia gravia 2004-2005* (Poligrafica, Venezia 2006); *Tracce* (CFR-Poiein, Piateda 2012)

Longo Franca e Villani Angela, *Dialogo poetico tra Saffo e Alda Merini*

Magno Pietro, Prefazione a Franca Longo e Angela Villani, *Sulle orme di Orazio*

Malavolta Mariano, Recensione a *Il divo Augusto. Principe dell'Urbe e dell'impero* di Roberto Toppetta

Moro Federico, *Le Venezie, Pellestrina*

Moro Federico, *A testa in giù*

Paganin Marcella, *Un amore "diverso"* - Prima puntata

Panella Giuseppe, *Mitologia mitomodernistica e altre menestrellerie*. Su Tomaso Kémeny, *Poemetto gastronomico e altri nutrimenti*

Paronetto Sergio, *Lasciamo in pace Ippocrate. Riflessione*

Peyretti Enrico, *Cristiani e nonviolenza fra Chiesa e Stato*

Peyretti Enrico, *L'ideologia sacrificale e la liberazione evangelica*

Poluzzi Graziella, *Aforimi 1*

Romboli Floriano, *Sotto il segno di Ulisse*

Toso Fei Alberto, *La peste dei bambini*

Vaglio Galatea, *La dea di Ostuni, ovvero madri preistoriche e civiltà*

Vincenzi Bonifacio, *Letizia Lanza: donne e società ai tempi della Serenissima*

Rivisitazioni, Traduzioni, Manipolazioni (20)

Bolla Giorgio, ΔEn freniv

Bolla Giorgio, *Vitae/Vite*

Cabianca Alessandro, *Via dei poeti*

Ferramosca Annamaria, *remi per itaca*

Gallo Sergio, *Il melograno*

Isetta Gianfranco, *Natale 2015*

Magazzeni Loredana, *Noduli al seno*

Modugno Lucia, *Il grembo della vela*

Modugno Lucia, *Tyche*

Paganardi Alessandra, *Padre di cuori*

Patrikios Titos, ΕΛΛΕΝΙΚΑ IV

Patrikios Titos, ΕΛΛΕΝΙΚΑ V

Righetti Marco, *Corfù*

Rudi Armando, *Amarastro*

Rudi Armando, *Dolce-amaro*

Rudi Armando, *Questioni divine*

Scalabrino Marco, Quinto Orazio Flacco, *carm. I, 7*. Adattamento in dialetto siciliano

Scalabrino Marco, Quinto Orazio Flacco, *carm. I, 9*. Adattamento in dialetto siciliano

Serofilli Valeria, *Lo specchio*

Troisio Luciano, *Perché non conosciamo le avventure straordinarie*

Immagini del barbaro in funzione di un'identità: origini e sviluppo di un'opposizione

di Gianni Caccia

È universalmente noto l'atteggiamento etnocentrico dei Greci, dal quale discende la consapevolezza della loro superiorità rispetto alle culture straniere e la riluttanza, pur scevra da pregiudizi razziali e da componenti di carattere religioso, a cercare di capirne il pensiero e i costumi; alla luce di questo atteggiamento i Greci considerano la propria lingua il solo mezzo espressivo in grado di regolare i rapporti sociali tra gli individui, anzi il solo degno di questo nome, designando con il generico appellativo di “barbaro” tutto ciò che non rientra nel loro universo linguistico e conferendo a questo concetto una più generale dimensione culturale e antropologica¹. Anche la nascita della geografia, dell'etnografia e della stessa storiografia, prima con Ecateo e poi con Erodoto, obbedisce a un'esigenza non tanto di conoscere disinteressatamente altri popoli e altre istituzioni, quanto di dare conto dei fattori climatici, istituzionali o etnici che legittimino tale superiorità; una concezione che può essere intesa come una rivendicazione di centralità, culturale e geografica, rispetto alle popolazioni circostanti, che pure per i Greci non sono prive di interesse.

La caratterizzazione del barbaro è però soggetta ad un'evoluzione, poiché dalla semplice indicazione di ciò che è peregrino ed esotico si trasforma nel tempo in uno standard fisso, uno stereotipo con una connotazione marcatamente negativa. È infatti nel V secolo a.C. che “barbaro” forma assieme al termine “Greco” un concetto antonimo e asimmetrico, poiché vede l'accostamento di un nome preciso, Ἕλλην, a una designazione generica, βάρβαρος, e questa opposizione diventa il punto di partenza per la costruzione di un'identità e allo stesso tempo la creazione di un'alterità; in altre parole l'identità greca si ricerca e si costruisce soprattutto attraverso la necessità di una differenziazione tra “noi” e “gli altri”.

Risulta quindi evidente che la nascita e l'evoluzione del concetto di "barbaro" è strettamente legata al rapporto che i Greci instaurano fra lingua ed ἔθνος, inteso come complesso costitutivo di un'identità: in origine il termine significa "balbuziente" ed indica chi si esprime in maniera inarticolata, cioè non conforme alla lingua greca, ma in seguito abbandona questa accezione neutra per assumerne una decisamente spregiativa. Nel designare l'insieme indistinto dei popoli stranieri da un punto di vista innanzitutto linguistico, poi anche etnico e geografico, il termine come sostantivo esprime una concezione ellenocentrica, in un'opposizione noi-altri che è sia generica, valendo per tutti i non Greci, sia più specifica nell'indicare i barbari per eccellenza, ossia i Persiani, ma tale opposizione finisce per assumere implicazioni antropologiche *lato sensu*: l'ordine contro la confusione e il caos, il comportamento dei cittadini liberi, ispirato alla legge, contro il potere dispotico e arbitrario, l'intelligenza e la vivacità intellettuale contro l'ottusità, la misura e l'equilibrio contro una crudeltà sanguinaria e ferina. Tale distanza ha una duplice valenza: sincronica, poiché i barbari sono altri rispetto alla grecità, e diacronica, poiché rappresentano agli occhi dei Greci un loro precedente stadio evolutivo, dal quale si sono definitivamente staccati².

Il rigore con il quale i Greci tendono a distinguersi dai non-Greci è attestato da molte fonti, generalmente concordi nell'affermare una sorta di diritto naturale di impadronirsi non solo delle terre di nessuno, come avvenne durante la seconda colonizzazione, ma anche delle terre abitate dai barbari, nonché una sorta di diritto-dovere di mantenere contro di essi uno stato di guerra permanente caratterizzato da un codice morale a senso unico: leggiamo infatti in Erodoto di punizioni divine per i crimini perpetrati dai barbari nei confronti dei Greci, mentre lo stesso non sembra valere in caso contrario; parimenti nei conflitti interni i rapporti tra Greci sono soggetti a forme di controllo e di censura (riprovazione morale, interventi divini, sanzioni politiche), che non esistono invece nella sfera dei rapporti con i barbari³.

La distinzione tra Greci e barbari è ignota a Omero, che non conosce neppure un nome per designare l'insieme dei Greci, come viene rilevato con lucidità da Tuciddide:

τεκμηριοῖ δὲ μάλιστα Ὅμηρος· πολλῶ γὰρ ὕστερον ἔτι τῶν Τρωικῶν γενόμενος οὐδαμοῦ τοὺς ξύμπαντας ὠνόμασεν, οὐδ' ἄλλους ἢ τοὺς μετ' Ἀχιλλέως ἐκ τῆς Φθιώτιδος, οἵπερ καὶ πρῶτοι Ἕλληνες ἦσαν, Δαναοὺς δὲ ἐν τοῖς ἔπεσι καὶ Ἀργεῖους καὶ Ἀχαιοὺς ἀνακαλεῖ. Οὐ μὲν οὐδὲ

βάρβαρους εἶρηκε διὰ τὸ μηδὲ Ἑλληνάς πω, ὥς ἐμοῖ δοκεῖ, ἀντίπαλον ἐς ἓν ὄνομα ἀποκεκρίσθαι⁴.

Ciò non toglie che l'epos omerico possa considerare alla stregua di barbari genti lontane e un po' favolose, come i «Cari barbarofoni» o i Sinti di Lemno «dalla voce selvatica»⁵, ma il concetto non viene applicato alle popolazioni del bacino euroasiatico. Tra Achei e Troiani mancano elementi di distinzione (uguali sono l'alimentazione, le abitazioni, il vestiario, il modo di combattere, i principi morali, i culti religiosi) e la guerra di Troia non è concepita e rappresentata alla stregua di un conflitto tra i Greci d'Europa e i barbari d'Asia; se mai in Omero, in particolare nell'*Odissea*, l'opposizione noi-altri ha i connotati dell'opposizione tra l'umano e il disumano, quest'ultimo mancante di quei caratteri tipici della civiltà secondo l'ottica greca (valga per tutti l'esempio dei Ciclopi). D'altronde il termine barbaro in origine non designa necessariamente il non Greco, come attesta la sentenza di Eraclito κακοὶ μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοὶ καὶ ὦτα βάρβαρους ψυχὰς ἐχόντων⁶, dove l'aggettivo è usato metaforicamente per affermare che quanto cade sotto la sfera dei sensi dev'essere sempre sottoposto al vaglio della ragione.

La linea di confine che ha segnato la nascita di questa opposizione è indubbiamente costituita dalle guerre persiane: non a caso Erodoto, all'inizio della sua opera, individua l'origine mitica dell'ostilità tra Greci e Persiani nelle vicende di Io ed Europa, attualizzando la guerra di Troia come l'archetipo dei conflitti tra i due popoli⁷. Da questo punto in poi il barbaro prende definitivamente le sembianze del Persiano, e l'identità "nazionale" greca si costruisce proiettandosi all'esterno e cancellando le differenze interne, come emerge dal fiero elenco fatto dagli Ateniesi agli ambasciatori spartani dei motivi per i quali non potranno mai accordarsi con Serse:

πολλά τε γὰρ καὶ μεγάλα ἐστὶ τὰ διακωλύοντα ταῦτα μὴ ποιεῖν μηδ' ἢν ἐθέλωμεν, πρῶτα μὲν καὶ μέγιστα τῶν θεῶν τὰ ἀγάλματα καὶ τὰ οἰκήματα ἐμπερησμένα τε καὶ συγκεχωσμένα, τοῖσι ἡμέας ἀναγκαίως ἔχει τιμωρεῖν ἐς τὰ μέγιστα μᾶλλον ἢ περ ὁμολογέειν τῷ ταῦτα ἐργασαμένῳ, αὐτὶς δὲ τὸ Ἑλληνικὸν, ἐὼν ὁμαιμὸν τε καὶ ὁμόγλωσσον, καὶ θεῶν ἰδρύματά τε κοινὰ καὶ θυσίαι ἡθεὰ τε ὁμότροπα⁸.

Queste parole risultano ancor più significative pensando a quanto sia stata relativa la concordia dei Greci di fronte al nemico invasore; e l'autore, pur nell'esaltazione delle

affinità di stirpe, non manca di evidenziare il contributo decisivo di Atene nella vittoria contro la Persia, laddove molte poleis si piegarono all'infamia del μηδισμός⁹.

Ma il relativismo culturale che lo porta a interessarsi e cercare di comprendere gli altri popoli e le altre civiltà fa sì che in Erodoto tale distanza sia di natura prettamente politica e separi in sostanza coloro che conoscono l'istituto della polis e coloro che la ignorano e non possono vivere se non come sudditi. Lo dimostra il dibattito sulle tre forme di governo, in cui Otane, Megabizo e Dario tessono rispettivamente l'elogio della democrazia, dell'oligarchia e della monarchia: i Persiani scelgono il regime monarchico non perché questa forma di governo sia giudicata la migliore, ma perché rappresenta l'alternativa migliore per il loro contesto sociale¹⁰. La differenza tra l'uomo greco e il barbaro sta sostanzialmente nel fatto che il primo è "politico", cioè libero, il secondo è sottomesso a un δεσπότης; questo paradigma trova la sua più compiuta applicazione nel dialogo tra Serse e Demarato sulle istituzioni dei due popoli, nel quale l'esule spartano esalta di fronte al Gran Re l'unico vero δεσπότης del mondo greco, la legge¹¹. Per il resto in Erodoto tanto i Greci quanto i barbari possono avere qualità positive e negative, sono colpiti dalle stesse sventure e perseguitati dagli stessi dèi, anche se non mancano accenni a pratiche ritenute indegne dei Greci e proprie dei barbari, come quella del re Trace che cavò gli occhi ai figli perché avevano partecipato alla spedizione di Serse contro suo ordine; allo stesso modo Pausania, dopo la vittoria di Platea, stigmatizza la proposta di decapitare il cadavere di Mardonio come vendetta dell'azione analoga compiuta da Serse alle Termopili¹².

Consonanze con Erodoto, ma anche ulteriori implicazioni sono reperibili nel trattato *Arie acque luoghi* contenuto nel *Corpus Hippocraticum*, dove l'indole e il comportamento dei popoli vengono spiegati secondo il principio del determinismo ambientale, esteso dall'aspetto medico-patologico a quello istituzionale, con una calzante analisi degli effetti negativi del dispotismo orientale e di quelli salutari della libertà espressa dalla civiltà greca¹³. L'opposizione tra Europa e Asia, condotta attraverso l'analisi comparativa delle caratteristiche dei rispettivi abitanti (il carattere indocile, la rudezza, la resistenza alla fatica, il valore in battaglia degli uni di contro alla viltà, la mollezza, la propensione al servilismo degli altri) appare in stretta relazione con l'espansionismo dell'impero

persiano e il conseguente scontro con il mondo greco¹⁴. Il carattere imbelli degli Asiatici è ricondotto al νόμος, ossia alle loro istituzioni politiche, in virtù delle quali essi non sono padroni della loro terra, anzi neppure di se stessi¹⁵; ma il coraggio degli Europei opposto alla viltà degli Asiatici è attribuito, oltre che al νόμος, anche alla φύσις, ossia all'insieme dei fattori naturali, poiché i frequenti mutamenti climatici producono asprezza e quindi ardimento, mentre l'uniformità del clima induce all'assuefazione e all'indolenza¹⁶. Nell'opera i due termini sono ora in consonanza, ora in opposizione tra loro: l'istituzione politica infatti può intervenire sul fattore naturale e correggerlo, come prova il fatto che sia tra i Greci sia tra gli abitanti dell'Asia non governati da un re sono più bellicosi e valorosi¹⁷.

In una linea di continuità si situa Senofonte, il quale, benché nella *Ciropeia* individui nel fondatore della potenza persiana il modello di sovrano perfetto, non mette mai in dubbio la superiorità dei Greci, tanto che l'opera si può leggere come un esempio di virtù greche in una forma solo esteriormente barbara. In Senofonte i barbari vincono solo per circostanze fortunate o grazie all'astuzia e al tradimento (emblematica nell'*Anabasi* l'uccisione proditoria dei comandanti dei mercenari greci ad opera dell'infido Tissaferne)¹⁸, mentre i Greci prevalgono grazie all'intelligenza e ad una superiorità fisica e spirituale. Da questo deriva la giustificazione di certi comportamenti come quello tenuto dal re spartano Agesilao, che per inculcare nei suoi soldati il disprezzo dei nemici ordina di denudare i prigionieri barbari, la cui carnagione bianca e pingue diventa il testimonio palmare di un'inferiorità antropologica, accentuata dall'assimilazione al sesso femminile¹⁹. La concezione etnocentrica di Senofonte è confermata da quanto egli dice in *Poroï* I 6, in riferimento alla favorevole posizione geografica di Atene: οὐκ ἂν ἀλόγως δέ τις οἰηθείη τῆς Ἑλλάδος καὶ πάσης τῆς οἰκουμένης ἄμφι τὰ μέσα οἰκεῖσθαι τὴν πόλιν.

Anche il teatro tragico affronta la questione dei rapporti con il barbaro, in particolare in Eschilo²⁰. Nelle *Supplici*, quando le Danaidi, il cui abbigliamento le distanzia subito dalle donne greche²¹, chiedono ospitalità e accoglienza al re argivo Pelasgo, non riescono a capire perché la sua decisione debba essere subordinata a una consultazione dei cittadini; e sarà proprio l'assemblea del popolo a decidere all'unanimità di soccorrerle, approvando una mozione la cui terminologia richiama il lessico della politica ateniese²².

Nell'*Agamennone*, quando il vincitore di Troia viene invitato da Clitemnestra a entrare nella reggia su tappeti di porpora, rimprovera alla moglie l'uso di maniere tipicamente orientali²³: il passo suona certamente a condanna della ὑβρις, la colpa di chi eccede i limiti imposti all'uomo, ma poco sotto Agamennone aggiunge che simili festeggiamenti potevano addirsi a Priamo, esprimendo sui barbari un giudizio che è insieme etico, nel ricordare la loro vita molle e dedita al lusso, e politico, con la condanna dell'eccesso che caratterizza il loro esercizio del potere²⁴. Sempre nell'*Agamennone*, quando Cassandra compare sulla scena con il suo silenzio premonitore e foriero di sciagure, Clitemnestra interpreta tale atteggiamento come incapacità di parlare greco, prima paragonando la sua lingua sconosciuta allo stridere delle rondini, poi esortandola a spiegarsi almeno a cenni²⁵.

Ma il paradigma distintivo Greci-barbari è evidente soprattutto nei *Persiani*, la tragedia che più di tutte esprime la coscienza di una differenza storica e di una superiorità: i Greci sono un popolo, mentre l'impero persiano è costituito da un'accozzaglia di genti eterogenee dominate da un solo signore, come emerge già all'inizio dell'opera, nell'elenco delle forze che compongono l'armata di Serse²⁶. La distanza incolmabile dal mondo greco è ribadita dalle parole con cui la regina Atossa qualifica il potere del figlio:

εὖ γὰρ ἴστε, παῖς ἐμός
 πράξας μὲν εὖ θαυμαστός ἂν γένοιτο ἀνὴρ,
 κακῶς δὲ πράξας, οὐχ ὑπεύθυνος πόλει,
 σωθεὶς δ' ὁμοίως τῆσδε κοιρανεῖ χθονός²⁷.

Il re di Persia è svincolato da qualsiasi responsabilità di carattere politico, poiché il suo agire non è soggetto alle εὐθύναι, il rendiconto cui erano tenuti i magistrati ateniesi usciti di carica. Il senso di questa differenza irreducibile ritorna nel successivo dialogo in cui il Coro, di fronte all'incredula meraviglia della regina, la quale non sa concepire la forza se non in termini numerici, spiega che gli Ateniesi non hanno re e non sono schiavi di nessuno, eppure, benché pochi di numero, hanno già fatto a pezzi l'esercito di Dario²⁸. Il momento culminante del contrasto fra le due concezioni e realtà politiche si ha nella descrizione della battaglia di Salamina, nella quale è sottolineata l'unità, anche linguistica, di chi combatte per la patria comune, che si manifesta nel peana sacro intonato

all'unisono dai combattenti ateniesi in palese contrasto con il confuso strepito dei barbari²⁹. A conferma di questa totale estraneità dei barbari al mondo greco, il Coro, pur ammettendo le responsabilità di Serse nel disastro, non arriva a comprenderne il significato politico-ideale: gli anziani della Persia restano legati alla dinamica di un rapporto tra dominatore e dominati, in pratica a una condizione di sudditi orgogliosi di un re che regna su tutta l'Asia, tanto che l'atteggiamento che prevale in loro alla fine della tragedia è il rimpianto dei tempi in cui il potere regio era saldo e in espansione³⁰.

All'opposizione tra i Greci amanti della libertà e i Persiani inclini alla schiavitù non è però sotteso il motivo di un'inferiorità etnica; il messaggio ultimo della tragedia è infatti incentrato sul significato della sconfitta persiana come conseguenza della trasgressione della legge divina, e in questo rientra la scelta di analizzare il conflitto dalla parte dei vinti, con un monito implicito ai propri concittadini a non cadere nello stesso peccato di ὕβρις commesso da Serse, il cui orgoglio è stato atterrato dalla punizione divina che si è manifestata nella disfatta navale di Salamina e avrà il suo compimento nella sconfitta terrestre di Platea, come profetizza in una scena dal sapore apocalittico l'apparizione agghiacciante del fantasma di Dario alla reggia persiana³¹. Inoltre Eschilo non manca di segnalare elementi di affinità che in qualche modo stemperano l'opposizione tra i due popoli: nel sogno narrato al Coro dalla regina la Grecia e l'Asia sono rappresentate come due donne, l'una in vesti persiane, l'altra in abiti dorici, definite κασιγνήτα γένους ταύτου, che Serse tenta di aggiogare allo stesso carro, anche se una prima è docile al morso, la seconda recalcitra e si libera dal giogo³². Vero è che nelle *Eumenidi* si deplorano le lotte fratricide tra le poleis greche, mentre vengono esaltate le guerre esterne come nobile mezzo per ottenere gloria³³; ma il tragediografo, nel perduto dramma *I Carii*, recupera, in riferimento alla guerra di Troia, il mito di Europa, che essendo allegoria del passaggio della civiltà dall'oriente all'occidente esprime la coscienza di una contiguità tra i due mondi e di una parentela etnico-culturale derivante da un'unità originaria³⁴.

Verso una radicalizzazione della dicotomia greco-barbaro si muove invece Euripide, come emerge dalla icastica γνώμη espressa in *Ifigenia in Aulide* 1400-401:

βαρβάρων δ' Ἕλληνας ἄρχειν εἰκός, ἀλλ' οὐ βαρβάρους,
μητέρ, Ἑλλήνων· τὸ μὲν δοῦλον, οἱ δ' ἐλεύθεροι.

Analogamente nelle *Troiane* la rappresentazione della violenza efferata della guerra, che si manifesta soprattutto nel brutale sacrificio di Astianatte sulla tomba di Achille, viene associata ad un fenomeno di imbarbarimento che ha contaminato anche i vincitori: ὁ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἕλληνες κακά³⁵. Anzi Elena, per salvarsi dalla vendetta di Menelao, arriva ad affermare che le sue nozze con Paride hanno salvato la Grecia, poiché il suo asservimento ad opera dei barbari era il premio promessogli da Atena nel giudizio delle dee³⁶. Nell'*Andromaca* ai barbari sono attribuiti comportamenti empî e incestuosi estranei al mondo greco, nonché il θράσος, l'audacia negativa che sfocia nella folle temerità³⁷; e il comportamento poco onorevole dei vincitori, Menelao in testa, non impedisce ad Euripide di prefigurare tra le righe il rischio che una stirpe irriducibilmente nemica diventi signora della Grecia³⁸. Andromaca, in quanto donna orientale, viene accusata di aver provocato la sterilità di Ermione con pratiche magiche, e la sua salvezza ad opera di Peleo viene attribuita a un'abilità tipicamente levantina di comporre discorsi ingannevoli³⁹. Nell'*Ecuba* l'elemento che distanzia maggiormente le usanze greche da quelle dei barbari sta nel fatto che questi ultimi, come dimostra l'assassinio di Polidoro, non tengono in conto il vincolo dell'ospitalità⁴⁰, e proprio tali differenze costituiscono, secondo Odisseo, la causa delle loro cattive decisioni e conseguentemente della loro sottomissione⁴¹; addirittura nel finale della tragedia la protagonista, che pure è trace come Polimestore, giustifica di fronte ad Agamennone la sua vendetta con argomentazioni tipicamente greche:

ἀλλ' ὃ κάκιστε, πρῶτον οὐποτ' ἂν φίλον
τὸ βάρβαρον γένοιτ' ἂν Ἕλλησιν γένος
οὐδ' ἂν δύναίτο⁴².

Che questa concezione etnocentrica, benché solida, non sia proprio granitica risulta evidente in Platone, che nel *Politico* ne mette in discussione i presupposti criticando, per bocca dello Straniero, chi considera i barbari una sola stirpe, laddove essi costituiscono un insieme di stirpi non assimilabili le une alle altre e parlanti lingue diverse:

τὸ μὲν Ἑλληνικὸν ὡς ἓν ἀπὸ πάντων ἀφαιροῦντες χωρίς, σύμπασι δὲ τοῖς ἄλλοις γένεσιν, ἀπείροις οὖσι καὶ ἀμείκτοις καὶ ἀσυμφώνοις πρὸς ἄλληλα, βάρβαρον μιᾷ κλήσει προσειπόντες αὐτὸ διὰ ταύτην τὴν μίαν κλήσιν καὶ γένος ἓν αὐτὸ εἶναι προσδοκῶσιν⁴³.

Va però precisato che l'annotazione ha un valore meramente paradigmatico, essendo volta a esemplificare l'errore commesso da chi opera distinzioni dicotomiche superficiali, e suona comunque come un'ammissione implicita che l'opposizione tra Greci e barbari, sia pure arbitraria a livello logico, indica di fatto uno stereotipo sia linguistico sia etico-politico. Platone ha nei confronti dello straniero una posizione ambivalente, nella quale lo spirito di tolleranza e di curiosità si mescola ad un atteggiamento tipicamente etnocentrico, se nella *Repubblica* ribadisce la necessità che i Greci mantengano la propria coesione etnica e anziché farsi guerra tra loro si rivolgano contro i barbari, inferiori per natura e perciò meritevoli di essere asserviti⁴⁴. Il motivo è più ampiamente ripreso nell'elogio idealizzato di Atene e dei suoi costumi intessuto nel *Menesseno*. Innanzitutto Atene ha impedito che l'Europa fosse resa schiava al pari dell'Asia, eliminando la presenza del barbaro dal Mare Egeo e operando per il bene di tutti coloro che sono accomunati dalla stessa lingua; gli eroi di Maratona sono così diventati maestri della Grecia ed esempio per i combattenti delle battaglie future contro gli invasori Persiani⁴⁵. Per questo motivo l'ingratitudine delle altre poleis ha l'aggravante dell'intesa col barbaro; e alle lotte intestine sono ricondotte le disgrazie non solo di Atene, ma di tutta quanta la Grecia, poiché a causa di esse i Greci, mai vinti dal nemico esterno, si sono sconfitti da soli⁴⁶. È poi interessante che Platone, sulla falsariga della distinzione operata da Senofonte in *Detti memorabili di Socrate* IV 2,15 fra nemici "giusti" e nemici "ingiusti", gli unici che possono essere ridotti in schiavitù dal vincitore, ponga l'accento sul diverso comportamento tenuto dai concittadini nelle guerre esterne e nelle guerre contro altri Greci, in virtù di una naturale mitezza verso i "connazionali":

ἡγούμενοι πρὸς μὲν τὸ ὁμόφυλον μέχρι νίκης δεῖν πολεμεῖν, καὶ μὴ δι' ὀργὴν ἰδίαν πόλεως τὸ κοινὸν τῶν Ἑλλήνων διολλύνειν, πρὸς δὲ τοὺς βαρβάρους μέχρι διαφθορᾶς⁴⁷.

Rifacendosi al mito il filosofo rivendica con orgoglio l'autoctonia degli Ateniesi, asserendo che essi sono gli unici in Grecia a poter vantare una purezza etnica, non essendosi mai mescolati con genti venute da altrove, e che da questo deriva la loro naturale avversione al barbaro aliena da ogni compromesso:

οὕτω δὴ τοι τό γε τῆς πόλεως γενναῖον καὶ ἐλεύθερον βέβαιόν τε καὶ ὑγιές ἐστιν καὶ φύσει μισοβάρβαρον, διὰ τὸ εἰλικρινῶς εἶναι Ἑλλήνας καὶ ἀμιγεῖς βαρβάρων. οὐ γὰρ Πέλοπες οὐδὲ Κάδμοι οὐδὲ Αἰγύπτιοι τε καὶ Δαναοὶ οὐδὲ ἄλλοι πολλοὶ φύσει μὲν βάρβαροι ὄντες, νόμῳ δὲ Ἑλληνες, συνοικοῦσιν ἡμῖν, ἀλλ' αὐτοὶ Ἑλληνες, οὐ μειξοβάρβαροι οἰκοῦμεν, ὅθεν καθαρὸν τὸ μῖσος ἐντέτηκε τῇ πόλει τῆς ἀλλοτρίας φύσεως⁴⁸.

Allo stesso modo in *Leggi* 692e-693a si elogia la vittoria sui Persiani, di cui viene riconosciuto il merito congiunto di Atene e Sparta, perché ha evitato alla Grecia una commistione di popoli uguale a quella che imperversa nel loro impero:

εἰ μὴ τό τε Ἀθηναίων καὶ τὸ Λακεδαιμονίων κοινῇ διανόημα ἤμυνεν τὴν ἐπιούσαν δουλείαν, σχεδὸν ἂν ἤδη πάντ' ἦν μεμειγμένα τὰ τῶν Ἑλλήνων γένη ἐν ἀλλήλοις, καὶ βάρβαρα ἐν Ἑλληνισι καὶ Ἑλληνικὰ ἐν βαρβάροις, καθάπερ ὧν Πέρσαι τυραννοῦσι τὰ νῦν διαπεφορημένα καὶ συμπεφορημένα κακῶς ἐσπαρμένα κατοικεῖται.

Nel *Timeo* e nel *Crizia* le radici dello stile di vita barbarico sono collocate al di fuori della storia, nel mitico regno di Atlantide, i cui abitanti, sotto l'influenza nefasta di un brutale regime tirannico, tentarono d'invasare l'Asia e l'Europa e la loro arroganza dimentica delle leggi divine li portò alla rovina. All'empietà e alla dismisura che caratterizza gli abitanti di Atlantide e che si manifesta soprattutto nella sua fastosa concezione urbanistica e architettonica⁴⁹ si contrappone l'Atene preistorica, una città abitata da una popolazione autoctona, favorita dal fatto di sorgere in un luogo naturalmente adatto allo sviluppo della ἀρετή e della φρόνησις, le cui istituzioni ricordano lo Stato ideale tratteggiato nella *Repubblica*⁵⁰. Platone concepisce l'Atlantide come l'essenza stessa della barbarie: il tentativo di conquista dell'Asia e dell'Europa e la resistenza vittoriosa di Atene sono il risultato di due ideali di vita incompatibili e si configura come la trasposizione mitica delle guerre persiane⁵¹. La menzione della posizione favorevole scelta da Efesto e Atena per fondare la città dimostra che anche Platone tiene presente il concetto di determinismo ambientale, così come il suo superamento ad opera del determinismo istituzionale, se nelle *Leggi* afferma che in origine i Persiani, abitando una terra aspra, erano valorosi e si sono rammolliti una volta divenuti una grande potenza⁵². Se Platone proietta i connotati della barbarie all'interno del mito, la speculazione di Aristotele fornisce, alla luce di una visione strettamente legata al modello della città greca, il fondamento teorico e la legittimazione etico-politica dell'alterità del barbaro

rispetto all'uomo libero; questa concezione si inserisce coerentemente nella dottrina etica della virtù, che non è propria di tutti gli abitanti dell'ecumene, ma solo di quelli che conoscono l'istituto della polis⁵³. Il problema viene affrontato nell'*Etica Nicomachea* e nella *Politica*, dove lo Stagiritica afferma che lo stato di ferinità è raro fra gli uomini civili, ma lo si trova soprattutto fra i barbari, per la loro assenza di razionalità e per l'incapacità di una vita sociale, ovvero per l'ignoranza della dimensione collettiva della polis; pertanto la guerra portata ai popoli dell'Asia, che sopportano meglio il giogo poiché per natura servili e meno ardimentosi, trova una sua giustificazione naturale e non si configura come un'aggressione⁵⁴. Aristotele distingue tra la polis come comunità fondata sullo scambio di prestazioni e sulla compartecipazione e il regime dispotico in cui non esiste reciprocità, ma la replicazione del rapporto unilaterale che lega il padrone e lo schiavo, delineando quali sono gli obiettivi politici del despota: l'assenza di fiducia reciproca tra i sudditi, l'estensione dei rituali di corte a tutta la loro vita, il senso di dipendenza, anche economica, dal sovrano, il mantenimento di uno stato di indigenza permanente⁵⁵.

La posizione aristotelica trova consonanza in Isocrate, che nel suo progetto panellenico allarga le maglie della grecità includendovi il semibarbaro Filippo II⁵⁶. Nell'orazione a lui dedicata l'autore ravvisa nel sovrano macedone il condottiero sotto la cui guida la Grecia può ritrovare la concordia interna e procedere unita in una spedizione contro lo storico e naturale nemico comune, la Persia; ὁμόνοια e στρατεία sono appunto le ricorrenti parole d'ordine del suo programma politico, che almeno in parte anticipa quanto sarebbe poi stato attuato da Alessandro Magno⁵⁷. Filippo viene invitato a riscrivere la geografia dell'Asia, conquistando il territorio più vasto possibile per insidiarvi quei Greci che in madrepatria vivono nell'indigenza e potrebbero rappresentare un pericolo sociale, poiché è ingiusto che i popoli dell'Asia, governati da un re esposto dalla madre quando era infante, siano più ricchi dei discendenti di Eracle⁵⁸. Facendo riferimento alla marcia dei diecimila raccontata nell'*Anabasi* senofontea, Isocrate riprende il topos dell'inferiorità dei barbari, paragonati nella loro condotta in guerra alle donne, tanto da ritenere assurda la loro brama di dominare la Grecia, quando sarebbe più logico il contrario⁵⁹; l'impero persiano è in realtà un coacervo di popoli tenuti insieme col giogo della schiavitù da un individuo barbaro e può essere facilmente distrutto da un vero uomo greco:

ὦν ἄξιον θαυμάζειν, εἰ τὴν ὑπ' ἀνθρώπου βαρβάρου καὶ κακῶς τεθραμμένου καταστραφεῖσαν καὶ συναχθεῖσαν ἐπὶ δουλείᾳ, ταύτην ὑπ' ἀνδρὸς Ἑλλήνων καὶ περὶ τοὺς πολέμους πολλὴν ἐμπειρίαν ἔχοντος μὴ νομίζουσιν ἂν ἐπ' ἐλευθερίᾳ διαλυθῆναι⁶⁰.

Non va però dimenticato che la posizione filomacedone di Isocrate è anche volta a risollevarle Atene dalla crisi economica e politica in cui era caduta, come dimostrano le argomentazioni addotte nel *Panegirico*, nel quale si afferma che ad essa spetterebbe il comando della spedizione contro i barbari per i meriti acquisiti nelle guerre persiane e per la moderazione nel governare gli alleati, che hanno potuto così godere di prosperità economica e libertà, evitando di cadere sotto il dispotismo orientale o sotto regimi tirannici e oligarchici. Atene ha conservato la libertà della Grecia grazie al suo impero marittimo, impedendo al Gran Re di entrare nell'Egeo, laddove la fine della sua egemonia, cui si è sostituito il dominio spartano, dissennato e brutale nella sua politica di vessazione delle poleis, ha rimesso la Grecia alla mercé dei barbari⁶¹; ciò è ancora più grave data la loro manifesta inferiorità, a dispetto delle forze superiori che possono mettere in campo, tanto che i Greci sarebbero in grado di asservirli se ritrovassero la concordia interna anziché dilaniarsi tra loro e stipulare intese opportunistiche quanto autolesionistiche con quello che dovrebbe essere il nemico comune⁶².

Secondo Isocrate la natura stessa dei barbari, ignavi, subdoli, assuefatti al servilismo e alla mollezza, corrotti da un regime dispotico a causa del quale i sudditi sono costretti a combattere per il mantenimento della propria schiavitù e una vittoria in guerra non fa che peggiorare la loro condizione, costituisce di per sé una valida motivazione per intraprendere una spedizione contro l'impero persiano, soprattutto in un momento favorevole nel quale esso è indebolito da rivolte e lotte intestine; tale spedizione, paragonata ad una processione panellenica per il suo carattere sacro e per gli scarsi rischi che essa comporta, non sarebbe dettata da mire imperialistiche, ma da un senso di giustizia e di rivalsa contro un nemico ereditario, il cui potere è contrassegnato dall'eccesso e dall'empietà⁶³. A ciò si aggiunge la naturale inimicizia tra barbari e Greci, a proposito della quale, estremizzando la posizione erodotea, Isocrate attualizza la guerra di Troia come uno scontro tra occidente e oriente che costituisce il chiaro precedente delle guerre persiane e indica il modello da seguire in Agamennone, il quale pose fine alle

discordie intestine della Grecia convogliandone le energie in un conflitto esterno⁶⁴; parimenti la precedente distruzione di Troia ad opera di Eracle viene intesa come la madre di tutte le guerre contro i barbari e, secondo lo stesso paradigma mitico, le vicende di Pelope, Danao e Cadmo sono viste come gli archetipi delle invasioni straniere della Grecia⁶⁵. Ma anche il più strenuo fautore di questa opposizione appare scevro da pregiudizi di carattere etnico, se in *Panegirico* 50, riprendendo l'esaltazione tucididea di Atene come «scuola della Grecia»⁶⁶, delinea un panellenismo anzitutto culturale:

Τοσοῦτον δ' ἀπολέποιπεν ἡ πόλις ἡμῶν περὶ τὸ φρονεῖν καὶ λέγειν τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, ὥσθ' οἱ ταύτης μαθηταὶ τῶν ἄλλων διδάσκαλοι γεγόνασιν, καὶ τὸ τῶν Ἑλλήνων ὄνομα πεποίηκεν μηκέτι τοῦ γένους, ἀλλὰ τῆς διανοίας δοκεῖν εἶναι, καὶ μᾶλλον Ἕλληνας καλεῖσθαι τοὺς τῆς παιδείας τῆς ἡμετέρας ἢ τοὺς τῆς κοινῆς φύσεως μετέχοντας.

Ed è interessante il fatto che proprio nella seconda metà del V secolo a.C., quando i conflitti interni alla Grecia e alle stesse poleis toccarono uno dei vertici più drammatici, il sofista Antifonte teorizzi una sorta di naturale comunanza originaria tra Greci e barbari, con una netta presa di posizione contro chi attribuisce validità assoluta ad aspetti culturali e norme convenzionali che variano a seconda delle aree geografiche e dei popoli presi in considerazione:

[...] ἐπαιδούμεθα τε καὶ σεβόμεθα, τοὺς δὲ ἐκ μὴ καλοῦ οἴκου ὄντας οὔτε ἐπαιδούμεθα οὔτε σεβόμεθα. ἐν τούτῳ δὲ πρὸς ἀλλήλους βεβαρβαρώμεθα, ἐπεὶ φύσει πάντα πάντες ὁμοίως πεφύκαμεν καὶ βάρβαροι καὶ Ἕλληνες εἶναι. σκοπεῖν δὲ παρέχει τὰ τῶν φύσει ὄντων ἀναγκαίων πᾶσιν ἀνθρώποις· πορίσαι τε κατὰ ταῦτ' ἀδύνατα πᾶσι, καὶ ἐν πᾶσι τούτοις οὔτε βάρβαρος ἀφώριστα ἡμῶν οὐδεὶς οὔτε Ἕλλην· ἀναπνέομεν τε γὰρ εἰς τὸν ἀέρα ἅπαντες κατὰ τὸ στόμα καὶ κατὰ τὰς ῥίνας καὶ ἐσθίομεν χερσὶν ἅπαντες⁶⁷.

Nel frammento si smaschera come falsa e viziata da pregiudizio la distinzione naturale tra Greci e barbari, che non tenendo conto della comune base biologica di tutti gli esseri umani spinge a rigettare come estraneo tutto ciò che non è conforme al proprio *modus vivendi*⁶⁸; portando alle estreme conseguenze l'opposizione tra φύσις e νόμος, Antifonte mette a nudo le contraddizioni insite nella politica ateniese e giunge alla coerente deduzione politica che tutti gli uomini, non solo quelli che il regime democratico considera liberi, sono per natura uguali. È pertanto significativo che uno dei più fieri avversari della democrazia anticipi *in nuce* quella tendenza cosmopolita che caratterizzerà

la successiva età ellenistica, quando il baricentro della civiltà greca si sposterà verso oriente e ogni distinzione e opposizione di carattere etnico perderà il suo significato.

¹ Per un inquadramento complessivo della questione cfr. Fondation Hardt, *Grecs et Barbares*, "Entretiens sur l'Antiquité classique" VIII, Vandoœuvres-Genève 1962 (in particolare H. Schwabl, *Das Bild der Fremden Welt bei den frühen Griechen*, pp. 1-36; H. Diller, *Die Hellenen-Barbaren-Antithese im Zeitalter der Perserkriege*, pp. 39-82); H. Bengtson, *The Greeks and the Persians*, London 1968; E. Lévy, *Naissance du concept de barbare*, "Ktema" 9 (1984), pp. 5-14; A.M. Battagazzore, *La dicotomia greci-barbari nella Grecia classica: riflessioni su cause ed effetti di una visione etnocentrica*, "Sandalion" 18 (1996), pp. 5-34; W. Nippel, *La costruzione dell'altro*, in *I Greci. I. Noi e i Greci*, a cura di S. Settis, Torino 1996, pp. 166-83; S. Mazzarino, *Fra Oriente e Occidente*, Milano 2000, pp. 45-101.

² Per la presenza di questa consapevolezza nel mondo greco cfr. Tucidide I 5-6; Isocrate, *Panatenaico* 119-22. Sarebbe ozioso in questa sede rimarcare le molteplici influenze orientali sulla civiltà greca, soprattutto nella fase della sua formazione e costituzione, in seguito alla simbiosi instauratasi anche per contiguità geografica, come dimostrano anzitutto varie concordanze di carattere religioso e i viaggi "sapienziali" di illustri personaggi greci in terra barbarica. Figure come Talete, Pitagora, Solone sono ad esempio legate all'Egitto, oggetto di interesse per i Greci fin dai tempi omerici: da una parte come terra dagli usi e costumi peregrini (cfr. Erodoto II 35-36, 80, Sofocle, *Edipo a Colono* 337-341), dall'altra come depositaria di un sapere fuori del comune.

³ Erodoto I 146, 167. Sull'assenza di un codice di guerra nei confronti dei popoli barbari cfr. P. Ducrey, *Aspects juridiques de la victoire et du traitement des vaincus*, in *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris 1968, pp. 231-33.

⁴ Tucidide I 3, 3.

⁵ *Iliade* II 867, *Odissea* VIII 294.

⁶ Eraclito, fr. 107 D-K.

⁷ Erodoto I 2-5.

⁸ *Ibidem*, VIII 144, 2.

⁹ *Ibidem*, VII 139.

¹⁰ *Ibidem* III 80-83; cfr. II 147, 2, a proposito degli Egizi che rinunciarono alla libertà perché incapaci di vivere senza un re, e III 38, dove lo storico giudica naturale che si ritengano migliori le proprie usanze rispetto a quelle altrui. È evidente in questi passi l'influenza della sofistica e del relativismo culturale espresso soprattutto da Protagora; cfr. Platone, *Teeteto* 152a = DK80B1.

¹¹ *Ibidem* VII 101-104; cfr. Platone, *Leggi* 698b-c.

¹² *Ibidem* VIII 116, IX 79; ma in VII 238 la decapitazione di Leonida è presentata come un'eccezione, poiché secondo lo storico i Persiani sono soliti onorare i caduti in battaglia.

¹³ Del clima come chiave interpretativa della superiorità della razza greca rispetto ai poli estremi dell'Europa e dell'Asia si avvale Aristotele in *Politica* 1327b23-33. Per una lettura antropologica dell'opera e per una valutazione del suo livello scientifico si veda l'introduzione di L. Bottin a *Ippocrate. Arie Acque Luoghi*, Padova 1986, pp. 9-47.

¹⁴ La pochezza degli Asiatici è anche testimoniata da alcune espressioni proverbiali riferite ai Cari, il popolo anatolico giudicato vile per eccellenza, quali ἐν τῷ Καρὶ κινδυνεύουσιν (Euripide, *Ciclope* 654), ἐν Καρὶ τὸν κίνδυνον ἐν ἐμοὶ δὴ δοκεῖ / πρῶτῳ ποιεῖσθαι πείραν (Cratino, fr. 18 K.-A.), δεῖ γὰρ ἐν Καρὶ τὴν πείραν, ὡς ἡ παροιμία φησὶν, οὐκ ἐν τῷ στρατηγῷ γίνεσθαι (Polibio X 32, 11).

¹⁵ *Arie acque luoghi* 16.

¹⁶ *Ibidem*, 23.

¹⁷ *Ibidem*, 16, 24. Il riferimento implicito è agli Ioni, che per il fatto di essere soggetti al Persiano hanno abbandonato i caratteri originari degenerando nella viltà. Sulla stessa linea Erodoto V 78 annota che anche gli Ateniesi quando erano governati dai tiranni erano vili, ma divennero valorosi una volta riconquistata la libertà.

¹⁸ Senofonte, *Anabasi* II 3-6.

¹⁹ Senofonte, *Agesilao* I 28. L'episodio viene narrato con le stesse parole in *Elleniche* III 4,19.

²⁰ Per questo aspetto cfr. H.H. Bacon, *Barbarians in Greek Tragedy*, New Haven 1961, p. 116, 153; G. Regoliosi, *Greci e barbari nel teatro di Eschilo*, "Il Nuovo Areopago" 1, pp. 152-161.

²¹ Eschilo, *Supplici* 234-237, 496-498.

²² Eschilo, *Ibidem* 366-75, 398-99, 605-14.

²³ Eschilo, *Agamennone* 918-28.

²⁴ *Ibidem*, 935-36.

²⁵ *Ibidem*, 1050-1051, 1060-1061. Dell'incomprensibilità del linguaggio barbaro si avvale anche Aristofane, creando un miscuglio di termini greci storpiati e accostamenti di lettere prive di senso in *Ibidem* 100 e 104, *Gli uccelli* 1615, 1628-1629, 1678-1679.

²⁶ Eschilo, *I Persiani* 21-58.

²⁷ *Ibidem*, 211-214.

²⁸ Eschilo, *Ibidem* 241-244. Anche la menzione nel passo del diverso armamento serve ad accentuare il divario tra i due popoli; cfr. 334-36.

²⁹ *Ibidem*, 386-407.

³⁰ *Ibidem*, 852-906.

³¹ *Ibidem*, 816-822.

³² *Ibidem*, 181-196.

³³ Eschilo, *Eumenidi* 858-866.

³⁴ Eschilo, fr. 99 Radt.

³⁵ Euripide, *Troiane* 764; cfr. *Andromaca* 680-684. Qui il termine ritorna in forma aggettivale, mantenendo la nozione ormai consolidata. Per questo aspetto cfr. Ch. Segal, *Violence and the other: Greek, female, and barbarian in Euripide's Hecuba*, "Transactions of the American Philological Association" 120 (1990), pp. 109-31.

³⁶ Euripide, *Troiane* 932-934.

³⁷ Euripide, *Andromaca* 173-176, 261; cfr. 168-169, 243 e soprattutto 649-652, dove viene rimarcata la distanza anche geografica tra la Grecia e le terre "altre".

³⁸ *Ibidem*, 519-522, 664-666.

³⁹ *Ibidem*, 159-160, 869-870.

⁴⁰ Euripide, *Ecuba* 1247-1249; cfr. 714-715.

⁴¹ *Ibidem*, 328-331; cfr. 137-140 e 309-310, dove sempre Odisseo presenta, pur con argomentazioni sofistiche, il sacrificio di Polissena come tributo ai guerrieri che sono morti combattendo per la Grecia, e ad Achille in particolare.

⁴² Euripide, *Ibidem* 1199-1201; cfr. 1129, dove Agamennone invita Polimestore, furente dopo il suo accecamento e l'uccisione dei figli, a deporre la barbarie e a parlare.

⁴³ Platone, *Politico* 262d. Sul riconoscimento linguistico dei barbari da parte di Platone, in controtendenza con la mentalità greca, cfr. *Cratilo* 390a. Un precedente è ravvisabile in Erodoto II, 158,5: βαρβάρους δὲ πάντας οἱ Αἰγύπτιοι καλέουσι τοὺς μὴ σφίσι ὁμογλώσσους.

⁴⁴ Platone, *Repubblica* 469b-471b. Sulla posizione contraddittoria del filosofo nei confronti dello straniero cfr. H. Joly, *Platon et la question des étrangers*, in *La naissance de la raison en Grèce*, Actes du Congrès de Nice, mai 1987, pp. 333-357; M. Isnardi Parente, *Il pensiero politico di Platone*, Bari 1996, pp. 59-64.

⁴⁵ Platone, *Menesseno* 239d, 240d-241e.

⁴⁶ *Ibidem*, 242a, 243b-d, 244b-c.

⁴⁷ *Ibidem*, 242d.

⁴⁸ *Ibidem*, 245c-d. Sull'autoctonia degli Ateniesi cfr. *Menesseno* 237b, *Sofista* 247c, *Crizia* 109d.

⁴⁹ Platone, *Crizia* 115c-117e, 121b.

⁵⁰ Platone, *Timeo* 24a-d, *Crizia* 109c-112e.

⁵¹ Platone, *Timeo* 24e-25c.

⁵² Platone, *Leggi* 695a-696b. Sembra che l'autore iscriva la corruzione dei Persiani in una legge storica di ascesa e decadenza delle grandi potenze; cfr. 697c-e.

⁵³ Cfr. G. Bien, *La filosofia politica di Aristotele*, trad. it. Bologna 1985, pp. 245-54 e *passim*.

⁵⁴ Aristotele, *Etica Nicomachea* 1145a30, *Politica* 1252b5-9, 1285a20-23, 1327b27-33.

⁵⁵ Aristotele, *Etica Nicomachea* 1160b27 ss.; *Politica* 1313a34 ss.

⁵⁶ A tale scopo in *Filippo* 106-108 il retore esalta il fondatore del regno macedone (Perdicca I o, secondo altre fonti, Carano), il quale, benché greco di stirpe, scelse un'altra terra per costituirvi un potere monarchico, sapendo quanto la Grecia fosse avversa a tale forma di governo.

⁵⁷ Isocrate, *Filippo* 86-88, 115, 141, 154; cfr. *Panatenaico* 13. Su Isocrate e in generale il panellenismo cfr. A. Momigliano, *Filippo il Macedone*, Firenze 1934, pp. 183-199 e *passim.*; J. De Romilly, *La douceur dans la pensée grecque*, Paris 1979, pp. 159 ss.; E.N. Borza, *Significato politico, economico e sociale dell'impresa di Alessandro*, in *Storia e civiltà dei Greci*, Milano 1989, vol. 5, pp. 134-37.

⁵⁸ Isocrate, *Filippo* 120-122, 132; cfr. *Panatenaico* 14, 166.

⁵⁹ Isocrate, *Filippo* 90-92, 124-125, 137.

⁶⁰ *Ibidem*, 139. Nel passo è messo in evidenza il contrasto tra il re persiano, designato col generico nome di ἄνθρωπος, il cui dominio è contrassegnato dalla δουλεία, e il greco Filippo, definito per contrapposizione ἀνὴρ, che ha dalla sua la forza della ἐλευθερία.

⁶¹ Isocrate, *Panegirico* 99 ss.; cfr. *Areopagitico* 80, *Panatenaico* 49-52, 189-190.

⁶² Isocrate, *Panegirico* 172-174, 187, *Filippo* 126, *Panatenaico* 102-107, 157-160. Il riferimento è all'intervento della Persia a fianco di Sparta nell'ultima fase della guerra del Peloponneso e soprattutto alla pace di Antalcida del 386 a.C., con la quale gli Spartani barattarono l'egemonia sulla Grecia continentale con il dominio persiano sulla Ionia e su buona parte dell'Egeo.

⁶³ Isocrate, *Panegirico* 124, 149-152, 160-162, 182.

⁶⁴ Isocrate, *Panegirico* 158-159, 181, *Panatenaico* 42, 77-78, 83. In *Panatenaico* 163 la naturale inimicizia tra i due popoli viene posta in subordine solo a quella tra gli esseri umani e le belve feroci.

⁶⁵ Isocrate, *Filippo* 111-112, *Panatenaico* 80.

⁶⁶ Tucidide II 41, 1.

⁶⁷ Antifonte, fr. DK87B44B. Non intendiamo affrontare in questa sede la questione relativa all'identificazione o meno dell'Antifonte sofista con Antifonte di Ramnunte, oratore e uomo politico indicato in Tucidide VIII, 68,1-2 come il principale artefice del colpo di stato oligarchico dei Quattrocento; cfr. in proposito H.C. Avery, *One Antiphon or two?*, "Hermes" CX (1982), pp. 145-58; F. Declève Caizzi, *Le fragment 44 D.-K. d'Antiphon et le problème de son auteur: Quelques reconsiderations*, in *The Sophistic Movement*, Atene 1984, pp. 97-107.

⁶⁸ Il particolarismo deprecato da Antifonte richiama un analogo atteggiamento presente presso i Persiani, secondo la testimonianza di Erodoto I 134, 2.

Anche gli antichi Romani mangiavano ravioli?¹

di Andrea Scotto

Non è semplice rispondere alla domanda che le amiche e gli amici di “Senecio” hanno scelto per questo intervento: il tutto, infatti, è complicato dai duemila e più anni trascorsi dall’epoca di Augusto a oggi, un tempo durante il quale guerra e pace, conquiste e invasioni, filosofia e religione hanno lasciato un segno indelebile non solo nella lingua e nel modo di pensare, ma anche nella cosiddetta “cultura materiale”, della quale l’alimentazione è un aspetto fondamentale.

Ad esempio, il 7 giugno 968, quando l’Imperatore Romano d’Oriente, Niceforo II Foca, ricevette a cena un’ambasceria invitata da Ottone I di Sassonia, Sacro Romano Imperatore, Liutprando, vescovo di Cremona e capo-delegazione, annotò nella propria relazione²:

Qua in coena turpi satis et obscena, ebriorum more oleo delibuta, alioque quodam deterrimo piscium liquore.

Egli scrisse così perché non conosceva più il *garum*³, condimento principe della cucina dell’antichità romana, il cui utilizzo, ormai scomparso in Italia, era invece rimasto a Costantinopoli, la *Roma Nova*.

Il gusto alimentare dell’Italia medievale, infatti, non era più *romano*, e non sarebbe tornato a esserlo neanche durante i secoli dell’Umanesimo e del Rinascimento, nei quali l’eredità classica fu oggetto di recupero e di rielaborazione: gli organizzatori di grandi banchetti che lavoravano per cardinali⁴ e signori laici⁵, ripresero sì il modello della “cena-spettacolo” tramandato dalle fonti classiche, per intenderci quello del *Satyricon* di Petronio, ma si guardarono bene dal reintrodurre il *garum*.

Per questo, prima di rispondere alla domanda “gli antichi Romani mangiavano ravioli?”, dobbiamo chiederci: “i ravioli sono sempre stati così come li conosciamo oggi?”.

Ora, sull'origine, sull'etimologia e sulla ricetta dei ravioli si sono versati fiumi d'inchiostro e si sono accese controversie degne dei dibattiti d'altri tempi tra filosofi e teologi; io, che non sono né l'uno né l'altro, preferisco far cominciare il ragionamento dal metodo di preparazione, utilizzando come punto di partenza la ricetta scritta da Nicolò Paganini e pubblicata da Carletto Bergaglio⁶:

Per una libra e mezza di farina due libre di buon manzo magro per fare il suco. Nel tegame si mette del butirro, indi un poco di cipolla ben tritolata che soffrigga un poco. Si mette il manzo a fare che prenda un po' di colore. E per ottenere un suco consistente si prende poche prese di farina e adagio adagio si semina in detto suco affinché prenda il colore. Poi si prende della conserva di pomodoro, si disfa nell'acqua, e di quest'acqua se ne versa dentro alla farina che sta nel tegame e si mescola per scioglierla maggiormente, e in ultimo si pongono entro dei funghi secchi ben tritolati e pestati ed ecco fatto il suco.

Ora veniamo alla pasta per tirare le foglie senza ovi. Un poco di sale entro alla pasta gioverà alla consistenza della medesima.

Ora veniamo al pieno. Nello stesso tegame colla carne si fa in quel suco cuocere mezza libbra di vitello magra, poi si leva, si tritola, e si pesta molto. Si prende un cervello di vitello, si cuoce nell'acqua, poi si cava la pelle che copre il cervello, si tritola e si pesta separatamente. Si prende un po' di salsiccia detta anche luganega. Si prende un po' di borage chiamata in Nizza boraj, si fanno bollire, si premono molto, e si pestano come sopra. Si prendono tre ovi che bastano per una libra e mezza di farina. Si sbattono e uniti e nuovamente pestati insieme tutti gli oggetti sopranominati, in detti ovi ponendovi un poco di formaggio parmigiano. Ecco fatto il pieno.

Potete servirvi del capone in luogo del vitello, dei laccetti in luogo del cervello, per ottenere un pieno più delicato. Se il pieno restasse duro si mette del suco. Per i ravioli la pasta si lascia un poco molla. Si lascia per una ora sotto coperta da un piatto per ottenere le foglie sottili.

Di fatto, al di là di particolari quali l'uso delle cervella bovine, il metodo di preparazione è ancora quello a noi noto: preparare un ripieno, dividerlo in piccole porzioni, e coprirlo con la pasta. Noi possiamo trovare questo modo di operare anche tra le ricette del cuoco rinascimentale Cristoforo da Messisburgo, chef o, come si diceva allora, *scalco* degli Estensi di Ferrara: a parte qualche ingrediente un po' lontano dal nostro attuale gusto per i primi piatti, il Messisburgo descrive⁷ la ricetta di piatti analoghi ai nostri ravioli che lui, però, chiama *tortelletti*. Per i *ravvivòli*, invece, egli propone altre due ricette⁸ con una preparazione nella quale il ripieno, anziché essere avvolto nella pasta, è suddiviso in piccole polpette successivamente bollite.

Cristoforo da Messisburgo non è l'unico a testimoniare l'esistenza di ravioli senza pasta: andando indietro di circa un secolo, infatti, nel ricettario di Maestro Martino (cuoco che probabilmente già operava alla corte di Filippo Maria Visconti e che raggiunse la celebrità al servizio di mons. Trevisan, ultimo Patriarca di Aquileia, noto ai contemporanei come il *cardinal Lucullo*) troviamo tre versioni di ravioli sotto forma di

pasta ripiena, come li conosciamo oggi⁹, ma anche una versione¹⁰ nella quale l'autore dichiara esplicitamente:

incorpora tutte queste cosse insemi poy fa li raviolli lunghi un dito grosso e imbrattati de fiore de farina et nota che questi volleno esse senza pasta e fali cocere adaxio che non si rompano como hano levato uno buglio cavali fora.

Pellegrino Artusi, a cavallo tra XIX e XX secolo, testimonia la sopravvivenza di questa tradizione di ravioli diversi da quelli attuali¹¹ sia descrivendone la ricetta senza l'utilizzo della pasta sia annotando, a proposito dei *Ravioli alla genovese* (per intenderci, la preparazione già descritta da Nicolò Paganini), che per lui i veri ravioli *non si involgono nella sfoglia*.

Altre testimonianze sull'esistenza di questa doppia tradizione sono raccolte nel saggio di Paolo Aldo Rossi *Chi ha inventato i ravioli?*, disponibile sul sito www.civiltàforchetta.it: vi troverete, ad esempio, i *raviolos sine crusta de pasta* citati da fra Salimbene de Adam nel 1284.

Questo studio parla anche dell'arrivo della pasta sulle nostre tavole in epoca medievale: ciò significa che delle due tradizioni giunte fino a noi per la preparazione dei ravioli, la più antica è sicuramente quella che non prevede l'utilizzo della pasta. Se quindi noi vogliamo trovare tra le ricette dell'antichità romana il vero archetipo dei ravioli, dobbiamo cercare qualcosa che, al di là del dettaglio sui singoli ingredienti (alcuni dei quali inevitabilmente avranno risentito del mutamento del gusto avvenuto nel corso dei secoli), abbia nel proprio metodo di preparazione due caratteristiche fondamentali: 1) la preparazione di piccole polpette preferibilmente, anche se non obbligatoriamente, a base di carne; 2) la cottura preferibilmente, anche se non obbligatoriamente, in brodo.

Una delle preparazioni descritte da Apicio risponde proprio a questi due criteri¹²:

Trita pepe, sedano montano ed un poco di dragoncello, metti in pentola ed aggiungi acqua e garum e le polpette di carne; appendi la pentola sul fuoco e lascia cuocere il tutto.

Di fatto, trattandosi di polpette di carne bollite in brodo (in realtà *hydrogarum*, ottenuto sciogliendo *garum* in acqua bollente, un po' come facciamo noi con il dado da brodo), questa ricetta, che Apicio chiama *hydrogarate isicia*, è l'archetipo dei ravioli; sotto questa

luce, considerando non la versione attuale ma quella di duemila anni fa, possiamo quindi tranquillamente rispondere: “Sì, anche gli antichi Romani mangiavano ravioli”.

¹ Ho accolto volentieri l’invito di “Senecio” a partecipare al terzo Convegno di Antichistica “Varia Lectio” in onore di Emilio Piccolo, non solo per l’amicizia che mi lega al prof. Gianni Caccia, docente dello “Scientifico” (Liceo oggi intitolato al fisico Edoardo Amaldi, istituto del quale sono stato studente anch’io) e organizzatore di questo evento in terra novese, ma anche per cogliere l’occasione di offrire un segno tangibile di gratitudine per Carletto Bergaglio, che rese famoso il raviolo, e per l’Ordine Obertengo dei Cavalieri del Raviolo e del Gavi, fondato dallo stesso Carletto nel 1973, e che tuttora continua la sua opera. Il tema oggetto di questo intervento è lo sviluppo di un argomento che Renato Bino, cancelliere dell’Ordine, e io, allora presidente degli “Amici del Forte di Gavi”, abbiamo discusso qualche tempo fa, ospiti dell’associazione culturale “Fuoriclasse” di Gavi.

² J. Becker (a cura di), *Die Werke Lituprands von Cremona*, in “MGH”, Hannover e Lipsia, 1915, pp. 181-182.

³ H.-P. Von Peschke, W. Feldmann, *La cucina dell’antica Roma*, Guido Tommasi Editore, Milano 2001, p. 19.

⁴ Un esempio di ricevimento di lusso offerto da un ecclesiastico di rango è sicuramente la festa organizzata da Pietro Riario cardinale di San Sisto, nipote di papa Sisto IV della Rovere, in onore di Eleonora d’Aragona di passaggio a Roma nel 1473, diretta a Ferrara come sposa di Ercole I d’Este. Dobbiamo questa testimonianza a Bernardino Corio, *Historia di Milano*, Venezia, s.d. car. 417-419.

⁵ Conosciamo alcuni esempi di pranzi e cene rinascimentali, offerte dagli Estensi di Ferrara, grazie alla pubblicazione di Cristoforo di Messisburgo, *Banchetti, compositioni di vivande et apparecchio generale*, in Ferrara per Giovanni de Buglhat et Antonio Hucher compagni, nell’anno MDXLIX. Seconda parte “Conviti diversi”. Cristoforo da Messisburgo descrive il menu offerto e gli allestimenti scenici che erano parte integrante della “cena-spettacolo”, offerta a ospiti di riguardo, che l’autore elenca all’inizio della descrizione di ciascun banchetto.

⁶ E. Profumo, G. Riccobaldi (a cura di), *La cucina e il mondo di Carletto Bergaglio*, Edizioni Il Golfo, Genova 2002, pp. 124-125.

⁷ Cristoforo di Messisburgo, *Banchetti, compositioni di vivande et apparecchio generale*, in Ferrara per Giovanni de Buglhat et Antonio Hucher compagni, nell’anno MDXLIX. Terza parte “Compositione delle più importanti vivande”, car. 10-11.

⁸ *Ibidem*, car. 16.

⁹ Maestro Martino, *Libro de arte coquinaria* (edizione a cura di L. Ballerini, J. Parzen), Guido Tommasi Editore, Milano 2001, pp. 33 e 108.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 108-109.

¹¹ P. Artusi, *La scienza in cucina e l’arte di mangiar bene*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze 2003, pp. 88-89.

¹² H.-P. Von Peschke, W. Feldmann, *La cucina*, cit., p. 28.

Noi e gli antichi: le parole che ce li fanno amare

Studenti della IV Liceo Classico del Liceo “E. Amaldi” di Novi Ligure

Introduzione

di Lorenzo Robbiano

Viviamo in un mondo perennemente in corsa. Il nostro pensiero deve viaggiare rapido, le informazioni devono arrivare da un capo all'altro del mondo in pochi secondi. Quando discutiamo di qualcosa, ci risulta più facile mostrarne all'interlocutore un'immagine, tramite il nostro comodo smartphone, piuttosto che descriverglielo profusamente. Se stiamo comunicando a distanza tramite i *social*, non è necessario perdere tempo a scrivere che un commento ci ha molto divertiti: ci basta inviare un'emoticon che piange dalle risate. Eppure, nonostante gli enormi progressi della tecnologia, non abbiamo ancora ideato un metodo più efficace per esprimere un concetto di un insignificante blocchetto di lettere – dicasi parola. L'emoticon sghignazzante è fulminea, certo, ma possiamo forse pensare di comunicare l'idea di “filosofia” con un busto stilizzato di Platone? O di ridurre il concetto di “bellezza” all'immagine di una donna o un uomo molto attraenti?

Le parole sono la chiave per accedere ad un altro, sconfinato universo: il mondo del concetto. Lo sapeva bene Platone, che su questo ha basato la sua intera filosofia. Sia esso una realtà separata dalla nostra, o un cosmo interno alla nostra mente, è comunque immenso: e, nel navigarvi, è facile smarrirsi. Per questo abbiamo la necessità di limitarci attraverso poche, semplici lettere: per non perderci in quell'immensurabile mare. Le parole sono un'enorme quantità di strumenti riposti su un altrettanto colossale scaffale, il vocabolario. La vastità dello scaffale, però, comporta spesso che, nella fretta, non riuscendo a trovare lo strumento più appropriato, ricorriamo ad uno meno adatto ma più visibile e facilmente afferrabile. Ciò è un grave peccato. Le parole della lingua italiana, infatti, hanno un altro, incredibile valore: più della metà di esse (per inciso, tutte le più

belle) derivano dalle lingue dei nostri antenati greci e latini, dei quali sono la più grande eredità.

A questo punto si potrebbe obiettare che, di fronte alle loro monumentali opere, alla ricchissima Storia, ai principi morali e civili, le parole sembrano un lascito tutto sommato minore. Non è così. Gli Antichi conoscevano benissimo il valore delle parole. Ogni termine in un'orazione di Cicerone o Demostene, in un verso di Omero o Virgilio, in una poesia di Alceo o Catullo è insostituibile e perfetto, poiché i grandi sapienti del passato ponevano grandissima cura nella scelta di ogni singolo termine. Questo è anche il motivo per cui siamo in grado di estrarre messaggi profondissimi da un minuscolo frammento di Saffo. La radice, i prefissi e suffissi, di per sé vuote nozioni grammaticali, contribuiscono a connotare al meglio il concetto, al tempo stesso caricandolo di significato.

È con questo spirito che la nostra classe ha scelto di tracciare, partendo da poche, singole parole, un ritratto delle due più grandi civiltà della Storia. Abbiamo sviluppato questo lavoro di gruppo autonomamente, con il prezioso coordinamento delle nostre insegnanti. Intendiamo dimostrare che attraverso una manciata di vocaboli è possibile ricostruire il caos fertile dei Greci, il loro pensiero dinamico, lo spirito che li porta ad indagare i più oscuri misteri dell'universo; e il ferreo ordinamento gerarchico dei Romani, la potenza del loro rigore, il senso del dovere che li porta a morire, piuttosto di tradire i propri principi.

Pater di Sara Rebora

È stata scelta questa parola, apparentemente semplice e di poca importanza, poiché è possibile dimostrare come in cinque lettere siano racchiusi i cinque secoli della Repubblica romana, tutto questo attraverso la concezione che il cittadino romano medio aveva della figura del *pater*. Come risulta chiaramente dai numerosi territori conquistati nel corso dei secoli e dalla loro incredibile opera di organizzazione, quella dei Romani è

sempre stata una popolazione dalla mentalità estremamente pragmatica. Si può sottolineare inoltre che sul piano intellettuale-culturale non è presente un forte interesse svincolato almeno da ambizioni politiche, tanto che la prima opera della letteratura latina è a tutti gli effetti una traduzione, un calco di quella originale greca. Quindi, fin dagli albori della *Res Publica*, gli interessi dello Stato sono stati puramente concreti e pratici.

Tutti questi territori da amministrare e popoli da controllare, da monitorare assicurandosi la loro sudditanza, erano veramente nelle mani dei due consoli, quelle figure create per placare, come scrive Sallustio, l'autoesaltazione sorta dal potere regio? Non esattamente: tutto il potere si trovava in realtà nelle mani dei Senatori. Essi avevano poteri quasi illimitati: erano loro a fondare templi, loro che controllavano gli eserciti per mezzo di manipolati comandanti, loro che gestivano l'economia e amministravano le terre.

Si può notare anche come il Senato sia in testa alla celeberrima sigla *SPQR*, in una posizione di primato sul popolo dei Quiriti, ovvero dei cittadini romani. Si può in effetti paragonare la figura del Senatore a quella del *pater*: tanto che, come leggiamo in Sallustio, «gli eletti, che avevano il corpo indebolito dall'età avanzata, ma lo spirito sveglio per la saggezza, prendevano le decisioni per lo Stato: ed erano chiamati padri per la somiglianza o d'età o per la loro tipica preoccupazione paterna».

È fondamentale il confronto tra Senatore e padre. Il padre infatti non a caso aveva anche il potere decisionale sulla vita del figlio, perché spesso si pensa alla spietata Sparta e alla terribile leggenda dei bambini deformi e inadatti gettati dalla rupe del Taigeto, ma anche il *pater* romano decideva se *ablevare* dalla culla il figlio e riconoscerlo, e quindi stabiliva, usando un termine derivato, se allevarlo. Allo stesso modo il Senato romano aveva potere decisionale sulla vita del singolo cittadino, basti pensare alla deliberazione estrema del *senatus consultum*, potere coercitivo a cui l'indirizzato doveva a qualsiasi costo sottostare.

Interessante è la pena per chi osava macchiarsi di parricidio. Questo particolare supplizio prende il nome di *poena cullei*, la pena del sacco, per la quale il reo, dopo essere stato torturato e fustigato, veniva rinchiuso in un sacco con un gallo, animale ritenuto tanto aggressivo da spaventare perfino i leoni, un cane, all'epoca non amato come oggi ma

definito da Orazio «immondo», una vipera, la quale secondo le credenze popolari era uccisa dalla sua stessa progenie, e infine una scimmia, i cui tratti somatici erano una caricatura grottesca di quelli dell'uomo. A Roma il parricida veniva addirittura gettato nel Tevere. Una pena inimmaginabile per un peccato altrettanto impensabile. Inoltre, quando Sallustio parla della *cura* dei *patres*, in maniera quasi affettuosa riconosce un interesse genuino del Senatore nei confronti dello Stato e dei suoi cittadini, che sono come figli da tutelare.

Ma tra padre e figlio, per obbligo di natura, sono desinate a sorgere delle avversità, come mostra Terenzio, il primo autore latino che entra in una dimensione più introspettiva, non solo finalizzata a far divertire nel senso etimologico i cittadini turbati dalle crudeli guerre, ma anche atta a porre agli spettatori degli interrogativi che all'epoca potevano apparire sconclusionati o portavano a risposte allora inaccettabili. Nella commedia *Adelphoe* si può leggere in chiave nuova e sicuramente molto più allusiva qualcosa che aveva già scritto Menandro, senza però un riferimento così forte. Sono presenti sulla scena due fratelli ormai adulti: uno è il tipico *pater familias* catoniano e rigoroso, l'altro è permissivo e decisamente più tollerante. Ognuno alleva il figlio secondo il proprio rigore di vita: uno dei due ragazzi è costretto ad obbedire al padre per *metus*, cioè per imposizione dettata dalla paura, l'altro invece può vantarsi del libero arbitrio. Nonostante la figura del *pater* così severa sembri inavvicinabile a quella del fratello, ritenuto incapace di educare il figlio con i suoi metodi sconclusionati, è sempre più evidente che attraverso la totale sottomissione non si riuscirà mai nei propri scopi, poiché si viene a creare inevitabilmente uno scontento. Allo stesso modo, la libertà più totale porterebbe ad un risultato caotico e incontrollabile. Alla fine della commedia i due fratelli dopo un lungo confronto trovano un punto d'incontro, un giusto modo di essere padre che abbraccia la filosofia di vita di entrambi.

Ma la Storia ha in serbo qualcos'altro per lo Stato, poiché quando Terenzio racconta di padri che non riescono più a controllare i figli per mezzo della sottomissione, in realtà indica i Senatori che non riescono più a tenere in pugno i cittadini. Con questa accusa indiretta ma fortissima a quella forma di governo subdola e nascosta, Terenzio sta criticando i modi di agire del Senato, che da troppo tempo si impone come unico punto

di riferimento; ha capito che un'incredibile svolta è quasi giunta proprio per questo: si sta avvicinando l'era delle singole personalità. Il Senato ha ormai esaurito il suo potere assoluto: il popolo, suo ideale figlio, sta ricominciando ad aprire gli occhi e a capire cosa sta realmente accadendo.

E così dopo secoli e secoli di tentativi riusciti per schiacciare i rimasugli della monarchia, facendo sparire nel dimenticatoio ogni singola figura di spicco e celebrando quei pochi solo per la loro importanza nella collettività, ecco gli scontenti del popolo scaricati sulle spalle di uno solo, che si fa portavoce del malcontento comune. Ma se il padre in lotta con il figlio all'inizio riesce a metterlo a tacere poiché ancora troppo piccolo e debole, una volta che questo è maturato è costretto a prendere una decisione: agire contro il figlio senza però potersi nascondere, quindi rischiando una reazione fortemente negativa, o nascondersi egli stesso e lasciare che la *fortuna* faccia il proprio corso.

Così, con l'avvento di personalità sempre più grandi e influenti, da Mario fino a Cesare, tutti i *patres* saranno costretti a piegarsi, dopo aver fatto piegare ai loro piedi il mondo intero, ai propri figli, diventati troppo grandi per essere ancora calpestati. E le grandi figure, forse nate proprio grazie ai *patres* che cercavano così assiduamente di sopprimerle, copriranno con la propria ombra i loro creatori, arrivando ad istituire una forma di governo che prima sarebbe risultata spaventosa: l'impero.

Il concetto di dovere

di Tommaso Ghiglione e Mattia Giuliano

In questa relazione non si cercherà di dimostrare nulla. Si tratta semplicemente di un'esposizione della ricerca da noi svolta, una storia del concetto di dovere, concetto che ai suoi albori, nella società greco-latina, è molto diverso da come lo intendiamo noi. Prima di procedere però vorremmo fare un piccolo chiarimento in italiano, nella cui lingua esistono sostanzialmente tre significati per esprimere il concetto di dovere:

- il primo è il più rudimentale e semplice, ovvero “avere un debito”;
- il secondo, pregnante nella nostra lingua, è quello che esprime un obbligo, che però è

totalmente avulso dal possibile guadagno, nonostante sia spesso possibile, ma non necessario, trarne un vantaggio;

- il terzo, tutto centrato sul vantaggio, più presente nella cultura greco-latina, è quello espresso dal “si dovrebbe”, ed è questo il caso in cui la lingua italiana ha ricalcato il dovere tipicamente greco.

I Greci infatti hanno due verbi per intendere “dovere”:

- ὀφλισκάνω, cioè “avere un debito”;
- δεῖ, ovvero “bisogna”. Coloro che propongono di tradurre questo verbo con “dovere” forse compiono una certa forzatura.

In questo i Romani sono molto più vicini alla nostra lingua. Infatti essi usufruiscono del progenitore del nostro “dovere”, *debeo*, che tradisce la sua differenza nell’etimologia: non a caso si tratta di un composto di *habeo*, preceduto dalla *de*. Questa ci fa capire che per il romano medio il dovere non è un concetto naturale che viene dal suo animo, ma qualcosa che giunge dall’esterno: la società, lo Stato, la religione, sono tutti controlli che portano il cittadino ad adempiere il suo dovere; però, come si è visto nella Storia, quando questi controlli sono venuti a mancare, le armi sono state posate.

La differenza tra l’attuale concetto di dovere e quello passato si vede dalle due differenti culture: infatti, la nostra è una società della colpa, la loro della vergogna. La differenza tra le due società risiede nel modo in cui vengono scelti i comportamenti giusti, quelli socialmente accettabili, e nel modo in cui vengono puniti i comportamenti socialmente inaccettabili.

Nella società della colpa infatti i valori di bene e male sono basati su un’ascendenza divina, in particolare nel Cristianesimo sono identificati nella volontà di Dio e nel peccato: questi, con la laicizzazione dei valori, si sono traslati nei nostri ideali di bene e male. I Greci invece vivevano in una società della vergogna, che poggia le sue basi su miti. Greci e Romani legittimano e fondano la loro cultura rispettivamente sull’*Iliade*, l’*Odissea* e l’*Eneide*, opere che considerano una serie di valori considerati giusti, se non ci si attiene ai quali si rischia la punizione della vergogna. È importante tenere conto del fatto che la vergogna, ἰδέω, sebbene sia un sentimento molto privato e personale, è semplicemente una conseguenza dell’esterno, ossia della diminuzione della *time*, dunque

in sé non esiste.

È fondamentale anche considerare che la coscienza dell'individuo, del proprio ego, non esiste compiutamente nella cultura greco-romana, ma viene teorizzata solo da Sant'Agostino, dopo essere stata abbozzata inizialmente dagli Stoici, la cui scuola si sviluppa in età ellenistica, lontana dall'epoca classica, con Zenone di Cizio, detto "il piccolo babilonese" per la sua ascendenza semitica, carattere che connoterà il senso di "dovere" tipicamente cristiano. Questi filosofi, infatti, ritengono che ognuno si debba piegare al Fato.

Molto vicina allo Stoicismo è l'idea di San Paolo, vissuto in un periodo storico in cui la Palestina si trovava sotto l'impero dei Cesari, il quale si poneva in una corrente di pensiero contigua a quella di un altro pensatore celebre, Epitteto, la cui idea di "bastare a se stessi" è fondamentale per la costruzione del concetto di individuo.

Il verbo che meglio esprime questo pensiero è **καθήκω**, composto di **κατά** (dall'alto verso il basso) ed **ἔκω**, "essere arrivato"; esso sottolinea nuovamente la trascendenza del dovere, per cui, postulando qualcosa che esiste in sé e non fa riferimento agli altri, si necessita di un carattere trascendente. Anche se il *de* presente in *debeo* e **κατά** esprimono una stessa idea, distinguiamo una differenza sostanziale tra i due composti finali. In *de-beo* notiamo un soggetto ed un oggetto, mentre **ἔκω** è un verbo intransitivo, tanto che il **καθήκον** è quello che incombe, poiché è ciò che "viene sopra".

Una domanda sorge spontanea: quale dei due verbi è quello eticamente più alto, quello moralmente più valido? Sembrerebbe uno totalmente diverso: il dovere cristiano, che propone una maggiore responsabilità individuale. Tuttavia, se si pone che l'uomo agisca al solo fine dell'utile, non si vengono a creare obiezioni. Ma come si è premesso all'inizio di questa esposizione, questa è una storia, e come in tutte le storie la morale non è sempre chiara; in questo caso, essa non è presente del tutto. Possiamo solo accettare di essere presenti in questo mondo di dover pur fare qualcosa. Citando Sartre: «Siamo soli e senza scuse».

Μηδὲν ἄγαν

di Sara Rebora

È stata scolpita per secoli sul fronte del tempio di Apollo a Delfi la locuzione Μηδὲν ἄγαν, ovvero “nulla di troppo”, per ricordare al greco di controllarsi sempre. Dunque, alla vista di questo monito, nell’entrare nel tempio passava per la mente dell’uomo greco il ricordo dei riti in onore di Dioniso, dio della sfrenatezza e della sregolatezza, antitesi di Apollo. In questi riti lo scopo era perdere il *principium individuationis*, quel principio che ci rende umani e non delle bestie senza coscienza; erano riti panici che facevano uscire dalla dimensione umana ed entrare in sintonia con il tutto liberando i sensi dai loro vincoli. Dioniso rappresenta lo stato di natura dell’uomo, la sua parte animale, selvaggia, istintiva, che resta presente anche nell’individuo più civilizzato come una parte primordiale insopprimibile, e se repressa troppo a lungo può emergere ed esplodere in maniera violenta, anziché essere compresa ed incanalata correttamente.

Ma come Euripide fa capire nella tragedia *Le Baccanti*, sono riti talmente pericolosi che potrebbero portare una madre ad uccidere il proprio figlio scambiandolo per leone. E così al dio della liquidità si impone Apollo, divinità del μέτρον, per ricordare all’uomo che lo aspettano le punizioni più gravi se rischia di peccare di ὕβρις.

La mancanza irrisolvibile del senso del dovere, in quanto popolo sempre libero fino al terribile colpo sferzato dal re macedone Filippo II, ha fatto sorgere nel cittadino greco un timore per l’eccesso, e questa lezione gli è stata impartita già da Omero, che parla di Bellerofonte, punito dagli dèi non con la morte, ma con la deformità, che lo costringe a vagare, storpio, per il mondo. Il peccato di ὕβρις che compie Bellerofonte, come molti altri dopo di lui, viola leggi divine immutabili, ed è la causa per cui, anche a distanza di molti anni, i personaggi o i loro discendenti sono portati a commettere crimini o azioni malvagie, suscitati dalla νέμεσις, l’ira degli dei.

Sono innumerevoli i miti ed i personaggi che hanno ricevuto la loro punizione: Prometeo, che pur avendo cercato di aiutare l’uomo è condannato ad essere torturato e divorato eternamente dall’aquila di Zeus; Icaro, che nonostante sapesse a cosa andava incontro ha preferito consumarsi, perso nell’ebbrezza del volare più in alto di tutti;

l'abilissima Aracne, a cui, per essere riuscita a battere la furiosa Atena, non è stato concesso neppure il suicidio; l'altrettanto talentuoso Marsia, sfidato per la sua abilità dallo stesso Apollo e squartato vivo da lui senza una minima sfumatura di umanità; Sisifo, che è riuscito ad aggirare il dio della morte Thanatos e a tornare dal mondo dei morti, condannato ad un'eterna incompiutezza. Sono tutti personaggi abili, troppo abili, che hanno suscitato lo φθόνος τῶν θεῶν, l'invidia degli dèi che, spesso battuti, hanno castigato tutti quelli che hanno cercato di mettersi al loro livello.

A proposito dell'importanza del mito, il filologo Karl Kerényi propone addirittura di tradurre il termine μῦθος con "storia vera". Tutto ciò con un significato simbolico: molto probabilmente il greco non credeva che Tantalo avesse davvero osato proporre carne umana agli dèi per essere stato umiliato più volte, ma la sua orribile punizione, ovvero l'essere eternamente affamato ed assetato senza mai poter assecondare i propri bisogni, punizione non esattamente credibile, condizionava e impressionava profondamente il modo di vivere del cittadino, e piantava nell'uomo il seme del dubbio e del timore di queste punizioni così crudeli.

Ci sono leggi non scritte che valgono più di quelle scritte. Per il greco il rispetto della misura non era una legge, bensì una condizione vitale per vivere. Egli, sentendosi già artefice del proprio destino, non abusava di questo suo potere, anzi ne era forse addirittura intimorito per la paura di stillare quella goccia di troppo che avrebbe fatto traboccare il vaso. Così la misura inizia ad essere rispettata in ogni campo: nella musica, nell'arte, nelle forme di composizione. Misura di cui parla nel mondo latino anche Orazio nel celebre *est modus in rebus*. Così colui che entrava nel tempio di Apollo a Delfi, dopo essersi spaventato al pensiero di conseguenze terribili per questi culti dissoluti, si tranquillizzava e prometteva sempre di non fare mai μηδὲν ἄγαν, nulla di troppo.

Parte II

Poesie

di Emilio Piccolo

C'era la luna

C'era la luna la notte che è morta mia madre
le nuvole si muovevano lentamente nell'altra metà del cielo
e il freddo di febbraio era pungente quanto basta per tenermi sveglio
mentre guidavo per andare là dove avrei trovato
solo un corpo che aveva smesso di soffrire.
Non avevo fretta né i rimpianti di chi non ha saputo dare
e se ne accorge solo quando è troppo tardi.
Sentivo che nulla di ciò che avrei potuto fare o dare
avrebbe mai potuto risarcire il suo dolore
o essere pari alla sua gioia. Così, ero sereno
come non lo sono mai stato in questa vita di cinquant'anni
che è giusto il numero degli anni che lei ha impiegato per morire.
E lei mi ha fatto il suo ultimo regalo:
è morta quando doveva morire. Non un giorno prima,
non un giorno dopo. Prima o dopo non avrei capito
il senso della sua morte, mi sarei disperato, provato rimorsi
o l'indifferenza di chi ha paura di stare male, avrei detto, pensato
e sentito le cose che in queste situazioni tocca a tutti
di dire, pensare e sentire. E non mi sono stupito
né creduto di avere allucinazioni quando mi è sembrato
di averla vicino a me, giovane e bella e senza dolori
come non l'ho mai vista, che mi carezzava i capelli
come non ha mai potuto fare. Mi sono fermato,
ho guardato la luna, le nuvole, gli alberi scuri della notte.
Fumato anche una sigaretta. Poi ho ripreso a guidare.
Quando sono arrivato, ho salito piano le scale, e sono entrato
con discrezione nella stanza dove sapevo che avrei trovato
solo un corpo che aveva smesso di soffrire.
L'ho guardata che non respirava, gli occhi chiusi di chi è morta
senza accorgersi che le era finalmente giunto addosso quella morte
che aveva sempre invocata senza mai volerla veramente.
E mentre baciavo il suo volto che si faceva freddo
ho sentito che la morte non è la fine di tutto.
Le ho detto: grazie.
Poi ho potuto anche piangere.

Su un cavallo bianco

Un giorno, se farò a tempo, ti racconterò qualcosa di me.
Dovrò cominciare da uno che nell'ottocento se ne andava in giro
su un cavallo bianco e cappello con falde e l'aria di chi è abituato
ad avere rispetto e denaro da chi lavora e non gli chiede nulla in cambio.
Continuerò con lo zio che con l'aereo s'infilava tra i pali della luce elettrica
per vedere se era più veloce lui o il treno, e poi lasciò sulla sabbia
del deserto la giovinezza senza mai averla goduta. E con un altro
che sperperò nel vino e nel commercio del legno il suo talento.
Dovrò dirti anche cose che tu già sai, e di come una donna
può stare immobile su una sedia per cinquanta anni,
fingendo di attendere la morte, ma amando la vita
come si ama l'acqua, e il sale nel cibo.
Saranno le storie che mi hanno preceduto
a farti capire che mentre veniamo catapultati nel mondo
un dio nascosto governa il nostro destino,
e non importa se è stupido o saggio, folle o coglione:
siamo come le foglie che a primavera sono verdi
e in autunno si staccano dall'albero.
'Tutte: e non c'è sole o vento
che possa farle vivere un attimo prima o un attimo dopo,
non c'è sibilla che possa predirci altro se non ciò che siamo.
Poi passeremo alle cronache, ai pettegolezzi, agli accidenti
che ci fanno credere di essere unici e irripetibili
come il meteorite che attraversa l'aria nelle notti d'estate.
Non credo che sarà necessario dirti altro.
I tuoi occhi capiranno.
E tu potrai nascere una seconda volta,
e io una seconda volta essere padre.

L'età del consumo: il romanzo greco-latino e il teatro d'epoca imperiale

di Vincenzo Ruggiero Perrino

1. Premessa

Questo studio intende riassumere, sistemare e discutere i risultati delle indagini storico-critiche sulle interferenze, che è possibile riscontrare tra due generi di prodotti intellettuali dell'epoca imperiale: il teatro e le narrazioni in prosa (quelle che negli studi che si analizzeranno vengono definite “romanzi”). Perciò, dopo aver dato conto, nella maniera più esaustiva possibile, nei primi due paragrafi, delle linee evolutive, delle caratteristiche peculiari, e dei lacerti trasmessici sia in ambito romanzesco che in quello teatrale e drammaturgico, cercheremo di analizzare, sulla scorta dei risultati cui sono pervenuti gli studiosi, come e perché tra questi due generi di ampia diffusione e consumo, si siano verificate reciproche commistioni e sovrapposizioni, tanto da rendere in alcuni casi disagiata riconoscere in alcuni frammenti papiracei se si è di fronte ad un romanzo o ad un testo teatrale.

2. Il romanzo greco-latino: *status quaestionis*

2.1 Definizioni

Per tentare di risalire alle origini della narrativa in prosa, bisogna ripartire dalle cronache dei viaggi dei logografi ionicì e dalle *Storie* di Erodoto di Alicarnasso¹. Infatti, in esse si ritrovano molti esempi di leggende e racconti popolari – *logoi* – caratterizzati da una forte impronta tradizionale e locale. Questi racconti, altresì, paragonabili a quelli presenti nella *Periegesi della Grecia* di Pausania², hanno ancora ascendenze di tipo orale, e, plausibilmente, possono essere state tra i modelli del romanzo, almeno per quanto riguarda la struttura compositiva.

Le prime vere e proprie narrazioni di finzione in prosa, nel senso di storie totalmente inventate, sono però le *Tetralogie* del sofista Antifonte di Ramnunte³. Viene a crearsi, negli scritti di quest'ultimo, uno stretto legame tra finzione e retorica, che del resto è riscontrabile nei romanzi greco-latini. Ovvero: il trasferimento della retorica antica in Asia Minore avrebbe reso possibile la nascita di un genere di finzione in prosa, di una certa estensione e con lo scopo principale di intrattenere, che oggi denominiamo "romanzo". Perciò, secondo alcuni esegeti, un ruolo chiave lo abbia giocato proprio l'Asia Minore, influenzando sugli inizi del genere romanzesco⁴.

La divertente e parodica opera di Luciano di Samosata intitolata *La storia vera*⁵ si apre con una significativa e interessante affermazione, nella quale lo scrittore dichiara che, come gli atleti dopo l'esercizio fisico si concedono un po' di riposo, così anche chi è costantemente impegnato in un intenso sforzo intellettuale, dopo una prolungata lettura di libri seri, deve far distendere la mente dedicandosi ad un genere leggero e brillante.

Sembra piuttosto chiaro che Luciano voglia alludere alla coeva diffusione di certa letteratura di consumo, la quale non aveva l'obiettivo o la pretesa di ammaestrare, di esprimere, cioè, messaggi culturali o morali, ma unicamente quello di dilettere e di svagare gli animi e la mente. E forse, proprio questa non aderenza ai criteri "alti" della letteratura, determinò il disprezzo e soprattutto l'indifferenza da parte degli intellettuali nei confronti del romanzo.

Sulla falsariga di Luciano, Filostrato, esponente della Seconda Sofistica, nell'epistola LXVI, indirizzata ad un tal Caritone (non è chiaro se sia proprio il romanziere di cui diremo appresso), con tono denigratorio scrive: «Tu pensi che i Greci rammenteranno i tuoi racconti (*logoi*) una volta che sarai morto; ma chi non è nessuno da vivo, che cosa potrà mai essere da morto?»⁶.

Anche l'imperatore Giuliano si esprime polemicamente contro la "letteratura d'invenzione", quando, in una sua lettera (89B), afferma: «Dobbiamo evitare le fantasie (*plasmata*) riportate in forma di storia dagli antichi scrittori, le trame d'amore e opere di tal fatta».

La scarsa considerazione intellettuale per questo tipo di letteratura determinò anche un'imprecisione terminologica. Come annota la Sevieri:

La sua denominazione è convenzionale, poiché in realtà non è noto il termine specifico con il quale tali opere venivano indicate nell'antichità: in greco si poteva parlare di *historia* o di *lògos*, nel senso di "racconto", "narrazione", oppure di *mythos* o *plasma*, ossia "invenzione", perché le storie narrate sono appunto di fantasia, o di *dràma*, perché personaggi vi "agiscono" come in teatro, o ancora di *diéghema* o *syntagma dramatikòn*, con lo stesso significato, oppure di *syngamma erotikòn*, ossia "narrazione amorosa", in riferimento al fatto che l'amore vi occupa di norma un posto rilevante. Invece in latino si diceva per lo più *fabula*, ma è chiaro comunque che si tratta sempre di una terminologia alquanto vaga e generica, corrispondente del resto al fatto che non ci sono giunte discussioni o trattazioni antiche relative a quello che, con un consapevole anacronismo, viene oggi definito appunto "romanzo"⁷.

Anche il Cataudella distingue il lascito della narrativa antica piuttosto in base al contenuto: romanzi d'amore, di avventura, aretologico (sacro e profano, pagano e cristiano), parodico, realistico, mitologico, senza insistere su una definizione unitaria⁸.

Scriva lo studioso italiano:

Quando i grammatici alessandrini procedettero alla sistemazione eidografica del patrimonio giunto fino a loro, non esisteva ancora una letteratura narrativa in prosa nettamente individuata, ed è inutile cercare di indovinare come l'avrebbero classificata, se fosse esistita al loro tempo. Probabilmente l'avrebbero posta sotto la categoria della storia; certo è difficile per noi, quando uno scrittore, greco o latino, oppone all'opera storica preoccupata della verità [...], l'opera narrativa che alla verità non si attiene, stabilire se egli ha di mira un'opera manchevole dal punto di vista storico, o un'opera di pura invenzione, un "romanzo", una "novella"⁹.

Dal canto suo l'Helm parla di romanzo storico, mitologico, di viaggi, utopistico, d'amore, cristiano, biografico, parodico, comico-satirico¹⁰.

Insomma: il romanzo greco-latino fu un genere, fatto di storie inventate, narrate in prosa (benché non manchino inserti poetici, talvolta di consistente peso), di tipo prevalentemente erotico, destinato ad un agile consumo ed il cui destinatario era, forse, un lettore dalle poche esigenze che si attendeva solo un pretesto evasivo¹¹.

Se gli antichi hanno, dunque, misconosciuto il genere del romanzo, relegandolo in uno spazio letterario marginale e irrilevante, non sorprende che essi non ne indagarono le origini, le caratteristiche tipologiche e il suo *heuretes*, come invece fecero per altri generi letterari (epica, tragedia, commedia)¹². Problematiche, quest'ultime, su cui, invece, gli studiosi moderni hanno incentrato i loro studi e le loro ricerche, proponendo, come vedremo più avanti, varie e variamente articolate teorie.

Di fatto, se da un lato il romanzo greco si può considerare come il riflesso di un mutato gusto del pubblico, cioè di «una società che non si identifica più con i valori tradizionali in crisi ed è alla ricerca di valori nuovi»¹³, dall'altro lato rispecchia quella tendenza tipica

della letteratura ellenistica che, come è stato osservato, «attinge intenzionalmente ai più vari generi letterari e liberamente li contamina»¹⁴. Il romanzo, infatti, è un genere proteiforme in cui convergono, si incrociano e si intersecano con elasticità molti elementi della letteratura precedente, rielaborati e riscritti con un'originalità tale da farne un prodotto letterario unico¹⁵.

Nel complesso si tratta per lo più di opere di evasione, che nascono forse dall'esigenza di trasfigurare in senso magico e favoloso una realtà divenuta, in seguito alla caduta dei valori connessi con la *polis* greca, troppo comune e meschina. Non a caso, il viaggio, elemento onnipresente del genere, può essere assunto a simbolo stesso di questa volontà di evasione. I romanzi greci danno perciò l'impressione di proporre se stessi come alternativa alla vita, ossia di essere «letteratura di evasione nel nulla»¹⁶.

Poniamo qualche punto fermo: il romanzo è un genere letterario nuovo, che nasce certamente nel periodo ellenistico, seppure non sia possibile precisare esattamente in quale secolo (forse il II a.C.). Si tratta di un fenomeno già in embrione nel periodo alessandrino (323-331 a.C.), ma che si manifesta in modo prepotente in quello imperiale (31 a.C.-529 d.C.), e si inserisce nel più ampio contesto dell'affermarsi di una letteratura "non ufficiale" (o para-letteratura) come reazione alla cultura di élite, troppo distante dai gusti e dalle aspettative della gente comune. In questa epoca prende l'avvio una produzione "popolare" di larghissimo consumo, generalmente di modeste pretese artistiche (per quanto non manchino, specie in ambito latino, opere più ricercate), sistematicamente ignorata dalla cultura ufficiale, la quale si rifiuterà di "canonizzare" questa produzione e financo di dare un nome al genere narrativo di maggiore successo di questo periodo¹⁷. Non a caso siamo costretti a ricorrere per esso alla denominazione, in una certa misura impropria, di "romanzo", e non a caso le origini di questo genere, ancorché di recente nascita, di straordinaria diffusione e destinato ad un impensabile successo nei secoli futuri, si perdono nel buio. Abbiamo detto che i Greci designavano questo genere con nomi vaghi ed imprecisi, il che testimonia per lo meno un certo imbarazzo, se non una vera e propria confusione di idee, da parte dei letterati "seri". Quest'ultima dipende dalle caratteristiche di "forma aperta" (tanto sul versante formale, quanto su quello contenutistico) tipiche del genere, che gli rimarranno per sempre

proprie e ne decreteranno il successo nei secoli: esso, infatti, a differenza dei generi “chiusi” (epos, tragedia, commedia, retorica), può accogliere elementi, spunti, suggestioni e contenuti di qualsiasi natura. È, dunque, il meno selettivo dei generi per quanto riguarda forma e contenuto.

2.2 *Le influenze letterarie sul romanzo*

Abbiamo precisato che il romanzo è un immenso crogiuolo, che fonde esperienze letterarie diverse. Tra queste, a parte la tragedia e la commedia, sulle quali ci soffermeremo diffusamente nei paragrafi seguenti, bisogna almeno enumerare:

1) *l'Odissea* e, in generale, tutti i racconti di viaggi favolosi propri della tradizione mediterranea, che hanno influito sia sull'intreccio del romanzo, ricchissimo di peripezie, sia sulla sua ambientazione esotica. Ogni storia di viaggi e peripezie ha come archetipo *l'Odissea*, e nel romanzo questo modello è apertamente esibito, anche attraverso citazioni dirette. Nel romanzo greco d'amore i richiami omerici hanno prevalentemente la finalità di nobilitare le vicende dei personaggi “borghesi”, proiettandole in un'atmosfera aulica; altrove (come ad esempio nel richiamato romanzo di Luciano) l'intento è parodico. In ambito latino, a Omero si aggiunge Virgilio, ampiamente citato, in chiave parodica, da Petronio¹⁸.

2) La storiografia ellenistica di stampo romanzesco e tragico (Clitarco, Filarco, Duride), specie quella imperniata intorno alla figura di Alessandro Magno, che si presta bene a giustificare la presenza dell'elemento avventuroso e dei viaggi in terre lontane. Si noti che la maggior parte dei romanzi greci ha come titolo un aggettivo toponomastico al neutro plurale: *Ephesiaka*, *Aithiopika*, *Phoinikika*, ricalcanti le più comuni titolazioni di opere storiografiche: *Persika*, *Indika*. Nel sistema letterario antico, la storiografia non solo è il genere caratterizzato per eccellenza, insieme all'oratoria, dall'espressione in prosa, ma, essendo intesa come racconto di imprese compiute da celebri personaggi, ha un carattere spiccatamente narrativo, che si esprime nei ritratti dei protagonisti, nella drammatizzazione dei discorsi. Il romanzo prende dalla storiografia il registro linguistico medio, e una serie di motivi stilistici, come le formule di avvio e di chiusura, i riepiloghi

della storia in punti salienti della narrazione, oltre all'uso di digressioni di carattere geo-etnografico su particolari o usanze curiose¹⁹.

3) La biografia: è evidente la parentela del romanzo con le c.d. "vite esemplari" (cristiane e non).

4) La *Ciropedia* e l'*Anabasi* di Senofonte, opere entrambe in cui è assai forte il colorito romanzesco (la prima è una vera e propria biografia romanzata, la seconda viene espressamente riecheggiata da alcuni autori).

5) L'oratoria (epidittica e giudiziaria), da cui deriva il gusto sia per il dibattito ed il modo di strutturarla che e per l'encomio funebre, ingredienti tipici dei romanzi greci; ma è, altresì, evidente anche l'influenza esercitata dai cosiddetti *progymnasmata*, ovvero da quelle esercitazioni retoriche, di scuola neo-sofistica, che prevedevano da parte dell'allievo lo sviluppo immaginario di un tema proposto.

6) Per contro, può risultare sorprendente che, invece, secondo la maggior parte degli studiosi, la novella sia da escludere come precedente almeno del romanzo greco d'amore. Perciò, a detta dei più, sul romanzo greco non avrebbero influito le celebri e licenziose *Storie milesie* di Aristide di Mileto (II a.C.), che eserciteranno invece una potente suggestione sul romanzo latino²⁰. Tuttavia, potrebbe esserci stato un influsso della novella sul romanzo anche greco, tanto che la tecnica compositiva di un romanzo fa sì che questo assomigli ad un'aggregazione di novelle giustapposte fino a creare un'organizzazione coerente. Cioè, il romanzo sarebbe una grande novella, frutto dell'unione di novelle più piccole²¹.

7) La *satura Menippea*, sottogenere della satira, che rimanda ad un'opera, per noi perduta, di Varrone, il quale si era a sua volta ispirato a Menippo di Gadara, un filosofo vagante di scuola cinica del III sec. a.C. Anche Seneca aveva scritto una *menippea*, che per noi è l'unico esempio giuntoci integralmente, l'*Apocolokyntosis*, un libello satirico in morte dell'imperatore Claudio²². Caratteristica fondamentale del genere doveva essere la forma prosimetrica, che consentiva di inserire nel testo inserti poetici, generalmente parodie di opere auliche, alle quali era affidato l'effetto comico-satirico e con le quali i valori alti veicolati dall'alta letteratura venivano polemicamente stravolti. Molti studiosi, tra cui Bachtin, hanno visto nella *menippea* il modello fondamentale del *Satyricon*, anzi hanno

ritenuto che esso ne sviluppi le caratteristiche nella forma più completa. Tuttavia, tale giudizio è stato nettamente ridimensionato, e la menippea si colloca piuttosto in una posizione contigua al romanzo²³.

2.3 *I romanzi superstiti in tutto o in parte*

È bene allora dare un resoconto dei romanzi che ci sono pervenuti in forma più o meno completa o frammentaria, cercando di elencarli in un ordine cronologico quanto più possibile plausibile²⁴:

- 1) *Romanzo di Alessandro*, di Pseudo-Callistene (III sec. a.C.). È una fusione di vari testi di epoca ellenistica, del quale possediamo anche traduzioni in varie lingue²⁵;
- 2) *Romanzo di Nino*, anonimo (I sec. a.C.). Di questo romanzo sopravvivono solo alcuni frammenti scoperti nel 1898 da Ulrich Wilcken, il quale congetturò, sulla base della struttura usata sul recto del papiro, che l'opera fosse databile al periodo degli ultimi Tolomei²⁶;
- 3) *Romanzo di Iambulo*, di Iambulo (I sec. a.C.). Di questo scritto dal titolo ignoto, che narrava i viaggi del siriano Iambulo, esiste un'epitome dello storico Diodoro²⁷;
- 4) *Le meraviglie al di là di Thule*, di Antonio Diogene (seconda metà del I sec.). Di questo lungo e appassionante romanzo resta solo l'epitome scritta dal patriarca bizantino Fozio nel IX sec., oltre a due brevi lacerti papiracei²⁸;
- 5) *Le avventure di Cherea e Calliroe*, di Caritone di Afrodisia (I sec.). È pervenuto intero, tramite papiri scoperti in una tomba insieme ad altri documenti risalenti ai tempi di Commodo e Caracalla (II sec.)²⁹;
- 6) *Satyricon*, di Petronio Arbitro (I sec.). Ci restano ampi frammenti del XV e XVI libro. Petronio, secondo la più accreditata identificazione (ovvero quella che ne fa Tacito in *Annales* XVI, 18-19), era il capo, dai gusti particolarmente raffinati, del pretorio di Nerone³⁰;
- 7) *Romanzo di Ditti*, di Ditti Cretese (I sec.). Ne resta un solo frammento; il romanzo però è noto nella versione latina³¹;
- 8) *Romanzo di Darete*, di Darete Frigio (I sec.). Noto solo nella versione latina³²;

- 9) *Romanzo di Chione*, di anonimo (II sec.). Si tratta di frammenti pervenuti in un palinsesto³³;
- 10) *I racconti efesii su Abrocome e Anzia*, di Senofonte Efesio (II sec.). Termine *ante quem* di questo romanzo (giuntoci forse integro³⁴) è il 263, anno in cui il tempio di Artemide ad Efeso venne bruciato dai Goti (nel romanzo viene descritto intatto). È possibile stabilire anche un termine *post quem*, identificato nella magistratura dell'irenarca, stabilita da Adriano tra il 117 e il 138³⁵;
- 11) *Storie fenice*, di Lolliano di Efeso (II sec.). I pochi frammenti, editi nel 1972 da Heinrichs, attestano che si trattasse di un'opera in parecchi libri, di carattere realistico, osceno e grottesco³⁶;
- 12) *Storie babilonesi*, di Giamblico (II sec.). L'opera, che ci è noto solo attraverso l'epitome che ne fa il già ricordato patriarca Fozio³⁷, contiene un *excursus* autobiografico per mezzo del quale è possibile dedurre che l'autore fu attivo durante il regno di Soemo in Armenia; dal momento che gli studiosi sanno, grazie a Cassio Dione, che a Soemo il regno fu dato da Lucio Vero, fratello e socio di Marco Aurelio, alla fine della guerra armena, cioè nel 166, è possibile stabilire questa data come *terminus post quem* per la composizione di questo romanzo³⁸;
- 13) *Storia vera*, di Luciano di Samosata (II sec.). È probabilmente, come già sostiene Fozio, la parodia (in chiave potremmo dire "fantascientifica") del romanzo di Antonio Diogene *Le meraviglie al di là di Thule*³⁹;
- 14) *Le metamorfosi*, di Lucio di Patre (II sec.). Archetipo (perduto) dell'omonima opera di Apuleio e del breve romanzo *Lucio o l'asino* attribuito a Luciano. Lucio di Patre è per noi niente più che un nome⁴⁰;
- 15) *Lucio o l'asino*, di Pseudo-Luciano (II sec.). Il breve romanzo ci è giunto nel *corpus* delle opere attribuite a Luciano di Samosata, ma, soprattutto per ragioni stilistiche, oggi la critica è pressoché concorde nel considerarlo spurio⁴¹;
- 16) *Le metamorfosi*, di Apuleio (II sec.)⁴². Ci è giunto per intero;
- 17) *Historia Apollonii Regis Tyrii*, di anonimo (II sec.). Di autore ignoto, ci è noto solo in una traduzione latina di epoca molto tarda⁴³;

18) *Leucippe e Clitofonte*, di Achille Tazio (II sec.). Giuntoci integro attraverso il cosiddetto “Papiro milanese”⁴⁴;

19) *Romanzo di Erpillide*, di anonimo (II sec.). Ne sopravvivono magri frammenti⁴⁵;

20) *Romanzo di Metioco e Partenope*, di anonimo (II sec.). Ce ne restano pochi lacerti papiracei⁴⁶;

21) *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*, di Longo Sofista (seconda metà del II sec.). Venne collocato da Rohde nel V sec., da altri nella seconda metà del II. A far escludere il IV sec. valse una considerazione del Vitelli: questo periodo vide un regime di inflazione che comportava una forte svalutazione della moneta; il che viene a contrapporsi alla vicenda del romanzo, in quanto i due protagonisti avrebbero potuto sposarsi solo in seguito al ritrovamento di un piccolo tesoretto di poche migliaia di dracme⁴⁷;

22) *Le Etiopiche*, di Eliodoro di Emesa (III-IV sec.). La datazione, oggi maggiormente accreditata, è dovuta principalmente all'importanza che nel romanzo assunse il culto del dio Sole, che ebbe il massimo splendore nella città siriana nel III secolo. La discussa datazione del romanzo nel IV sec. si basa sulla descrizione dell'assedio alla città di Siene, che sarebbe imitazione di un reale avvenimento militare, l'assedio posto dai Persiani a Nisibis nel 350-351 e descritto da Giuliano l'Apostata⁴⁸.

A questi titoli, bisogna aggiungerne altri, frutto di più recenti ritrovamenti papiracei. In particolare da Ossirinco, dove in molti casi appare evidente che i libri venissero realizzati per venire incontro alle necessità di lettori saldamente alfabetizzati, familiari con intrattenimenti letterari, ma non necessariamente eruditi, ci sono pervenuti vari frammenti di altri romanzi⁴⁹.

Tra questi papiri, si deve ricordare che alla prima parte del II sec. può essere riferita la scrittura elegante del *Romanzo di Iolao* (P.Oxy. XLII 3010), «a faded daisy from a long-since-vanished jungle of exotica»⁵⁰. Il testo in questione è in effetti un *prosimetrum* vergato da una mano professionale. Questo romanzo venne definito dal Parsons come *A Greek Satyricon*: infatti, il testo ha carattere comico e parodico, e presenta l'alternanza di prosa e versi tipica del romanzo petroniano. Tuttavia, va più verosimilmente datato in epoca posteriore all'età neroniana.

Posteriori di qualche decennio risultano invece i due testimoni superstiti di quello che possiamo ora definire il *Romanzo di Panionis* (PSI XI 1220 e P.Oxy. LXXI 4811), vergati entrambi da una stessa mano in una grafia di impostazione bilineare⁵¹.

Abbiamo, poi, alcuni rotoli di romanzo, caratterizzati da spiccata eleganza formale, databili tra la fine del II o gli inizi del III secolo. Un esempio è offerto dal *Romanzo di Calligone* (PSI VIII 981), che può essere considerato un vero e proprio libro di lusso⁵².

Altri rotoli di romanzo, scritti tra la fine del II e la seconda metà del III sec., sono: P.Oxy. XXVII 2466 e XLVII 3319 (*Romanzo di Sesonchotis*)⁵³; P.Oxy. XLII 3012 (Antonio Diogene?); P.Oxy. LXX 4762 (*Romanzo dell'Asino*)⁵⁴; P.Oxy. XV 1826 (*Romanzo di Sesonchotis*); infine P.Oxy. LXX 4761 (Antonio Diogene?)⁵⁵.

I papiri, a partire dalla seconda metà del III sec., si riducono drasticamente e la loro qualità libraria si rivela nettamente più bassa, come per esempio è testimoniato dal P.Oxy. XLII 3011, contenente il *Romanzo di Amenophis*⁵⁶ e dal P.Lond.Lit. 19286 (di provenienza ignota), che ha restituito parte della *Storia di Tefnut*⁵⁷.

A margine, è bene riferire, anche in relazione alle discussioni relative al pubblico che era destinatario di queste opere che la maggior parte dei reperti ossirinchiti, al contrario, sembra rimandare ad individui saldamente alfabetizzati, anche se privi degli strumenti critici per comprendere la dimensione letteraria più profonda dei testi letti. Perciò, possiamo dire che erano individui desiderosi di intrattenimenti letterari – fatti di trame complicate, di scenari distanti nel tempo e nello spazio, di esotismo – ma lontani dalle raffinatezze della retorica, e a volte impacciati di fronte a una particolarità lessicale o ad un giro sintattico troppo complesso⁵⁸. Si trattava, cioè, di “lettori comuni”, o, come precisato da Guglielmo Cavallo, di individui «appartenenti a categorie medie o medio-alte della società urbana di provincia», per lo più di sesso maschile, che avevano frequentato almeno la scuola del grammatico⁵⁹.

Per quel che riguarda il contenuto dei romanzi greco-latini, pervenutici o integri o in frammenti, è evidente che la narrativa antica conosceva almeno tre differenti tipologie di “romanzi”, corrispondenti a tre veri e propri filoni; e precisamente:

a) un filone avventuroso;

- b) un filone erotico-avventuroso “casto”, caratterizzato dall’assenza pressoché assoluta dell’elemento sessuale, e da un’ambientazione pastorale;
- c) un filone erotico-avventuroso “scabroso”, in cui l’elemento sessuale è presente o addirittura predominante.

2.4 *Teorie moderne sull’origine del romanzo*

Abbiamo già riferito che gli antichi rinunciarono a cercare, o diedero per scontate, le origini del genere a cui non seppero tuttavia dare un nome. Invece, gli studiosi, almeno a partire dall’Ottocento, si sono sbizzarriti nella formulazione di ipotesi, ricercando un possibile archetipo delle opere a noi note.

È evidente che gli elementi costitutivi del genere (amori contrastati, peripezie, viaggi in terre lontane) non siano difficili da rintracciare in diversi altri generi o addirittura in opere precise, che costituiscono i precedenti del romanzo. Eppure i romanzi a noi noti hanno caratteristiche peculiari e standardizzate, non riconducibili a nessun altro genere, che devono evidentemente avere la loro genesi in qualche momento storico preciso ed in qualche autore preciso, che, utilizzando il materiale di parecchi altri generi letterari, diede vita ad un genere consapevolmente nuovo e diverso.

Ciò su cui tutti i critici concordano è il fatto che si tratta necessariamente di un genere ellenistico (posteriore cioè alla morte di Alessandro Magno, 323 a.C.): i vari temi epici, tragici, storico-biografici in esso presenti sono infatti rivissuti alla luce dell’individualismo tipico dell’epoca, ed in una chiave inequivocabilmente “privata”, inconcepibile nel periodo della *polis*.

Una prima ipotesi fu formulata dal Rohde: secondo lo studioso tedesco il romanzo greco sarebbe nato nel II sec. nell’ambito della Seconda Sofistica, e sarebbe stato vivo al VI secolo⁶⁰. La pratica delle *declamationes* su casi fittizi avrebbe portato alla fusione ed alla rielaborazione, da parte dei retori, di racconti di viaggi ed elegie erotiche di tipo alessandrino, da cui discenderebbero i due elementi costitutivi del romanzo greco: quello avventuroso e quello erotico. Questa teoria è stata notevolmente ridimensionata, poiché gli ultimi ritrovamenti papiracei hanno riportato alla luce romanzi ben anteriori al II sec., e quindi alla Seconda Sofistica.

Un'altra teoria è quella del Lavagnini: il romanzo greco deriverebbe dalla rielaborazione di leggende locali nel quadro della storiografia, sulla falsariga degli esperimenti già compiuti da Callimaco (per esempio, la novella di Aconzio e Cidippe negli *Aitia*), ma con minori pretese stilistiche trovando fonti anche nelle cronache locali, e destinata perciò ad un pubblico meno colto⁶¹. Questa ipotesi ha il difetto di non tenere conto della differente natura del romanzo e della novella: oggi nessun critico è più disposto a credere che il romanzo sia l'evoluzione di un qualsivoglia genere narrativo breve.

Ancora, vi è l'ipotesi dal Kerényi: si tratta della teoria a tutt'oggi più convincente ed interessante⁶². Alle origini del romanzo greco starebbe il culto di Iside: più precisamente, esso nascerebbe dalla rielaborazione delle storie sacre sulla coppia Iside-Osiride, assai simili alle peripezie dei protagonisti del romanzo. L'ipotesi è affascinante, per quanto sia stata giudicata troppo unilaterale per l'eccessiva enfasi posta sull'elemento religioso; oltretutto non propone alcuna data di nascita precisa per il genere. Tuttavia, un fatto è incontestabile: il culto di Iside si diffonde al di fuori dell'Egitto proprio in epoca ellenistica, ed assume una straordinaria rilevanza in questo periodo. L'elemento della morte apparente dell'eroina, canonico dei romanzi d'amore e d'avventura, trova una singolare rispondenza nel culto della dea (che, identificandosi con la luna, subisce diverse fasi di morte apparente e rinascita). Inoltre, l'accento tutto particolare posto dagli autori dei romanzi d'amore sulla castità e sulla verginità, elementi anch'essi tipici del culto di Iside, rappresenta un'assoluta novità nella letteratura greca e mal si spiega se non come conseguenza di una mutata sensibilità religiosa. È forte, poi, la tentazione di considerare qualcosa di più di una semplice coincidenza la presenza, nelle *Metamorfosi* di Apuleio, di un significato allegorico connesso proprio con il culto di Iside.

L'ipotesi del Merkelbach riprende sostanzialmente quella del Kerényi, dopo che questa era stata abbandonata, ma la porta alle estreme conseguenze⁶³. Il romanzo greco altro non sarebbe che un testo sacro per iniziati, da leggere integralmente in chiave allegorica: esso racconterebbe in realtà le peripezie dell'anima per giungere alla perfezione. La teoria è parsa per lo meno azzardata, sebbene si attagli alla perfezione almeno ad un romanzo: quello di Apuleio.

Un'altra tesi è quella del Weinreich, che ha messo in luce i temi e le affinità che legano romanzo e epica, e ha osservato che il romanzo «adempie una funzione che in quel tempo appare d'importanza vitale, e l'adopera nella forma che meglio si adattava a larghe cerchie di lettori, funzione che, in armonia coi tempi aveva prima adempiuto l'epica, e ora adempie per i suoi lettori borghesi il romanzo greco, che così si può dire il vigoroso germoglio dell'invecchiato epos»⁶⁴.

Infine, ricordiamo l'ipotesi di Q. Cataudella⁶⁵. Il romanzo greco, a parere dello studioso, può senz'altro essere nato nell'ambiente delle scuole retoriche, ma non quelle della Seconda Sofistica. Infatti, la pratica delle *declamationes* non nasce con la Seconda Sofistica, bensì molto prima (Seneca il Vecchio raccoglie numerose di queste opere già nei primi anni del I sec.). Secondo il Cataudella, quindi, il romanzo evolverebbe dai *progymnasmata* retorici, i già citati esercizi scolastici che consistevano nel libero svolgimento di temi storici, mitici o inventati. Scrive lo studioso:

Se lo schema del romanzo greco d'amore si fissò nelle linee che divennero tipiche, ciò può essere in realtà dovuto, più che a vincolo rappresentato dalle sue origini sacrali, al fatto che il primo romanzo [...] costruito sul tema – fornito dalla realtà o dalla leggenda popolare, non importa – delle avventure, umane e intensamente patetiche, di una coppia di amanti, sia piaciuto e abbia incontrato il favore del pubblico. Allora era naturale che tale tema diventasse una “formula” per compositori di romanzi, e che si ripresentasse pressoché identico, con più o meno profonde variazioni nei particolari, nelle successive esperienze letterarie [...] Giacché questa è [...] la grande novità del romanzo: la sostituzione, appunto, di una materia creata liberamente dalla fantasia (sia pure talvolta su dati inizialmente e parzialmente reali) a una materia fondata, più o meno fedelmente, sulla realtà di fatti avvenuti. Certo, anche nella poesia epica, nella storia stessa [...], ci sono parti evidentemente fantastiche, ma sono parti, generalmente, non inventate dal poeta o dallo storico, ma credute storiche, “accolte” da essi, prese dal mito, dalla leggenda, dalla tradizione, e come mito leggenda tradizione presentate da essi⁶⁶.

In tempi più recenti, altri studi apparsi, pur contribuendo a tenere viva l'attenzione sul romanzo antico, hanno tuttavia avuto limitati pregi di carattere storiografico⁶⁷.

2.5 *Le caratteristiche narrative*

Analizzando le caratteristiche narrative dei romanzi pervenuti per intero, ci si avvede che gli ingredienti sono sempre più o meno gli stessi, rimescolati in varie combinazioni. Questo fa sì che se ne possano elencare alcuni elementi fissi e costanti:

1) età, caratteristiche fisiche ed estrazione sociale dei protagonisti: sempre giovanissimi (poco più che bambini), bellissimi, biondi, simili a dei; di solito sono di rango sociale

elevato; in Petronio e in Apuleio i protagonisti hanno, dal canto loro, una più spiccata matrice intellettuale;

2) tipo di innamoramento e di amore: nel romanzo greco – salvo rare eccezioni – ci s’innamora sempre al primo sguardo (“colpo di fulmine”), ed il sentimento è sempre nobile, appassionato ed assolutamente casto. Esiste qualche strappo alla regola, ma solo maschile, e comunque l’unica vera trasgressione è quella di Clitofonte in *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, forse il più dotato ed originale fra i romanzieri greci a noi noti: non si può considerare un tradimento, infatti, quello di Dafni in *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, perché il poveretto viene sedotto da una ragazza più grande di lui senza neppure sapere che cosa fa; il romanzo latino, pur conservando l’irrequietezza sentimentale dei personaggi, è più incline a presentare situazioni omoerotiche e licenziose;

3) psicologia dei protagonisti: sono di nobile ed alto sentire, leali, generosi ed onesti; i “cattivi”, di solito, si pentono. La caratterizzazione psicologica è quindi per lo più prevedibile, piatta ed approssimativa; tuttavia, nel romanzo latino, i protagonisti (specie nel *Satyricon*), benché si presentino come studenti, si lasciano sovente coinvolgere in azioni apertamente delittuose e immorali;

4) ambientazione: di preferenza varia ed esotica, a volte in terre favolose; talvolta è indicata con precisione l’epoca storica; in Petronio la geografia è ricostruibile con maggiore precisione;

5) linguaggio dei personaggi: tipico per la sua ricercata leziosità, si sforza di apparire semplice, ma è infarcito di citazioni letterarie e fa grande sfoggio di mezzi retorici (si ricordi la irresistibile parodia petroniana di questo tipo di linguaggio, messo in bocca a Gitone nel *Satyricon*). Tende al patetico ed al melodrammatico e rifugge accuratamente da ogni volgarità: i personaggi si esprimono in un caratteristico modo che è nel contempo stereotipo ed innaturale, banale e ricercato. Il modo in cui si esprimono i personaggi del romanzo greco presuppone nel fruitore una totale mancanza di spirito critico, una attitudine morale infantile e bamboleggiante (“femminile” nel senso deteriore del termine). Nella sostanza sortisce un effetto di comicità assolutamente involontaria e provoca un senso di rigetto e di irritazione nel lettore non ingenuo, che si sente chiamato ad essere complice di una mistificazione. Fa eccezione, in parte, *Leucippe e Clitofonte*, che si

configura come un *pastiche* ludico, con forti connotazioni metaletterarie, in cui l'atteggiamento dell'autore appare a tratti ambivalente, oscillante fra la condivisione delle norme proprie del genere ed il distacco ironico da esse;

6) struttura narrativa: è del tipo “a superamento di ostacoli” (mentre la struttura del *Satyricon* è labirintica, “a trappole”): all'inizio il sogno d'amore dei protagonisti viene contrastato da qualcuno e reso impossibile; ne seguono avventure e peripezie varie (tipici i rapimenti, i naufragi, i tentativi di violenza carnale, l'intervento dei pirati, la morte apparente dell'eroina); naturalmente il lieto fine è assicurato: i due si ricongiungeranno e potranno finalmente coronare il loro sogno d'amore.

Non appare sbagliato dire che queste opere rappresentano la versione fantastica, in forma di narrazione, dell'esperienza dell'uomo e della donna in età ellenistica e romana: sono letteratura d'evasione, ma fanno riferimento a situazioni e a sentimenti comuni, in modo da ottenere un'*audience* vasta e partecipe. Mentre gli eroi della tragedia e i personaggi della Commedia Antica rappresentavano e influivano su comunità intere, e nella Commedia Nuova il personaggio aveva un suo posto preciso nel gruppo, più ristretto, composto dalla famiglia e dagli amici, l'eroe del romanzo non ha una dimensione sociale. Non essendo collocato in un preciso contesto sociale, egli cerca la sicurezza nella persona amata; la sua è una storia personale e privata; riguarda gli individui e si rivolge ad individui. L'amore nel romanzo non è mai dramma e tanto meno tragedia: sta al centro della vicenda e in esso il lettore s'identifica; e il lettore vuole il lieto fine. Perciò, lo scioglimento è sempre felice.

Un altro aspetto interessante, che dimostra i mutamenti intervenuti nella società greca in età ellenistica, è rappresentato dalla religione: i personaggi dei romanzi non praticano i culti cittadini, non si rivolgono agli dei della loro città o della loro patria: sono le grandi divinità sovranazionali ad essere invocate, come Iside, come il Sole. La società dei regni ellenistici e dell'impero romano è diventata più vasta e si è scardinata dai suoi fondamenti politici e religiosi⁶⁸.

Sicuramente rilevante fu anche l'influsso delle religioni misteriche, che danno al romanzo una delle sue specifiche connotazioni. Tale influsso fu sottolineato (in misura senza dubbio eccessiva) da alcuni studiosi (su tutti il Kerényi) particolarmente interessati ai

problemi delle religioni antiche. L'ipotesi era che il romanzo greco fosse un testo misterico, vale a dire che fosse, all'origine, la trasformazione letteraria di un rituale misterico, riservato agli iniziati (e le *Metamorfosi* di Apuleio, la cui conclusione si incentra nella iniziazione del protagonista ai misteri di Iside, sua salvatrice, e poi di Osiride, costituivano un prezioso sostegno a questa tesi). Il materiale delle varie trame corrisponderebbe agli elementi delle cerimonie misteriche: le avventure, i naufragi, le morti apparenti sarebbero prove d'iniziazione⁶⁹.

Alcuni romanzi hanno sicuramente anche un intento religioso: quello di Longo Sofista si conclude inaspettatamente con un riferimento ai misteri di Dioniso; quello di Eliodoro sembra inserirsi nella letteratura di edificazione, di propaganda del culto del Sole. Non diremmo, dunque, che il rituale misterico abbia dato origine al romanzo, ma che il romanzo, usando il vocabolario del suo tempo, ha attinto anche al repertorio delle metafore religiose.

Se alcuni romanzi sono sensibili a tematiche religiose (come quelli di Longo, di Eliodoro, di Senofonte Efesio), altri invece sono molto più "laici". Per esempio quello di Caritone di Afrodisia, che appare essere più interessato a un'ambientazione storica delle vicende; esse si svolgono, infatti, in un immaginario mondo greco-orientale del IV sec. a.C., che comprende Siracusa (l'eroina è figlia di Ermocrate, l'ammiraglio vincitore degli Ateniesi nel 415 a.C.), i tiranni dell'Asia Minore (Dionisio), i satrapi, il gran Re di Persia, la rivolta dell'Egitto al giogo persiano⁷⁰.

Dunque: esistevano vari tipi di romanzo; la fissità dell'intreccio (l'avventura unita all'amore) permetteva una grande variabilità sia di vicende sia di toni. Inoltre, se tutti i romanzi pervenuti per intero sono romanzi d'amore, ve ne furono altri che non rientravano in questo schema: per esempio il cosiddetto *Romanzo di Alessandro*, d'argomento storico, o i vari romanzi sulla guerra di Troia (di cui si conservano traduzioni latine); le storie di viaggi meravigliosi, come il romanzo di Antonio Diogene, parodiato, forse, dalla *Storia vera* di Luciano; i racconti fantastico-utopistici, con implicazioni filosofiche e politiche, come lo *Scritto sacro* (*Hiera Anagraphe*) di Evemero di Messina (seconda metà del III sec. a.C.) o come quello del siriano Giambulo (II sec. a.C.), che narrava un soggiorno nella città del Sole, nelle Isole Felici (restano estratti

riportati dallo storico Diodoro Siculo). Quest'ultimo filone trovava i suoi precedenti, oltre che nel gusto dell'avventuroso e dell'esotico tipico degli storici di Alessandro, nel mito utopico di Atlantide inserito da Platone nella *Repubblica*⁷¹.

Abbiamo accennato agli schemi ricorrenti, ai motivi religiosi, alle varietà del romanzo; gli scrittori, in quanto tali, non sono venuti alla luce. Si tratta infatti di testi che ci rappresentano più il gusto del lettore, che non la personalità dello scrittore. Si è già detto che è una letteratura di consumo; ma questo non significa necessariamente che fosse una letteratura di basso livello o senza ambizioni artistiche.

Tutti questi racconti si possono piuttosto definire "popolari" in un senso strettamente connesso con la definizione di letteratura "privata" che abbiamo dato sopra: sono infatti gli unici testi di età ellenistica e romana che in qualche modo rappresentano i gusti della gente comune. Il romanzo riflette la mentalità della sua epoca più di quanto non faccia la fredda e retoricamente elaborata produzione della Seconda Sofistica (e del resto due suoi prestigiosi esponenti, Luciano e Filostrato, raffinati letterati com'erano, si lasciarono tentare da questa forma volgare ma vitale).

Insomma: in quest'epoca, che lascia affiorare le sue angosce, sono chiaramente definibili due correnti culturali: una accademica, classicistica, razionalista, tradizionale, e un'altra popolare, religiosa, innovatrice. Nel romanzo le due tendenze s'incontrano, ma prevale la seconda.

3. Sistemazione storiografica del teatro d'epoca imperiale

3.1 Panoramica

Durante la gaudente stagione imperiale, quando ormai l'epoca di un Plauto o di un Terenzio era soltanto un ricordo, il teatro offre un'immagine completamente diversa da quella che poteva avere nell'Atene del V-IV sec. a.C. o nella Roma repubblicana.

Il panorama degli spettacoli dell'età imperiale comprende 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.)⁷². Per esempio, scorrendo il decimo libro delle

Metamorfosi di Apuleio, ci imbattiamo in una dettagliata descrizione di come poteva svolgersi una giornata di spettacoli a teatro in età imperiale. L'Autore, con vivo realismo, ci illustra le *primitiae spectaculi* in forma danzata, poi le danze mimate con giovani nudi e di grande bellezza, macchine teatrali, coreografie fastose e seducenti: una *fabula saltica* ispirata al giudizio di Paride. Che Apuleio, pur attraverso una forma romanzata, ci racconti qualcosa di vero era testimoniato anche da un dipinto della "Schola Armaturarum" di Pompei, in cui era raffigurata appunto la scena di un mimo con un adolescente completamente nudo, coperto solo da un mantello come quello del personaggio di Apuleio⁷³.

Fin dai primi decenni del nuovo corso politico, la tragedia e la commedia classica circolano solo in ambienti ristretti e colti, molto probabilmente nemmeno nella forma di messinscena, bensì in quella di letture di brani⁷⁴. Significativamente, Marziale in un suo epigramma immagina che la Musa lo dissuada dall'intenzione di scrivere tragedie, facendogli notare che non gli piacerebbe finire per esser letto con voce roca da un tronfio maestro di scuola. Il che lascia supporre che all'epoca dell'epigrammista la normale destinazione di una tragedia era solo la lettura scolastica e non la rappresentazione scenica⁷⁵. Anche Plinio il Giovane, che nel suo epistolario accenna più volte a tragedie e commedie, sembra sempre riferirsi, peraltro in maniera indirettamente critica, all'abitudine di leggerle in pubblico, in apposite riunioni o al termine di banchetti⁷⁶. Alla luce di quanto appena detto, 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 tutto⁷⁷), inizia la costruzione, su tutto il territorio imperiale, di edifici teatrali, che erano però destinati a tutt'altro tipo di rappresentazioni⁷⁸.

In ogni caso, è opportuno evidenziare che la costante, che caratterizza anche la tradizione papiracea sulla realtà dello spettacolo, è rappresentata dalla menzione del teatro non tanto per la sua funzione peculiare di luogo di spettacolo, quanto piuttosto per quella di luogo di incontro dei cittadini, in occasione di cerimonie pubbliche o per la celebrazione di feste. O, del teatro si fa parola in quanto edificio da affidare alla cura dei funzionari e della amministrazione locale, alla quale è demandato il compito di una

efficace manutenzione. Sede consueta dei teatri, localizzabili dai testi pervenutici è sempre una *metropolis*, la città capoluogo di provincia⁷⁹.

Altro aspetto da non sottovalutare è l'affermarsi di un'autocoscienza giuridica dei professionisti dello spettacolo. Che gli attori avessero ormai maturato una propria aura come "professionisti dello spettacolo" (e, di conseguenza, uno *status* giuridico ben chiaro e definito), è indirettamente testimoniato anche dall'organizzazione in associazioni. Per codificare i propri diritti e aumentare il loro peso contrattuale di fronte alle città che li ingaggiavano in occasione delle feste cittadine, fin dal III sec. a.C., si riunirono in corporazioni, nelle quali si associavano artisti di vario genere (rapsodi, citaredi, auleti, ecc.), ciascuno dei quali restava autonomo nella sottoscrizione dei singoli contratti di ingaggio.

Sul punto, scrive il Pickard-Cambridge:

L'organizzazione di esecutori drammatici e musicali in corporazioni e associazioni ad Atene e altrove nel mondo greco è attestata con certezza dalla fine del primo venticinquennio del terzo secolo a.C., ma si era resa quasi inevitabile a causa dell'importanza sempre crescente di questi artisti nel corso del quarto secolo: nella seconda metà di questo, infatti, gruppi di attori si spostavano da un demo all'altro dell'Attica, ma non solo: attori più famosi girarono addirittura per tutto il mondo greco, visitarono la corte dei re macedoni, e divennero personaggi talmente importanti da venire impiegati come ambasciatori da Atene e da Filippo. Demostene [...] fa anche più volte riferimento (mettendo in rilievo la loro importanza) alle funzioni diplomatiche esercitate da attori famosi come Neottolemo e Aristodemo nei negoziati fra Atene e Filippo. Il fatto che la professione di questi attori garantisse loro libertà di movimento da stato a stato e una sorta di immunità indica che questi godevano di uno *status* riconosciuto⁸⁰.

La carriera artistica ed i successi professionali degli artisti di Dioniso si estende su tutto il territorio imperiale. È evidente che non erano solo i palcoscenici delle grandi città a godere delle interpretazioni di questi qualificati attori e che qui essi potevano attingere successi decisivi per la loro notorietà e riconoscimenti duraturi. Ma il mondo delle rappresentazioni al più alto livello, monopolio di grandi solisti, capaci di confezionare prodotti artistici di riconosciuta qualità, non esauriva il bisogno di spettacolo e di intrattenimento, presente e vitale in ogni zona del territorio. Lontano dai più importanti centri urbani, all'interno dei borghi agricoli disseminati nei territori di provincia, agiscono piccole compagnie di artisti, pronte a battere il territorio dovunque siano chiamate a dare spettacolo⁸¹.

Infatti, come avverte il Tedeschi, la ricca documentazione papiracea ci informa che, in epoca ellenistica, v'era una multiforme realtà artistica provinciale, che conferma l'ampia diffusione di ogni sorta di intrattenimento, non solo nelle *metropoleis*, ma anche nei villaggi. Anzi, è proprio nelle contrade che si esibivano le piccole compagnie, che soddisfacevano le più svariate richieste, dando prova della loro abilità professionale e guadagnandosi l'apprezzamento di un pubblico vario⁸².

È evidente che un tale livello organizzativo non poteva assolutamente prescindere da un sistema giuridico che riconoscesse diritti e doveri in capo a artisti e organizzatori. Ed infatti, possediamo un cospicuo numero di papiri, contenenti scritture contrattuali di ingaggi di artisti, attori, musicisti, danzatori per spettacoli di ogni tipo⁸³. Ancora Tedeschi avverte:

A volte gli artisti agivano in modo autonomo e individualmente, in altri casi si facevano rappresentare dagli impresari, ma solitamente erano i capocomici (archimimi) a stipulare regolari contratti con le *élites* locali, che organizzavano le cerimonie e le manifestazioni pubbliche durante le quali erano allestiti spettacoli con danzatori, giocolieri, trapezisti, acrobati, musicisti, mimi, pantomimi ed omeristi⁸⁴.

In queste scritture si definivano le parti contraenti e si fissavano gli impegni reciproci, la durata delle feste, la data dell'inizio e della fine delle prestazioni, il materiale necessario per le *performance*, le condizioni dei trasferimenti degli artisti dalla loro residenza al luogo delle rappresentazioni, le spese e le modalità del trasporto per l'andata e il ritorno, il responsabile degli oggetti di valore della compagnia durante il periodo del contratto, l'entità e le modalità del compenso, le consuete gratifiche in denaro o in natura, gli anticipi e le penali per l'eventuale mancata prestazione del servizio richiesto. Altresì, quando in uno spettacolo dovevano esibirsi anche musicisti e danzatrici, nel contratto si esplicitava generalmente la condizione che gli artisti da coinvolgere nella rappresentazione fossero professionisti esperti, che fornissero una sorta di curriculum vitae ante litteram, adducendo adeguate referenze sulla loro bravura e serietà⁸⁵.

3.2 *L'ambito tragico*

Ma cosa rappresentavano questi artisti?

Dunque, agli albori del medioevo cristiano, la tragedia viene conosciuta e praticata come letteratura drammatica, non come teatro. 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. Un significativo documento è la "Lastra Campana" (databile sul finire del I sec.), nella quale è rappresentata una scena dell'*Astianatte* di Accio. Al centro, di fronte a una scena con le tre porte canoniche (la *regia* centrale e i due *hospitalia* laterali), si vede un personaggio femminile (Andromaca), che tiene per un braccio un bambino (Astianatte), nel tentativo di proteggerlo. Alla sua sinistra c'è un personaggio maschile (Ulisse), che allunga la mano destra, pretendendo dalla donna la consegna del figlio. Ci sono, poi, sulla sinistra due personaggi, uno maschile e uno femminile, che potrebbero essere identificati come servi, che svolgevano la funzione del coro. Gli attori sono abbigliati alla greca, con maschere e costumi appropriati al ruolo (Ulisse, per esempio, ha la spada), e portano ai piedi le alte calzature tragiche (*cothurni*)⁸⁶.

L'unica forma di esecuzione parateatrale, destinata comunque ad un pubblico colto, era la declamazione di singole scene ad opera di un *tragicus cantor*. Si trattava di qualcosa di simile ad un moderno *recital*, in cui un attore o un cantante eseguiva, senza un particolare apparato scenico, i pezzi più popolari del suo repertorio⁸⁷. Del resto, già antecedentemente 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 ed il calore con cui era omaggiato)⁸⁸.

Per esempio, piuttosto recente è la pubblicazione di un papiro proveniente da Luxor (PKlön 245), conosciuto con il nome di *Ptocheia*, in cui viene rielaborato scenicamente, almeno nella parte che ci è stata restituita (ma che verosimilmente apparteneva ad un rotolo di dimensioni ben maggiori), l'episodio epico noto dal racconto di Elena durante il banchetto a Sparta, che leggiamo in *Odissea* 4, 244 e ss. Come avverte il Giannotti al riguardo:

Va altresì tenuto presente che l'intera materia epica relativa alla guerra di Troia sopravvive in età imperiale a livello di spettacolo, e quindi di conoscenza diffusa, in quanto parte del repertorio degli *orchestai*, come informa l'enciclopedica lista messa a punto da Luciano per illustrare forme e funzioni della pantomima: "per ognuno dei caduti a Troia è a disposizione un dramma da mettere in scena; e si devono ricordare tutte le vicende a partire dal rapimento di Elena fino ai ritorni, fino alle peregrinazioni di Enea e all'amore di Didone"⁸⁹.

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 narrativa⁹⁰. 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*⁹¹.

È noto che anche Nerone soleva cantare tragedie accompagnandosi alla lira⁹². E lo stesso Seneca ne assecondò le velleità artistiche al punto da scrivere nuove tragedie per lui.

Se i *recital* erano intesi per 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 antico⁹³. 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). Infatti, si usava l'espressione *saltare tragoediam*, per designare quel particolare modo di far rivivere, senza parole, le storie dei grandi personaggi del teatro tragico, per lo più di ascendenza mitologica. Possiamo ben dire che, dopo il tramonto letterario e scenico della tragedia, sarà proprio il pantomimo a tener viva la conoscenza del patrimonio di miti e leggende tradizionali⁹⁴.

Al pantomimo, o per meglio dire alla scrittura dei relativi libretti scenici (la cosiddetta *fabula saltica*), si dedicarono anche autori importanti come Lucano, di cui si ricordano alcuni titoli (*Atreo e Tieste*, *Ajax*, *Niobe*, *Hercules Furens*), e Stazio, che scrisse un'*Agave* per il celebre pantomimo Paride (come è attestato nella settima satira di Giovenale). In genere, il pantomimo era un ballerino, ma sono ricordate anche delle ballerine, vere artiste che

raggiunsero una notevole fama. Lo spettacolo era accompagnato da un'orchestra, composta da auleti, citaredi, 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».

Fino ad una trentina di anni fa non avevamo nessun testo di *fabula saltica*, che ci permettesse di farci un'idea delle caratteristiche dello spettacolo, in ordine, per esempio, alla durata e al suo svolgimento. Poi, è stato riconosciuto che un papiro del IV sec. ha conservato il testo di un pantomimo, la cosiddetta *Alcestis Barcinonensis*. Si tratta di una composizione in 122 versi, che narra la morte di Alceste. I personaggi sono: Apollo, Admeto, il padre e la madre di Admeto e Alceste, moglie di Admeto. Quest'ultimo, in preda all'angoscia, interroga Apollo per sapere quanto tempo gli resta da vivere. Il dio gli risponde che il momento della fine è vicino, ma che sopravvivrà se qualcuno si offrirà al posto suo. Rattristato e gemente, rivela al padre il verdetto divino, pregandolo di donargli la vita, ma riceve dal vecchio un rifiuto. Si getta allora ai piedi della madre, che senza cuore né pietà inorridisce a una simile richiesta e addirittura rimprovera il figlio. Solo Alceste, alla vista del consorte disperato, offre se stessa. Lascia al marito disposizioni sui figli, poi si accinge a preparare il suo letto di morte con spezie, balsamo e profumi. Al giungere della sua ora, si rannicchia tra le braccia del marito, mentre, le mani irrigidite, vede le sue unghie diventare blu e sente il freddo della morte che l'avvolge salendo dai piedi ghiacciati. I versi, non privi di eleganza, devono essere opera di un poeta di un certo valore. Il dramma presenta una novità rispetto alla tradizione del mito di Alceste trattato da Euripide: l'introduzione della madre, che col suo atteggiamento spietato accresce il *pathos* drammatico. L'azione si svolge rapida verso la soluzione. Le musiche completano e sottolineano il melodramma. Il tutto si svolge in meno di mezz'ora. Quindi, il pantomimo rivela le stesse caratteristiche del mimo: brevità dell'azione e rapidità dello svolgimento. Il pubblico non aveva tempo di annoiarsi⁹⁵.

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 volto⁹⁶. Il pantomimo aveva raggiunto, in età tardo antica, livelli di grande raffinatezza e di perfezione comunicativa, tanto da poter essere considerato perfino come una forma di comunicazione letteraria non verbale di grande interesse. Perfino Agostino sembra ammirare gli *bistriones* che «col movimento di tutte le membra mandano certi segni a quelli che sanno interpretarli e quasi conversano con i loro occhi»⁹⁷. Insomma, il pantomimo è la forma più raffinata e colta dello spettacolo tardo antico, 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.

3.3 *L'ambito comico*

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*⁹⁸. Anche per Orazio, il piacere di chi va a teatro si è spostato *ab aure ad oculos*: a fare presa non è l'ascolto di un testo ben articolato, bensì la vista di uno spettacolo bello, di un'esibizione entusiasmante e divertente, tanto che se Democrito fosse vivo, penserebbe che gli scrittori di teatro raccontino storie ad un asino sordo⁹⁹.

In altre parole, le commedie vengono ascoltate leggere, mentre ciò che si va a vedere sono i mimi. Tuttavia, c'è rimasto il nome di un autore del II sec. d.C., Pomponius Bassulus, che, a giudicare da un'iscrizione sepolcrale redatta da lui stesso, tradusse opere di Menandro e si cimentò nella stesura di commedie. Plinio loda grandemente Virgilio Romano come autore di commedie alla maniera di Menandro, Plauto e Terenzio, ma ne parla come di opere chiaramente destinate alla lettura personale e alla recitazione di fronte a pochi ascoltatori¹⁰⁰.

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. Nelle *Quaestiones convivales* Plutarco fa conversare gli interlocutori del simposio, Diogeniano e Filippo, a proposito della natura dello spettacolo in generale e di quello teatrale in

particolare. In tal modo, a fronte della lode di Menandro fatta da Diogeniano, l'altro allude ad altre forme di spettacolo che meritano attenzione e rispetto, dando modo allo stesso Plutarco di tracciare un quadro delle strutture prevalenti dei mimi: «Ci sono dei mimi, alcuni dei quali sono chiamati *hypotheseis* e altri *paigna*. Né l'uno né l'altro genere, penso, siano adatti a vedersi in un simposio: le *hypotheseis* a causa della lunghezza delle loro azioni e le difficoltà della messa in scena, i *paigna* perché sono pieni di scherzi di cattivo gusto e di vane chiacchiere, che non li rendono adatti neppure agli schiavi che ci portano i sandali».

Dunque, le *hypotheseis* erano mimi che abbisognavano di un'adeguata scenografia ed avevano un'articolata lunghezza narrativa (tanto da richiedere l'impiego di più attori e talvolta anche di un coro); i *paigna* hanno decisamente dimensioni minori e possono essere rappresentati un po' ovunque (con un solo attore, il quale, modificando la propria voce, interpretava tutti i personaggi)¹⁰¹. Purtroppo, Plutarco non si preoccupa di esplicitare – dal momento che per i suoi allocutori doveva essere scontato – “cosa” si raccontasse nell'una e nell'altra specie di mimo. In ogni caso, forte è il legame con i modelli letterari, che vengono richiamati con vere e proprie citazioni; la struttura narrativa è aperta a rimaneggiamenti e si presta ad ampliamenti o riduzioni a seconda delle circostanze della singola rappresentazione; in ogni *pièce* è sempre riservato un congruo spazio all'improvvisazione, affidata ai lazzi degli attori.

Perciò, come avverte il Cicu:

“Mimo” può indicare: 1) un copione contenente una *fabula* a lieto fine, una *historia* [...] affine ad una commedia [...]; 2) un copione scritto della dimensione di un'agile farsa [...]; 3) una scenetta comica [...]; 4) l'esibizione di un attore comico che recita da solo in modo estemporaneo [...]; 5) “mimo”, però, designava anche l'attore che compiva tutto questo e ancora altro, come danze cinediche, numeri musicali e imitazioni di persone e animali¹⁰².

Tant'è che, all'interno del genere, vi erano anche mimi destinati ad *élite* più colte. Basti fare riferimento alla decima satira oraziana, in cui il poeta rifiuta di considerare poesia i mimi di Laberio, e si paragona ad un'attrice dei mimi, Arbuscula, che, fischiata dal grosso pubblico, diceva di essere fiera del plauso dei cavalieri¹⁰³. 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 forse conformistica; c'è 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 può forse derivare dalla possibilità di allestimenti poco costosi e semplici, e dalla connotazione di un maggiore realismo imitativo rispetto alle convenzioni del teatro classico. Valerio Massimo, nel secondo dei *Factorum et dictorum memorabilium libri* narra un aneddoto a proposito di Catone il Censore, che ben fa intuire cosa succedesse durante la rappresentazione di un mimo. Poiché lo stesso Catone assisteva allo svolgersi dei *Ludi Florales* organizzati dall'edile Messio, il popolo si vergognò di chiedere che le mime si denudassero. Venutone a conoscenza tramite il suo amico Favonio che gli sedeva accanto, si allontanò dal teatro per non ostacolare con la sua presenza lo svolgimento del consueto spettacolo. Mentre usciva, il popolo, dopo averlo calorosamente applaudito, volle che si continuasse come prima.

Per capire cos'era esattamente un mimo e quali tratti lo caratterizzavano e lo distinguevano da altri generi teatrali, possiamo rivolgere la nostra attenzione a due mimi greci del II secolo¹⁰⁴.

Il primo è il cosiddetto *Charition*, la cui trama è stata agevolmente ricostruita. Nel papiro che ci ha conservato il frammento del mimo ci sono le sigle degli strumenti da impiegare: timpani, crotali, *scabellum*; il suonatore di questo strumento, lo *scabillarius*, suonava al contempo *Paulos*. Il testo è costituito da prosa e da versi. Era un misto di recitazione e di canto. L'impiego degli strumenti presuppone la danza del coro. Oltre al greco, viene impiegata una lingua dravidica, il kannarese. Si tratta di una parodia dell'*Ifigenia fra i Tauri* e del *Ciclope* di Euripide, benché non manchino richiami ad un'altra tragedia euripidea, l'*Elena*.

Charition racconta di una ragazza, appunto Charition, che è prigioniera del re di una tribù barbara dell'India (verosimilmente vendutagli da pirati, o catturata a seguito di un arrembaggio). Un gruppo di greci, guidati dal fratello e giunti per nave, cerca di liberarla. Mentre la ragazza, nelle vesti di una sacerdotessa, si trova nel santuario del

tempio, i greci si ritrovano senza guida, poiché il fratello, a causa del capitano ubriaco della nave, è stato catturato dai barbari. Questi ultimi sono riuniti per sferrare l'attacco. Tuttavia, uno dei greci utilizzando un peto come "arma biologica", costringe i nemici alla fuga. Presumibilmente approfittando del tumulto, il fratello fugge e incontra sua sorella, che ha lasciato il tempio. La loro gioia, però, è di breve durata, perché le mogli e le figlie dei barbari, abbigliate come amazzoni e armate di enormi archi, sono tornate alla carica. Il greco, che poco prima ha messo in fuga i barbari, con il permesso di Charition scatena la sua arma biologica di nuovo e le donne barbariche fuggono in preda al terrore, come i loro uomini. La partenza dei Greci viene ritardata perché il petomane greco incita Charition a portar via le offerte tempio della dea indiana. La ragazza rifiuta, dicendo che non è giusto per chi cerca il favore degli dèi in un momento difficile comportarsi in questo modo. Mentre Charition sta rimproverando l'uomo, gli uomini e le donne barbari riappaiono, dopo essersi lavati nel fiume. Charition ritorna nel tempio, mentre suo fratello ordina al greco petomane di dare vino non annacquato da bere. Gli effetti della bevanda non tardano a manifestarsi e la festa, al suono di tamburi e piatti, esplode con in testa il re dei barbari che canta ed esorta tutti a ballare. Con i barbari vinti dal vino, il fratello di Charition ordina di portare la nave a riva, in modo che tutti i greci possano salirvi e salpare verso casa, e portare in salvo Charition.

Il mimo *Charition* è tramandato sul *recto* di un papiro rinvenuto ad Ossirinco (segnato con il numero 413). Sul verso dello stesso papiro, vi è un lungo frammento di un'altra azione mimica, comunemente nota con il titolo di *Moichentria*. Esso ha per protagonista una risoluta signora, che è accesa da amore non corrisposto per lo schiavo Esopo, a sua volta innamorato e fedele alla compagna Apollonia. Inasprita dal rifiuto, la padrona ordina ad altri servi di giustiziare i due amanti; quindi si avventura in un nuovo progetto omicida (l'avvelenamento del marito); le sue trame sono tuttavia sventate dai servi e il mimo si conclude con la "resurrezione" delle presunte vittime e la punizione di Malakos, lo schiavo confidente della *moichentria*.

Diciamo subito che il P.Oxy. 413 – che contiene i due mimi di *Charition* e della *Moichentria* – è non tanto un testo "librario", quanto piuttosto un vero e proprio copione di scena.

Infatti, i due testi sono provvisti di sigle per indicare l'assegnazione delle battute e il ricorso all'uso degli strumenti musicali che accompagnarono la *performance*.

Charition e la *Moicheutria* si segnalano anche per il recupero e la rielaborazione di temi tradizionalmente letterari, che adesso, tra I e II sec., vengono proposti a un pubblico nuovo, talora molto diverso da quello cui i modelli originari erano destinati. Nel primo mimo, rielaborando temi omerici ed euripidei, abbiamo sia il tema della fuga di una giovane greca da una terra barbara, sia quello della somministrazione del vino a un nemico barbaro.

Dal canto suo, la prima parte della *Moicheutria* porta sulla scena un motivo, quello dell'amore della padrona per il proprio schiavo, che trova numerose attestazioni nella letteratura greca così come in quella latina¹⁰⁵. Particolarmente rilevante è il caso del quinto mimiambo di Eronda, dove la padrona Bitinna è fuori di sé per il sospetto che lo schiavo Gastrone la tradisca con la più giovane Anfitea. L'analogia tematica tra il quinto mimiambo e la *pièce* di Ossirinco è palese: un unico filo rosso sembra legare il mimo letterario a quello popolare¹⁰⁶.

Possiamo dunque affermare che vi sia una significativa contiguità tra una produzione di consumo, quale il *Charition* e la *Moicheutria*, e l'ambito letterario tradizionale. Una contiguità che si manifesta in forme diverse: la parodia – o, quanto meno, un processo di degradazione del modello “alto” – avvicina il *Charition* ai testi di Omero e di Euripide; l'analogia tematica con il quinto mimiambo di Eronda pone la *Moicheutria* nel solco della più nitida espressione letteraria del genere mimico; le allusioni alla tradizione biografica su Esopo documentano il recupero di un patrimonio già consolidato sul piano culturale e confluito, poi, nel testo della *Vita Aesopi*; le somiglianze strutturali con le vicende del romanzo, sulle quali torneremo in seguito, denotano una familiarità con le caratteristiche di un genere letterario del tutto peculiare.

I mimografi danno prova di saper reinterpretare e riproporre parti significative e identificabili del repertorio letterario: operazione, questa, che non può prescindere dalla familiarità con i modelli e dall'innegabile capacità di “smontarli” e “ricostruirli” nelle loro parti significative, di rivisitarli e adattarli a un pubblico e a un contesto differenti da quelli originari. Il che è un procedimento molto somigliante a quello adottato dagli autori di

romanzi, come abbiamo detto nel paragrafo precedente. Nel periodo imperiale, venuta meno la produzione di tragedie e commedie “regolari”, esse vennero soppiantate in ambito scenico da pantomimi e mimi, come abbiamo detto. Sul fronte letterario invece, la costante riduzione del ruolo giocato dal teatro vero e proprio trovò nella diffusione dei romanzi una forma di compensazione. Infatti, i lettori (alcuni studiosi pensano che il romanzo greco era inteso per assecondare i gusti di un pubblico di lettrici), immedesimandosi nelle vicende patetiche ed emozionanti dei protagonisti, potevano sperimentare una specie di “catarsi delle passioni”, fino alla conclusione edificante e consolatrice.

Mimi, pantomimi, romanzi, erano dunque parte di una letteratura di consumo, che si andava diffondendo nei territori imperiali, grazie anche alla maggiore diffusione di materiale scrittorio e della nascita di una vera e propria “industria libraria” *ante litteram*. È evidente che per questa letteratura di largo consumo, la valenza letteraria era piuttosto scarsa, senza particolari velleità artistiche o competenze letterarie, né da parte degli autori, né da parte del pubblico. Tuttavia, questi due mimi si segnalano per il recupero e la rielaborazione di temi tradizionalmente letterari, che nel II sec. vengono proposti a un pubblico nuovo e con modalità del tutto diverse da quelle con le quali i modelli originari erano fruiti¹⁰⁷.

3.4 *Altre forme minori di spettacolo*

Altresì, ricordiamo, sulla scorta del Balsdon che, simili al mimo (ma con caratteristiche formali alquanto peculiari), almeno per modalità di fruizione e impatto sul pubblico, c'erano altri tipi di spettacoli di minore importanza, come l'atellana, un antico genere di origine osca, che continuò ad avere successo anche in età augustea. L'atellana era una farsa popolare improvvisata di tono satirico; mista di versi e di prosa condita di termini rustici, impiegava maschere fisse, i cui nomi sono Dossennus, Maccus, Buccus, Manducus, Pappus (talvolta compariva anche una maschera con l'aspetto di animale, Kikinus, il cui nome richiamava il verso del gallo). Nel I sec. a.C. ci furono degli autori, soprattutto Lucio Pomponio e Novio, che le conferirono dignità letteraria. Col tempo le farse atellane vennero impiegate, similmente ai drammi satireschi, in appendice alle

tragedie (*exodia*). Nell'atellana i ruoli femminili venivano interpretati da attori di sesso maschile, che nascondevano la propria identità con maschere. Il linguaggio sboccato era una caratteristica spiccata. Nei frammenti rimastici si può rintracciare la crudezza popolare del linguaggio dell'atellana. Un frammento del *Citarista* di Pomponio dice: «Per favore, non t'incazzare. Tutti vogliono che crepi la moglie». Un frammento della *Concha* suona: «Già ora patisco la fame: manderò a fare in culo mia moglie». Gli attori a volte si abbandonavano al pericoloso gioco di criticare il potere imperiale. Ne derivavano tragiche conseguenze: sappiamo di un attore, che attaccò Caligola e venne bruciato vivo nell'anfiteatro per ordine dell'imperatore (Svetonio, *Caligula*, 27, 4). La popolarità del genere fu particolarmente grande nel II sec., sotto Traiano e Adriano, ed ebbe successo per tutto il periodo imperiale, come dimostrano le numerosissime statuette e maschere di terracotta raffiguranti i tipi canonici dell'atellana, provenienti da ogni parte dell'impero romano¹⁰⁸.

Accanto alle esibizioni di giocolieri e funamboli, tipiche di una spettacolarità di strada ma che si potevano svolgere anche nei teatri, Musso ricorda un altro genere, il tetimimo, spettacoli coreografici acquatici, così denominati da uno studioso moderno, dal nome di Teti, dea del mare¹⁰⁹. Nell'orchestra dei teatri si ricavava un bacino chiuso alimentato da condutture idriche. Venivano rappresentati spettacolari mimi con licenziose esibizioni di nudità femminili. Marziale, nel ventiseiesimo epigramma del *De spectaculis*, ce ne descrive uno:

Per tutta la piscina un coro docile
di Nereidi scherzò
disegnando sull'acqua un'ampia serie
di figure: una fiocina dai denti
diritti, minacciosa, una curva àncora,
un remo ed una nave
e la costellazione dei Dioscuri
gradita ai marinai
ed una vela gonfia.
Chi inventò tante meraviglie in acqua?
Le insegnò forse Teti
o Teti le imparò?

Giovanni Crisostomo, in un'omelia pronunciata ad Antiochia nel 390, così commenta tali spettacoli:

E tu, abbandonata questa fonte [Cristo], accorri nel teatro per vedere le donne che nuotano e la sfacciata ostentazione delle loro pudende [...]. Tu [...], trascurata la fonte del sangue [...], accorri a una fonte diabolica, per ammirare una prostituta che nuota e subire il naufragio della tua anima, poiché quell'acqua è un mare di licenziosità, che non sommerge i corpi, ma compie naufragi di anime.

In epoca ellenistica invalse anche l'uso di concorsi citarodici, nei quali gli esecutori cantavano brani di vario tipo, anche teatrali, accompagnandosi con la cetra. Lo storico Timeo di Tauromenio, come ci attesta lo Pseudo-Antigono, racconta che le cicale che si trovavano nel territorio di Locri, separato da quello di Reggio, cantavano, mentre le cicale che si trovavano nel territorio di Reggio erano mute. Ma si racconta un fatto ancora più fantastico di questo: i citaredi Aristone di Reggio ed Eunomo di Locri, trovatisi a Delfi, vennero a diverbio circa la scelta del miglior citaredo. L'uno affermava che la scelta doveva cadere su di lui, dal momento che Reggio era una colonia delfica, fondata per volere di Apollo; l'altro ribatteva che non avrebbe dovuto osare suonar la cetra uno nel cui paese non cantavano nemmeno le cicale. Fatto sta che, pur risultando nella gara superiore il reggino, la vittoria fu assegnata ad Eunomo per questo motivo: mentre cantava una cicala volò sulla lira e si mise a cantare; il pubblico a quella vista esplose in un'acclamazione, che decretò la fine della gara¹¹⁰.

In tutto il periodo imperiale le citarodie ebbero successo e gli esecutori più bravi vennero acclamati dal pubblico romano. Si diffuse il costume di comporre musiche su brani tratti da tragedie classiche e di cantarli accompagnati dalla cetra. Ce lo attestano iscrizioni come quella per Temisone di Mileto della prima metà del II sec.: «La Bulé ed il popolo dei Milesi eressero il busto di Tito Poplio Elio Temisone, figlio di Teodoto, che vinse giochi Istmici, Nemei, cinque giochi panasiatici, e ottantanove altri concorsi, solo e primo a musicare Euripide»¹¹¹.

3.5 *Gli spettacoli in anfiteatro*

Oltre agli spettacoli a teatro (pantomimo, *carmina tragica*, mimo, atellana, citarodie, tetimimo, e giocoleria), erano di grande presa sul pubblico gli spettacoli in anfiteatro: cacce alle belve (*venationes*), esecuzioni capitali di condannati, combattimenti di gladiatori (*munera gladiatoria*), e più raramente le battaglie navali (*naumachiae*)¹¹². 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 secolo. È interessante notare, come fa Lugaresi, che in queste *performance*, sulla crudezza del dettaglio realistico (il sangue e la morte), si innesta con crescente riconoscibilità una marcata teatralizzazione¹¹³. Non a caso, chi combatteva nell'arena doveva vestire panni di eroi mitologici, andando a creare una sorta di iperrealismo in cui si connettevano l'istanza agonistica (un vero combattimento dall'esito non predeterminato), e l'istanza teatrale (che rinvia ad una logica di simulazione). E non si trascuri di considerare che la marcata teatralizzazione dei *munera gladiatoria* andò rapidamente ad intaccare il grado di sacralità rituale e il carattere religioso che erano una cifra importante dei giochi antichi. In realtà la questione, variamente dibattuta tra gli studiosi, è difficile da risolvere in maniera univoca, dal momento che bisognerebbe possedere informazioni su alcuni culti (primo fra tutti quello di Nemese, che era alla base dei *munera* e delle *venationes* in anfiteatro), che però non abbiamo. A quanti hanno insistito per il significato di rituale funebre di questi giochi (Wiedemann), si sono opposti altri studiosi che hanno rimarcato la natura decisamente spettacolare di queste manifestazioni, ormai gestite professionalmente per il divertimento del pubblico (Ville), un po' come avviene oggi per gli incontri di wrestling.

Infatti, benché si sia portati ad immaginare i combattimenti come qualcosa di estremamente sanguinoso e dall'esito sempre mortale, la realtà dovette essere probabilmente diversa, visti i costi sostenuti per mantenere e allenare i *morituri*, e ancor più per i costi sostenuti dagli *editores* per offrirli al pubblico. È perciò più verosimile che la loro morte nell'arena non fosse così frequente, eccezione fatta per quei combattimenti denominati *munera sine missione* vale a dire all'"ultimo sangue". La folla, che accorreva per vedere i propri beniamini, ne voleva poter ammirare la bravura e la prestanza fisica. Del resto, rimangono molti mosaici rappresentanti le *pugnae* (combattimenti). In essi compaiono sovente i soprannomi dei gladiatori: se essi morivano continuamente, non ci sarebbe stata ragione perché il pubblico si affezionasse loro tanto da dargli dei

nomignoli. Ed è evidente anche che la loro prestanza fisica, inoltre, non sfuggiva alle nobildonne romane, tanto da far parlare di *suspiria puellarum*.

A dirla tutta, non solo tra i moderni, ma anche dalle fonti antiche emerge incertezza circa l'originario significato dei giochi. Per esempio, l'*Historia Augusta*, spiega ai lettori quale sia l'origine dell'usanza per cui gli imperatori partendo per la guerra offrono dei *munera gladiatoria* e delle *venationes* e dice che molti ritengono che in antico si trattasse di un rito propiziatorio, destinato a saziare di sangue la dea Nemese, mentre altri la spiegano con l'utilità di far vedere dei combattimenti aspri e cruenti ai soldati che a erano in procinto di combattere, per abituarli alla crudeltà della lotta in battaglia¹¹⁴. Resta comunque che i giochi dei gladiatori spinsero al massimo la contraddizione tra rappresentazione spettacolare e realtà, e forzarono, fino ad uscirne del tutto, i confini dello spazio ludico.

Celebre è l'espressione, naturalmente di tono sprezzante e sarcastico, di Giovenale *panem et circenses* (satira X, v. 81; ma vi accenna anche nella satira VIII al verso 117), con la quale egli stigmatizzava da un lato il comportamento del potere imperiale di “distrarre” il popolo, dandogli quel tanto che bastava per i bisogni materiali e allettandolo con i giochi del circo, e dall'altro la dabbenaggine del popolo, che si accontentava di vedere i gladiatori combattere e scannarsi nell'arena.

Un episodio che ben sintetizza il fanatismo dei sostenitori verso i propri idoli è dato dalla rissa che scoppiò nel 59 a.C. nell'anfiteatro di Pompei tra “tifosi” locali e nocerini. Gli incidenti iniziati durante un combattimento tra gladiatori, provocarono morti e feriti, cosicché l'anfiteatro fu “squalificato” per dieci anni.

3.6 Gli spettacoli nel circo

Non meno importanti, anzi primi per antichità, per frequenza di svolgimento e per numero di spettatori, sono gli spettacoli del circo, cioè, in buona sostanza, le corse dei carri. Fino alla loro fine (attribuibile al tracollo economico e sociale: l'ultima corsa di cui abbiamo notizie risale al 549, al tempo di Totila, nel circo Massimo a Roma), i *ludi circenses* ebbero una durevole fortuna nell'impero bizantino. Caricato di significati simbolici, fastosamente monumentalizzato, il circo acquista un'importanza cruciale nello spazio politico non solo di Costantinopoli, ma anche delle lontane province, nelle quali gli

spettacoli del circo venivano invocati (tanto dai pagani quanto dai cristiani), come elemento prioritario della difesa e del ripristino della civiltà di fronte alle distruzioni portate dai barbari¹¹⁵.

Il potere di suggestione del circo, con la sua atmosfera inebriante creata dalla concentrazione emotiva delle folle negli istanti prima della partenza dei carri, è tale che alcuni autori cristiani, tra i quali Gregorio di Nissa, ricorrono proprio al paragone con le corse dei cavalli per descrivere l'attitudine con cui si accingono a scrivere di anatemi religiosi¹¹⁶.

È indiscutibile che l'incidenza degli spettacoli sulla vita sociale nella prima età dell'impero romano fosse tale da poter arrivare a parlare di una "società dello spettacolo". Non a caso, molte manifestazioni della vita politica e civile subirono una forte spettacolarizzazione – su tutti valga l'esempio di Nerone, che, di fronte a Roma in fiamme, cominciò a suonare la lira e ad "esibirsi" per la corte¹¹⁷. Lo spettacolo, dal I sec. d.C. in poi, diviene, attraverso interferenze e sovrapposizioni di realtà e finzione, tra immaginazione, realismo (e in alcuni casi iperrealismo), il luogo di contaminazione tra *potium* ludico e il *negotium* politico. Altresì, si verifica un'asimmetria nella relazione spettacolare: l'agonista è "seriamente" impegnato in un'azione che lo vede per lo più impotente; lo spettatore è "irresponsabilmente" relegato in un ruolo che con grande efficacia Lugaresi ha definito di "onnipotenza attiva"¹¹⁸.

In secondo luogo, è bene sottolineare che gli spettacoli della cultura pagana amplificano i livelli socio-culturali (non erano certo "per tutti"), al punto da generare una serie di riserve di natura politica ed economica. Non a caso, nei confronti dell'attore si genera una sorta di ambivalenza tra esaltazione ed infamia, desiderio di esibirsi e ripugnanza per l'esposizione scenica, qua e là nobilitato dalla somiglianza delle tecniche usate dall'oratore¹¹⁹.

Infine, dobbiamo per lo meno accennare al trattamento metaforico che viene fatto dello spettacolo¹²⁰: da un lato la metafora del *theatrum mundi* postula l'uomo e il mondo quale spettacolo goduto dalle divinità, perciò l'attore ricoprirebbe un ruolo ironico¹²¹; dall'altro il *topos* della scena interiore¹²².

4. Intersezioni: per una cultura popolare “di consumo”

4.1 *Le coordinate sociali ed economiche*

Come abbiamo accennato, il periodo storico, durante il quale nasce e si diffonde questa nuova letteratura di consumo, è quello in cui le coordinate socio-politiche e culturali della classicità sono da tempo tramontate. Innanzitutto, il crollo della *polis* ha sconvolto il sistema di valori dell'uomo, che non è più “cittadino” e di conseguenza ha smarrito i punti saldi della propria identità nell'appartenenza alla città. Quest'ultima garantiva sicurezza, mezzi di sussistenza, credito sociale, valori di riferimento, esercizio della propria libertà, senso di superiorità rispetto allo straniero, scansione dei tempi della vita. Nelle grandi città ellenistiche la distanza fra il centro del potere e la vita dell'individuo è tale che nessuno può trovare nella propria appartenenza civica un significativo riferimento identitario. Diviene quindi inevitabile il ritiro nel privato, nella propria specifica individualità, nelle proprie vicende personali. Del resto, l'egemonia imperiale romana nel Mediterraneo comporta implicazioni nelle rappresentazioni culturali. Roma, non soltanto ha conquistato militarmente e politicamente il mondo ellenistico, ma ha assimilato in modo originale la sua cultura.

Come scrive il Del Corno: «La cultura di lingua greca si trova impegnata in un'ardua difesa dell'antica supremazia»¹²³. Essa individua il nucleo fondante della propria identità in un ideale di vita incentrato sui grandi valori di «classicismo, cosmopolitismo, idealizzazione della democrazia ateniese e recupero della *paideia* (cioè il modello di formazione culturale e umana) e drammatizzazione dello stile e del possesso di un capitale culturale»¹²⁴. Si tratta di un modello umano fatto di socievolezza, distinzione, cura di sé, gusto estetico e culto del passato, che viene proposto al mondo come la quintessenza dell'essere greci, ma, essendo sganciato da un contesto socio-politico specifico, si propone come paradigma universale di eccellenza. Lo strumento di diffusione privilegiato di questa proposta culturale è senza dubbio la retorica, con particolare riferimento ai grandi modelli di Demostene e Isocrate, tramite la quale i retori del II sec. intrattenevano il pubblico con virtuosistiche esibizioni su argomenti vari, capisaldi di quella significativa stagione che va sotto il nome di Seconda Sofistica,

ambiente di letterati che verosimilmente è quello dal quale provenivano anche gli autori dei romanzi greci¹²⁵.

È evidente che i generi letterari della classicità, in un tale contesto sociale, perdano terreno. L'epos rappresentava un passato in cui un gruppo riconosceva le proprie radici, il proprio sistema di valori, e pertanto la propria identità specifica rispetto al diverso. Tuttavia, il mondo ellenistico è "globalizzato" e non contempla diversità. La tragedia era la forma letteraria massimamente civica di una comunità che si interrogava collettivamente sul destino dell'uomo. Tuttavia, non c'era più uno spazio collettivo di riflessione. La lirica, il genere più soggettivo, non poteva prescindere dal gruppo di riferimento del poeta, l'eteria, il tiaso. La commedia antica era una parodia della vita della comunità nel presente. Nessuna di queste forme letterarie dunque può sopravvivere inalterata nel Mediterraneo ellenistico-romano.

Altresì, oltre al fattore socioculturale che abbiamo analizzato, va preso in considerazione anche un elemento socioeconomico. Nel II sec., impostasi la *pax romana*, sorsero le condizioni per un notevole incremento delle attività legate al commercio. A questo rinnovato ceto mercantile si affiancò quello dei burocrati, che non erano i grandi appaltatori dell'età repubblicana che accumulavano ricchezze inaudite, quanto piuttosto i funzionari di ogni rango dello stato burocratizzato (e clientelare) voluto da Augusto. Come ha notato il Fedeli: «Questo pubblico nuovo non possedeva, certo, i raffinati strumenti d'interpretazione degli eruditi, ma era ricco di interesse per il quotidiano e animato dall'aspirazione a una vita migliore»¹²⁶.

È bene considerare che in quest'epoca la produzione libraria, da fatto occasionale e meramente elitario, diviene invece qualcosa di commercialmente significativo, con un aumento considerevole delle copie di libri e della loro diffusione. Questa circostanza, insieme con l'accresciuta autoconsapevolezza giuridica di autori ed attori teatrali, consolidò anche prassi giuridiche di tutela dei professionisti dello spettacolo da forme di plagio. L'epoca ellenistico-romana è quella nella quale il libro e la civiltà della parola scritta si sono del tutto imposte, favorendo, in tal guisa, anche il nascere e il precisarsi di una risposta giuridica al problema della paternità letteraria e artistica. Possiamo anzi dire

che proprio la diffusione dei supporti materiali sui quali viaggiavano le opere fu di stimolo alla nascita di una sensibilità “giuridica” negli autori¹²⁷.

La diffusione del libro di fatto favorì la caduta di quegli steccati che fino ad allora avevano permesso che lo scritto letterario venisse prodotto, consumato, custodito e trasmesso soltanto da ristrette *élites* di dotti ed eruditi. Tant'è che, complice anche la quantitativamente maggiore alfabetizzazione, a partire dalla prima età imperiale, si determinò l'insorgere di nuovi lettori, di cui il Pecere scrive:

Un pubblico di cui resta difficile definire l'estensione quantitativa, identificare la composizione sociale, distinguere i livelli di capacità, cogliere le preferenze; ma che [...] alligna e cresce nel ceto medio urbano [...]. Si trattava di un pubblico stratificato, costituito non soltanto dai ceti istruiti tradizionali, ma anche da individui di più recente acculturazione, da donne di condizione agiata, da esponenti del mondo burocratico e delle professioni¹²⁸.

I rinvenimenti papiracei ci hanno indicato cosa leggeva questo nuovo pubblico: racconti fantastici e romanzi misterici, d'amore e d'avventura, poesia *pedestris*, versi licenziosi e osceni, rielaborazioni di temi del repertorio mitologico e storiografico, rifacimenti e versioni degradate di cicli epici, testi magici e astrologici, prontuari, trattati e ricette di culinaria, opuscoli di sport e di giochi.

Del resto, proprio la crescente diffusione del libro, quale mezzo privilegiato di trasmissione del sapere e della narrativa, in un certo qual modo condizionerà anche la composizione dei romanzi. Infatti, gli autori appaiono sufficientemente consapevoli che la loro opera non verrà più divulgata in circuiti ristretti ed esclusivi, bensì ad un pubblico largo e indifferenziato, ragion per cui anche la *mise en page* del racconto deve avere caratteri tali da attirare il lettore (non di rado anche con l'inserimento di figure). Non è un caso se nel II sec., Gellio riferisce che chi stava per intraprendere un viaggio poteva acquistare libri «pieni di racconti e di meraviglie»¹²⁹.

4.2 *Il romanzo come genere “trasversale”*

La narrativa romanzesca riuscì ad incontrare un largo consenso di pubblico soprattutto grazie alla sua natura “trasversale”, capace di rispondere alle attese emozionali di un pubblico eterogeneo, fornendogli un susseguirsi di avvenimenti che si snodano intorno a una coppia di amanti e alle loro peripezie (castamente o oscenamente) erotiche.

Insomma: opere che volutamente si mantenevano in un'*aurea mediocritas*: scritte in uno stile assolutamente privo di artifici retorici ed eruditi, eppure tra le righe di una comicità elementare o di richiami a tradizioni folkloriche, si possono trovare smarrimenti esistenziali, inquietudini religiose, ansie di cambiamento e di progresso, che fanno tutt'uno con la crisi spirituale, esistenziale ed economica propria di quei secoli.

Questa letteratura è il corrispettivo scritto di quello che si vedeva a teatro, e cioè, come abbiamo detto, non più le opere classiche nella loro interezza, ma antologie di pezzi famosi (teatrali ed epici), degradazioni satiriche di commedie colte, rifacimenti pantomimici di opere "alte". Ma le connessioni sono tante e varie.

Per esempio, con l'epica. Caritone, all'inizio del suo romanzo, presenta il protagonista maschile, con queste parole: «Viveva a Siracusa Cherea, un bel ragazzo, superiore a ogni altro, tal quale scultori e poeti rappresentano Achille, Ippolito e Alcibiade», sicuro che il riferimento a eroi dell'epica classica possa suscitare nel lettore la simpatia per il suo personaggio.

Anche Achille Tazio, rievoca scenari di sicura presa emotiva, traendoli – finanche nei nomi e nelle circostanze – dall'epica (e dalle usanze di adattare per la scena passi dei poemi più celebri):

Il giorno precedente il sacrificio eravamo seduti sulla riva del mare addolorati, meditando su questi avvenimenti, quando alcuni dei predoni, vista una nave che per ignoranza dei luoghi andava errando, mossero al suo assalto [...]. Vi era tra i passeggeri uno di quelli che recitano nei teatri i poemi omerici [...]. I pirati mandarono a picco la nave e uccisero i naufraghi. Così una cesta, senza che nessuno se ne accorgesse, si disperse nel naufragio e fu portata a noi dalla corrente; Menelao la tira su, e ritiratosi in disparte, presente anche io, apre la cesta e vediamo una clamide e una spada, la cui impugnatura era della misura di quattro palmi, ma la lama inserita in essa era cortissima, di non più di tre dita (III 20).

Poco prima (II 34), lo stesso Achille Tazio scrive: «Mentre egli parlava, Clinia si mise a piangere "col pretesto di Patroclo", ricordandosi di Caricle. E lui: "Piangi per la mia storia", chiese, "o forse una disavventura di questo genere ha spinto anche te lontano dalla patria?" Allora Clinia, tra le lacrime, raccontò di Caricle e del cavallo». In questo passo, riecheggia palesemente un passo dell'*Iliade* (XIX 301): «[Briseide] disse così, piangendo, e intorno le donne gemevano per Patroclo in apparenza, ma, dentro, pel suo dolore ciascuna».

Nel romanzo latino è parimenti possibile rintracciare richiami a passi epici. Per esempio nelle *Metamorfosi* di Apuleio leggiamo: «Tu, con questi tuoi occhi luminosi, le guancette rosse, i capelli splendenti, le labbra appassionate e i seni che infiammano d'amore, mi tieni ridotto in servitù e assoggettato a te per mia stessa volontà. E ormai non rimpiango più il mio focolare domestico, non preparo più il ritorno a casa» (III 19, 6). Questo passo richiama *Odissea* (I 13), in cui Ulisse «sospira il ritorno e la sposa».

Dal canto suo, Petronio scrive:

Mi sollevai allora sul gomito e strapazzai il contumace press'a poco con queste parole: «Che cosa hai da dire – sbottai – tu che sei la vergogna di tutti gli uomini e di tutti gli dei? Infatti in un discorso serio non è lecito neppure nominarti. Che cosa ti ho fatto perché tu mi trascinassi all'inferno, quando ero già in paradiso? perché tu mi portassi via il vigore dei miei anni in fiore e mi appioppassi la fiacca dell'ultima vecchiaia? Esibisci almeno, per cortesia, il certificato di invalidità». Mentre io sfogavo così la mia rabbia, volgendo il capo, quello fissi a terra gli occhi teneva, e mentre io gli parlavo teneva immobile il volto più del flessibile salice o del papavero dal collo reclinato (*illa solo fixos oculos aversa tenebat, nec magis incepto vultum sermone movetur quam lentae salices lassove papavera collo*, 132, 9).

Petronio ricalca quasi alla lettera Virgilio: *lenta salix quantum pallenti cedit olivae* (che è un elaborato paragone per esprimere la superiorità di un cantore su di un altro), che si legge in *Aen.* 6, 469-470 e in *Ecl.* 5, 16; nonché *veluti cum flos succisus aratro / languescit moriens lassove papavera collo / demisere caput pluvia cum forte gravantur* (che si trova in *Aen.* 9, 436, laddove Eurialo muore reclinando la testa).

Anche la storiografia presta molto al romanzo. Per esempio, si veda il passo di Tucidide (1, 22, 1-2):

Per quanto concerne i discorsi pronunciati da ciascun oratore, quando la guerra era imminente o già infuriava, era impresa critica riprodurre a memoria, con precisione e completezza, i rispettivi contenuti (o {sa me;n lovgw/ ei\pon e{kastoi}); per me, di quanti avevo personalmente udito, e per gli altri che da luoghi diversi me ne riferivano. Questo metodo ho seguito riscrivendo i discorsi: riprodurre il linguaggio con cui i singoli personaggi, a parer mio, avrebbero espresso nelle contingenze che via via si susseguivano i provvedimenti ritenuti di volta in volta più opportuni. Ho impiegato il massimo scrupolo nel mantenermi il più possibile aderente al senso complessivo dei discorsi effettivamente declamati. Quanto alle azioni compiute in questa guerra (ta; dΔ e[rga tw'n pracqevntwn), ho ritenuto mio dovere descriverle non sulla base di elementi di informazione ricevuti dal primo che incontrassi per via; né come paresse a me, con un'approssimazione arbitraria, ma analizzando con infinita cura e precisione, naturalmente nei confini del possibile, ogni particolare dei fatti cui avessi di persona assistito, o che altri mi avessero riportato.

In Apuleio, invece, leggiamo:

Che le cose siano andate così (*haec ad istum modum gesta*) l'ho appreso dai tanti che ne parlavano tra loro (*compluribus mutuo sermocinantibus*). Certo, con quali parole (*verba*) incalzasse l'accusatore, con quali argomenti le smontasse l'accusato, e a dire il vero le intere arringhe e il dibattito, tutto questo non

posso né saperlo io stesso, visto che ero lontano, accanto alla mia mangiatoia, né posso raccontarlo a voi, dato che non ne sono venuto a conoscenza; però quello che ho potuto appurare (*quae comperi*) con sicurezza, ve lo metterò qui per iscritto (X 7, 3-4)¹³⁰.

E sempre Apuleio (cfr. IV 6, 1 e IX 31, 1) riporta quasi alla lettera passi di Sallustio (*Cat.* 5, 9; *Iug.* 17, 1 e 95, 2), Tacito (*Hist.* 4, 5, 1) e Cesare (*Gall.* 6, 11).

Inoltre, i romanzieri dimostrano apertamente di attingere alle opere di Platone e Aristotele, soprattutto per dare quell'impronta favolosa e di induzione allo stupore tipica dei loro racconti. Antonio Diogene, Longo Sofista e Apuleio parlano apertamente di cose stupefacenti e meravigliose; Platone (*Teeteto* 155c-d) pone proprio il sentimento della meraviglia quale cominciamento del filosofare, e lo stesso fa Aristotele quando scrive: «È tramite la meraviglia (τὸ θαυμάζειν) che gli uomini adesso iniziano, e anche in origine iniziarono, a filosofare» (*Met.* 982b) e «imparare e meravigliarsi (τὸ μανθάνειν καὶ τὸ θαυμάζειν) sono, di regola cose piacevoli; meravigliarsi infatti implica il desiderio di apprendere» (*Rhet.* 1371a).

4.3 Romanzo e teatro

Tuttavia, le intersezioni e le sovrapposizioni più frequenti e interessanti avvengono proprio tra il romanzo e il teatro, a riprova di una comune genesi “popolare” e di una matrice di “consumo” che accomuna queste due esperienze artistico-letterarie. Del resto, non bisogna dimenticare la natura caricaturale e parodistica di parte del teatro di epoca imperiale. Non di rado questa parodia veniva esercitata proprio nei confronti di materiali alti, tratti da narrazioni epiche o biografiche. Si pensi a quanto ipotizzato da alcuni studiosi circa la natura di parodia della crocifissione e risurrezione di Gesù nel *Laureolus* e nel *Phasma* del mimografo Catullo, vissuto all'epoca di Caligola¹³¹.

Diciamo subito che, se si considera il genere romanzesco come una fonte di rielaborazione del materiale antico, non stupisce rinvenire in esso vere e proprie citazioni di autore, reminiscenze o allusioni ai pensatori e agli scrittori dei secoli passati. Non bisogna credere che questi elementi siano inseriti senza logica a mo' di centone, ma, anzi, sono tutti funzionali al racconto e contribuiscono non solo a rendere la narrazione piacevole, ma anche a elevarne il tono. Abbiamo detto che molte delle situazioni e degli inconvenienti siano paragonabili al materiale della commedia, e specialmente della

Commedia Nuova. Menandro, il suo massimo rappresentante, è citato più o meno direttamente in ogni opera, *in primis* per il suo modo nuovo di fare letteratura teatrale¹³².

La Commedia Nuova nasce nel periodo ellenistico, quando, per motivi di carattere storico, gli orizzonti della cultura greca si allargano e viene messa in discussione la concezione della vita e del vivere, prima indubitabili. Menandro pone l'uomo al centro delle sue opere, ma è un uomo carico dei problemi della quotidianità. Il canovaccio delle commedie menandree è molto simile a quello dei romanzi pervenutici: in entrambi, vi è spesso la coppia di innamorati, ostacolata dagli eventi e dagli intrighi degli antagonisti. Anzi, alcuni romanzi sembrano addirittura la traduzione in termini narrativi di certe commedie menandree (si pensi alla *Samia*); assolutamente menandro è poi il perbenismo dell'insieme, l'imborghesimento dei caratteri, il linguaggio atto a non urtare il "senso del decoro" del pubblico. Come ha scritto il Barchiesi: «Il romanzo greco d'amore è l'estensione e la revisione di una tipologia di intrecci che si era imposta al pubblico nel genere teatrale della Commedia Nuova, forse il genere letterario di maggior successo nel periodo fra Alessandro Magno e l'espansionismo romano»¹³³. La trama tipo ci presenta due giovani innamorati contrastati (a volte a causa di differenza sociale tra lui e lei) che, dopo varie peripezie (che prevedono scambi di persona, incontri imprevisti, ritrovo di parenti dispersi e riconoscimenti inaspettati), possono felicemente sposarsi tra il consenso generale. Della Commedia Nuova il romanzo mantiene lo statuto "borghese" e non eroico dei personaggi, e soprattutto la struttura separazione-ricongiungimento finale, anche se evidentemente la serie di peripezie venga enormemente dilatata. È ancora il Barchiesi ad avvertire: «La somiglianza con la commedia è piuttosto esclusiva: solo in commedia infatti rapporto d'amore o desiderio contrastato funzionano da linea principale dell'intreccio e permettono di discriminare i personaggi in base alla funzione (adiuvanti, antagonisti)»¹³⁴. È appena il caso di aggiungere che taluno ravvisa nel romanzo anche un influsso della Commedia Antica di Aristofane, in certe soluzioni fantastiche e nei rapidi mutamenti di scena.

Alcuni dei personaggi, ad esempio del romanzo di Caritone, sembrano tratti di peso dalla Commedia (il pirata Terone, il ricco Dioniso, la schiava Plangone, l'eunuco persiano Artaxate). Della teatralità di certe scene hanno consapevolezza gli stessi romanzieri,

come si evince da queste riflessioni metaletterarie: la prima di Caritone, la seconda di Eliodoro: «Chi può descrivere degnamente l'atmosfera del tribunale? Quale poeta ha portato in scena una vicenda così straordinaria? Sembrava di essere a teatro in mezzo a mille sentimenti tutti insieme, lacrime, gioia, stupore, pietà» (V 8, 2).

«Non è completamente pazza questa qui, che cerca di allontanare le morte con sfrontate bugie? Si proclama mia figlia come succede a teatro, per uscire da una situazione disperata grazie a un espediente» (X 12).

L'espediente che Eliodoro richiama, e che è in comune con la commedia, è quello dell'*anagnorisis*, come in questa scena delle *Efesiache*:

Il giorno dopo, visto che non c'era la possibilità di prendere il mare, Anzia tornò al tempio assieme ad Ippotoo, e, seduta accanto alle offerte, piangeva e gemeva: in quel momento arrivarono Leucone e Rode che avevano lasciato a casa Abrocome, scoraggiato. Entrati videro Anzia senza riconoscerla, ma mettendo insieme la sua passione, le lacrime, le offerte e il suo aspetto, un po' alla volta la riconobbero, e precipitandosi alla sue ginocchia restarono muti. Anzia era stupita e si chiedeva chi erano e che cosa volevano: non avrebbe mai pensato di vedere Leucone e Rode. Loro, quando si furono riavuti, le dissero: «Siamo i tuoi servi, padrona, Leucone e Rode, i tuoi compagni di esilio e di cattività. Ma quale fortuna ti ha portata qui? Coraggio, signora: Abrocome è sano e salvo, ed è qui che piange sempre per te!». A queste parole, Anzia rimase colpita, e quando a fatica si riebbe, li riconobbe anch'essa, li abbracciò e si fece raccontare tutto su Abrocome (V 12).

Nel romanzo come nella commedia c'è il lieto fine, che dopo Menandro diventa una convenzione del genere comico. Ma soprattutto in entrambi i generi domina l'amore. La conclusione canonica delle *fabulae* menandree sono le nozze, che coronano una storia di passioni, messa a repentaglio dall'equivoco e dall'imprevisto, proprio come nel romanzo. Del resto anche Menandro era, sotto il profilo del mercato culturale, un fenomeno di letteratura di consumo: era, dopo Omero, l'autore più letto nell'Egitto greco-romano, come attestano le molte edizioni delle sue commedie. Tuttavia, rispetto alla commedia, nel romanzo muta, oltre ovviamente alla forma narrativa e non dialogica, lo scenario dell'azione: non più lo sfondo chiuso e rassicurante della città, ma paesaggi esotici, mari aperti, isole deserte. Inoltre, diversamente dalla donna della commedia l'eroina del romanzo non è relegata in casa senza possibilità d'iniziativa autonoma, ma agisce con coraggio e in piena autonomia.

Pure il teatro tragico gioca il suo ruolo nell'elaborazione della nuova forma letteraria: esso rappresenta il terreno su cui si collocano il passato e il tempo del mito: le citazioni e le reminiscenze alla tragedia si collocano proprio su questo piano, per ricordare il passato

e garantire il presente. Il precedente euripideo, filtrato attraverso Menandro, è particolarmente avvertibile nella predilezione per situazioni sentimentali (è di qui che deriva l'elemento erotico tipico del genere), nell'importanza accordata alla *Tyche*, nelle peripezie a lieto fine, caratteristiche appunto di drammi quali *Elena*, *Ione* e *Ifigenia Taurica*. È tragico il motivo della vendetta di Eros nei confronti di giovani belli, ma restii ad abbandonarsi all'amore (lo troviamo nell'*Ippolito* di Euripide), che, nell'economia romanzesca, viene giocato diversamente, precludendo a una felice e soddisfacente riconciliazione con la divinità. È soprattutto tragico l'atteggiamento fondamentalmente passivo dei personaggi nei confronti del loro destino, che tendono a subire piuttosto che a manipolare a proprio vantaggio. Il modello tragico è però borghesizzato, abbassato e reso più quotidiano. Ritornano, soprattutto nei monologhi, situazioni, temi e motivi, atmosfere della tragedia: l'incombere di causalità imprevedibili, le nozze apparentemente mutate in funerale, i riconoscimenti, l'enumerazione di infinite sventure. Più spesso, tuttavia, la tensione "tragica" si scioglie in un racconto lacrimoso, dolente e compiaciuto, come in questa scena di Eliodoro dove la narrazione delle vicende tristi di un personaggio eccita negli altri il ricordo delle proprie: «A queste parole egli [Calasiride] piangeva; piangevano anche i presenti, e il banchetto fu mutato in lamenti, non senza qualche piacere, giacché il vino è tale che dispone alle lacrime» (V 34).

La ricchezza di immagini che i romanzieri traggono dalla scena è tanto più significativa se si riflette che non si tratta di una caratteristica comune o scontata nella letteratura antica. Eccezion fatta per le citazioni dei grammatici, e dall'evidente parallelismo che Cicerone pone tra oratore e attore, di allusioni dirette a rappresentazioni teatrali ne troviamo pochine: per esempio in *Eneide* ce n'è solo una nel IV libro.

Il collegamento tra romanzo e teatro, attestato anche da alcune denominazioni greche, deriva anche sia dal fatto che i personaggi agiscono all'interno di intrecci molto complessi e ricchi di colpi di scena, sia dalle finalità di intrattenimento proprie del "romanzo". Come fa notare il Graverini, la parentela tra i due generi era percepita già dai grammatici antichi¹³⁵. Macrobio, per esempio, accomuna le commedie di Menandro ai romanzi di Petronio e Apuleio (che egli, con termine tecnico teatrale, definisce *argumenta*), poiché entrambi sono pieni di *fabulae* (cioè di argomento fittizio), e in grado di

*mulcere auditum*¹³⁶. Il vescovo Epifanio, in tono polemico, accosta il romanzo di Antonio Diogene ai mimi di Filistione, in quanto “racconti fittizi”.

Alcune fonti ci lasciano immaginare che vi fosse un frequente interscambio tra narrazione romanzesca e rappresentazione scenica. Per esempio Luciano ricorda come personaggi di mimi e pantomimi Nino, Metioco e Partenope (nomi che ritroviamo nei titoli di alcuni romanzi giuntici in frammenti)¹³⁷. In un papiro che ci ha trasmesso l'elenco di brani teatrali di uno spettacolo antologico (P.Berol. Inv. 13927) rintracciamo un personaggio femminile di nome Leucippe, come la coprotagonista del romanzo di Achille Tazio, sul quale diremo più ampiamente appresso¹³⁸. Ancora: nella prima satira Persio cita una Calliroe, probabilmente uno spettacolo connesso in qualche modo al romanzo di Caritone, da offrire dopo pranzo ad un pubblico di persone dai gusti grossolani (tuttavia la relazione ha trovato voci discordi in letteratura¹³⁹).

La possibilità di interscambio sono tali che per alcuni frammenti – come abbiamo visto dietro riguardo al *Romanzo dell'Asino* – permane un certo grado di incertezza sull'attribuzione di essi ad un romanzo o ad un mimo. Tuttavia, abbiamo detto che era invalso l'uso di adattare per la scena materiale non strettamente drammaturgico, ragion per cui anche i romanzi potevano offrire talvolta materiale per le scene. E, sono assai frequenti i casi in cui determinate sezioni di testi romanzeschi appaiono pesantemente influenzate da materiale teatrale di vario tipo. Per esempio, come ha ricordato il Graverini, la trasformazione di un uomo in un asino – alla base di tutto il *Romanzo dell'Asino* che parte dal misterioso Lucio di Patre, passa per lo Pseudo-Luciano e giunge ad Apuleio – ben potrebbe derivare da una perduta atellana di Novio, intitolata proprio *Asinus* e da alcuni mimi sofronei: purtroppo si tratta di un'ipotesi non verificabile¹⁴⁰.

4.4 Il teatro nei romanzi di Apuleio, Eliodoro e Senofonte Efesio

Il romanzo di Apuleio ha numerose parti di teatralità, in particolare nel decimo libro, per tutta l'estensione del quale, Lucio-asino è uno *spectaculum* destinato a nutrirsi di cibi umani e ad accoppiarsi con una *matrona*. Il suo padrone Tiaso – nome che ha connessioni con pratiche performative e con le danze in onore di Bacco – decide di investire su questo talento, facendolo istruire nelle varie arti¹⁴¹. Non a caso alcuni studiosi, per questa parte

delle *Metamorfosi*, hanno proposto la definizione di *Liber de spectaculis*¹⁴², nel quale, al di là degli evidenti richiami ad Euripide e Seneca, Apuleio introduce questa parte del suo romanzo, dicendo che la storia è una *tragoedia*, anche se paradossalmente si tratta di una storia a lieto fine: *Iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere et a socco ad coturnum ascendere* (X 2, 4). Questa dichiarazione evidenzia il modello di riferimento nelle tragedie sul mito di Fedra. Inoltre, in linea con la tendenza che abbiamo evidenziato nel paragrafo precedente, Apuleio presenta esplicitamente la sua storia come una tragedia destinata alla lettura e non alla scena¹⁴³. È ancora il Graverini a scrivere: «Ma ciò che soprattutto occorre sottolineare è che con le parole *tragoediam, non fabulam* si caratterizza sì il racconto della matrigna innamorata come tragedia, ma per contrasto si caratterizza anche il resto delle *Metamorfosi* come *fabula*»¹⁴⁴.

Il significato di *fabula* in questo contesto è chiaro: si parla di “commedia”, come è chiarito dalla metafora subito dopo (*a socco ad coturnum ascendere*), in cui sono richiamati i tipici calzari degli attori, comici e tragici. Insomma: Apuleio sembra cosciente che le *Metamorfosi*, se pur non sono una “commedia” in senso proprio, contengono del materiale narrativo che un attore potrebbe portare in scena, se appunto non si trattasse di un’opera destinata alla lettura e non alla scena. Quindi, Apuleio (e di conseguenza tanti personaggi del suo libro) considerano il racconto alla stregua di un’azione scenica: nel primo libro c’è l’episodio di Socrate che racconta all’amico Aristomene i poteri di una strega che lo ha rovinato, dal quale si evidenzia la commistione inestricabile tra stile comico e tragico, che tuttavia non è una esclusiva prerogativa di Apuleio¹⁴⁵.

Infatti, anche Eliodoro, rievocando il duello omerico tra Achille ed Ettore e il dramma di Eteocle e Polinice nelle *Fenice* di Euripide (ma c’era già nella trilogia tebana di Eschilo), racconta «l’empia lotta dei fratelli si era in tal modo risolta, e quel duello che, stando alle previsioni, avrebbe dovuto decidersi con il sangue, da tragico che si annunciava, finì per rivelarsi comico» (VII 8, 1). I personaggi di Eliodoro sembrano consapevoli di agire come sulla scena. Infatti, Cariclea dice ai briganti che la insidiano: «liberateci da queste angosce, e nel sangue mettete fine alla nostra tragedia» (I 3, 1); frase che il narratore chiosa: «Questo disse con tono teatrale».

La consapevolezza dei personaggi di Eliodoro si spinge fino ad una conoscenza dei meccanismi tecnici che regolano l'azione scenica, come è evidente da un passo del nono libro: «Le vicende di cui il destino ha con mille nodi intralciato il principio è giocoforza che non vengano a capo se non dopo lunghe complicazioni: del resto sarebbe controproducente chiarire d'un tratto dei casi che un periodo considerevole di tempo ha così confuso, quando oltre tutto il personaggio chiave dell'intero dramma, da cui dipende tutto l'intrigo e il riconoscimento, non è ancora presente» (IX 24, 4).

Ancora, Teagene dice a Cariclea:

Non vedi come il destino si studia di legare assieme esilio e cattura di pirati, singolari vicende di mare e ancor più tormentose vicende di terra [...] Tale guerra conduce, per burla, contro di noi, facendo della nostra vita una rappresentazione scenica, un dramma. A che dunque non tagliare questa sua tragica finzione? Perché non ci consegniamo nelle mani di chi ci vuole uccidere? Scansando il pericolo che, nella brama di dare al dramma un epilogo grandioso, ci forzi ad ucciderci con le nostre stesse mani (V 6, 3-4).

Anche lo sketch comico trova un suo spazio in Eliodoro:

“Salute, amico: dove si può trovare un alloggio?” E quello: “Si è rotta ieri, rasente al promontorio, là vicino”... “Non ti domando questo: ma faresti un'azione buona e gentile se volessi ospitarmi tu stesso, oppure mi indicassi un'altra persona disposta a farlo”. “Non io: non ero in mare con loro... È colpa dei ragazzi...”. Capii finalmente che era piuttosto duro d'orecchi (V 18, 4-6).

E anche la pantomima trova una rappresentazione nel romanzo: assai nota è la pantomima del giudizio di Paride che abbiamo ricordato anche del terzo paragrafo (X 29 e ss.). Per trovare un altro esempio, stavolta serio, nel quale parodia e umorismo non hanno una parte rilevante, si legga il pantomimo di Apollonio nell'*Historia Apollonii Regis Tyrii*:

Et induit statum <lyricum>, et corona caput coronavit, et accipiens hram introivit triclinium, et ita stetit, ut discumbentes non Apollonium sed Apollinem existimarent. Atque ita facto silentio 'arripuit plectrum, animumque accomodat arti'. Miscetur vox cantu modulata chordis. Discumbentes una cum rege in laude clamare coeperunt et dicere: «Non potest melius, non potest dulcius!» Post haec deponens hram ingreditur in comico habitu et mirabili manu et saltu {et} inauditas actiones expressit, post haec induit tragicum: et nihilominus admirabiliter complacuit ita, ut omnes amici regis et hoc se numquam audisse testarentur nec vidisse [...] Sed 'regina gravi iam dudum saucia cura' Apollonii figit in 'pectore vultus verba<que>', cantusque memor credit 'genus esse deorum'. Nec somnum oculis nec 'membris dat cura quietem' (XVI).

A parte gli esempi finora citati, anche gli altri romanzieri mostrano di aver metabolizzato procedimenti drammaturgici ed espedienti tecnici di natura teatrale, nonché di citare apertamente opere teatrali.

Per esempio, Senofonte Efesio sembra mutuare il tema della passione della padrona per il proprio servo dal mimo della *Moicheutria* nel racconto dell'appassionato quanto criminale amore della padrona Cinò per il servo Abrocome (III 12 – IV 1-4). Similmente fa Eliodoro nella lunga esposizione che abbraccia il settimo e l'ottavo libro dei suoi *Ethiopika*, dove narra la vicenda dell'amore non corrisposto della regina Arsace per il prigioniero e schiavo Teagene.

Come avverte l'Andreassi:

Qui non si può parlare – se non altro per motivi cronologici – di specifiche allusioni o rielaborazioni parodiche da parte dell'anonimo autore della *Moicheutria*. Ciò che invece appare significativo [...] è la rilevante somiglianza dell'impianto narrativo che regola lo sviluppo degli episodi: tanto nel mimo quanto nei due romanzi, i personaggi, le motivazioni e le dinamiche d'azione sembrano obbedire a meccanismi analoghi, per nulla estranei a una *technè* compositiva di tipo letterario¹⁴⁶.

La datazione di Senofonte al II sec. ne fa un contemporaneo dei due mimi di Ossirinco, mentre Eliodoro, sebbene la sua cronologia sia incerta, è sicuramente vissuto in un'epoca successiva non anteriore al III–IV sec., ragion per cui il suo modello può ben essere quello della *Moicheutria*.

Tra il romanzo di Senofonte e il mimo vi sono varie similitudini, come ha evidenziato l'Andreassi:

- 1) la protagonista femminile (pur non essendoci un ritratto fisico della *moicheutria*, è verosimile che ella fosse un personaggio dal grande impatto visivo, come lasciano pensare i due omologhi romanzeschi di Cinò e Arsace, segnalandosi l'una per l'orribile ripugnanza (III 12, 3) e l'altra per l'eccezionale bellezza (VII 2, 1); e comunque tutte e tre sono padrone dello schiavo, ruolo sociale, che contribuisce a definire in negativo il loro comportamento;
- 2) la presenza di un marito, ragion per la quale alla violazione dello *status* sociale si aggiunge quella del vincolo coniugale e comunque in tutti e tre i casi il marito è una figura impossibilitata o incapace di intervenire per fermare le azioni della moglie;
- 3) in tutte e tre le storie vi è un'esplicita proposta erotica (la *moicheutria* manda a chiamare lo schiavo Esopo, con l'esplicito incarico di soddisfare i desideri sessuali di lei; Cinò, innamoratasi a prima vista di Abrocome, non riesce più a trattenersi e, smaniosa di appagare il proprio desiderio, incalza il giovane con la richiesta di vivere insieme, una

volta eliminato il marito Arasso; Arsace, condizionata dal suo *status* di regina, è l'unica che non dichiara il proprio amore allo schiavo, preferendo ricorrere all'ausilio dell'anziana serva Cibeles, la quale svolge il ruolo di mezzana e di suo "doppio");

4) Esopo, Abrocome e Teagene sono innamorati, rispettivamente, di Apollonia, Anzia e Cariclea, le quali costituiscono un fortissimo ostacolo al cedimento del giovane concupito, che anzi rifiuta le *avances*, scatenando in tal modo la furia vendicativa delle donne (la vendetta, infatti, costituisce lo snodo fondamentale in tutti e tre i testi presi in considerazione);

5) la vendetta punitiva messa in atto dalle protagoniste è in tutti e tre i casi delegata ad altra persona. La *moicheutria* si rivolge dapprima ai servi, perché procedano alla crocifissione di Esopo e di Apollonia; alla crocifissione viene condannato anche Abrocome, che viene fatto ingiustamente arrestare da Cinò e inviato al governatore d'Egitto per espiare la pena; anche la risentita regina Arsace, nel romanzo di Eliodoro, si affida alla servitù (l'eunuco Eufate) per far cedere, con la reclusione e le torture, il recalcitrante Teagene;

6) salvezza dei malcapitati per mezzo dell'intervento divino: nella *Moicheutria* una teofania avrebbe consentito a Esopo e Apollonia di fuggire, secondo quanto sostengono i servi incaricati di crocifiggere i condannati; Abrocome, crocifisso presso le rive del Nilo, è salvato dal provvidenziale intervento del fiume egiziano, che, invocato dal giovane come una divinità, dapprima lo trasporta senza danno fino al mare, e, poi, quando l'eroe è nuovamente catturato e messo al rogo, interviene con le sue acque per spegnere il fuoco della pira, dando luogo a un *thauma* che costringe i presenti a interrogarsi sulla reale colpevolezza di Abrocome; Cariclea e Teagene vengono salvati da «qualche intervento soprannaturale» e da un «beneficio degli dèi» (VIII 10, 2).

Da quanto si è fin qui esaminato emerge una significativa contiguità tra una produzione ritenuta di immediato consumo, quale il *Charition* e la *Moicheutria*, e l'ambito letterario tradizionale. Una contiguità che, per di più, si manifesta in forme differenziate: la parodia – o, quanto meno, un processo di degradazione del modello "alto"; l'analogia tematica; le somiglianze strutturali¹⁴⁷.

4.5 *Il teatro nel romanzo di Caritone*

Caritone, dal canto suo, cita frequentemente opere teatrali¹⁴⁸. Per le allusioni alle tragedie, riferiamo le parole del Trzaskoma, che dice:

I argue that the tragic allusions in Chariton, Callirhoe 2.9.3 (to Euripides, Medea) and 3.8.8 (to Sophocles, Ajax 550-51), are to be read in combination with a hitherto unnoticed verbatim citation of a portion of Euripides, Heracles 1307-8 at Chariton 3.10.6. These three allusions occur in speeches by the novel's heroine and have a more or less obvious connection to the surrounding context and thereby lend a clearly tragic tone to Callirhoe's situation. Both individually and taken together, however, they have deeper resonances and introduce complex thematic interplay among child-murder, suicide, heroism, and redemption¹⁴⁹.

Altresì, nel primo libro di *Cherea e Calliroe*, vi sono due citazioni dirette di Menandro.

Scriva il Mason:

Chariton [...] quotes Menander directly twice in the chapter. Not only is the whole incident described in explicitly theatrical language (the Prince of Akragas is called the impresario [δημιουργὸς τοῦ δράματος] and his principal assistant an actor or ὑποκριτής [1.4.1] who “set the stage” [συνέτατε τὴν σκηνήν]), but the accomplices of the prince also all correspond to conventional character types from New Comedy: the *moichos* or seducer, the *habra* or lady's maid, and the *parasitos* or sponger. In addition, when the Prince's players stage their performance with Chaireas as audience, he reacts in the same way as a character from New Comedy. His mood swings, jealousy, exaggerated responses, and misinterpretation of observed events, are all stereotypical behaviours of distraught lovers in the plays¹⁵⁰.

Probabile fonte dell'episodio raccontato da Caritone potrebbe essere la perduta *Orge* di Menandro, che potrebbe aver avuto una struttura scenica simile, ma non ci sono scene nella Commedia Nuova che forniscano un esatto parallelo a Caritone. Invero, strette somiglianze ci sono con il *Misoumenos* di Menandro, in cui un uomo guarda la propria casa da un vicioletto; con la *Perikeiromene*, in cui un comportamento frastuono è all'origine di una gelosia rabbiosa; e con il *Miles Gloriosus* di Plauto, in cui accadono uguali scene di trappole ben congegnate; dal che è chiaro che il romanzo di Caritone ha profonde associazioni con la Commedia Nuova. E, dal momento che questa scena è cruciale per il romanzo nel suo complesso, dovremmo aspettarci di trovare connessioni alla Commedia Nuova anche in altri punti della narrazione, a cominciare dall'ultimo evento del romanzo (VIII 8, 12), con una scena di agnizione, tipica conclusione di molte commedie.

Scriva ancora il Mason:

That there are similarities between Chariton and New Comedy, and that one may use the plays of Menander and others to interpret Chariton's novel, is well established in the literature, as is the fact that other approaches, such as the historical and the psychological, are equally important critical tools. The

proposal of this paper, however, is rather more focused: that Chariton, who both addresses his readers directly (τοῖς ἀναγινώσκουσιν, 8.1.4) and comments on the theatricality of his own narrative (5.8.2), used New Comedy as a means to direct his readers' expectations about plot and character [...]. If Chariton used the structure and standards of New Comedy to create expectations about plot among his readers, it is also legitimate to see him using New Comedy models in his portrayal of character. In 4.4.9, in a defence of his behaviour in a letter to Kallirhoe, Chaireas attempts to justify his jealousy in language reminiscent of New Comedy: ἀλλὰ ἐζηλοτύπησα. τοῦτο ἴδιόν ἐστι φιλοῦντος¹⁵¹.

4.6 *Il teatro nel romanzo di Achille Tazio*

Passando ad esaminare il romanzo di Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*, diciamo che la già citata studiosa italiana Elisa Mignogna ha ben messo in luce in alcuni studi la diretta connessione tra il romanzo e il mimo contenuto in P.Berol. Inv. 13927¹⁵². Nei frammenti di mimo restituiti da questo papiro si legge di una donna, di nome appunto Leucippe, che si trova nei locali di un parrucchiere. Sfortunatamente i magri resti non consentono di ricostruire la storia raccontata dal mimo. Benché altri studiosi abbiano asserito che questo mimo non abbia nulla a che fare con il romanzo di Achille Tazio, la Mignogna, partendo dalla parola <ε>ἴσοπτρον, ha congetturato la possibilità di una scena in cui Leucippe si sta guardando in uno specchio, lamentandosi dell'assenza di Clitofonte, allo stesso modo in cui fa Calliroe per Cherea (e Nino farebbe in un mosaico di Antiochia¹⁵³).

La studiosa si spinge fino a considerare il mimo come la struttura portante dell'intero costruito del romanzo, tanto che la seconda parte del libro di Achille Tazio potrebbe essere letto come un "mimo dell'adultera", in cui nudità e licenziosità sessuali fanno comparse occasionali. Su questa scorta la Morales scrive:

Perhaps Melite's description of Clitophos can thus be read as having a more pointed allusion: it does not just symbolise Achilles Tatius' theatricality and self-positioning *vis-à-vis* epic, but more specifically operates as a metonym for the novel's relationship with *mimic* theatre [...]. By association, the approaches to and reputation of the mime and pantomime can illuminate how *Leucippe and Clitophon*, and novels like it, might have been regarded. Two notes of caution should be sounded. First, mimic theatre is one of a multitude of intertexts and I do not wish to privilege it *per se* over and above the other genres consumed by *Leucippe and Clitophon*. Second, my main source for how the mime and pantomime were interpreted and evacuated is Lucian's essay. There is no way of knowing to what extent the opinions expressed by the protagonists in Lucian's dialogue are representative of critical responses to the pantomime [...] I am suggesting that the relation between novel, mime and pantomime may illuminate just one of the many possible conditions for reception¹⁵⁴.

Che questo romanzo abbia anche altre ascendenze oltre al mimo e al pantomimo è cosa evidente – abbiamo infatti detto della natura "trasversale" del romanzo in generale.

Infatti, in *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio, il racconto inizia chiaramente nel segno di Platone. Clitofonte, interrogato su ciò che ha subito a causa di Eros, risponde: «tu risvegli in me uno sciame di racconti» (I 2, 2). Si tratta di una citazione dall'inizio del quinto libro della *Repubblica* di Platone (450b), dove Socrate introduce il discorso sui rapporti familiari all'interno dello Stato ideale¹⁵⁵. Inoltre, come avverte il Graverini: «La caratterizzazione in chiave platonica del romanzo è ribadita per altri versi poche righe dopo, quando Clitofonte inizia il proprio racconto in un *locus amoenus* caratterizzato dalla presenza di molti platani e un limpido ruscello: una evidente riedizione dell'ambientazione del *Fedro* (230b-c), dove Socrate e Fedro discorrono anche loro, seppure con altra angolazione, su Eros»¹⁵⁶.

4.7 *Il teatro nel romanzo di Longo Sofista*

Dal canto suo Longo Sofista, in *Dafni e Cloe* ha operato una fusione tra il genere del romanzo e quello della poesia bucolica: non a caso il suo è definito “romanzo pastorale”. In generale, se il romanzo opera una polifonica contaminazione di generi, Longo predilige l'innesto di forme espressive tipiche dell'epos e della tragedia in un contesto a loro estraneo, qual è quello bucolico appunto¹⁵⁷.

Un caso interessante di riuso paratragico è dato dall'accurato monologo che Dafni pronuncia dopo aver scoperto la razzia subita dal suo gregge (II 22): nelle sue parole è da ravvisare la ripresa del motivo tragico per cui il protagonista esprime vergogna a presentarsi al cospetto dei propri genitori. In particolare, Dafni sembra fare proprie le parole dell'*Aiace* sofocleo. Come scrive la Pattoni: «Non c'è dubbio che la sostituzione del riferimento agli occhi con quello ai piedi comporta un abbassamento quasi comico del tono stilistico. E lo spostamento sul registro realistico-quotidiano è accentuato anche dal riferimento al futuro da disoccupato che attende Dafni»¹⁵⁸.

Il procedimento di distanziamento ironica continua nel capitolo successivo, nel quale vengono ripresi e rovesciati alcuni motivi tragici che caratterizzavano la situazione di Aiace. A Dafni, che si è gettato al suolo, disposto ad affrontare la morte, compaiono in sogno le ninfe, che lo tranquillizzano poiché il dio Pan sistemerà ogni cosa. Il procedimento di ironica rivisitazione della vicenda tragica di Aiace finisce per

coinvolgere gli stessi genitori di Dafni. Infatti, capovolgendo il modulo tragico del padre severo e incapace di accettare le sconfitte di un figlio (qual è il padre di Aiace, Telamone), le ninfe hanno invece cura di sottolineare che Lamone e Mirtale, genitori di Dafni, sono sopraffatti dal dolore non meno del figlio, credendolo rapito dai pirati: anch'essi giacciono a terra, in evidente parallelo con quello¹⁵⁹.

Nel recitare il ruolo dell'eroe tragico, Dafni finisce per coinvolgere anche Cloe, alla quale pensa alla fine del suo monologo, immaginandola in compagnia delle pecore e capre, mentre queste, rapite e prigioniere insieme con la ragazza, la consolano. Cioè, Dafni non solo si atteggia ad attore tragico, ma immagina che Cloe si comporti anch'ella da eroina di tragedia, che generalmente venivano affiancate da un coro di compagne di prigionia che condividono il suo dolore e le offrono conforto¹⁶⁰.

Uno dei casi in cui la peculiare tecnica contaminatoria di Longo raggiunge uno degli esiti più felici è nella scena invernale del III libro. Durante l'inverno, quando i pascoli sono inaccessibili per le abbondanti nevicate, Dafni si spinge davanti alla casa di Cloe nella speranza di vedere la ragazza. Ma il freddo costringe all'interno gli abitanti, e la porta resta inesorabilmente chiusa: Longo opta per la sottolineatura dei tratti elegiaci del personaggio, e nel contempo, attraverso un meccanismo di sottile parodia, ne accentua lo scivolamento nel tono comico-mimetico.

Un motivo che compare frequentemente come scena di apertura è quello del "viaggio" che l'innamorato deve compiere per raggiungere la sua bella. Già nella scena ai vv. 938 e ss. delle *Ecclesiazuse* di Aristofane, una delle più antiche e compiute realizzazioni letterarie su questo tema, l'ingresso in scena del giovane comasta viene contrassegnato da attributi, che si ripresentano in forma più o meno costante nelle attestazioni successive, specie del mimo. Infatti, ci è giunto un dialogo frammentario – il cosiddetto *Komastes* – rinvenuto su un *ostrakon* egiziano databile al II sec. a.C., fra due interlocutori, il primo, palesemente ubriaco che vuole ἐπικωμάζειν, e il secondo, all'apparenza sobrio, in funzione di moderatore¹⁶¹.

Il viaggio di Dafni, dalla propria casa a quella di Cloe, comporta "molta fatica", dovendo egli camminare nella neve alta. Il motivo delle difficoltà nell'incedere è presente nel mimo (spesso attribuito per lo più allo stato di ubriachezza che rende incerto il passo):

Longo ha dunque recepito e riadattato uno spunto che gli proveniva dalla tradizione mimografica.

I modelli comici agiscono anche nelle scelte letterarie adottate da Longo in relazione al topico lamento dell'*exclusus*, e anche in questo caso, alla base delle innovazioni di questo autore, c'è la volontà di adeguare i comportamenti convezionali a canoni di verosimiglianza¹⁶².

4.8 *Il teatro nel romanzo di Petronio*

Passando ad esaminare il rapporto tra il *Satyricon* di Petronio e il teatro dell'epoca imperiale, diciamo subito che uno studioso inglese, il Walsh, evidenziando la natura essenzialmente ludica del mimo teatrale e il suo rapporto con il pubblico dell'epoca neroniana, conclude, echeggiando il *Polycraticus* (3,8) di Giovanni di Salisbury, che esso servì a Petronio «to present the whole life as a series of risible, unaspected happening, in which nothing is taken seriously and no man's motives are what they seem»¹⁶³. Il Cicu aggiunge che l'impiego del mimo è più complesso, sposandosi con intenti di ordine satirico e narratologico, «e genera quell'odore di cucina che rappresenta nel *Satyricon* la metafora della decadenza del gusto e significa quindi la volgarità e l'immersione nel mondo basso del comico»¹⁶⁴.

Nell'episodio della *Cena di Trimalchione*, del *Satyricon* petroniano, alle prime battute, uno schiavetto egizio porta in giro fra i convitati il pane su una teglia d'argento e accompagna il servizio cantando con voce sgradevolissima un brano dal mimo *Laserpiciarius: atque ipse etiam taeterrima voce de Laserpiciario mimo canticum exorsit* (*Sat.* 35). L'effetto è in linea con lo stile bislacco del ricchissimo e volgarissimo anfitrione. Il titolo e l'argomento richiamano alla mente i mimi di Laberio imperniati sulle professioni. Qui il protagonista è un mercante di laserpizio, una spezia importata dalla Cirenaica da cui si traevano lauti guadagni come sappiamo dalla *Naturalis historia* di Plinio (XIX 38), tanto che perfino lo Stato romano ne comprava grandi quantità e le ammassava nell'erario con funzione di riserva aurea e di capitale da far fruttare al momento opportuno. Il *puer Aegyptius* aveva imparato il motivo conduttore del mimo, orecchiandolo di soppiatto, nello stesso modo in cui è verosimile ritenere molti spettatori facessero allora.

Il Giancotti proponeva di datare il mimo citato da Petronio all'età di Cesare, sulla base del fatto che questi all'inizio della guerra civile, per raccogliere denaro, si era impadronito delle riserve di silfio depositate nell'erario¹⁶⁵. Il Cicu, invece, è di altro avviso e scrive: «Un argomento del genere avrebbe però avuto senso a ridosso dell'evento, quando cioè le cariche allusive e satiriche erano pregnanti, mentre a distanza di oltre un secolo non poteva che essere privo di ogni vitalità. Meglio dunque attribuirlo ad un anonimo mimografo del I sec.»¹⁶⁶.

Benché non vi siano elementi dirimenti in proposito, non è da escludere, come ha sostenuto il Wüst, che il *Laserpiciarius* fosse un mimo popolare, a ragione della facilità e piacevolezza delle sue melodie. Infatti, come avverte ancora il Giancotti, «elementi compositivi del mimo erano parti dialogate (*deverbia*) e parti cantate (*cantica*)». In un altro passo del *Satyricon* Petronio sembra alludere proprio a questa dualità:

cum Trimalchio: Tibi dico, inquit, Plocame, nihil narras? nihil nos delectaris? Et solebas suavius esse, canturire belle deverbia, adicere melicam. Heu, heu, abistis dulces caricae. — Iam, inquit ille, quadrigae meae decucurrerunt, ex quo podagricus factus sum. Alioquin cum essem adulescentulus, cantando paene tiscus factus sum. Quid saltare? quid deverbia? (LXIV 2-4).

Chi potrebbe essere l'autore del mimo citato da Petronio? Il Ribbeck congetturò che l'autore fosse Laberio, il quale, noto repubblicano tradizionalista contrario alla politica di Cesare, facesse allusione appunto alla sottrazione dall'erario delle libbre di laserpizio¹⁶⁷.

Sul punto facciamo nostre le parole del Giancotti: «Mancando in Petronio qualsiasi cenno all'autore, l'attribuzione a Laberio è puramente ipotetica. Ipotetico è anche il collegamento tra il laserpizio di Cesare e quello del titolo mimico»¹⁶⁸.

Vi è anche un altro passo del *Satyricon* in cui pare si accenni alla traccia di un mimo:

Ceterum laudatus Trimalchio hilarius bibit et iam ebrio proximus: Nemo, inquit, vestrum rogat Fortunatam meam, ut saltet? Credite mihi: cordacem nemo melius ducit". Atque ipse erectis super frontem manibus Syrum bistrionem exhibebat concinente tota familia: "madeia perimadeia". Et prodisset in medium, nisi Fortunata ad aurem accessisset; et credo, dixerit non decere gravitatem eius tam humiles ineptias. Nihil autem tam inaequale erat; nam modo Fortunatam suam «verebatur», revertibat modo ad naturam (LIII 8).

Il brano prosegue raccontando che la voglia di danzare di Trimalcione viene bruscamente interrotta dall'arrivo di un segretario, lasciando così non sviluppato il motivo del capitolo e del mimo non si riparla più.

Il Buecheler ravvisò che nell'espressione *madeia perimadeia* «principium [...] canticum quod cordacem saltantes canebat», proponendo (dubitativamente) che «quod si verum est, fortasse id canticum pars mimi est»¹⁶⁹, e che si potesse sospettare che il *Syrus histro* fosse nient'altri che Publilio Siro, e, se così fosse, Trimalcione lo aveva veduto mentre si esibiva sulla scena. Infatti, come avrebbe potuto esibirsi in un mimo, se non lo avesse veduto in qualche rappresentazione. Perciò, per lo studioso berlinese, la cena di Trimalcione si inquadreerebbe entro i termini della vita di Publilio, più precisamente nell'età di Augusto¹⁷⁰.

Le proposte ipotetiche del Buecheler furono rinvigorite in senso affermativo da altri studiosi, spintisi arditamente a ricostruzioni del mimo publiliano, che Trimalcione avrebbe presentato ai suoi astanti¹⁷¹. Altri invece pensano che *Syrus* sia un attore altrimenti ignoto¹⁷²; il Giancotti non esclude che *Syrus* possa essere stato usato da Petronio anziché come nome proprio di persona, semplicemente come aggettivo:

Si può credere che Petronio abbia inteso alludere genericamente a un attore siro, specialmente se da certe testimonianze si desume che di attori la Siria era feconda. Sta di fatto che *Publilium* e non *Syrum* suona il nome del nostro mimografo [...]. Notiamo che, così stando le cose, dal *Syrus histrio* del cap. 52 non si può trarre alcun argomento valido in favore della tesi che siano di Publilio i versi che a Publilio attribuisce nel cap. 55 Trimalcione¹⁷³.

Il capitolo 55 si apre con un colpo di scena, abilmente predisposto, come intuisce Encolpio (54,4), rappresentato dalla liberazione di uno schiavo, che aveva in apparenza ferito il padrone in modo accidentale. La stranezza del caso viene commentata da Trimalchione con un epigramma improvvisato, che ha per tema l'imprevedibilità della Fortuna. La recita è seguita da una discussione sulla poesia, in cui dapprima viene attribuita la palma del migliore ad uno sconosciuto, e forse inventato, Mopso Trace e quindi viene proposto un parallelo fra Cicerone e Publilio Siro (55,5), giudicati *alterum [...] disertiozem, alterum honestiozem*, che appare piuttosto strampalato, nonostante le ragioni addotte in senso contrario da Giancotti¹⁷⁴. La stessa discussione, al di là dell'autenticità o meno della citazione da Publilio, ha sapore mimico, anzi stabilisce un tramite fra il *convivium* e il mimo¹⁷⁵.

Lo schema mimico funziona dunque, anche in questo caso, da contenitore di *paignia*; il passo del *Satyricon* aveva illustri precedenti in ambito teatrale: sappiamo infatti che anche

Laberio aveva fatto allusioni più o meno esplicite ai filosofi cinici, pitagorici e a Democrito, e che due attori mimici, secondo gli aneddoti riportati dalla *Rhetorica ad Herennium* (1,14,24; 2,13,19), in tempi diversi avevano osato attaccare dalla scena letterati di chiara fama, per giunta viventi, come Accio e Lucilio, suscitando la loro reazione rabbiosa¹⁷⁶.

Vi sono nel *Satyricon* altre scene apparentabili al mimo drammatico: il finto suicidio di Gitone (*Sat.* 94, 12-15), dal tono teatrale terribilmente serio, in cui il *puer* finge di uccidersi con un rasoio da barbiere senza filo e smussato (la sequenza di ripete nel cap. 108, quando, sulla nave di Lica, Encolpio minaccia *ad virilia sua admovit novaculam infestam, minatus se abscissurum tot miseria rum causam ...* Trifena lo ferma); il trucco della faccia impasticciata e dei capelli tagliati (*Sat.* 109, 3), che, rendendo Encolpio e Girone simili ai calvi, offrono il destro a Eumolpo per dire una serie di battute scherzose, anche queste in perfetto stile mimico; uno schema da mimo leggiamo anche in un inserto poetico (80, 9), dove si stigmatizza la doppiezza umana e la fragilità dell'amicizia quando viene meno la convenienza per una delle parti.

Infine, come ha dottamente sottolineato il Cicu, alla tecnica drammaturgica sembra far riferimento un cenno del cap. 117, 4, laddove Eumolpo esclama: *Quid ergo [...] cessamus componere mimum? Facite ergo me dominum, si negotiatio placet*. Secondo il Cicu:

Sembrerebbe evidente che Eumolpo inviti i compagni a imbastire una trama di mimo e recitarla sul vivo ed eccitante «palcoscenico» di Crotone, eppure la stragrande maggioranza dei traduttori e dei commentatori manifesta in questo punto uno strano imbarazzo: quasi tutti evitano la parola «mimo» e la sostituiscono con «commedia» o con i suoi sinonimi. Così Lancetti rende il nesso *componere mimum* con «disporre la commedia»; Limentani con «recitar la commedia»; Dettore nonché Cesareo e Terzaghi con «metter su la commedia»; Marzullo e Bonaria con «metter su la farsa»; Giovannetti e Ciaffi con «imbastire la commedia»; Canali con «allestire la commedia»; J. Redni con «jouer cette comédie»; Ernout con «batir notre comédie?»; Heseltine-W armington con «make up a farce?»¹⁷⁷.

Nell'episodio di Crotone il codice teatrale del mimo drammatico affiora in maniera tangibile in più di un luogo, situazione o personaggio, tanto da poter definire l'intera sequenza un copione dal titolo *I cacciatori di eredità*¹⁷⁸. Infatti, le componenti del mimo drammatico si riscontrano sia nell'armamentario scenico invocato da Eumolpo sia dallo svolgimento dei fatti e dal comportamento dei personaggi maschili e femminili nonché dalla esplicita dichiarazione di Eumolpo di voler «comporre un mimo».

La *fabula* inizia con un prologo informativo (117, 4-10), secondo i canoni della migliore tradizione teatrale. I protagonisti e gli attori della vicenda, si accordano dunque per raccontare agli abitanti di Crotone una storia patetica¹⁷⁹, e ciascuno dei componenti la combriccola perfeziona la storia aggiungendovi un particolare (il vecchio dovrà tossire spesso, accusare malanni allo stomaco, trovare indigesti tutti i cibi), per suggerire l'idea che è pieno d'acciacchi e quindi prossimo a morire.

In questo tratto iniziale Eumolpo, come già Trimalchione, ricopre il ruolo dell'autore, del regista e dell'attore principale, in linea con la tradizione del metateatro comico, ma soprattutto con la prassi tipica delle compagnie di mimo, nelle quali questo ruolo era di solito appannaggio dell'archimimo, il capocomico.

Dal codice mimico può discendere anche la scenetta che chiude il prologo. Gitone e Corace, il *mercennarius*, si lamentano per l'eccessivo carico messo sulle loro spalle e soprattutto perché gli altri camminano spediti. Poi, non contento delle proteste verbali Corace alza un piede *et strepitu osceno simul atque odore viam implebat* (117,12). Gitone ride divertito e accetta la sfida del *mercennarius* *et singulos crepitus eius pari clamore prosequatur*¹⁸⁰.

Poi, l'azione del mimo riprende con l'ingresso del gruppo in città e l'avvio felice della beffa, consolidandosi la posizione dei personaggi, tanto che Encolpio ha addirittura cambiato nome e si fa chiamare Polieno, in veste del quale incontrerà poi la giovane e bellissima Circe. Tuttavia, questi è roso dal dubbio che qualche cacciatore di eredità crotonese possa voler verificare le notizie che essi raccontano ed allora *rursus fugiendum erit, et tandem expugnata paupertas nova mendicitate revocanda* (125,4), che introduce il tema mimico (oltre che dei romanzi greco-romani) della Fortuna¹⁸¹.

Nel segmento narrativo seguente ci imbattiamo nella descrizione puntuale e preziosa di quello che è un protagonista stabile del mimo dell'adulterio, il *cultus adulter*. Il nesso, che insieme a *callida nupta*, assume il valore della nomenclatura tecnica e indica quindi il personaggio tipico. Al contrario del tronfio, ma per lo più sciocco *miles* della commedia, è un personaggio temerario, spesso inguaiato in situazioni rischiose, apparentemente senza uscita, ma ricco di inventiva così che di solito riesce a farla franca. Sue spesso e non del servo, come nella palliata, sono le invenzioni sempre nuove con cui inganna il marito¹⁸².

La storia di Circe, la disinvolta e fascinosa donna che poco dopo appare sulla scena per incontrare Encolpio-Pollieno, ricorda a tratti la torbida passione della matrona verso il suo schiavo nella *Moicheutria*. Vicende simili si intravedono nei mimi di Laberio e soprattutto nella narrativa milesia e romanzesca (per esempio in Senofonte, II 6), tanto che la Circe petroniana potrebbe essere quasi la parodia delle eroine del romanzo greco¹⁸³. Nell'episodio di Circe tipica mossa teatrale è il «rapido entrare nel tempio di Venere» (128, 5), che ricalca un procedimento quasi canonico della scena antica. E al mimo sembra rinviare anche l'inquietante segnale semantico dei due termini *soror* e *frater*, impiegati da Circe nel primo dialogo con Polieno (127,2), per significare sia il ruolo della donna amante sia il ruolo dell'amasio: i due termini fanno parte del lessico erotico di più codici letterari, come quello elegiaco, il narrativo e il teatrale, almeno a partire dall'età augustea¹⁸⁴.

Probabilmente, mutuati dalla lirica d'amore della letteratura neoegiziana (XIV-X sec. a.C.), che non dovette restare senza eco nella conservatrice tradizione poetica dell'età tarda (XI-I sec. a.C.), questo linguaggio e gli schemi erotici sottintesi sono sopravvissuti e assimilati dalla letteratura alessandrina di lingua greca ed in particolare dalla produzione teatrale mimica, che li fece giungere fino a Roma (non a caso il nuovo significato di *frater* e *soror* si afferma nel periodo di maggior successo e popolarità del mimo e Alessandria era una delle fonti precipue del mimo romano, come Atene lo era stata della palliata).

Verso la fine dell'episodio il racconto introduce una cacciatrice di eredità, Filomela, donna apparentemente onesta, ma in realtà corrotta nell'intimo non meno dei colleghi maschi della sua città. Costei conduce i suoi due figli, un ragazzetto e una fanciulla, presso Eumolpo per entrare nelle sue grazie. Il vecchio poeta lascivo subito ne approfitta e instaura un rapporto erotico con la fanciulla, che per quanto giovane, appare nei fatti esperta e ben preparata alla bisogna. Eumolpo aveva però raccontato a tutti di essere quasi paralitico, per cui non poteva teoricamente muoversi né troppo agitarsi per non svelare la *fallacia* con esiti disastrosi. Ricorre allora ad un *escamotage*: invita la *puella* a darsi lei da fare e spedisce sotto il letto Corace per provocare il necessario movimento. Anche questa scena ha sapore mimico¹⁸⁵.

Il mimo architettato da Eumolpo ha un finale imprevisto. Le preoccupazioni iniziali di Polieno sulla possibilità che la truffa venga scoperta sembrano avverarsi. Per tenere buoni gli *heredipetae*, sempre più irrequieti, Eumolpo aveva mandato una nave in Africa per portare denaro e servitù, con l'avvertimento, è facile immaginare, che tornasse il più tardi possibile o non tornasse affatto. Il ritardo aveva messo in sospetto gli interessati, che ormai *exhausti liberalitatem imminuerunt* (141,1). Sembra proprio che la Fortuna giri in senso contrario. Quando però tutto sembra perduto, si assiste all'ultimo colpo di scena: Eumolpo si ammalava davvero e sta per morire. Il vecchio poeta non rinuncia alla beffa neppure in punto di morte e stila un testamento capestro che impone agli eredi di divorare il suo cadavere. L'avidità è tale che i *captatores* non si tirano indietro e gli ultimi frammenti li presentano intenti alla macabra operazione. Sulla loro depravazione echeggia la risata postuma di Eumolpo, che sa bene come il patrimonio elencato nel testamento in realtà non esiste. Degno finale mimico dunque con tutti i sapori forti della beffa, rinforzati nello specifico narrativo dalla satira che si risolve in ghigno amaro.

Tutta la serie di occorrenze mimiche, distribuite nell'intero *Satyricon*, attestano dunque senza ombra di dubbio la presenza del codice mimico all'interno del codice narrativo e rafforzano in particolare la sensazione che Petronio abbia costruito l'episodio di Crotone rispettando il programma enunciato da Eumolpo nella parte proemiale. Occorre pertanto prendere atto che ci troviamo di fronte ad un vero *ductus* di mimo drammatico, l'unico forse che ci sia rimasto, e che di conseguenza il sintagma *componere mimum* deve essere tradotto con «comporre un mimo» o espressioni affini¹⁸⁶.

5. Conclusioni

Possiamo, riassumendo, trarre alcune conclusioni:

1) i romanzi greco-latini, prodotti culturali intesi per un pubblico non ben differenziato e, come tali, non ritenuti di particolare qualità letteraria (tanto da non meritare nemmeno una denominazione univoca), fiorirono presumibilmente a partire dal II sec. a.C., e fino a tutto il III sec., quando quelle istanze estetiche furono poi adottate dai romanzieri bizantini. A parte una lunga serie di frammenti di più modeste dimensioni, ascrivibili a

vari romanzi e restituitici da papiri per lo più di area ossirinchita, ci restano integri cinque romanzi greci e due (e mezzo) latini.

2) Proprio per venire incontro alle esigenze di un “nuovo” pubblico di individui alfabetizzati e appartenenti a varie classi sociali, il romanzo fin da subito si atteggiò come prodotto di “consumo”, al pari di tanta altra coeva letteratura di epoca imperiale. Perciò, trasse spunto ed ispirazione da varie fonti anteriori, ibridandole in un nuovo contesto stilistico e narrativo: l’epica, la biografia, la commedia e la tragedia, la retorica, la satira, tutte in qualche modo sono rintracciabili nelle avventure dei protagonisti dei romanzi greco-latini.

3) Anche sul versante contenutistico è possibile tracciare delle costanti: i romanzi greci sono per lo più erotici, intendendo con questa parola storie di amori – il più delle volte casti – tra due giovani, di bell’aspetto, ostacolati però da una serie di vicissitudini di carattere avventuroso, e da continui capovolgimenti della sorte, che però si concludono sempre felicemente; i romanzi latini, pur non escludendo l’aspetto amoroso (trattato però molto meno castamente), si concentrano maggiormente su quello picaresco-avventuroso.

4) Lo spettacolo (in particolare quello teatrale) dell’epoca imperiale è profondamente mutato: anche in quest’ambito la dimensione prevalente è quella del consumo, tanto che il lascito maggiore dei papiri è costituito da scritture contrattuali nelle quali emerge con chiarezza l’acquisito *status* professionale degli artisti di Dioniso.

5) Pur nella sopravvivenza degli altri generi tradizionali (che però vanno tendenzialmente scomparendo dalla scena per trasmigrare sulla pagina scritta, ovvero diventare letteratura drammatica, anch’essa con una marcata tendenza di “consumo”), gli spettacoli che hanno più presa sul pubblico sono il mimo e il pantomimo, tipi di rappresentazioni perfettamente allineati con le esigenze di una società impostata in termini di consumo culturale: facili ed economici eppure redditizi, e indirizzati a spettatori dai gusti piuttosto involariti e standardizzati.

6) I cinque romanzi greci e i due (e mezzo) latini sopravvissuti più o meno integri e il teatro dell’epoca mostrano di avere reciproche interferenze, segno indiscutibile di quanto la macchina dello spettacolo si fosse imposta come un’organizzazione (impossibile dire

quanto consapevolmente) di dimensioni tali da abbracciare e influenzare l'intera vita sociale del tempo, e con essa anche le altre manifestazioni culturali.

¹ Originariamente “logografi” significò probabilmente “prosatori”, in opposizione al termine “poeti”. In senso più particolare (quello che per esempio usa Erodoto), essi erano “storici”, quali prosatori per eccellenza. Con Tucidide il termine assunse una sfumatura dispregiativa, che si manterrà predominante (benché non esclusiva) negli scrittori posteriori. Questo disprezzo era riferito al fatto che “logografi” siano stati detti dagli antichi tutti coloro che scrivevano “prosa” a pagamento, ovvero i retori che componevano orazioni giudiziarie per conto degli altri. Erodoto fu un famoso storico greco, che Cicerone nel *De Legibus* (1, 1, 5) considera come “il padre della storia”. Le sue *Storie*, ispirate in particolare a quelle del logografo Ecateo di Mileto, cercano di stabilire le cause della guerra contro i persiani, seguendo un metodo storico d'inchiesta, più affidabile degli incerti resoconti dei suoi predecessori.

² Pausania fu un geografo del II sec., e la sua opera appartiene al filone storiografico, fiorito in epoca ellenistica, della “periegesi”, che mira a raccogliere notizie storiche (verificate in maniera diretta) su luoghi e popoli di un preciso itinerario geografico.

³ Di Antifonte, oratore del V sec. a.C. del quale Tucidide, nella *Guerra del Peloponneso* (8, 68), ci ha lasciato un lusinghiero ritratto, ci restano tre orazioni e le *Tetralogie*, che sono esercitazioni di oratoria, che trattano (in quattro parti, che sono una sorta di botta e risposta tra accusa e difesa), casi fittizi di omicidio.

⁴ Cfr. C. Ruiz-Montero, *L'Asia minore nel romanzo greco*, in “Atti del convegno Tra Oriente e Occidente. Indigeni, Greci e Romani in Asia Minore” (Cividale del Friuli, 28-30 settembre 2006), Cividale del Friuli (UD) 2006, pp. 259-270.

⁵ L'intento parodico e polemico è confessato dallo stesso Luciano, che nell'*incipit* del suo romanzo afferma: «Ognuna delle cose che descrivo è una “frecciata” destinata a coprire di ridicolo certi poeti e storiografi e filosofi del passato che hanno messo insieme e scritto una quantità di favole mirabolanti».

⁶ Lucio Flavio Filostrato, detto anche Filostrato d'Atene, è il più famoso e, a quanto sappiamo, prolifico di quattro autori omonimi, anche se l'attribuzione ai vari “Filostrati” delle opere giunteci con questo nome, è un problema in larga misura ancora aperto. Di lui, tra l'altro ci resta un gruppo di lettere, considerate, tuttavia, per lo più spurie.

⁷ In Antonio Diogene, *Le incredibili avventure al di là di Thule*, (a cura di), R. Sevieri, Milano 2013, pp. 7-8. Nella stessa ottica non sorprende che tale forma letteraria, ignota ad Aristotele e rinnegata dagli intellettuali e dai dotti, sia rimasta esclusa dal canone dei generi letterari e che non sia stata classificata formalmente con un nome specifico dai grammatici alessandrini, ma di volta in volta designata con nomi vari e generici anche dagli stessi rappresentanti del genere: Longo Sofista (I 1, 1) ad esempio parla di *historia*; Eliodoro chiama la sua prosa ora *dieghema* (IV 5, 1) ora *syntagma* (X 41, 4); ed ancora Achille Tazio usa i termini *mythos* (I 2, 3) e *drama* (I 9, 1).

⁸ Cfr. (a cura di) Q. Cataudella, *Il romanzo antico greco e latino*, Firenze 1981, pp. IX e ss.

⁹ Ivi, p. XIII.

¹⁰ Cfr. R. Helm, *Der antike Roman*, Berlino 1948. Per completezza aggiungiamo che l'unico esempio noto di romanzo mitologico sembra essere quello rappresentato da un frammento pubblicato nel X volume dei PSI nel 1937, sulle avventure di Ippotis e Driante. Tuttavia, potrebbe non trattarsi di un vero e proprio romanzo, ma di un riassunto di un poema.

¹¹ Non si è certi sul tipo di destinatario cui era rivolta questa letteratura d'evasione, ma, considerato l'evidente disprezzo che gli intellettuali dimostrarono nei riguardi di tale genere letterario, potremmo dedurre che esso fosse indirizzato prevalentemente ad un cetto medio ed in particolare a donne e giovani culturalmente disimpegnati. Sulla destinazione “popolare” dei romanzi, riferiamo le parole del Cataudella: «Il fatto che un romanzo sia diffuso largamente, come sembra essere provato dal numero delle copie esistenti in papiri trovati anche in piccole città dell'Egitto, e da mosaici rappresentanti scene del romanzo di Nino e di quello di Metioco e Partenope, non prova che il romanzo sia popolare, e cioè destinato al popolo, e scritto per piacere unicamente ad esso. La difficoltà di stabilire con sicurezza la successione cronologica dei romanzi greci rende difficile anche stabilire se nello svolgimento del romanzo vi sia stato un fenomeno di popolarizzazione di un genere inizialmente ddotto, o, viceversa, di elevamento di un genere popolare»; in (a cura di) Q. Cataudella, *Il romanzo antico*, cit. p. XV. Di ben altro avviso è il Bowie, il quale pensa che «i romanzi fossero creati come letture d'evasione per la classe intellettuale»; cfr. E.L. Bowie, *The cronology of the earlier Greek Novels*, in “Ancient Narrative”, n. 2, 2002, p. 48.

¹² Sull'inventore del genere, scriveva il Bethe: «Il romanzo offriva qualche cosa che fino ad allora non c'era. Qualcuno lo deve avere inventato: chi sia stato non lo sappiamo, ed è lecito far poco conto della sua opera, ma questa sua invenzione fu ad ogni modo un atto di creazione poetica. Se si riconosce ciò, non si potrà più ricercare l'origine del romanzo, ma solo indagare gli elementi coi quali un poeta ha formato per la prima volta un romanzo»; in E. Bethe, *Griechische Dichtung*, Potsdam 1924, p. 140.

¹³ P. Fedeli, *Il Romanzo*, in AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I, Roma 1989, p. 345.

¹⁴ F. Ferrari, *L'alfabeto delle Muse*, in AA.VV., *Storia e testi della letteratura greca*, vol. III, Bologna 1995, p. 600.

¹⁵ Comparando le opere narrative dell'antico Egitto con quelle greche, scrive il Lazaridis: «Sayings, proverbs, and didactic passages were often employed in ancient literature to convey ethical messages, support arguments and portray prudent characters [...]. The points of comparison discussed in this essay concern the forms and functions of didactic material identified in ancient Egyptian and Greek literary narratives, such as the stories of *Sinuhe* and of the *Shipwrecked Sailor*, which are compared to Greek prose or verse narratives, such as Heliodorus's *Aithiopica* and Apollonius's *Argonautica*. The aim of this study is to define a cultural phenomenon (that is, the production and literary usage of such didactic material) common to ancient Egypt and Greece and interpret it in terms of its contribution to the making of literature in these two civilizations of the ancient Mediterranean»; N. Lazaridis, *Notes on the Form and Use of Didactic Language in Ancient Egyptian and Greek Narrative Works*, in "Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities", n. 39, 2009, p. 67.

¹⁶ A. Scarcella, *La letteratura della Grecia antica*, vol. III, Roma 1969, p. 259.

¹⁷ I romanzi godettero di una singolare fortuna nei secoli posteriori: largamente imitati nell'Oriente bizantino, furono apprezzati nell'Occidente dei secoli XVI e XVII; Boccaccio sembra aver letto i romanzi greci (specie nel *Filocolo* e nella prima novella della quinta giornata del *Decameron*); Cervantes in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Torquato Tasso nell'*Aminta* (e in alcuni brani della *Gerusalemme liberata*), il Sannazzaro, Philip Sidney, Maddalena De Scudéry, John Barclay in *Argenis* mostrano tutti chiaramente di conoscere i romanzi di Longo Sofista e di Eliodoro; il *Pericle* di Shakespeare è notoriamente tratto dalla *Historia Apollonii Regis Tyrii*; Racine annota nelle sue memorie di essere stato da ragazzo fervido lettore di Eliodoro; Goethe esprime ammirazione per Longo; i primi filologi moderni (ai quali si sono opposti quelli di più recente generazione, che continuano a studiare i romanzi antichi), per contro, condannarono concordemente tutti i romanzi, sulla scorta dell'eccessiva coloritura retorica e per la innaturalità dei racconti.

¹⁸ Sull'influenza dell'epica omerica su generi letterari di tutt'altra specie, cfr. l'interessante saggio di M. Ferguson, *The Certamen of Homer and Hesiod and the Gospels of the New Testament: A Comparison of Biographical Genre*, relazione tenuta nel marzo 2016 al SBL Pacific Coast 2016 Reginal Meeting della Claremont Graduate University.

¹⁹ Proprio questo, a parere di Luciano Canfora, rappresenta il precedente più immediato e significativo del romanzo greco, tanto da indurre lo studioso ad ipotizzare che esso ne costituisca l'elemento genetico (tuttavia tale ipotesi mal si presta a spiegare la presenza dei numerosi *topoi* ricorrenti nel romanzo erotico-avventuroso, dei quali si dirà in seguito). In effetti la storiografia "patetica" è caratterizzata proprio dall'irruzione del "privato" nei fatti storici, un fenomeno da cui si dicono infastiditi storici come Polibio e perfino retori come Luciano; cfr. L. Canfora, *Libri e biblioteche*, in AA.VV., *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. II (*La ricezione e l'attualizzazione del testo*), Roma 1992, pp. 11-94.

²⁰ È una forma di novellistica di argomento prevalentemente licenzioso (ma dovevano comparire anche motivi più elevati, dato che Apuleio definisce "milesia" la novella di Amore e Psiche) che si fa risalire ad Aristide di Mileto. Di questo testo ci è stata conservata una sola parola, ed è quasi completamente perduta anche la traduzione in latino che ne fece Cornelio Sisenna nel I sec. a.C., ma questo genere è esplicitamente indicato come modello da Apuleio, che nel proemio annuncia: *At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram*. Nel *Satyricon* sono milesie le novelle della matrona di Efeso e del fanciullo di Pergamo.

²¹ Questa ipotesi sembra trovare una certa conferma dalla tradizione manoscritta di *Clitofonte e Leucippe* di Achille Tazio, del quale esiste una redazione medievale (più lunga e nella quale si sarebbero accumulate altre suggestioni e testi novellistici, o addirittura cronachistici legati a Giovanni Crisostomo) e una trasmessa da un papiro (più breve). Per una più esaustiva trattazione dell'argomento, cfr. (a cura di) Q. Cataudella, *Il romanzo antico*, cit. pp. XL e ss.

²² Un'aggiornatissima ed eccellente edizione è: Lucio Anneo Seneca, *Divi Claudii Apokolokentosis* (a cura di) P.G. Tarigo, Alessandria 2016.

²³ Occorre però tener presente che qualche decennio fa sono stati scoperti frammenti di romanzi erotici greci caratterizzati da una forte componente sessuale, come quelli latini, cioè appartenenti ad un filone decisamente diverso da quello dei romanzi d'amore e d'avventura a noi finora noti: romanzi scabrosi, insomma, se non addirittura pornografici, sui quali il genere della milesia potrebbe avere influito vistosamente, e che potrebbero costituire appunto l'antecedente del *Satyricon* petroniano. Sul punto cfr. anche nota 50.

²⁴ Per le questioni attinenti alla sistemazione cronologica delle varie opere, rimandiamo alle pagine introduttive del volume a cura di Cataudella, in particolare alle pp. XVI-XXI.

²⁵ Il *Romanzo di Alessandro* è in assoluto l'opera dell'antichità più amata e più tradotta, e che ha esercitato maggiore e più duratura influenza. Dalla sua prima comparsa in età ellenistica è stata copiata e riscritta una infinità di volte, non solo nella sua lingua originaria, il greco, ma anche in una molteplicità di lingue e dialetti di epoca tardo antica, medievale, e moderna. Luogo di raccolta di tutte le leggende su Alessandro Magno, è una intrigante combinazione di generi priva di qualsiasi unità letteraria, eppure dotata di una inesauribile capacità di fascinazione. Eccellente è l'edizione curata da Richard Stoneman per i tipi della Fondazione Valla in tre tomi (dei quali finora sono apparsi i primi due), dalle cui quarte di copertina riportiamo le seguenti note: «Volume I: Alessandro diviene un mito mentre è ancora vivo e percorre il mondo. Alla creazione di questo mito ha forse contribuito il nipote di Aristotele, Callistene, che seguì il Macedone nelle sue imprese fin quando non cadde in disgrazia. Persino gli storici non riescono a distinguere completamente dove termini, per Alessandro, il resoconto fattuale e dove inizi la leggenda. Ma è il *Romanzo* che “trasforma in eventi storici cose che Alessandro ha solo sognato di fare”. È il *Romanzo* che ci narra la conquista dell'Italia e di Cartagine, il suo desiderio di immortalità e conoscenza assoluta [...]. Le riscritture colpiscono l'immaginazione: singole parole, frasi, episodi vengono trasformati in un processo continuo, come se ciascun autore, talvolta non comprendendo il predecessore, ma soprattutto conquistato dall'aura meravigliosa dell'argomento, abbia voluto aggiungere, sottrarre e cambiare quasi stesse raccontando la storia oralmente. Ecco così che il *Romanzo* si presenta come una “intrigante commistione di generi”: lettere, diatribe retoriche, passi di prosa mista a versi, inserzioni successive: è *romance*, racconto di meraviglie, descrizione del mondo, enciclopedia, biografia: favola e storia. [Veniamo calati], in questo primo volume [...], nei primordi della vicenda: il misterioso e gustoso concepimento di Alessandro da parte di Nectanebo, ultimo faraone d'Egitto e grandissimo mago; il suo crescere, educato da Aristotele, nel valore e nella virtù; l'inizio della sua conquista del mondo con Tebe, Tiro, la Siria e l'Egitto; la fondazione della città ideale, Alessandria; e infine l'attacco all'impero persiano. Domina, su tutte, l'immagine del condottiero che domanda al “più potente di tutti gli dèi”: “Signore, svelami ancora una cosa, quando e come sono destinato a finire la vita?”»; «Volume II: Alessandro e i suoi uomini giungono al mare al termine di una lunga marcia. Subito, navigano verso un'isola vicina, sulle rive della quale il condottiero s'imbatte in un granchio gigantesco. Dopo averlo ucciso, i soldati rinvergono al suo interno sette grosse perle. Alessandro pensa che esse siano cresciute negli abissi del mare ed escogita, allora, la costruzione di una grande gabbia di ferro, entro la quale fa mettere una campana di vetro ben spesso. Vuole, infatti, tentare l'impossibile, facendosi calare nelle profondità marine per esplorarle. Scende allora nella sua campana per centoventi cubiti: passa un grosso pesce che urta con la coda la gabbia: la catena che la collega alle mani dei suoi uomini è stata scossa, e dunque egli viene tirato su. Ma Alessandro ordina di calarlo di nuovo: succede la stessa cosa. Alla terza discesa vede attraverso il vetro moltitudini di pesci che gli girano intorno. Ed ecco che arriva un pesce enorme che prende in bocca lui e la gabbia e lo riporta su a un miglio di distanza dalle barche: «quelli che sovrintendevano alla sua discesa nel mare erano centocinquanta: il pesce li trascinò tutti, insieme alle loro quattro barche. Arrivato vicino a terra e squassata a morsi la gabbia, la scagliò sulla terraferma». Uscitone “semisvenuto, tremante e cadaverico per lo spavento”, Alessandro ringrazia la provvidenza e mette in guardia sé stesso dal provare ancora rischi simili. È l'avventura culminante del libro II del *Romanzo di Alessandro*: un'impresa mirabolante, antesignana del Nautilus di Jules Verne. Ma non è che una delle vicende per le quali il condottiero macedone divenne un mito mentre era ancora in vita. In questo secondo volume del *Romanzo*, per esempio, lo vediamo infiltrarsi sotto mentite spoglie in Persepoli e avvicinare Dario facendosi passare per un messaggero di sé stesso, quindi fuggire rocambolescamente. Oppure, sconfitto il re persiano, trovarlo agonizzante, tradito dai suoi satrapi, ma ancora in grado di affidargli in sposa la figlia Roxane».

²⁶ I magri lacerti sopravvissuti, lasciano ipotizzare che la trama del *Romanzo di Nino* raccontasse le avventure del diciassettenne Nino, re capostipite del regno assiro, innamorato della quattordicenne cugina Semiramide. Un frammento presenta Nino che chiede la mano di Semiramide; un altro descrive lei che, sopraffatta dalla timidezza e dalla commozione, scoppia in lacrime. È costante la presenza di *topoi* come naufragi o attacchi da parte dei pirati, per giungere, secondo i canoni del romanzo, al lieto fine.

²⁷ Il romanzo trattava di viaggi avventurosi e fantastici avvenuti in area microasiatica. Il romanzo ebbe una notevolissima importanza nello sviluppo dell'utopia rinascimentale: infatti, sopravvissuto attraverso l'epitome fatta da Diodoro Siculo nella sua *Bibliotheca historica*, grazie alla traduzione latina di Poggio Bracciolini veicolò nel Quattrocento tutta la letteratura utopistica antica; è, ad esempio, tra le fonti della *Città del Sole* di Tommaso Campanella. Racconta del viaggio per mare di Iambulo alle Isole del Sole e della scoperta della vita felice dei suoi abitanti. È un testo per molti versi assimilabile alla produzione pseudo-storica di Evemero di Messene, autore di uno *Scritto sacro*, racconto di viaggi nell'Oceano Indiano fino all'isola favolosa di Panchaia (in cui vige il comunismo dei beni e si scopre che gli dèi non sono altro che uomini divinizzati), o di Ecateo di Abdera, autore delle opere *Gli Egizi* e *Gli Iperborei*.

²⁸ Di fondamentale importanza, perché fu il romanzo di maggior diffusione nell'antichità insieme al *Romanzo di Alessandro*, tanto da indurre Luciano di Samosata a farne una feroce parodia nella sua *Storia vera*. In 24 libri, era caratterizzato da una struttura intricatissima. Ne abbiamo pochi frammenti ed un sommario riportatoci dal patriarca bizantino Fozio. L'ambientazione non è più quella tipica del Mediterraneo, ma le avventure hanno luogo lungo le rotte del grande Nord e quindi l'attenzione di Antonio si rivolge in particolare a culti orfici e pratiche sciamaniche in uso in queste regioni. È notevole la cura con cui l'autore compilò una premessa ad ogni libro dell'opera, in cui trascrisse le fonti da cui sono state tratte le notizie riguardanti un mondo pressoché sconosciuto (ebbe la stessa preoccupazione nella *Naturalis Historia* Plinio il Vecchio, forse contemporaneo di Antonio). La struttura è metadiegetica e tanto complessa da giungere in alcuni punti alla presenza di cinque livelli diegetici sovrapposti. Attraverso una finzione documentaria piuttosto esagerata (parodiata anch'essa nella *Storia vera* di Luciano), Antonio sostiene che l'opera non sia altro che una lettera di un ufficiale di Alessandro, che narra alla moglie il contenuto di un manoscritto rinvenuto a Tiro. La vicenda amorosa non è motore dell'azione, ma solo una delle tante avventure; inoltre le vicende narrate non riguardano due amanti, ma due fratelli che tentano di ricongiungersi, Dinia e Dercillide, perseguitati dal malvagio stregone egizio Paapis, con una evidente deviazione dal *topos* classico del romanzo. L'interesse principale dell'autore per tutto il romanzo è in ogni caso la trattazione del meraviglioso, degli aspetti fantastici, e non delle avventure stesse, che passano in secondo piano. Questo romanzo è dunque doppiamente importante perché ci testimonia l'esistenza di un filone in cui l'interesse per il fantastico era dominante su ogni altro tema.

²⁹ Calliroe è una ragazza di Siracusa di una bellezza straordinaria, più bella persino di Afrodite. Quando il suo volto appare, «lo scintillio atterra gli sguardi di tutti, come nella notte fonda una gran luce che appare all'improvviso» (V 3, 9). La ragazza – figlia del signore di Siracusa – si sposa a un concittadino di nome Cherea. Pochi giorni dopo le nozze, il marito, per gelosia, le sferra un calcio che apparentemente la uccide. Viene chiusa, creduta morta, nel sepolcro. Ma briganti profanatori di tombe la trovano viva e la rapiscono, per venderla come schiava. Viene portata per nave a Mileto, in Ionia, ove sposa Dionisio, il signore locale. Partorisce un figlio “settimino”, che Dionisio crede suo e invece è di Cherea. A Siracusa, quando Cherea e la famiglia di lei scoprono il sepolcro profanato e saccheggiato, capiscono che la ragazza era viva. Cherea parte in nave alla ricerca della moglie e viene catturato da Mitridate, un satrapo greco anch'egli innamorato di Calliroe, avendola incontrata nella casa dell'attuale marito. Mitridate pensa di servirsi di Cherea per arrivare a Calliroe e portarla via a Dionisio. La bega fra i due finisce in un processo a Babilonia, capitale dell'impero, e giudice è il re persiano Artaserse. Ma anche questi si è innamorato di Calliroe, come tutti coloro che la incontrano. Mitridate esce di scena. Il processo dovrebbe portare ad assegnare Calliroe a uno dei due mariti: Cherea, primo marito legittimo, ma indegno perché ne aveva provocato la apparente morte, oppure Dionisio, secondo marito, quindi illegittimo, ma degnissimo, perché ha salvato Calliroe dai rapitori, le ha dato uno *status*, ha da lei un figlio creduto suo. Ma il processo viene ritardato intenzionalmente da Artaserse che vorrebbe per sé Calliroe. Durante l'attesa scoppia una guerra: le province egiziane si sono ribellate a Artaserse e sono in marcia contro l'impero. Artaserse parte per la guerra e ha al suo fianco Dionisio, desideroso di guadagnarsi la benevolenza del re per riavere da lui Calliroe. Anche Cherea parte per la guerra, ma contro Artaserse, al servizio del re egiziano. Si susseguono atti di grande bravura di Dionisio, che, comandando le truppe persiane di terra, vince e uccide il re egiziano. E atti di grande bravura di Cherea, che, comandando le forze navali egiziane, vince quelle persiane e conquista un'isola ove si trovano, oltre a infinite ricchezze di Artaserse, anche la sua corte, tra cui la moglie e Calliroe stessa, che ne è diventata dama di compagnia. Cherea qui ritrova la sua sposa, ed è vincitore e padrone. Il romanzo volge al termine: Cherea si riprende la moglie e si rimette in mare, con una parte della flotta, per Siracusa. Non infierisce contro la regina persiana ma, anzi, la rimanda ad Artaserse con una lettera d'amicizia. Calliroe, felice d'aver ritrovato il suo amato Cherea, manda a sua volta una lettera affettuosa a Dionisio al quale la legano stima, affetto, gratitudine: «Ti chiedo di non adirarti; con la mia anima sono con te, per il nostro figlio comune, che ti affido perché sia allevato ed educato in modo degno di noi. Quando è diventato uomo fallo sposare e mandalo a Siracusa perché possa incontrare anche il nonno» (VIII 4, 5-6). I due ritornano insieme a Siracusa dove sono accolti trionfalmente e dove, invecchiando felici insieme, aspetteranno un giorno l'arrivo del loro figlio.

³⁰ Il giovane Encolpio, colto, dotato di raffinato senso estetico e di ironico distacco, narra in prima persona le sue avventure durante i vagabondaggi nelle città dell'Italia meridionale, vivendo di espedienti, ruberie e pranzi scroccati. Suo compagno è l'adolescente Gitone, del quale è innamorato; ai due si affianca nella prima parte del racconto Ascilto, a sua volta attratto da Gitone e questo è fonte di gelosia e di liti. Questo terzetto, cinico e amorale, affronta con spirito di avventura ogni esperienza: barattano un mantello rubato con una tunica nella quale sono cuciti dei denari; accusati dalla corrotta sacerdotessa Quartilla di aver profanato un sacrificio a Priapo, sono sottoposti a innumerevoli torture erotiche. Partecipano quindi alla cena, offerta dal ricchissimo liberto Trimalcione, con altri nuovi arricchiti e parassiti: nel suo palazzo arredato in modo grottescamente sfarzoso, vengono servite innumerevoli portate, descritte minuziosamente. In questa ostentatamente lussuosa gozzoviglia domina la figura del padrone di casa, Trimalcione, ignorante e rozzo che si atteggia a persona istruita. La scena culmina con la parodia dei funerali di Trimalcione, che per il chiasso fa accorrere i vigili di quartiere. Nella confusione generale, i tre compagni si allontanano e riparano in una locanda dove litigano. Lasciato solo, Encolpio trova un nuovo compagno nel poeta vagabondo Eumolpo, un personaggio, sudicio ma geniale, che recita una sua composizione sulla distruzione di Troia. Gitone si riunisce a loro, ma si rinnovano le liti furibonde e le scene di gelosia. I tre si imbarcano infine sulla nave di Lica e dell'amante Trifena, ma scoppia una furibonda rissa tra Encolpio e Gitone. La pace torna per merito di Eumolpo, che racconta la novella della Matrona di Efeso, una piccante parodia dei propositi di castità delle vedove. Una tempesta fa naufragare la nave: Lica muore, Trifena si salva su una barca e i tre avventurieri sono gettati su una spiaggia vicino a Crotone. L'ultima parte del testo è la più lacunosa. In città pullulano i cacciatori di testamenti e i cittadini sembrano appartenere a due categorie, gli imbroglioni e gli imbrogliati. Per questo Eumolpo, dopo aver recitato un poemetto sulla guerra civile tra Cesare e Pompeo, si finge ricco e ammalato per sfruttare l'avidità dei crotonesi. Encolpio è adescato dalla bella e ricca Circe, ma diviene impotente per l'ira del dio Priapo (non si sa perché) e guarisce soltanto per intervento di Mercurio, mentre Eumolpo, per sfuggire ai cacciatori di dote, detta un testamento secondo il quale soltanto coloro che mangeranno il suo cadavere potranno ereditare i suoi beni.

³¹ Ditti Cretese è il sedicente cronista ufficiale (presente al fianco del re di Creta Idomeneo), della guerra di Troia. Dovrebbe dunque essere contemporaneo ai fatti narrati (cosa per lo meno inverosimile). Era considerato l'autore di un'opera in lingua fenicia scoperta in una tomba a Cnosso durante l'età di Nerone e fatta tradurre in greco dallo stesso imperatore. Per quanto si tratti di un'opera di pura invenzione (al pari di quella di Darete Frigio), essa ha esercitato un potente influsso sulla letteratura medioevale: Dante, ad esempio, se ne serve abbondantemente.

³² Anche Darete Frigio sarebbe stato un contemporaneo della guerra di Troia, un testimone diretto degli eventi, che però ci racconta dalla parte dei vinti. La traduzione latina che ci è pervenuta è certamente tarda, per evidenti ragioni linguistiche: nella prefazione, un sedicente Cornelio Nepote dice al suo amico Sallustio di aver trovato ad Atene, nel corso dei suoi studi, la storia di Darete Frigio scritta di suo pugno, di esserne rimasto affascinato e di averla amorosamente tradotta senza nulla aggiungervi o toglierne, con l'intento di lasciare al lettore la scelta se fosse più credibile lui, testimone diretto della guerra, o Omero, vissuto tanti anni dopo.

³³ Il romanzo è detto “di Chione”, dal nome della probabile eroina, e venne scoperto in tre brevi frammenti dal Wilcken nel 1900, non in un papiro, ma nel codice Tebano di Cantone. Alla principessa Chione, erede del regno, il padre cerca probabilmente uno sposo, che dopo trenta giorni debba farla sua; pare che nell'occasione i principali fra i nobili si riuniscano per impedire che lo sposo sia eletto all'infuori di essi. Così, la voce delle prossime nozze si diffonde e alla fine sembra che Chione abbia già designato il preferito. Nel terzo frammento si fa menzione di un uomo che potrebbe essere lo sposo; si intravedono naturalmente persecuzioni da parte del padre e dei nobili e quindi un seguito di episodi avventurosi.

³⁴ Non è chiaro se il romanzo di Senofonte che leggiamo oggi sia realmente tutto intero. Infatti, la versione che abbiamo noi è in cinque libri, che potrebbero essere un riassunto dei dieci che la *Suda* assegna a questo romanzo. Altri studiosi, tra i quali il Cataudella, sono però del parere che il lessico bizantino possa, come in altri casi, essersi semplicemente sbagliato.

³⁵ Abrocome, giovane e bel ritroso, viene punito da Eros che lo fa innamorare di Anzia, ricambiato. Subito prima del matrimonio, i genitori dei due consultano l'oracolo di Delfi per sapere come finirà la loro storia, ottenendo un responso positivo. Le disavventure dei due protagonisti iniziano subito dopo il matrimonio, durante un viaggio in Egitto. Abrocome diventerà schiavo prima di un pirata e poi della figlia del capo dei pirati; dopo verrà venduto a un vecchio soldato, dalla cui casa dovrà scappare dopo che la moglie del vecchio avrà ucciso suo marito per avere Abrocome per sé. La donna lo accusa a questo punto dell'omicidio; il giovane, scappato in Egitto, viene arrestato e condannato ma, scampato due volte alla morte, viene condotto dal governatore che, sentita la sua tragica storia, si impietosisce e lo lascia andare a cercare la sua amata. Dopo aver risieduto un po' in Italia, tornando ad Efeso, si ferma a Rodi. Nel frattempo le avventure di Anzia non sono da meno: prima è venduta a un capraio, poi a dei mercanti cilici; rapita dai pirati, sarà salvata da un alto ufficiale della Cilicia che, innamoratosi di lei, le chiederà di sposarlo. Lei si avvelena, ma muore solo apparentemente, quanto basta per essere sepolta e far sì che la sua bara sia riesumata da un gruppo di predoni in cerca di tesori tombali. Viene venduta e nuovamente rapita da pirati, ma questa volta, condannata a morte, viene salvata da un manipolo di soldati. È purtroppo presa in antipatia dalla moglie del comandante, che si era pure lui innamorato di lei, e quindi viene venduta a un lenone di Taranto; si finge epilettica per non essere costretta a prostituirsi e, venduta, finisce a Rodi, dove è ritrovata da Abrocome.

³⁶ Lolliano fu probabilmente retore della Seconda Sofistica. La sua opera, in parecchi libri, è un chiaro esempio di letteratura di intrattenimento in uno stile concreto e poco elaborato. L'elemento di assoluta originalità di questo romanzo consiste nella sua fortissima componente erotica: nel I libro, ad esempio, un personaggio racconta la sua prima esperienza sessuale con toni molto poco idealizzati. La presenza di questo genere di narrazione porta a pensare alla possibilità dell'esistenza di un altro filone di romanzi, il cui scopo era descrivere la realtà in termini non idealizzati. La scarsità di testimonianze in lingua greca che avvalorino questa ipotesi è dovuta certamente alla censura praticata in età bizantina. Tuttavia, la prosecuzione di questo genere può essere ritrovata nella letteratura latina con Petronio ed Apuleio, ed anche in *Lucio o l'asino* dello Pseudo-Luciano.

³⁷ La *Suda* attribuisce al romanzo di Giamblico trentanove libri, mentre l'epitome di Fozio riassume solo sedici libri. Anche in questo caso, come per il romanzo di Senofonte, la discrasia può spiegarsi con un errore del compilatore della *Suda*.

³⁸ È riportato ancora una volta da Fozio. La novità di questo romanzo, ambientato nei pressi di Babilonia, non è nel tema trattato, che riguarda ancora una volta la vicenda di due sposi, Rodane e Sidonide, costretti a fuggire dal re di Babilonia, Garmo, che si era invaghito della giovane, ma nel fatto che, nella lunga serie di disavventure (che si concludono felicemente con l'ascesa di Rodane al trono di Babilonia), Giamblico inserisce digressioni su arti magiche, leggende e usanze mesopotamiche, e include molte descrizioni erotiche che Fozio considera piuttosto oscene. Inoltre, il rilievo concesso al "cattivo", il malvagio Garmo, fa di lui il vero protagonista della storia. Il romanzo ebbe certamente vasta fortuna, come è provato dalle tante citazioni che ne fa la *Suda*. Giamblico narra di un Oriente molto poco convenzionale con ambientazioni estremamente innovative; inoltre, è predominante l'aspetto macabro, che, insieme a quello fantastico, viene fortemente sottolineato a discapito della componente erotica. Anche questo romanzo, dunque, presentava caratteri di forte originalità rispetto al cliché tipico del genere.

³⁹ Per quanto riguarda *La storia vera*, opera narrativa in due libri in forma autobiografica, essa potrebbe essere di poco posteriore a una delle ultime opere di Luciano, *Come si deve scrivere la storia*, trattatello che denuncia l'eccessiva adulazione, piaggeria e falsità della storiografia imperiale contemporanea. Bersaglio di Luciano non sono solo gli storiografi, ma anche gli scrittori di racconti fantastici, citati nel proemio: Ctesia di Cindo, Erodoto, Iambulo, e persino Omero, il cui Ulisse è maestro nell'arte della cialtroneria. L'intento di Luciano non è quello di screditare tali autori, ma di mostrare che nell'invenzione fantastica non c'è alcun limite. Pertanto *La storia vera* si configura con una propria e ben specifica fisionomia rispetto al romanzo greco e ai suoi due elementi costitutivi: quello amoroso (che viene a mancare pressoché totalmente) e quello avventuroso (che è presente, ma riletto in chiave iperbolica, grottesca e fantastica). Nel Libro I, Luciano insieme a un equipaggio di cinquanta uomini salpa dalle Colonne d'Ercole verso l'Oceano Occidentale, ma sopraggiunge una violenta tempesta, che si placa dopo settantanove giorni. Approdati su un'isola, Luciano e i suoi compagni trovano in una selva un'iscrizione di bronzo: "Fino a qui giunsero Ercole e Dioniso", e inoltre molte viti dalle cui radici scorrono gocce di vino. All'alba ripartono ma un tifone solleva in aria la nave e la tiene sospesa per sette giorni e sette notti, quando, finalmente, essi riescono a scorgere in lontananza un'isola splendente: la Luna. Giungono dagli Ippogrifi, che li conducono come prigionieri dal loro re Endimione. Questi racconta le vicende della sua vita e l'attuale stato di guerra in cui si trova impegnato a causa dell'ostilità degli abitanti del Sole, gli Elioti, e del loro governatore Fetonte, e infine invita Luciano e i suoi compagni a combattere insieme a lui. Conclusasi la guerra con la vittoria degli Elioti, Luciano e il suo equipaggio salpano e fanno una brevissima sosta sull'isola della Lucernaria, posta tra l'aria delle Pleiadi e l'aria delle Iadi. Ripresa la navigazione aerea, giungono in vista della città di Nubicuccù, la "città delle nuvole" degli Uccelli di Aristofane, definito «uomo intelligente e sincero». Nel frattempo, il vento cala e la nave può posarsi sul mare, ma subito viene inghiottita da una balena nel cui ventre è situata una grande città. Mentre esplora i luoghi circostanti, Luciano incontra un mercante cipriota, Scintaro, e suo figlio Cinira. Essi raccontano quali avventure li abbiano condotti nel ventre dell'animale e informano sulle altre tribù dell'isola, i Predisogliole, i Granchidi, i Salamoiati, i Caproni marini. Luciano e i suoi compagni, utilizzando il pretesto di non voler pagare il tributo, intraprendono una battaglia contro queste strane creature per prendere il possesso del paese e alla fine l'impresa ha buon esito. Nel Libro II, stanchi del soggiorno nella balena, Luciano, il suo equipaggio, Scintaro e Cinira sperimentano vari stratagemmi per evadere. Infine, appiccicano un incendio e dopo alcuni giorni, quando l'animale è ormai morente, riescono a fuggire. Un vento gelido fa ghiacciare il mare e imprigiona la nave; liberatala a fatica, navigano facendola scivolare sul ghiaccio. Incontrano l'isola di Formaggio e poi l'isola di Sugheria, dove, tuttavia, non sostano in quanto una piacevole brezza odorosa li spinge verso una nuova isola: la Terra dei Beati, il cui governatore è Radamante, che sta celebrando i processi ad Aiace, Teseo e Menelao, Alessandro e Annibale. Decreta che Luciano, con i suoi compagni, dovrà render conto dopo la morte della "curiositas" che li ha spinti al viaggio. Luciano, dopo sette mesi di soggiorno sull'isola, si congeda da Radamante e salpa con il suo seguito per approdare poco dopo presso il Soggiorno degli Empi. Solo a tarda sera giungono nell'isola dei Sogni. Ripresa la navigazione incontrano sulla loro rotta l'isola Ogigia dove sbarcano per poter consegnare a Calipso una lettera da parte di Odisseo, il quale l'aveva affidata loro nella Terra dei Beati. Allontanatisi da Calipso giungono ad una selva sul mare; sollevano la nave e la posizionano sulle cime degli alberi per poter proseguire. Dopo che la nave è ritornata a poggiare sulla superficie del mare, è costretta a dirigersi su un ponte d'acqua gettato su un abisso che separa due mari. Giunti quindi nel continente degli Antipodi, approdano nell'isola Cabalusa, presso la città di Idamorgia, abitata dalle donne Onoskelee, "dalle gambe d'asino", che si nutrono dei forestieri. Allora l'equipaggio, spaventato, riprende il largo ma una tremenda tempesta si abbatte con tanta violenza da distruggere la nave e da far giungere Luciano e i suoi compagni, naufraghi, in un'altra isola ignota.

⁴⁰ Personalità del tutto enigmatica (non si sa neppure se sia realmente esistito), scrisse un romanzo, totalmente perduto, che fu probabilmente fonte di ispirazione per le *Metamorfosi* di Apuleio e per *Lucio o l'asino*, anche se non sono affatto chiari l'ordine cronologico dei tre testi, né i rapporti di dipendenza che intercorrono tra essi. È un dato di fatto, comunque, che i tre romanzi raccontavano la stessa storia, e questo non può certo essere un caso.

⁴¹ La storia nei romanzi di Apuleio, Lucio e Luciano doveva essere più o meno la stessa: il protagonista, nel tentativo di scoprire come una maga riesce a trasformarsi, seduce la serva di lei che lo fa assistere di nascosto ad una metamorfosi della padrona; sotto l'insistente richiesta del protagonista, la serva gli porge poi un filtro che dovrebbe trasformarlo in un volatile, ma per errore Lucio diventa un asino. Il rimedio parrebbe semplice, per annullare la metamorfosi basta infatti mordere i petali di una rosa, ma è solo dopo una lunga serie di assurde peripezie che Lucio ritornerà uomo. Se è vero che la trama del romanzo di Apuleio non è affatto originale, non possiamo dire altrimenti del nuovo significato che acquista: i romanzi di Lucio di Patre e di Luciano trasudano di ignorante credulità di fronte alle storie di stregoneria in essi raccontate, mentre Apuleio utilizza questi elementi come metafore tanto della difficoltà conoscitiva dell'uomo, quanto degli ostacoli al raggiungimento di un sapere libero dalla superstizione e autenticamente spirituale. Il P. Oxy. LXX 4762 sembra riportare un lacerto di quello che G. Zanetto definisce acutamente come *Il romanzo dell'asino*, ripercorrendo le tappe dell'intenso dibattito critico sulle relazioni tra i tre testi. L'*Asino* pseudo-luciano è un'epitome, a volte anche abbastanza meccanica, di un originale di buon livello letterario; le *Metamorfosi* lette da Fozio forse comprendevano anche altro materiale narrativo, oltre alla storia dell'uomo-asino. I primi due libri dovevano corrispondere grosso modo al contenuto dell'*Asino*: il tono doveva essere simile, cioè leggero e giocoso. È possibile che vi fossero incluse digressioni, ma non necessariamente le stesse che leggiamo in Apuleio. L'autore non era Lucio di Patre (questo era piuttosto il nome del protagonista e narratore); la sua identità è sconosciuta, ma non si può escludere che sia Luciano stesso. In ogni caso, l'opera è databile tra la fine del I e l'inizio del II sec.; Apuleio si rifà a queste *Metamorfosi* perdute, ma si muove con grande libertà artistica, a volte attenendosi strettamente al modello, a volte utilizzando e rimaneggiando altre fonti. Quel che è certo, è che Apuleio non è un "traduttore" dal greco; cfr. G. Zanetto, *P.Oxy. LXX 4762 e il Romanzo dell'Asino*, in (a cura di) G. Bastianini e A. Casanova, *I papiri del romanzo antico*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 11-12 giugno 2009), Firenze 2010, in particolare le pp. 52-53. Non è completamente da escludere che il papiro in parola riporti in realtà i lacerti di un mimo e non di un romanzo. Elementi mimici di P.Oxy. LXX 4762, oltre al prosimetro, sono la vigorosa personalità della protagonista, donna sensuale e volitiva, il tema amoroso (percepito in modo forte e con tonalità "basse"), l'ampiezza delle battute in discorso diretto, che coprono la quasi totalità del testo. Anche le due *paragraphai* segnate nel margine di sinistra sotto i rigli 4 e 12 possono essere interpretate come segni per la *performance*: la prima corrisponde alla fine della prima battuta, la seconda alla fine della coppia di trimetri. È il West, più di altri, a non credere si tratti di un testo narrativo e, immagina un componimento destinato alla recitazione di un'artista di cabaret *ante litteram* che, forse in un *odeon* o in una taverna, diletta il suo uditorio con l'evocazione mimetica di una scena volgare, magari impiegando un fantoccio nel ruolo dell'asino; cfr. M.L. West, *The Way of a Maid with a Moke: P.Oxy. 4762*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", n. 175, 2010, pp. 33-40.

⁴² Il racconto delle *Metamorfosi* di Apuleio si apre, dopo il proemio, con la presentazione del protagonista, Lucio (che narra in prima persona), in viaggio per la Tessaglia, regione famosa nell'antichità per la presenza delle maghe. Già durante il cammino egli apprende i paurosi effetti della magia su altri uomini attraverso una lunga novella che gli viene raccontata da un occasionale compagno di viaggio. Giunto ad Ipata e ospite in casa di Milone, la cui moglie è una maga, ha una relazione con una servetta di lei, Fotide, e per mezzo suo ottiene di far prova delle arti della padrona; egli chiede di essere trasformato in uccello, ma per errore è mutato in asino, e apprende che ritroverà la forma primitiva cibandosi di rose. Subito dopo la metamorfosi, Lucio viene portato via da una banda di briganti, che fa irruzione nella casa del suo ospite e la saccheggia. Giunto nella spelonca dei briganti sente raccontare la favola di Amore e Psiche. In una città di fantasia vivono un re e una regina che hanno tre figlie. L'ultima, di nome Psiche, è di una tale bellezza da poter gareggiare con la stessa Venere. Suscitando la gelosia di Venere, viene esposta su una roccia per divenire preda di un drago. Amore, figlio di Venere, si innamora della fanciulla, la trasporta in un castello incantato e la fa sua sposa, visitandola, però, solo di notte, senza mai lasciarsi vedere. Psiche, rimasta incinta, fa venire nel suo castello le sue due sorelle: queste, mosse da invidia, spingono Psiche a voler vedere Amore, nonostante l'espressa proibizione di lui. Una notte ella spia Amore addormentato, ma una goccia di olio bollente caduto dalla lampada accesa sveglia Amore, che fugge via. L'incantesimo è rotto, e Psiche, disperata, si mette alla ricerca dell'amato. Deve affrontare l'ira di Venere, che sfoga la sua gelosia imponendole di superare quattro prove difficilissime. L'ultima consiste nello scendere nel regno dei morti per chiedere a Proserpina un unguento che permetta a Venere di conservare la sua bellezza. Psiche riesce ad ottenerlo, ma aprendo il vasetto in cui è contenuto, cade in un sonno mortale. Amore interviene per ridestarla e salvarla. Si celebrano infine le nozze tra Amore e Psiche: da esse nascerà una bambina che avrà nome Voluptas. Riprendono le disavventure di Lucio-asino, che si libera dai briganti, ma cade subito dopo in balia di altri uomini rozzi e violenti. Viene in possesso di sconci sacerdoti di una dea orientale; è poi venduto ad un mugnaio, ad un ortolano, preso con violenza da un soldatuccio, acquistato da un cuoco e da un pasticciere. Quando sta per essere portato nell'anfiteatro di Corinto per congiungersi pubblicamente con una donna condannata a morte per assassinio, colto dal terrore di venire sbranato dalle fiere del circo, riesce a fuggire. Si getta nel mare purificatore e invoca la luna, simbolo visibile di Iside. La dea ha pietà di lui e lo istruisce: il giorno dopo, nella festa in onore della dea, Lucio potrà mangiare le rose e ritornare alla forma umana. In effetti così avviene per intervento di Iside, di cui egli dovrà essere devoto. Iniziato ai misteri della dea a Corinto, Lucio si reca poi, per completare la sua iniziazione, a Roma, dove diviene devoto anche di Osiride.

⁴³ È una delle più celebri creazioni della letteratura narrativa nell'antichità. Il re Antioco, onde ha nome la città di Antiochia, s'innamora della sua bellissima figlia, giungendo a violentarla. E per godersi sempre di quell'empio amore, ai pretendenti che si presentano numerosi a chiedere la mano della ragazza, propone di risolvere enigmi, mettendoli poi a morte con la ragione vera o mentita che non li abbiano risolti. Capita un giovane tirio, Apollonio, di stirpe regia, il quale in realtà risolve l'enigma propostogli, ma, poiché il re nega che egli abbia colto nel vero, sicuro della morte che lo minaccia, fugge. Nelle sue avventurose peregrinazioni, giunge a Cirene, vi guadagna con le sue straordinarie abilità, e con dei miracoli, il favore del re Archestrato e la mano di sua figlia. Sposato, riceve l'annunzio che il re Antioco è stato colpito dal fulmine celeste nel letto della figliuola e ad Antiochia hanno nominato re proprio lui. Mentre egli viaggia con la moglie verso il trono offertogli, questa partorisce una bimba e sembra morire, sicché si deve calarla in mare in una ricca bara, nella quale le onde la portano ad Efeso, dove la bella sconsolata si rinchiude fra le sacerdotesse di Diana. Il protagonista da parte sua approda a Tarso, dove lascia, affidandola alle cure di un suo ospite, la bimba che si chiama Tarsia. Questa vien rapita da corsari e venduta ad un ruffiano di Mitilene; ma riesce a mantenersi pura e a guadagnarsi l'affetto di Atenagora, il sovrano del luogo. Dopo quattordici anni, Apollonio, che aveva invano cercato la figlia a Tarso, è costretto da una tempesta a riparare a Mitilene. È la festa di Nettuno. Atenagora passeggiando sul lido scorge la bella nave, vi sale e, a consolare il disperato Apollonio, manda a chiamare dalla casa di piacere la bella Tarsia che il padre riconosce e dà, come principessa, in sposa ad Atenagora. Mentre poi sta per far vela alla volta di Tarso e di Tiro, gli appare in sogno un angelo che lo manda ad Efeso, dove ha luogo il riconoscimento della moglie. Indi a Tarso punisce i cattivi tutori della figliuola. Infine, torna a Cirene, dove il vecchio Archestrato vive ancora. Sul trono di Cirene salirà un secondo figlio di Apollonio; questi conserverà i troni di Antiochia e di Tiro.

Grande attenzione hanno attirato nell'ultimo periodo i frammenti PSI 151 (Pack² 2624) e P.Mil. Vogliano 260, risalenti al III sec. d.C. e considerati da alcuni studiosi addirittura come appartenuti all'originale greco perduto della *Historia Apollonii Regis Tyrii*. I frustuli, provenienti da Ossirinco, appartengono al medesimo rotolo papiraceo.

⁴⁴ Il narratore giunge a Sidone in seguito ad un naufragio e si reca al tempio per offrire un sacrificio di ringraziamento. Qui incontra un giovane, che si presenta col nome di Clitofonte e inizia a narrare la sua storia. Abitante di Tiro, si era innamorato di Leucippe, figlia di suo zio Sostrato di Bisanzio, ospitata in casa sua a causa della guerra mossa a Bisanzio dai Traci. Il cugino Clinia lo consiglia sull'arte amorosa, ma viene interrotto dalla tragica notizia della morte del giovinetto suo amante, durante una cavalcata. Seguono i lamenti funebri del padre del ragazzo e di Clinia. Clitofonte inizia il corteggiamento della fanciulla. Con l'aiuto del fidato servo Satiro, egli riesce finalmente a vincere le resistenze di Leucippe. Egli tuttavia era promesso alla sorellastra Calligone, mentre Leucippe aveva suscitato l'amore del giovane bizantino Callistene. Per ottenerla, questi decide di rapirla, ma per errore trascina via con sé Calligone. Dopo qualche tempo, i protagonisti stabiliscono un convegno notturno, ma trovano come ostacolo il servo di Leucippe, Conope, e la madre Pantea. I due amanti fuggono insieme a Satiro e a Clinia. Si imbarcano e durante la navigazione conoscono il giovane Menelao. Scoppia una tempesta, a seguito della quale apparentemente solo Leucippe e Clitofonte sono sopravvissuti. Ritornati sulla terra ferma, si imbarcano di nuovo, e viaggiano verso Alessandria lungo il Nilo. Catturati in un assalto dai predoni, Clitofonte viene presto liberato dai soldati; Leucippe invece, è stata già portata via per essere sacrificata. La notte, Clitofonte assiste impotente all'uccisione dell'amata e tenta il suicidio per il dolore. Lo fermano Menelao e Satiro, che gli rivelano che in realtà Leucippe non è morta, grazie ad uno stratagemma da loro architettato. Nel frattempo, l'assalto decisivo dell'esercito contro i predoni viene rimandato a causa di un infausto presagio. Lo stratega dell'esercito, al quale si sono uniti, si innamora di Leucippe; ella, però, riesce a tenerlo lontano, finché egli non trova la morte in battaglia. Intanto, un altro suo spasimante, cercando di conquistarla con un filtro d'amore, le causa un'improvvisa follia. Clitofonte riesce a guarirla grazie all'antidoto fornito da uno sconosciuto, Cherea. Finalmente i predoni vengono sconfitti e il Nilo torna navigabile. Cherea, segretamente innamorato di Leucippe, decide di rapirla durante una gita a Faro. Durante l'inseguimento, Clitofonte assiste alla sua decapitazione e ne raccoglie dal mare il corpo. Tornato ad Alessandria, dopo qualche tempo, incontra per caso l'amico Clinia: egli infatti non era morto nel naufragio, ma quando era tornato a Tiro aveva saputo che il padre di Leucippe l'aveva concessa in sposa a Clitofonte. Informa, inoltre, il giovane che Sostrato stava per giungere lì ad annunciargli la felice decisione. Clitofonte è disperato e Satiro, Menelao e Clinia gli consigliano di sposare Melite, una ricca vedova perdutoamente innamorata di lui. A malincuore egli accetta, a patto che il matrimonio non venga consumato prima dell'arrivo a Efeso, per non mancare alla memoria di Leucippe. Ad Efeso, Melite affranca una schiava di origini libere, ridotta in terribili condizioni dall'amministratore Sostene, che viene licenziato. Mentre continua a respingere la moglie, Clitofonte viene a sapere che quella schiava è proprio Leucippe, che lo accusa di esserle stato infedele. Intanto Melite manda nei campi Leucippe per procurare un filtro d'amore per Clitofonte. Improvvisamente, però, si ripresenta il marito di Melite, Tersandro, scampato in realtà al naufragio. Clitofonte viene imprigionato nella casa. Melite lo fa fuggire, solo dopo averlo convinto a concedersi a lei. Clitofonte fugge travestito da Melite. Sostene, intanto, per vendicarsi di Melite, rapisce Leucippe e decide di affidarla al padrone Tersandro per allontanarlo dalla moglie, ma mentre lo conduce dalla ragazza, incontra Clitofonte e lo rinchiude in prigione. Giunto presso Leucippe, Tersandro cerca di conquistarla, ma ella lo respinge commuovendolo. Melite placa il marito sostenendo che Clitofonte non è il suo sposo, ma solo un ospite e che anzi ha per moglie Leucippe. Per avere una conferma Tersandro torna dalla fanciulla che resiste al suo tentativo di farle violenza. Tersandro in preda all'ira lascia Leucippe, avendo compreso che non sarebbe mai riuscito a possederla. Escogita quindi di mandare in prigione da Clitofonte un uomo che gli faccia credere che Leucippe sia morta per mano di Melite. Egli si dispera e, in vista del processo, decide di accusare se stesso e Melite sia di adulterio sia di omicidio. Così avviene; Clinia cerca inutilmente di discolparlo davanti al tribunale. Melite, a dimostrazione della propria innocenza, mette a disposizione la sua ancella, perché testimoni sotto tortura e vuole che anche Tersandro faccia lo stesso con Sostene. Questi fugge immediatamente a Smirne, ma per errore lascia aperta la capanna dove era rinchiusa Leucippe. Dal momento che anche Sostene risulta scomparso, Clitofonte viene accusato della sua morte. Il giovane viene quindi condannato alla tortura e alla morte. In quel momento, però, giunge una processione di Bizantini, grati ad Artemide per aver vinto la guerra. Fra loro si trova anche Sostrato e la condanna di Clitofonte viene dunque sospesa. Intanto il sacerdote della dea annuncia che una fanciulla si è rifugiata nel tempio e Sostrato, giunto lì, riabbraccia la figlia Leucippe. Clitofonte, liberato, è ospite del sacerdote e qui narra a Sostrato tutta l'avventura, fin dalla fuga da Tiro e sottolinea l'intatta verginità di Leucippe. Dopo alcuni giorni, riaperto il processo, Tersandro pronuncia un discorso in cui si lamenta del fatto che Clitofonte sia ancora vivo e che, pur essendo un assassino (Sostene è ancora introvabile), sia stato ospitato dal sacerdote nel tempio. Questi lo accusa di empietà e di essere lui stesso il vero uccisore di Sostene. Tersandro chiede che vengano messe alla prova la verginità di Leucippe e la fedeltà matrimoniale di Melite, lasciando il giudizio al dio Pan e alla dea Artemide. Gli oracoli risultano entrambi favorevoli, così Tersandro è costretto a fuggire, condannato all'esilio, dopo che anche Sostene è stato catturato. Leucippe racconta come sia sopravvissuta alla decapitazione dei predoni di Cherea e Sostrato spiega come Calligone abbia sposato il rapitore Callistene, lasciando così Clitofonte libero da ogni promessa. Leucippe e Clitofonte salpano per Bisanzio dove si uniscono in matrimonio.

⁴⁵ Nel febbraio del 1897 il Mahaffy faceva conoscere un frammento, costituito da una colonna mediana di 60 righe, non troppo ben conservate e di difficile lettura. Due sono i personaggi del frammento: una donna, Erpillide, e colui che racconta le avventure e di cui ignoriamo il nome; ambedue si trovano in Nisiro, una delle Sporadi, vicina a Cos. In principio pare si sia incerti a causa del tempo, se trattarsi o meno: il narratore vuole rimanere, ma i piloti non sono d'accordo. La nave, sulla quale poi si imbarca Erpillide, nonostante la previsione di una grandissima tempesta e forse insuperabile, parte contemporaneamente alla nave su cui è imbarcato il narratore. «Abbracciatoci dunque l'un l'altro, alzando grida alcionie, saliti ciascuno sulla propria nave, piangevamo, guardandoci e gettandoci baci colle mani. La nave grande dunque con maggior lentezza levava gli ormeggi; noi salpammo più celermente» (righe 11-16). Il sole, mostratosi al momento della partenza, quasi subito viene coperto da oscure nubi; tuona d'improvviso; essi vorrebbero tornare indietro, ma non possono, poiché forte un vento soffia da terra. «Ma la nave di Erpillide non ancora aveva salpato, ma stava ammarata al molo. E per breve avendo visto loro, noi eravamo rapiti via, poiché un vento furioso di levante ci ributtò con impeto dal promontori». Sviati dalla rotta propostasi, «lungo il Lacetere, pericolosissimo promontorio, eravamo tratti per il mare Cretico, e non potevamo più scorgere Nisiro a causa della fitta nevolaglia. Abbandonatici al mare procelloso, non vedevamo dinanzi alcun mezzo di salvezza; in tutti era non solo ansia, ma anche desiderio di morte». La tempesta diviene più terribile: onde smisurate, simili a monti, vento, fulmini, pioggia; non si distingue più se è giorno o notte, non si vede più né terra, né cielo; la nave è invasa dalle acque, e anche piccoli fuochi colpiscono la nave. I marinai, che li dicono manifestazione dei Dioscuri, si prostrano e fanno preghiere.

⁴⁶ Narrava dell'amore di Metioco, un giovane originario della Frigia, per una ragazza di nome Partenope, che però aveva fatto voto di castità. Partenope contraccambiava il suo sentimento, ma voleva anche tenere fede al voto. Si tagliò quindi i capelli e andò in esilio in Campania, dove iniziò a praticare il culto di Dioniso (proprio per via di questo mito Napoli in greco fu chiamata Partenope).

⁴⁷ Il romanzo inizia nell'isola di Lesbo, dove due neonati, prima un maschio e due anni dopo una femmina, vengono abbandonati nella campagna di Mitilene. L'uno è allattato da una capra, l'altra da una pecora. Un pastore di nome Carione raccoglie il maschietto e vi trova accanto una mantellina di porpora fermata con una fibbia d'oro e un pugnale con l'elsa d'avorio; decide di adottarlo. Un altro pastore, Driante, che abita in una vicina fattoria raccoglie e adotta la bambina accanto alla quale rinviene una cuffietta ricamata in oro, un paio di sandali dorati, e cerchietti d'oro per le caviglie. I due trovatelli vengono chiamati Dafni e Cloe. Trascorsi tredici anni i genitori adottivi ritengono che i due fanciulli non debbano essere destinati alla vita pastorale per il loro rango elevato, ma, avvertiti da un sogno, sono spinti ad affidare loro il pascolo delle greggi. I due trascorrono insieme le giornate finché Cloe non comincia a provare i primi sentimenti d'amore per Dafni. Non conoscendo Eros, è spaventata dalle sensazioni che prova e crede che si tratti di una malattia. Quando poi il giovane Dorcone, innamoratosi di Cloe, propone una gara di bellezza tra sé e Dafni, il cui premio è un bacio della fanciulla, Cloe assegna la vittoria a Dafni il quale, dopo averla baciata, se ne innamora. Dorcone, deluso per la sconfitta, tenta di conquistare Cloe con la violenza, ma il tentativo fallisce e l'amore tra Dafni e Cloe sboccia. Durante l'estate trascorrono il tempo vivendo continuamente a contatto con la natura e divertendosi a narrarsi storie pastorali. In autunno inoltrato, alcuni pirati di Tiro approdano a Lesbo per fare razzia di quanto capitato loro sotto mano: bestiame, grano, vino, e catturano anche Dafni. Vedendo un giovane così grande e bello, i pirati rinunciano a qualsiasi altro bottino e prendono il largo. Le grida di Dafni e la vista delle capre del fanciullo in grande agitazione, spingono Cloe a cercare aiuto presso Dorcone. Il giovane, steso a terra, massacrato dai colpi dei pirati, prega Cloe di salvare la vita a Dafni, e in cambio di un suo ultimo bacio, le dona il flauto magico suonando il quale Cloe spinge le mucche a dirigersi in massa verso le navi dei pirati. A causa dell'impetuoso ingresso in mare del bestiame, alcuni pirati cadono in acqua e per la pesante armatura annegano; Dafni invece raggiunge la riva trascinato dalle sue mucche. I fanciulli, una volta ricongiuntisi, rendono gli onori funebri a Dorcone. Intanto, il loro amore continua a crescere, alimentato anche dalla condivisione di momenti di intimità, come il bagno alla sorgente. Trascorso il periodo della vendemmia i due pastorelli ricevono una visita di Filete che narra loro come Eros gli abbia rivelato di proteggere i due giovani. Dafni e Cloe, felici di essere finalmente giunti a conoscenza di quale fosse la causa dei loro sentimenti e ricevuti da Filete consigli su come soddisfare completamente i loro desideri amorosi, incorrono però in una sventura. Infatti dei giovani di Metimna approdati in quelle terre e essendo privi di gomene per legare l'imbarcazione, ne fabbricano una con dei vimini verdi. Tuttavia, quando le capre di Dafni si cibano delle piante, i giovani si trovano privati dell'imbarcazione. Dunque, si recano da Dafni per punirlo e lo percuotono, ma quando il consiglio del villaggio stabilisce che la responsabilità di tutto ciò non è imputabile a Dafni, decidono di tornare in patria. Convincono il loro paese a portare guerra contro Mitilene e durante una delle scorrerie dei Metimnesi Cloe viene rapita. Le ninfe promettono a Dafni disperato che con l'aiuto di Pan per il giorno seguente Cloe sarà libera. Infatti, il dio ordina in sogno al capitano dei Metimnesi di liberare Cloe e le sue greggi e il capitano obbedisce con gioia infinita di Dafni. Seguono i ringraziamenti alle ninfe e a Pan e festeggiamenti. I due pastorelli felici di essersi ritrovati e ancora più ardenti d'amore si scambiano reciproci giuramenti di fedeltà. L'incursione dei Metimnesi con dieci navi nella terra di Mitilene spinge i Mitilenesi a dichiarare guerra per l'affronto subito, ma ben presto gli abitanti di Metimna si pentono della propria azione violenta e ristabiliscono un rapporto di pace. Intanto, sopraggiunge l'inverno e i due fanciulli, non potendo vedersi, ciascuno rinchiuso nella propria casa, soffrono di nostalgia. Dafni tuttavia escogita un piano per vedere Cloe: fingendo di andare a caccia di uccelli presso l'abitazione di Cloe, ne incontra il padre Driante il quale lo invita a fermarsi per cena e fino al giorno successivo. Dafni ripercorre così quella strada molte volte durante l'inverno. Una volta giunta la primavera per i due giovani comincia una stagione vivace, piena di amore e di passione. Ben presto però Dafni si accorge che baci e carezze non gli bastano più, ma desidera avere con Cloe un rapporto più intimo come quello che osserva negli animali del bosco. Ma dimostratosi inesperto, è disperato e infelice. Dafni ha un vicino di casa che tiene con sé come concubina una donna molto raffinata, Licenio. Essa, avendo intuito il problema, insegna a Dafni le pratiche d'amore, mettendolo in guardia sui problemi che avrebbe sicuramente incontrato, in particolare sul fatto che Cloe avrebbe sofferto essendo ancora vergine. Spaventato da questi avvertimenti, Dafni decide di continuare a godere con Cloe dei soli piaceri ad entrambi noti. I due fanciulli trascorrono insieme le giornate, scoprendo sempre nuovi misteri della natura; un giorno Cloe viene a conoscenza del fenomeno dell'eco, sentendo riecheggiare la voce di alcuni marinai, e allora Dafni le narra la storia della ninfa Eco. Durante l'estate intorno a Cloe cominciano ad aggirarsi un gran numero di pretendenti, i quali chiedono la sua mano al padre Driante. I genitori, desiderando il meglio per la propria figlia, decidono di concederla in sposa al più ricco di questi giovani. Dafni, saputo queste notizie, consapevole della povera condizione economica del proprio padre Carione, è disperato. Ma un giorno a Dafni appaiono le ninfe della grotta e gli indicano il luogo dove avrebbe trovato una borsa contenente 3000 dracme; gli spiegano che tale ricchezza era stata scaraventata sulla riva per il naufragio di un vascello durante una tempesta. Dafni, recatosi sul posto, trova il denaro e, pieno di gioia, può chiedere a Driante la mano della figlia; questi gliela promette. Driante si reca dal padre di Dafni e insieme convengono che il matrimonio si sarebbe celebrato in autunno; Lamone, infatti, essendo schiavo, avrebbe dovuto prima parlare con il proprio padre per disporre dei beni per il matrimonio. Dafni, felice per la decisione, corre da Cloe e, dopo averle comunicato la notizia, le dona la mela più bella dell'albero, la più ardua da cogliere, paragonandola a quella donata ad Afrodite. Sul finire dell'estate Lamone, venuto a sapere di una prossima visita del suo padrone Dionisofane, sistema il podere e il giardino per propiziarsi il suo favore, per ottenere il consenso per il matrimonio. Da quelle parti abitava anche un certo Lampi, un bovaro tracotante innamorato di Cloe; egli, per impedire che il padrone accordasse a Dafni di sposare Cloe, rovina il giardino di Lamone, così che all'arrivo di Astilio, figlio del padrone, e del suo parassita Gnatone tutti i fiori appaiono distrutti. Nonostante ciò, il giovane figlio, supplicato da Lamone, promette di intercedere per lui presso il padre. Durante una battuta di caccia Gnatone, innamoratosi di Dafni, cerca di sedurlo. Avendolo egli rifiutato, Gnatone decide di chiederlo in dono al giovane Astilo. Giunge frattanto anche Dionisofane con la moglie Clarista, che visitano ammirati i loro possedimenti; intanto però Gnatone riesce ad ottenere da Astilio Dafni come proprio servo. Lamone decide allora di rivelare a Dionisofane la vera identità di Dafni e si viene così a sapere tramite gli oggetti ritrovati accanto al bimbo che il giovane è figlio di Dionisofane e Clarista. Dionisofane narra di aver esposto l'ultimo nato perché aveva già tre figli belli e sani. Ma i due maggiori gli erano morti poco dopo, e gli era rimasto solo Astilio. Ora chiedono perdono a Dafni di averlo esposto e lo abbracciano teneramente. Si procede con i festeggiamenti mentre Cloe, sentendosi dimenticata da Dafni, si allontana da sola infelice per i pascoli e il bovaro Lampi, approfittando dell'occasione, la rapisce. Dafni, venutolo a sapere, si dispera, ma Gnatone riesce a salvare la fanciulla e a

⁴⁸ Alle foci del Nilo un gruppo di briganti cattura due giovani di singolare bellezza, Teagene e Cariclea, e Tiami, capo dei briganti, si innamora perdutamente di Cariclea. I due protagonisti vengono posti sotto la custodia di un altro prigioniero greco, Cnemone. Questi, durante la notte, racconta loro le proprie vicende: l'amore della matrigna per lui, il proprio rifiuto, le insidie e la vendetta della matrigna con la complicità dell'ancella Tisbe. Il progetto di Tiami di sposare Cariclea fallisce a causa di un attacco di altri predoni che permette ai tre di fuggire in una grotta, dove in precedenza si era recato Tiami stesso per uccidere Cariclea, temendo di non poterla avere per sé. In realtà per errore egli uccide l'ancella Tisbe. Cariclea, Teagene e Cnemone, una volta giunti nella foresta, decidono di separarsi e si danno appuntamento al villaggio di Chemmis. Cnemone, recatosi al luogo dell'incontro, si imbatte in un vecchio sacerdote egizio, Calasiri, il quale lo conduce a casa di Nausicle, mercante del villaggio. Calasiri, che si rivela tutore di Cariclea, comincia a narrare a Cnemone le vicende precedenti alla cattura dei due giovani. Egli, una volta giunto al tempio di Apollo a Delfi, fa amicizia con Cariclea, padre adottivo di Cariclea e sacerdote di Apollo, e quindi conosce la bellissima fanciulla; assiste ai giochi delfici, dove Cariclea s'incontra con Teagene e se ne innamora. Cariclea, a sua volta, cade in preda alla passione d'amore e ne manifesta i segni con febbre, insonnia, prostrazione. Temendo che sia malata o in preda ad un incantesimo, Calasiri chiede a Cariclea i segni di riconoscimento della fanciulla, sperando di poter interpretare il suo destino dalla scritta sulla cinta che le fu apposta alla nascita. Nella scritta, in caratteri etiopi simili ai geroglifici egizi, Persinna, regina degli Etiopi, rivela che Cariclea è sua figlia. La regina fu costretta ad esporre la bambina, pur lungamente desiderata e nata dopo dieci anni di matrimonio con il re Idaspe, perché era di pelle bianca. La regina avanza un'ipotesi per il mistero della nascita di una figlia bianca come l'avorio: durante l'amplesso con lo sposo Idaspe, osservò sulla parete della stanza nuziale un dipinto, che raffigurava gli amori di Perseo e Andromeda; e di Andromeda appunto, la neonata riproduceva il colore e le splendide sembianze. La espose, dunque, per evitare il sospetto di adulterio, avvolgendole intorno come oggetti di riconoscimento, la cinta, preziose vesti e monili tra cui un anello del re Idaspe. Calasiri decide di aiutare Cariclea e Teagene ad assecondare il loro amore, fingendo un rapimento di Cariclea da parte di Teagene. I tre si mettono così in viaggio per l'Etiopia; giungono quindi con alcuni mercanti fenici a Zacinto dove vengono rapiti da una banda di pirati che li conduce alle foci del Nilo. Qui, durante un banchetto, scoppia un litigio tra i briganti, che porta alla sanguinosa strage, dopo la quale arrivano i predoni di Tiami. Terminato il racconto di Calasiri, Nausicle giunge con la notizia del ritrovamento di Cariclea; si viene a sapere che nel frattempo i due giovani amanti erano stati catturati dai predoni capeggiati da Mitrane: Cariclea era stata riscattata da Nausicle, mentre Teagene era rimasto suo prigioniero. Spinta dall'amore per il giovane, Cariclea convince Calasiri a mettersi alla ricerca del suo amante, mentre Cnemone rimane nella casa del mercante Nausicle sposandone la figlia. Tiami nel frattempo, dopo aver ucciso Mitrane, prende con sé Teagene e riconquista la carica di sacerdote a Menfi che gli era stata usurpata dal fratello. A Menfi Calasiri e Cariclea ritrovano Teagene e subito dopo il vecchio muore. Teagene e la fanciulla si trovano in difficoltà perché Arsace, moglie del satrapo della città, innamoratasi di Teagene, cerca con ogni mezzo di ottenere il suo amore. Per la morte di una serva, Cariclea viene ingiustamente condannata al rogo ma, salvata dall'intervento divino, riesce a fuggire e a dirigersi con Teagene verso Tebe. Durante il viaggio vengono catturati da un gruppo di Etiopi, al seguito di Idaspe, che nel frattempo sta muovendo una sanguinosa guerra contro i Persiani. Il re, una volta ottenuta la vittoria, Marcia verso Meroe, capitale dell'Etiopia e, giunto qui, destina i due giovani al sacrificio per la celebrazione della vittoria. Durante i festeggiamenti, la fanciulla Cariclea esibisce gli oggetti di riconoscimento. Anche il dipinto, raffigurante gli amori di Perseo e Andromeda, viene portato dalla reggia sulla piazza dei sacrifici per confrontare le fattezze di Cariclea con quelle di Andromeda. La somiglianza risulta perfetta: la folla acclama Cariclea come figlia legittima di Persinna e Idaspe e i sovrani Etiopi acconsentono felici alle nozze di Cariclea con Teagene. I giovani vengono ordinati sacerdoti di Helios e Selene e accompagnati in festosa processione al palazzo regale di Meroe, ove celebrano la cerimonia nuziale.

⁴⁹ Già nel 1920, il Garin, analizzando una serie di papiri, dava conto di frammenti ascrivibili al genere "romanzo", tra i quali egli elencava gli ossirinchi P. 417 (si parla di una Teano, madre del fanciullo Isto, che un Ippaso con gli Sciti ha fatto prigioniero) e P. 1368 con le *Avventure di Glaucete*, cfr. F. Garin, *I papiri d'Egitto e i romanzi greci*, in "Studi italiani di filologia classica", vol. 1 (n. s.), 1920, pp. 162-183.

⁵⁰ P.J. Parsons, *A Greek Satyricon?*, in "Bulletin of the Institute of Classical Studies", n. 18, 1971, p. 66. Ricollegandoci a quanto scriviamo alla nota 23, con il Gianotti diciamo che, fino agli inizi degli anni Settanta del secolo scorso, alla luce dei dati allora in possesso, era convinzione che il Petronio neroniano avrebbe dovuto conoscere solo la biografia di Esopo (*Vita Aesopi* – che peraltro presenta qualche significativa connessione con il mimo della *Moicheutria*, di cui si dirà nel prossimo paragrafo, nel quale compare appunto uno schiavo di nome Esopo) e il cosiddetto *Romanzo di Alessandro*, le *Milesiae* di Aristide tradotte da Sisenna, le *Menippeae* di Varrone, il *Romanzo di Nino* e gli spunti raccolti negli *Erotika pathemata* di Partenio di Nicea (I sec. a.C.). Pertanto si congetturava l'esistenza di altra letteratura di intrattenimento, perduta per i moderni, ma da cui l'autore del *Satyricon* e gli autori del romanzo greco avrebbero attinto situazioni tipiche da sfruttare liberamente, in prospettiva seria oppure comica e parodistica. Tale congettura ha assunto contorni reali dopo che nel 1971 è stato reso noto un papiro proveniente dalle sabbie egiziane di Ossirinco che conserva frammenti prosimetrici sulle avventure omoerotiche di due personaggi del mito, Eracle e il proprio scudiero, il nipote-eromenos Iolao. Il papiro è del I sec. a.C.; la narrazione, nota come *Romanzo di Iolao*, per quanto parziale e mal conservata, descrive o evoca, per via di allusioni, storie di sesso (ambivalente) non troppo dissimili da quelle del *Satyricon* e presenta la medesima mistione di prosa e poesia. Sussistono dunque pochi dubbi sull'esistenza di una letteratura d'intrattenimento in lingua greca in grado di fornire confronti, almeno per qualche contenuto, con quanto rimane del *Satyricon*. Nel *Romanzo di Iolao* i protagonisti sono personaggi noti, certificati dal mito, dall'epica e dal teatro: di Eracle, in particolare, si conoscono sia i meriti connessi con le Dodici Fatiche sia le innumerevoli avventure amorose, etero e omosessuali, nonché la bulimia cara alla commedia. Di contro la narrativa in prosa declassa, sì, avventure e amori dalla sfera del mito e della storia alle cronache di tutti i giorni, ma si trova a fare i conti con personaggi privi dell'identità e dello statuto sociale garantiti dai grandi generi letterari (storiografia, epica, tragedia). Ricorre, perciò, a un espediente già sperimentato dalla commedia, l'assegnazione ai personaggi di "nomi parlanti", veri e propri documenti d'identità che riscattano dalla folla degli sconosciuti i protagonisti, non altrimenti "riconoscibili", di vicende quotidiane di basso profilo; cfr. G.F. Gianotti, *Petronio*, lectio magistralis del 12 giugno 2014 al Club di Cultura Classica "Ezio Mancino" onlus, Torino, consultabile online all'indirizzo web http://clubculturaclassica.it/wp-content/uploads/2014/06/CCC_LectioMagistralis_2014-12-06_Gianotti_Petronio.pdf.

⁵¹ I due papiri appartengono sicuramente allo stesso romanzo e sono stati scritti dallo stesso scriba. Che sia un testo narrativo è evidente: siamo in una schermaglia dialogica fra un personaggio femminile (Panionide) ed uno maschile (Erosseno). Scrive lo Stramaglia: «la novità, rispetto ai romanzi finora noti, è che il dialogo ha qui come sfondo e, nel contempo, come oggetto un'esibizione declamatoria da parte di Erosseno: un'esibizione rientrante in una prassi quotidiana che Erosseno stesso condivide con altri [...]. Proprio tale passo offre un indizio importante – finora non valorizzato – per la contestualizzazione della scena. Questa infatti si spiega adeguatamente se si ravvisa, in Erosseno e negli altri cui Panionide allude, un gruppo di studenti: studenti ormai avanzati, che si esercitano quotidianamente in gruppo a declamare su soggetti a volte retorici, a volte filosofici, presentando a turno [...] ora pezzi di *autores*, ora proprie composizioni. Gli alunni venivano abituati a questa prassi fin dai primi anni della scuola di retorica, attraverso esibizioni periodiche controllate dal maestro ed aperte a un pubblico via via più vasto: prima solo la classe, poi periodicamente anche i genitori, fino ad arrivare a volte a vere e proprie recitazioni pubbliche. Una volta giunti a livelli avanzati, gli studenti potevano organizzarsi per declamare anche senza la presenza del maestro, spesso in gruppi di colleghi che si ascoltavano e confrontavano a turno (e magari cercavano, quando possibile, di farsi ascoltare da qualche altra persona competente). È questa la situazione che P.Oxy. 4811 sembra presupporre, e che trova un parallelo particolarmente interessante in Cicerone, *Brut.* 309-310 [...]. Se il tipo di scena si lascia ricostruire con un buon grado di plausibilità, non altrettanto può dirsi per il quadro geografico e cronologico. Parsons ha vagliato attentamente gli eventuali indizi di una collocazione in Asia Minore [...], ma senza poter attingere alcuna certezza. Quanto poi all'epoca di ambientazione, è vero che la prassi declamatoria riverberata dal frammento è attestata grosso modo a partire dal I a.C., ma l'ignoto romanziere potrebbe avere proiettato in un passato ben più remoto certe consuetudini dei suoi giorni. Così agiva l'autore del *Romanzo di Metioco e Partenope*, che nella Samo del V a.C. faceva pronunciare ai due giovani protagonisti rispettivamente una ἀνασκευή ed una κατασκευή proginnasmatiche su uno stesso tema (se Eros sia un fanciullo alato con fiaccola e frecce), secondo una prassi corrente nella retorica di età imperiale. Questo confronto non è sfuggito a Parsons, che ha evidenziato una nutrita serie di analogie istituibili fra P.Oxy. 4811 da un lato, ed il *Metioco e Partenope* dall'altro. Io proverei a spingermi un po' più avanti su questa strada. Nella scena sopra ricordata del *Metioco e Partenope*, le battute iniziali di quella che sarà la storia d'amore fra i due protagonisti si configurano come un vivace dibattito su un tema retorico (ancorché in contesto simposiale); è lecito sospettare che anche nel perduto romanzo da cui proviene P.Oxy. 4811 avvenisse qualcosa di simile. L'atteggiamento di Panionide, il suo desiderio di rimanere comunque ad ascoltare Erosseno, potrebbero denotare che la ragazza si è innamorata o si sta innamorando di Erosseno; e l'aria di superiorità di quest'ultimo [...] potrebbe rientrare fra le schermaglie che contraddistinguono le fasi iniziali dell'innamoramento tra i protagonisti di romanzi», A. Stramaglia, *Declamatori romanzeschi: P.Oxy LXXI 4811 (e PSI XI 1220)*, in "Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete", 2011, pp. 361-363.

⁵² Per quel che ci è dato di sapere, il papiro presenta gli amori di Calligone ed Eubioto, inducendo a pensare che anche l'ambiente scitico potesse servire da sfondo al primitivo romanzo greco; cfr. O. Montevecchi, *La papirologia*, Milano 1988, p. 392.

⁵³ I lacerti rimasti autorizzano a congetturare che esso narrasse del principe Sesonchotis, il Sesostri dei Greci, forse in circostanze che sono uno sviluppo romanzesco simile a quello nel quale si muovono Nino e Alessandro nei rispettivi romanzi; cfr. *ivi*, p. 391.

⁵⁴ Vedi la nota 41.

⁵⁵ Le testimonianze librarie di romanzi provenienti da Ossirinco sembrano tutte allestite per rispondere ad esigenze analoghe e presentano scritture di matrice informale: in molti casi è probabile che si trattasse di copie allestite direttamente dai loro lettori-consumatori. Volendo provare a suddividere i materiali su base grafica, spicca innanzi tutto un gruppo di testi vergati in scritture contraddistinte dall'inserimento di elementi corsivi in un tessuto grafico che rimanda allo stile severo, la scrittura normativa più largamente impiegata nella produzione libraria del periodo. Abbiamo, quindi, una serie di reperti che attestano scritture normalmente adoperate per la stesura di documenti e solo in parte riadattate alla trascrizione di testi letterari. Sul punto cfr. L. Del Corso, *Il romanzo greco a Ossirinco e i suoi lettori*, in (a cura di) G. Bastianini e A. Casanova, *I papiri*, cit., in particolare le pp. 265 e ss.

⁵⁶ Ne dà un resoconto il Verreth: «The contents of the fragmentary and clumsily written P.Oxy. XLII 3011, considered part of a novel [...] and palaeographically dated to the third century AD, is rather puzzling. The 'brother' (l. 9) of a certain Amenophis (?) (l. 21) describes a road which takes three days to go and has a width of two cubits (ca. 1 m), while the water there is up to the knees (l. 3-8). This road, which eventually seems to lead to Memphis (?) (l. 2), is apparently situated in the neighbourhood of the Mediterranean (l. 12) and is said to be used by Hermes and Isis in search of the body of Osiris (l. 15-21)», H. Verreth, *A Coastal road in the Northern Sinai in P.Oxy XLII 3011?*, in "Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik", n. 126, 1999, p. 223.

⁵⁷ Il papiro londinese, a cui si aggiungono documenti della versione demotica del mito, mettono in evidenza non solo il lato avventuroso, ma anche quello sentimentale della vicenda, rende probabile che intorno al romanzo greco possano aver portato elementi utili, sin da tempi assai antichi, anche tradizioni orientali ed egiziane, che risalgono a miti locali; cfr. L. Prada, *For a New Edition of P. Lond. Lit. 192: current research on the Greek version of the Myth of the Sun's Eye*, in (a cura di) P. Schubert, *Actes du 26e Congrès International du papyrologie* (Genève 16-21 août 2010), Genève 2012, pp. 627-634.

⁵⁸ Cfr. L. Del Corso, *Il romanzo greco a Ossirinco e i suoi lettori*, in (a cura di) G. Bastianini e A. Casanova, *I papiri*, cit., p. 270.

⁵⁹ Cfr. G. Cavallo, *Il lettore comune nel mondo greco-romano tra contesto sociale, livello di istruzione e produzione letteraria*, in (a cura di) J.A. Fernández Delgado, F. Pordomingo e A. Stramaglia, *Escuela y Literatura en Grecia Antigua. Actas del Simposio Intern. Univ. de Salamanca, 17-19 noviembre de 2004*, Cassino (FR) 2007, pp. 557- 576.

⁶⁰ Cfr. E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufe*, Leipzig 1876.

⁶¹ Cfr. B. Lavagnini, *Le origini del romanzo greco*, Pisa 1921. Anche lo Schwartz era dell'avviso che i romanzi derivassero da leggende locali; cfr. *Fünf Vorträge über den griechischen Roman*, Berlino 1896.

⁶² Cfr. K. Kerényi, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Tübinga 1927.

⁶³ Cfr. R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, München-Berlin 1962.

⁶⁴ O. Weinreich, *Nachwort* a Eliodoro, *Le etiopiche*, Zurigo 1950, p. 337.

⁶⁵ Cfr. (a cura di) Q. Cataudella, *Il romanzo antico*, cit. Per completezza riportiamo un passaggio di un notevole saggio del Nunez: «The ancient romance is a genre whose moment of reception does not seem to be related to an occasion or to a particular place. However, it is the fruit of a culture deeply marked by orality. The reciprocal exclusion of orality and literacy would not have been true in a period when the written was normally intended to be spoken. An introductory part is intended to define the polysemy of the term orality and presents a double differentiation between the orality of means and of conception and the orality of origin and destination. We propose here to “deconstruct” the clear difference between orality tradition and literacy and to substitute the notion of the aural, the idea that the text was written to be heard. An enunciative analysis of a few passages in the first book of *Daphnis and Chloé* attempts to identify the possible features of the aural of destination. The aural approach can explain certain characteristic elements of the ancient romance: melody, musicality, sonority, rhythm, rhyme; asyndeton, kai style, historical present, verbal repetitions; ekphraseis, summaries, digressions. These features invite us to read the ancient romance as a fusion of rhetoric and literature, of the orality and literacy»; cfr. L. Nunez, *Daphnis et Chloé: Oralité - Auralité dans un roman antique. Énonciation présente, énonciation au présent*, in AA.VV., *Actes du colloque de Tours, 21-23 octobre 2004*, 2006, pp. 97-117.

⁶⁶ Q. Cataudella (a cura di), *Il romanzo*, cit. pp. XXVIII-XXXI.

⁶⁷ Per esempio: il Giangrande (*On the origins of the Greek Romance: the birth of a literary form*, in “Eranos”, n. 3-4, 1962, pp. 132-159) sostiene che il romanzo derivi dalle parafrasi in prosa di elegie erotiche alessandrine (delle quali non abbiamo però minima traccia); Miralles (*La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona 1968) sostiene che il romanzo tragga origine dalla storiografia patetica in opposizione al materialismo romano; il Grimal (nell'introduzione al volume da lui stesso curato, *Romans grecs et latins*, Parigi 1958) dice che il romanzo greco è un genere «issu de la tradition populaire des conteurs, influencés par la grande prose des historiens grecs»; il Lesky (*Geschichte der Griechischen Literatur*, vol. IV, Berna-Monaco 1963), partendo da considerazioni su un antichissimo patrimonio narrativo mediterraneo anteriore ai poemi omerici (di cui sono avanzi i racconti egiziani, che un altro studioso, il Reardon, citando le traduzioni in greco di alcuni di essi, come il *Sogno di Nectanebo*, pone quale origine del romanzo) conclude che «der Roman ist motivisch und formal der Nachkomme einer stattlichen Ahnenschar»; il Wehrli (*Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romaliteratur*, in “Museum Helveticum”, 1965, pp. 133-154) sostiene che non ci siano grosse differenze tra romanzo idealistico e romanzo realista, e che la novella ebbe un influsso ben maggiore di quello che comunemente si ritiene nella nascita del romanzo, avendo con esso comune origine dalle tradizioni popolari; il Perry (*A literary-historical Account of their origins*, Berkeley 1967), esclude che il romanzo sia nato dallo sgretolamento della storiografia (per quanto sia la *Ciropedia* di Senofonte la matrice dei romanzi), e che esso sia il successore dell'epica e del teatro.

⁶⁸ Quando i personaggi, in balia delle più incredibili avventure e peripezie, si rivolgono, per chiedere aiuto, a Iside o a *Tyche*, esprimono la sensazione, che dovevano provare anche i loro lettori, di non essere in grado di dominare il proprio destino. In questo senso si può forse accettare, almeno parzialmente, l'ipotesi di chi ha giudicato il romanzo l'equivalente borghese dell'*epos* mitico, elemento essenziale nella cultura del periodo classico. La diversa situazione sociale sarebbe responsabile del cambiamento, del passaggio cioè dall'*epos* nazionale delle età passate alle vicende borghesi e private del presente; alla creduta verità del mito (che si faceva strumento d'interpretazione della realtà) si sarebbe sostituita la certa finzione del romanzo.

⁶⁹ Non è un caso che anche la narrazione evangelica di Marco potrebbe essere stata oggetto di parodia tanto da parte di Petronio e Caritone, quanto del mimografo Catullo; cfr. V. Ruggiero Perrino, *La spettacolare vita del nazareno Gesù*, in AA.VV., *Non solo carta, non solo antico. I colloqui di Senecio in memoria di Emilio Piccolo* (Atti del primo convegno di studi, Forte di Gavi (AL), 4 ottobre 2014), Napoli 2015, pp. 16-58.

⁷⁰ Sappiamo che esistettero anche delle *Rhodiaka* di Filippo di Antipoli, dei quali la fonte che li cita osserva che «sono un'opera assolutamente sconcia». Celebri per la loro lascivia erano le novelle dette milesie (*Milesiaka*) di Aristide di Mileto. È stato scoperto recentemente un frammento papiraceo contenente le presunte memorie (ovviamente erotiche) di Filénide, una famosa cortigiana della Ionia; anche Ovidio conosce e cita vari prodotti di questa letteratura d'intrattenimento, avente lo scopo di dilettere per mezzo dell'eroticismo. Molto interessante è stata la scoperta, recente anch'essa, di un papiro con le *Phoinikika* di Lolliano: essi presentano una coppia di innamorati (con preciso parallelismo con il romanzo serio, idealistico), ma la coppia si comporta in modo assolutamente insolito, perché è il protagonista maschile che viene iniziato alle esperienze erotiche, anzi, viene addirittura pagato perché si presti ad esse. Questo particolare è importante, perché permette di cogliere un parallelo con il *Satyricon* petroniano.

⁷¹ Affine al romanzo è anche la biografia “romanizzata” (che ha il suo modello illustre nella *Ciropedia* di Senofonte), e che in età imperiale è rappresentata specialmente dalla *Vita di Apollonio di Tiana* (una specie di santone vissuto nel I sec., mago e taumaturgo), scritta da Filostrato (II-III sec.). E si possono citare anche le biografie scritte con intenti ideologici e religiosi, come gli *Atti degli Apostoli* canonici e apocrifi, nonché i *Vangeli*, sui quali cfr. R. Söder, *Die apokryphen Apostelgeschichten und die romanhafte Literatur der Antike*, Stoccarda 1932.

⁷² Cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Brescia 2008, pp. 67 e ss.

⁷³ La “Schola Armaturarum” purtroppo non è più visibile, essendo rovinata al suolo nel novembre del 2010, cfr. V. Ruggiero Perrino, *Cronaca di un misfatto. Pompei oggi*, in “Stilos”, gennaio 2011, pp. 16-23.

⁷⁴ Cfr. G. Binder, *Seculum augustum*. Vol. 2: *Religion und Literatur*, Darmstadt 1988, pp. 121-124.

⁷⁵ Cfr. Marziale, *Epigrammaton libri*, 8, 3, 13-16.

⁷⁶ Cfr. Plinio, *Epistolarium*, 7, 17, 3. Un'interessante testimonianza di lettura di tragedie è costituita dall'*Orazione* LII di Dione di Prusa, dove sono messe a confronto le tragedie su Filottete di Eschilo, Sofocle ed Euripide.

⁷⁷ Tuttavia, nell'eccellente volume *Papyrologica scaenica*, la Gammacurta, analizzando alcuni frammenti papiracei, contenenti opere teatrali con annotazioni 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. Infatti, anche lo Schouler nota che nel II sec., benché tragedie e commedie siano trasigrate sugli scaffali delle librerie, esistono non poche testimonianze di una sopravvivenza della pratica teatrale vera e propria; cfr. B. Schouler, *Les sophistes et le théâtre au temps des empereurs*, in (a cura di) P. Ghiron-Bistagne e B. Schouler, *Anthropologie et théâtre antique*, Montpellier 1987, pp. 280-283.

⁷⁸ 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 risalga al 467, cfr. F. Doglio, *Storia del teatro. Dall'impero romano all'umanesimo*, Milano 1990, pp. 43 e ss. Anche le testimonianze papiracee mostrano che accanto alle esecuzioni musicali e alle rappresentazioni di mimi, devono essere sopravvissute almeno le riprese dei drammi antichi, *pièces* della commedia nuova e delle tragedie euripidee; cfr. A. Pickard-Cambridge, *Le feste drammatiche di Atene*, Firenze 1996, p. 110. 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, quale 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 *Atreus*, *Armorum iudicium* e di una *praetexta* dal titolo *Aeneas*», O. Musso, *Gli spectacula theatrica 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>.

⁷⁹ I teatri diventano allora il luogo di incontro della comunità locale, nel quale, non solo le feste civili e religiose costituiscono un appuntamento importante nel calendario della vita pubblica ed un impegno non trascurabile del bilancio comunale, ma vengono pure diffuse comunicazioni di interesse generale per i cittadini del luogo; cfr. S. Daris, *Lo spettacolo nei papiri greci*, in "Aevum antiquum", n. 1, 1988, pp. 77-93.

⁸⁰ A. Pickard-Cambridge, *Le feste*, cit., p. 383.

⁸¹ Cfr. S. Daris, *Lo spettacolo*, cit. Altre particolarità relative a papiri di commedie e tragedie si trovano in Id., *Scritti rari e anonimi da Ossirinco*, in "Aevum antiquum", n. 2, 1989, pp. 47-95.

⁸² Cfr. G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papiracea*, in "Papyrologica Lupiensia", n. 11, 2002, pp. 130 e ss.

⁸³ Per una ricca panoramica in tal senso, vedi G. Tedeschi, in appendice al citato scritto. Sullo *status* giuridico degli attori nella Roma antica, cfr. anche V. Venturini, *Scritture teatrali e artisti nell'antica Roma*, in "Dionysus ex machina", n. 4, 2013, pp. 244-257.

⁸⁴ G. Tedeschi, *Lo spettacolo in età ellenistica*, cit., p. 136.

⁸⁵ Sul mondo degli attori nell'antichità cfr. anche P. Easterling e E. Hall, *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002.

⁸⁶ Qualche ulteriore accenno a spettacoli di tragedie, ma di dubbia interpretazione, troviamo in alcuni scrittori cristiani. Ad esempio, Arnobio nell'opera *Difesa della vera religione*, che si fa risalire all'inizio del IV sec., scrive: «Sulla scena [...] si rappresentano con balli e danze gli amori di Venere, la genitrice famosa della marzia gente, la madre del popolo dominatore, e un'oscena imitazione mostra com'essa si sfrena di passione in passione, al pari d'una spregevole prostituta. Si rappresenta pure la danza della Gran Madre, con le chiome avvolte nelle sacre bende, e la Pessinunzia Dindimene che, in maniera indecorosa per la sua età, si getta con desiderio osceno tra le braccia d'un bovaro, e ancora Ercole, il figlio famoso di Giove, che nelle *Trachinie* sofoclee, irretito nella morsa d'una veste mortale, emette miserandi ululati, è affranto dallo strazio del dolore e consumato fino alla morte completa dal disfacimento delle sue membra», cfr. O. Musso, *Gli spectacula*, cit., p. 5.

⁸⁷ Molti papiri si presentano come selezioni antologiche di brani teatrali e musicali, in guisa di monologhi tragici, tratti da opere classiche o di epoca ellenistica, generalmente selezionati – talvolta senza rispettare nemmeno l'esatto ordine originario con cui si trovavano nella stessa opera – in base a criteri strutturali o contenutistici (p. es.: raccolte di prologhi, oppure antologie di passi che trattano lo stesso argomento). Queste copie di scena testimoniano la grande diffusione di forme spettacolari, ben diverse dalla rappresentazione integrale di un dramma, che possiamo definire con il Gentili, "teatro antologia"; cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico: teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Roma-Bari 1977.

⁸⁸ Cfr. Tacito, *Dialogus de oratoribus*, 13, 2. Anche Donato riferisce che *populus [...] auditus in theatro Virgilii versibus surrexit universus et forte praesentem spectantemque Virgilium veneratus est sic quasi Augustum* (*Vita Virgilii*, 26-27). Tuttavia, è bene avvertire che non è chiaro se l'allusione si riferisca ad una vera e propria trasposizione teatrale di episodi virgiliani, oppure ad una citazione di versi all'interno di un'opera teatrale. In ogni caso, Servio (*In Virgilii Bucolicon librum commentarius*, 6, 11) fa sapere che una Citeride/Licoride avrebbe cantato un'ecloga *in theatro*.

⁸⁹ G.F. Giannotti, *Forme di consumo teatrale: mimo e spettacoli affini*, in (a cura di) O. Pecere, *La letteratura di consumo nel mondo greco-romano*, Atti del Convegno internazionale (Cassino, 14-17 settembre 1994), Cassino (FR) 1998, p. 276. La citazione da Luciano si legge in *De saltatione*, 46.

⁹⁰ Cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, cit.

⁹¹ 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.

⁹² Cfr. Svetonio, *Nero*, 21, 5; più avanti (*Nero*, 54) questi ricorda che Nerone aveva fatto pubblico voto di esibirsi come *histrion* per rappresentare danzando un *Turnus*. Macrobio (*Saturnalia*, 5, 17, 5) ci informa che la storia virgiliana di Didone veniva anche rappresentata e cantata da *histriones*. Abbiamo detto di Luciano che ci dice che tutta la materia del ciclo troiano veniva riadattata per spettacoli teatrali. I versi di Ovidio, come afferma egli stesso (*Tristia*, 2, 519) conobbero un destino scenico simile. Filostrato, ci informa di un attore che in Spagna offriva, «a gente che non aveva mai visto una tragedia», delle rappresentazioni che dovevano essere dello stesso tipo, poiché dal testo si evince che l'attore era solo senza una *troupe*, cfr. Filostrato, *Vita Apollonii*, 5, 9. Tale tipo di attività solistiche perse progressivamente popolarità nel corso dei secoli successivi, tant'è che Coricio di Gaza ci dà testimonianza dello scarso successo che ormai raccoglieva questo genere di rappresentazioni, peraltro molto rare, agli inizi del VI secolo; cfr. Coricio di Gaza, *Orationes*, 32, 118.

⁹³ Sul pantomimo, cfr. V. Rotolo, *Il pantomimo: studi e testi*, Palermo 1957.

⁹⁴ Tale funzione “memoriale” diventerà una delle principali ragioni addotte in sua difesa, per esempio, da un Libanio (fine IV sec.), cfr. Libanio, *Orationes*, 64, 112. Per completezza di informazioni, diciamo anche che abbiamo testimonianza di pantomimi derivati da altre forme letterarie. Plutarco, per esempio, ci racconta di un pantomimo basato su dialoghi platonici, cfr. Plutarco, *Quaestiones Conviviales*, 7 (711 C); mentre Ateneo parla di rappresentazioni pantomimiche di temi di filosofia pitagorica; cfr. Ateneo, *Deipnosophistai*, 1 20.

⁹⁵ Cfr. O. Musso, *Gli spectacula theatra*, cit., pp. 11-13. Sull'*Alcestis Barcinonensis*, cfr. M. Marcovich, *Alcestis Barcinonensis*, in “Illinois Classical Studies”, n. 1, 1984, pp. 111-134.

⁹⁶ Cfr. Nonno di Panopoli, *Dyonisiaca*, 19; Ateneo, *Deipnosophistai*, 14, 629-631; Luciano, *Περὶ ὀρχήσεως*.

⁹⁷ Agostino, *Doctrina cristiana* 2, 3, 4. Vi è però da precisare che per i Padri della Chiesa, in astratto, l'arte del pantomimo può tranquillamente essere studiata con rispetto dallo stesso autore, che magari non esita a deprecarla violentemente nel momento in cui la considera nella concretezza della sua esecuzione spettacolare.

⁹⁸ Plinio, *Epistulae* 5, 3, 2. Ad onor del vero, le commedie, ed in particolar modo quelle di Plauto e Terenzio, furono rappresentate sicuramente nel I sec., 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». Si rappresentavano anche commedie in greco, come quella di Germanico fatta mettere in scena e premiata dalla giuria a Napoli dal fratello Imperatore Claudio, come ci racconta Svetonio, nel *Divus Claudius* (XII 2).

⁹⁹ Orazio, *Epistulae* 2, 1, 199. Tuttavia, nell'*Ars Poetica*, egli annota che le orecchie vengono blandite dalla musica e dagli strumenti che si sono fatti molto più raffinati di un tempo, tanto che la parte del flautista (che in origine era poco più che un accompagnamento del coro) è diventata quasi uno spettacolo nello spettacolo.

¹⁰⁰ Plinio, *Epistulae* 6, 21. Si può però ipotizzare sulla base di alcuni lacerti di papiro, che nei teatri dell'età ellenistico-romana si rappresentassero anche commedie (menandree e comunque della Commedia Nuova). Ne è un esempio il papiro PSI 1176 (raccolto e analizzato, con tutti gli altri, nel citato volume della Gammacurta), che era sì una copia di lettura della prima metà del I sec., ma che sicuramente ha avuto come antigrafo un copione di scena, dal quale sono stati ricopiati anche tutti i segni scenici e tecnici usati dagli attori.

¹⁰¹ Scrive la Gammacurta: «Il canovaccio sul quale era annotato un *paigna*, ad uso personale del mimo, doveva avere l'aspetto di un appunto contenente uno schema di base, che comprendeva le battute principali e poche indicazioni sceniche – per lo più gesti e movimenti. Ne è esempio il mimo dell'*Adultera* [...]. La *hypothesis* aveva una struttura drammatica più articolata [...]. Di conseguenza la copia sulla quale era annotata poteva contenere maggiori indicazioni, quali una chiara distribuzione delle battute e una dettagliata descrizione della messa in scena come testimonia la *Charition*», T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, cit., p. 268.

¹⁰² L. Cicu, *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma 2012, pp. 80-81.

¹⁰³ Cfr. Orazio, *Saturae*, 10. Anche Cicerone ci fa sapere che quest'attrice era la beniamina di un pubblico più raffinato, cfr. Cicerone, *Epistulae ad Atticum* 4, 16, 6.

¹⁰⁴ Cfr. il notevole ed esaustivo saggio di S. Tsitsiridis, *Greek Mime in the Roman Empire (P.Oxy. 413: Charition and Moicheutria)*, in “Logeion”, n. 1, 2011, pp. 184-232. Sulle nuove scoperte di papiri contenenti (presumibilmente) brandelli di mimi, è di grande interesse la tesi di laurea di A. Filippi, *Mimi anonimi greci: nuove scoperte*, Università degli Studi di Trieste, a.a. 2015-2016, che è consultabile online all'indirizzo web www.academia.edu.

¹⁰⁵ Un approfondimento relativo al tema dell'adulterio nel mimo si trova in P.H. Kehoe, *The adultery mime reconsidered*, in (a cura di) D.F. Bright e E.S. Ramage, *Classical Texts and their Traditions. Studies in Honor of C.R. Trahman*, Chico 1984, pp. 89-106.

¹⁰⁶ Al riguardo, scrive Andreassi: «La dipendenza non sembra, a mio avviso, di tipo unidirezionale: come infatti è lecito supporre che Eronda abbia attinto alla fonte delle rappresentazioni popolari (dove il tema dell'adulterio giocava un ruolo di primo piano), così è ipotizzabile che un autore del II sec., quale appunto il mimografo di Ossirinco, potesse conoscere la versione ‘letteraria’ proposta dal quinto mimiambo erondeo», in M. Andreassi, *Il mimo tra ‘consumo’ e ‘letteratura’: Charition e Moicheutria*, in “Ancient Narrative”, n. 2, 2002, p. 33.

¹⁰⁷ Cfr. T. Gammacurta, *Papyrologica scaenica*, cit.

¹⁰⁸ Cfr. J.P.V. D. Balsdon, *Life and leisure in ancient Rome*, Londra 1969, pp. 278-279.

¹⁰⁹ Cfr. G. Traversari, *Tetimino e colimbètra*, in "Dioniso", n. 13, 1950.

¹¹⁰ Nerone amava molto questo genere di esibizioni. Sappiamo da Svetonio che l'imperatore cantò i dolori del parto di Canace dall'*Eolo* di Euripide, Oreste matricida, Edipo cieco, Ercole pazzo, e, in greco, Edipo esule. Rivalessò con attori valenti come Epirote. Inoltre, si fece scolpire nelle vesti di citaredo sul modello di Apollo e conì pure monete sulle quali era ritratto da citaredo, cfr. M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1939, p. 234.

¹¹¹ Cfr. O. Musso, *Gli spectacula theatrica*, cit., pp. 6-7.

¹¹² Cfr. Th. Wiedemann, *Emperors and Gladiators*, Londra 1995; cfr. anche K.M. Coleman, *Martial: Liber Spectaculorum*, Oxford 2006; utilissimo è infine G.L. Gregori, *Ludi e munera: 25 anni di ricerche sugli spettacoli d'età romana*, Milano 2011.

¹¹³ Cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio*, cit., pp. 76-79.

¹¹⁴ Cfr. Th. Wiedemann, *Emperors and Gladiators*, cit.; G. Ville, *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien*, Roma 1981.

¹¹⁵ Riferendosi alla distruzione di Treviri, saccheggiata dai barbari nel 420, Salviano racconta, in maniera piuttosto irata e critica per la demenzialità della pretesa, che i pochi nobili sopravvissuti a quell'eccidio non facevano che chiedere agli imperatori i giochi del circo, come se fossero il toccasana per la città distrutta!; cfr. Salviano, *De Gubernatione Dei* 6, 85-89.

¹¹⁶ Cfr. Gregorio di Nissa, *Vita di Mosè*.

¹¹⁷ È Svetonio, *Nero* 21, 5, che ci narra di Nerone cantore di tragedie, cui abbiamo accennato alla nota 109.

¹¹⁸ Cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio*, cit., pp. 165 e ss.

¹¹⁹ Cfr. C. Vicentini, *Da Platone a Plutarco. L'emozionismo nella teoria della recitazione del mondo antico*, in "Culture Teatrali", n. 9, autunno 2003, pp. 142 e ss.

¹²⁰ Naturalmente, non si tratta del problema posto dal teatro che riflette su se stesso e diventa metateatro, questione sulla quale, se eccettuiamo il prologo dei *Menaechmi* di Plauto, non ci sono tracce nella produzione teatrale antica, sia greca che romana, cfr. L.G. Christian, *Theatrum mundi. The history of an idea*, New York-Londra 1987, pp. 9-11.

¹²¹ Si ricordi che Plotino usava la metafora del *theatrum mundi* al servizio della teodicea e come strumento per pensare il rapporto tra il Logos del mondo e la singola anima, cfr. M. Vegetti, *La saggezza dell'attore. Problemi dell'etica stoica*, in "Aut Aut", n. 195/196, 1983, pp. 19-41.

¹²² La scena interiore, o il teatro della mente, è una metafora che ha avuto una presenza di gran lunga meno significativa nella letteratura antica. Invece, nella riflessione cristiana tardoantica e medievale incontrerà grande fortuna. La scena interiore postula la possibilità di aprire un campo metaforico *in interiore homine*, in cui all'immaginazione sia consentito visualizzare vicende, ambienti e personaggi inventati, o mutuati da letture fatte. A tal proposito si vedano Orazio (*Epistulae* 2, 2), Cicerone (*Tusculanae Disputationes* 2, 26, 64) o Seneca (*Epistulae* 25, 5-6). Anche l'imperatore Giuliano (*Misopogon* 21, 351 C-D) evoca il teatro interiore, propiziato dalla lettura di un testo autorevole, cfr. L. Lugaresi, *Il teatro di Dio*, cit., pp. 256-260.

¹²³ D. Del Corno, *La letteratura greca: storia e testi*, vol. IV, Milano 2007, p. 74.

¹²⁴ A. Barchiesi, *Il romanzo*, cit., p. 347.

¹²⁵ Anche gli autori dei romanzi latini rientrano in questa tipologia. Di Petronio non sappiamo molto, ma la sua qualifica di *arbiter elegantiarum* alla corte neroniana è del tutto compatibile con un ruolo di intellettuale centrato sull'intrattenimento; Apuleio, invece, corrisponde proprio al modello del retore della Seconda Sofistica, intellettuale dai molti interessi, affascinante comunicatore, a suo agio tanto in palcoscenico, quanto in tribunale.

¹²⁶ P. Fedeli, *La letteratura greca*, Urbino 1987, p. XLI.

¹²⁷ Cfr. V. Ruggiero Perrino, *Proprietà intellettuale nell'antichità. Questioni teatrali*, in AA.VV., *Nulla dies sine linea. I colloqui di Senecio in memoria di Emilio Piccolo* (Atti del secondo convegno di studi, Casamari, Veroli (FR), 3 ottobre 2015), Napoli 2016, pp. 34-77.

¹²⁸ O. Pecere, *Una premessa*, in (a cura di) O. Pecere, *La letteratura di consumo*, cit., p. 5.

¹²⁹ Gellio, *Noctes Atticae* 9, 4.

¹³⁰ In Quintiliano (9, 2, 31), con altrettanta somiglianza, possiamo leggere: «Alcuni sostengono che le prosopopee vere e proprie sono quelle in cui sia le persone sia le parole sono inventate: i discorsi immaginari di individui davvero esistenti preferiscono chiamarli *dialogoi*, termine che alcuni autori latini hanno tradotto con *sermocinatio*».

¹³¹ Cfr. V. Ruggiero Perrino, *La spettacolare vita*, cit.

¹³² Cfr. V. Ronca, *Citazioni letterarie nel romanzo greco d'amore*, tesi di laurea specialistica in lettere classiche, Università degli studi di Padova, a.a. 2008-2009, pp. 5 e ss.

¹³³ A. Barchiesi, *Il romanzo*, in (a cura di) F. Montanari, *Da Omero agli alessandrini. Problemi e figure della letteratura greca*, Firenze 1988, p. 351.

¹³⁴ Ivi, p. 353.

¹³⁵ Cfr. L. Graverini, *La scena raccontata: teatro e narrativa antica*, in (a cura di) F. Mosetti Casaretto, *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Atti delle II giornate internazionali interdisciplinari di studi sul Medioevo (Seina, 13-16 giugno 2004), Alessandria 2006, pp. 5 e ss.

¹³⁶ Macrobio, *Commentarii in somnium Scipionis*, 1 2, 8.

¹³⁷ Cfr. Luciano, *Pseudologista* 25 e anche *De Saltatione* 2 e 54.

¹³⁸ Cfr. E. Mignogna, *Narrativa greca e mimo: il caso di Achille Tazio*, in "Studi italiani di filologia classica", n. 89, 1996, pp. 232-234.

¹³⁹ Cfr. B.P. Reardon, *Charition*, in (a cura di) G. Schmeling, *The Novel in the Ancient World*, Lipsia 1996, pp. 309-335.

¹⁴⁰ Cfr. L. Graverini, *La scena raccontata*, cit.

¹⁴¹ Sulle intersezioni tra il romanzo di Apuleio e il coevo teatro, cfr. anche A. Kirichenko, *A Comedy of Storytelling, Theatricality and Narrative in Apuleius' Golden Ass*, Heidelberg 2010, del quale un recensore scrive: «Still, the idea that Apuleius' rewriting and his adding material under mine the straightforward narrative and causality of the original story is surely correct. Crucially for the credibility of his case Kirichenko often does not distinguish between different types of mime, throwing Herodas together with the *Moicheutria* and the *Charition* mime, and referring to Catullus the mimographer alongside Theocritus and Sophron, whose stories and characters, Kirichenko claims, share similar characteristics (cf. p. 20 f.). Similarly, he could have distinguished more clearly between, on the one hand, mimes written for performance and literature and, on the other, genres inspired by mime but not written for performance, for example the poems of Theocritus. Furthermore, Kirichenko does not distinguish between the mime-like elements already found in the lost Greek original of the *Met.* and those that Apuleius himself may have added to its plot: the *Charition*-mime and the story of Charite, which undeniably share some intriguing parallels, find a parallel in the *Onos* and thus very likely in the lost Greek original, but the adultery stories of *Met.* 9 are more likely to be Apuleian additions. The question remains whether there is any distinction in the character of mimeadaptation between those two types. Kirichenko shows the similarities which exist between the extant mime-scripts and the adultery stories in *Met.* 9, and between the flurry of jealous women in *Met.* 8 and *Met.* 10 and the depiction of dominant women in Herodas' *Mimiamb* 5 and the *Moicheutria*-mime», in R. May, *Review of KIRICHENKO, A., A Comedy of Storytelling, Theatricality and Narrative in Apuleius' Golden Ass*, in "Ancient Narrative", n. 10, 2012, pp. 182-183.

¹⁴² Cfr. M. Zimmerman, *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses Book X. Text, Introduction and Commentary*, Groningen 2000, pp. 20-21.

¹⁴³ Per quanto, poco prima, egli cita l'espressione *ad librum profero*, che denuncia un'intima contraddizione tra la natura "libresca" della tragedia, e il *profero* che termine evidentemente derivato dal linguaggio tecnico teatrale (che troviamo nell'*Amphitruo* di Plauto): quasi a voler dire "questa storia tragica la metto in scena in questo libro". Sul punto, interessante è un dialogo tra Calasiris e Cnemone nel romanzo di Eliodoro: «"Quando la processione e il sacrificio furono compiuti..." "Invero, padre mio, non è che furono compiuti", prese a dire Cnemone. "Da quanto mi hai raccontato, io non ho ancora assistito allo spettacolo. Ma mentre sono estremamente ansioso d'ascoltare la narrazione e mi affretto a vedere coi miei occhi questa solenne adunata, tu passi oltre aprendo e chiudendo lo spettacolo» (III 1, 1 e ss.). E poco più avanti: «la tua descrizione [di Teagene e Cariclea] li ha rappresentati in modo così vivido che mi è sembrato di vederli qui, davanti ai miei occhi» (III 4, 7); Cnemone «ama ascoltare e ha un desiderio insaziabile di bei racconti» (III 4, 11).

¹⁴⁴ L. Graverini, *La scena raccontata*, cit., p. 8.

¹⁴⁵ Cfr. ivi, pp. 8 e ss.

¹⁴⁶ M. Andreassi, *Il mimo tra 'consumo' e 'letteratura'*, cit., p. 39. Si noti una comune discendenza e rielaborazione del cosiddetto *Potiphar motif*, in base al quale una donna sposata (quale era anche la moglie di Putifarre nel racconto veterotestamentario di *Genesi* 39, 7-21) si innamora di un ospite (Giuseppe nell'episodio biblico) e, venendo da lui rifiutata, lo accusa di violenza sessuale.

¹⁴⁷ M. Andreassi, *Il mimo tra 'consumo' e 'letteratura'*: *Charition e Moicheutria*, cit.

¹⁴⁸ Per esempio, lo stesso nome “Cherea” è attestato in almeno sette commedie: Alexis, fr. 21; Menandro, *Aspis*; *Il misantropo*; *Koneiazomenai*; PCairensis 43327; POxy 2533; Terenzio, *Eunuchus*. Si tratta di una frequenza abbastanza alta per suggerire che Chereas sarebbe stato riconosciuto come un nome “comico”, come Panfilo o Moschione. Al riguardo scrive il Mason: «We may be able to take the analysis of Chaireas as a secondary figure from New Comedy a little further. Ancient commentators associated the names of New Comedy with stereotypical behaviour. According to Chorikios, “Moschion” rapes virgins, and “Chairestratos” falls in love with harp girls. Donatus, in his commentary on Terence’s *Adelphoe* (1.1), remarks that “Parmeno” is always the faithful servant, “Davus” the unfaithful, “Pamphilus” a youth, and “Myrrhina” a matron. “Names” are closely connected with “masks;” the discussions just cited from Chorikios and Terence are not so much of names as of prosopa and personae. Stereotypical character types can be connected with Pollux’ list of comic masks (τὰ κωμικὰ πρόσωπα τῆς νέας, *Onomastikon* 4: 143-154) which names 11 “young man” masks (146: πάγχρηστος νεανίσκος, μέλας νεανίσκος, οὔλος νεανίσκος, ἀπαλός, ἄγροικος, ἐπίσειστος, δεύτερος ἐπίσειστος, κόλαξ, παράσιτος, εἰκονικός, Σικελικός). These mask types can be compared with preserved examples of masks, including a notable collection of miniatures from Lipari, H.J. Mason, *Chaireas in Chariton and New Comedy*, in “Classical Bulletin”, n. 78, 2002, p. 28.

¹⁴⁹ S.T. Trzaskoma, *Chariton and Tragedy: Reconsiderations and New Evidence*, in “American Journal of Philology”, n. 131, 2010, pp. 219-231.

¹⁵⁰ H.J. Mason, *Chaireas in Chariton and New Comedy*, cit., p. 22.

¹⁵¹ Ivi, pp. 26-27.

¹⁵² Oltre all’articolo segnalato alla nota 138, cfr. E. Mignogna, *Leucippe in Tauride (Ach. Tat. 3, 15-22): mimo e ‘pantomimo’ tra tragedia e romanzo*, in “Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici”, n. 38, 1997, pp. 225-236; e Ead., *Il mimo “Leucippe”. Un’ipotesi su PBerol inv. 13927 [Pack² 2437]*, in “Rivista di cultura classica e medioevale”, 38, gennaio-giugno 1996, pp. 161-166. Il P.Berol. Inv. 13927, risalente al V-VI sec., è un documento prezioso per la storia della messinscena teatrale nella tarda antichità. Infatti, in esso è contenuta una specie di “programma di sala”, con l’elenco dei pezzi teatrali per uno spettacolo “antologico”, il cui momento *clou* dovette essere proprio la rappresentazione del mimo in cui questa Leucippe si trova nella bottega di un parrucchiere. Oltre a Leucippe e al barbiere comparivano sulla scena probabilmente altre due personaggi: una vecchia e un fabbro; tra gli oggetti di scena vengono elencati alcuni attrezzi da barbiere, uno specchio, pezze, pani e focacce per la vecchietta, un borsello, strumenti da fabbro e probabilmente una tunica di lino.

¹⁵³ Su questo mosaico e le connessioni con il *Romanzo di Nino*, cfr. H. Morales, *Vision and narrative in Achilles Tatius’ Leucippe and Clitophon*, Cambridge 2004.

¹⁵⁴ Ivi, p. 73.

¹⁵⁵ Cfr. D. Konstan, *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton 1994.

¹⁵⁶ L. Graverini, *Apuleio e Achille Tazio. Una scena di caccia e una “regola aurea”*, in (a cura di) F. Gasti, *Il romanzo latino: modelli e tradizioni letterarie*, Atti della VII Giornata ghisleriana di filologia classica (Pavia, 11-12 ottobre 2007), Pavia 2009, p. 81.

¹⁵⁷ Cfr. M.P. Pattoni, *I Poimenikà di Longo e la contaminazione dei modelli*, in Longo Sofista, *Dafni e Cloe*, Milano 2005, pp. 7-117.

¹⁵⁸ Ivi, p. 11.

¹⁵⁹ Il gettarsi a terra (e il restarci) rientrava tra i gesti convenzionali con cui i personaggi dei drammi esprimevano profondo cordoglio: non è dunque sorprendente che in un episodio chiaramente parodistico dei moduli tragici vi si alluda per ben tre volte.

¹⁶⁰ Cfr. M.P. Pattoni, *La sympatheia del Coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico*, in “Studi Classici e Orientali”, n. 39, 1989, pp. 33-82.

¹⁶¹ Cfr. J.U. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxford 1925, pp. 181 e ss.

¹⁶² Cfr. M.P. Pattoni, *I Poimenikà di Longo*, cit.

¹⁶³ P.G. Walsh, *The Roman Novel*, Cambridge 1970, pp. 25-27.

¹⁶⁴ L. Cicu, *Componere mimum (Petr. Sat. 117.4)*, in “Saldalio”, 15, 1993, p.109.

¹⁶⁵ Cfr. F. Giancotti, *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina-Firenze 1967, pp. 234-238.

¹⁶⁶ L. Cicu, *Il mimo teatrale*, cit., pp. 60-61.

¹⁶⁷ Cfr. O. von Ribbeck, *Geschichte der römischen Dichtung*, vol. 1, Stuttgart 1894, pp. 223 e ss.

¹⁶⁸ F. Giancotti, *Mimo e gnome*, cit., pp. 169-170.

¹⁶⁹ Petronio, *Satyricon*, a cura di F. Buecheler, Berlino 1862, p. 60.

¹⁷⁰ Cfr. F. Buecheler, *Quaestiones Petronianae*, in “Harvard Studies in classical Philology”, 2, 1891, p. 6.

¹⁷¹ Cfr. A. De Lorenzi, *Madeia Perimadeia in Petronio e un mimo perduto di P. Siro*, in "Rivista indo-greco-italiana", 13, 1929, pp. 10 e ss. La congettura è questa: «Il mimo di Siro si apriva dunque con un'operazione magica, in cui l'amante e il coro dei compagni suoi, innanzi alle ripulse della bella, invocava con un motto, che costituiva probabilmente il ritornello di tutto il *carmen devinctionis*, l'intervento o l'ausilio delle due maghe famose, Medea e Perimedeia. Forse dopo il successo di questa operazione magica [...] le *mal resistenti* porte dell'amata, rappresentata da Fortunata, si aprivano, ed ella si gettava in braccio all'amante, e qui al marito Trimalcione, iniziando col cordace il ballo finale». Nelle discusse parole *madeia perimadeia* è stato anche ravvisato un cenno all'ebbrezza, cfr. T. Bolelli, *Su alcuni passi controversi del Satyricon di Petronio*, in "Annali della scuola Normale di Pisa", serie II, 28, 1959, pp. 313 e ss.

¹⁷² Cfr. L. Friedlaender, *Introduzione*, a Petronio, *Cena Trimalchionis*, Amsterdam 1960, p. 282.

¹⁷³ F. Giancotti, *Mimo e gnome*, cit., pp. 233-264.

¹⁷⁴ Cfr. *ivi*, pp. 231 e ss.

¹⁷⁵ Non il solo Trimalchione dunque si avventurava in ridicole disquisizioni culturali, ma anche pretenziosi letterati. Questo, che possiamo considerare un *topos* comico, era impiegato anche dai *circulatores*. Parodiando gli oratori e imitandone certi atteggiamenti teatrali, essi ostentavano i lunghi silenzi di riflessione, *expectata cogitatio*, la lentezza nell'alzarsi per prendere la parola, *vix surgendi mora*, e infine l'eloquenza che era in realtà una *extemporalis garrulitas*, un improvvisato profluvio di parole, come attesta anche Quintiliano (2, 4, 15). Leggiamo in Cicu: «Un *testimonium* [...] proveniente dall'orazione *Pro Quinto Gallio* di Cicerone e riportato da Girolamo nella lettera al presbitero Nepoziano (*ep.* 52,8), ci informa sul fatto che tale genere di discussioni compariva anche nell'opera di un *poeta quidam*, *homo perlitteratus*, con grande successo presso il pubblico ignorante, e che spesso suscitava gli entusiasmi anche a teatro, dove gli spettatori non erano più dotti: *His autem ludis ... unus quidam poeta, homo perlitteratus, cuius sunt convivia poetarum ac philosophorum, eum facit Euripidem et Menandrum inter se et alio loco Socraten atque Epicurum disserentes, quorum aetates non annis, sed saeculis scimus fuisse disiunctas. Atque his quantos plausus et clamores movet! Multos enim condiscipulos habet in theatro, qui simul litteras non didicerunt*; L. Cicu, *Componere*, cit., p. 115.

¹⁷⁶ Questa caratteristica era propria anche della *Menippea*, genere al quale spesso gli esegeti hanno ascrivito il *Satyricon*, come abbiamo detto nel primo paragrafo. Come ha sottolineato il Knoche, riguardo all'opera di Varrone, «dato il gusto per la varietà scenica, per la molteplicità dei protagonisti e per il dialogo, non deve stupire che vi siano contatti con il dramma. Varrone stesso si rifà al dramma, sia coi titoli sia con le citazioni sia con i discorsi teatrali e anche infine con espliciti riferimenti. Che vi siano forti influssi della letteratura e della prassi drammatica è quindi innegabile», U. Knoche, *La satira romana*, Brescia 1969, p. 79.

¹⁷⁷ L. Cicu, *Componere*, cit., p. 105.

¹⁷⁸ Come del resto ha fatto A. Collignon, *Étude sur Pétron*, Parigi 1892, p. 279.

¹⁷⁹ Scrive Cicu: «L'elemento patetico era una costante nella trama della palliata, come si evince fra l'altro da Plauto, *Persa*, 149-152, in cui la *virgo*, figlia del parassita dovrà raccontare non solo di essere nata lontana da Atene e di avere avuto genitori liberi e di essere stata rapita, ma dovrà anche suscitare compassione piangendo mentre ricorda il passato: *defleat cum ea memoret*. La tecnica di suscitare commozione era fra l'altro insegnata nelle scuole di oratoria, come testimonia la *Rhetorica ad Herennium* II 31, 50. Vale la pena di richiamare il passo: *Misericordia commovebitur auditoribus si variam fortuna rum commutationem dicemus; si ostendemus in quibus commodis fuerimus quibusque incommodissimus, comparatione; ... si supplicabimus et nos sub eorum quorum misericordiam captabimus potestatem subiciemus* ... Sono palesi le occorrenze tematiche con il passo in esame. Petronio attingeva dunque dalle reminiscenze della sua istruzione retorica o era stata la retorica che già prima aveva tratto dal teatro i suoi esempi?», L. Cicu, *Componere*, cit., p. 125.

¹⁸⁰ La *gag* riproduce lo schema iniziale delle *Rane* di Aristofane, dove Santia, servo di Dioniso, protesta per il carico eccessivo e minaccia di dire battute obsolete o anche di spettezzare, proprio come fanno nelle scene d'apertura i personaggi delle commedie di Frinico, Lici e Amipsia. Intuiamo che il peto era usato di frequente nella commedia antica, per suscitare la facile risata popolare. Già Aristofane però lo considerava un «mezzuccio» e la Commedia Nuova, più misurata ed elegante, per quanto ne sappiamo, vi rinunciò del tutto. I *crepiti* ritornano però nel mimo, più proclive a ricercare effetti buffoneschi e scurrili, come è attestato anche nel mimo della *Charition*, in cui il petomane diviene quasi un *deus ex machina* di tutta la vicenda.

¹⁸¹ Che gli improvvisi e radicali rovesciamenti della sorte fossero all'ordine del giorno nelle trame dei mimi «drammatici» lo intuimmo da alcune testimonianze. Cicerone definisce infatti nella seconda Filippica (2,65) Antonio *persona de mimo* perché diventato improvvisamente ricco, da povero che era, proprio come un personaggio da mimo. Negli scolii a Giovenale (94) si legge la storia di un padrone, che diventa schiavo di quello che era prima il suo schiavo; Seneca (*ep.* 113,6) accenna al personaggio del *dives fugitivus*, forse un bancarottiere, e comunque un personaggio caduto in disgrazia tanto da essere costretto a fuggire. Ancora Giovenale (VI 605-609) definisce propria della trama di un mimo la sorte dei bimbi esposti, che vengono raccolti e adottati dalle grandi famiglie.

¹⁸² Il ruolo doveva essere molto importante nell'economia della trama e assai popolare, tanto che qualche archimimo, come il Latino nominato da Giovenale (VI 46), ne aveva fatto il suo cavallo di battaglia. Latino è ricordato anche da Svetonio (15) e Marziale (I 4, 5 e II 72, 3).

¹⁸³ Cfr. R. Heinze, *Petronius und der griechischer Roman*, in "Hermes", 1899, p. 516.

¹⁸⁴ Cfr. le numerose citazioni esemplificative in L. Cicu, *Componere*, cit., pp. 137 e ss.

¹⁸⁵ Scrive ancora Cicu: «È Girolamo questa volta a permettere di decodificare la sequenza. Nella *Epistula 52 Ad Nepotianum* 2, egli teorizza la necessità di una interpretazione non letterale della Bibbia. A sostegno della sua tesi prende in esame un episodio del *Libro dei re a*, 1-4), in cui si racconta che Davide, ormai settantenne, *senectute frigente non poterat calefieri*, aveva perso insomma la sua virilità. Per ovviare all'inconveniente i suoi collaboratori cercarono *de universis finibus Israhel* una ragazza, Abisag la Sunamite, *quae cum rege dormiret et senile corpus calefaceret*. La cosa raggiunse lo scopo: *grandaevus calescit amplexibus*. Si può interpretare un simile racconto alla lettera, si chiede Girolamo. No evidentemente: questo genere di storie, osserva, in cui *unfrigidus senex... nisi complexu adolescentulae non tepescit* è un *figmentum... de mimo vel Atellanarum ludicra* e non ha niente a che fare con un testo sacro. Evidentemente la *fabula mimica* utilizzava, nel canonico misto di *obscenitas* e *iocus*, anche situazioni simili, imperniate cioè su vicende di vecchi cadenti che intrecciavano comiche relazioni con ragazzine. Come appunto accade in questo luogo petroniano», ivi, pp. 140-141.

¹⁸⁶ Cfr. L. Cicu, *Componere mimum* (*Petr. Sat. 117.4*), cit., pp. 140 ss.

Parlare ai contemporanei con le parole degli antichi: la funzione della citazione nella letteratura bizantina

di Lia Raffaella Cresci

Uno dei pregiudizi più radicati nei confronti della letteratura bizantina è rappresentato dalla valutazione negativa espressa sulla pratica diffusa dell'imitazione sistematica degli autori della grecità antica, intesa nella sua più ampia estensione temporale, da Omero sino all'avanzata età imperiale. Sulla base di un romanticismo attardato, ma pervicace, la pretesa originalità, la spontaneità (con correlato lirismo, individualismo *et cetera*) sono caratteri che qualificano in senso positivo una civiltà letteraria, sino a trasformarsi in discriminanti che determinano la svalutazione di una cultura che pone invece come punto di riferimento costante il dialogo inesaurito con modelli letterari percepiti come fondanti di uno degli elementi identitari di tale cultura. Di qui condanne senza appello di filologi anche del calibro di Giorgio Pasquali nella voce *Bizantina (Letteratura)* dell'*Enciclopedia Treccani*.

In realtà, come hanno ampiamente dimostrato gli studi dell'ultimo cinquantennio, non è possibile cogliere lo spessore, anche comunicativo, della letteratura bizantina, se si prescinde dal rapporto profondo che, in generi letterari diversi e secondo codici differenziati, viene sempre intessuto con gli autori antichi, i cui testi fungono da ipotesto¹. Spesso solo l'identificazione del passo dell'autore antico o tardoantico, cui lo scrittore bizantino si riferisce, consente di decifrare il significato di intere sezioni di opere bizantine². Ciò che potrebbe apparire un gioco sterile o una sorta di sfida tra intellettuali lontani dai problemi e dai dibattiti del loro tempo si qualifica in realtà come una logica conseguenza della percezione della continuità linguistica e culturale tra l'Antichità e l'età bizantina: i nuclei tematici individuati dagli antichi sono sentiti come ancora vivi ed attuali.

Le soluzioni proposte dagli antichi non vengono considerate definitive, ma imprescindibili punti di partenza per impostare la discussione sulla loro validità nel nuovo tempo e per escogitare prospettive inesplorate. Non si ritiene che l'adeguamento al mutare dei tempi e delle circostanze sia più agevole senza il confronto costante con il passato. Anzi: la rivisitazione della tradizione è il primo passo per l'impostazione di ogni questione fondamentale. Così spesso si parla ai contemporanei di problemi specifici dei contemporanei non pretendendo di ricorrere a parole nuove, ma facendo assumere un nuovo significato a parole antiche. Nella ripresa e nella modifica rispetto alla voce degli antichi il pubblico saprà cogliere il messaggio peculiare, lo spunto dell'attualità.

Di questo dialogo serrato fornirò qualche esempio, tratto da un genere letterario coltivato per l'intero millennio della civiltà bizantina sempre a livelli di assoluta eccellenza, come riconosciuto anche dai critici più severi della letteratura di Bisanzio: la storiografia e, più precisamente, la monografia storica, che vede in Erodoto, Tuciddide, Polibio modelli indiscussi³, continuamente rivisitati anche attraverso la lettura degli autori di età ellenistica e imperiale che intesero a loro ricollegarsi.

Nel VI secolo, in una linea di continuità di cui cogliamo i segni sia in storici la cui opera ci è pervenuta integralmente (per esempio Zosimo) sia in autori giuntici in forma frammentaria (per esempio Prisco e Malco)⁴, la monografia storica si incarica di narrare e giudicare gli eventi contemporanei secondo le categorie di metodologia storica e di interpretazione critica delineate già nel V secolo a. C.: scrupoloso vaglio delle fonti, preferenza accordata alla testimonianza visiva dell'autore, imparzialità almeno ostentata, anche se ovviamente non sempre praticata, ricerca delle cause dei fatti, in una visione sostanzialmente laica delle forze che determinano gli eventi, attenzione accordata ai discorsi diretti, preferibilmente contrapposti, dei protagonisti⁵.

Procopio di Cesarea, che continua l'opera di Malco di Filadelfia e che vedrà a sua volta come prosecutore Agazia Scolastico, scrive la storia di buona parte del regno dell'imperatore Giustiniano, propugnatore e realizzatore della *renovatio imperii*, cioè del grandioso progetto di ricostituire l'impero di Costantino, con perno nel Mediterraneo, superando la divisione tra *pars Orientis* e *pars Occidentis*, inaugurata da Teodosio per i suoi successori⁶.

Nel proemio dei *Bella*⁷ Procopio indica il contenuto e lo scopo dell'opera nonché la metodologia adottata, seguendo da vicino il dettato dei proemi dei suoi modelli:

Προκόπιος Καισαρεὺς τοὺς πολέμους ξυνέγραψεν οὕς Ἰουστινιανὸς ὁ Ῥωμαίων βασιλεὺς πρὸς βαρβάρους διήνεγκε τοὺς τε ἐφους καὶ ἐσπερίους, ὥς πη αὐτῶν ἐκάστω ξυνηγέθη γενέσθαι, ὥς μὴ ἔργα ὑπερμεγέθη ὁ μέγας αἰὼν λόγου ἔρημα χειρωσάμενος τῇ τε λήθῃ αὐτὰ καταπρόηται καὶ παντάπασιν ἐξίτηλα θῆται, ὥνπερ τὴν μνήμην αὐτὸς ᾔετο μέγα τι ἔσεσθαι καὶ ξυνοῖσον ἐς τὰ μάλιστα τοῖς τε νῦν οὖσι καὶ τοῖς ἐς τὸ ἔπειτα γενησομένοις, εἴ ποτε καὶ αὖθις ὁ χρόνος ἐς ὁμοίαν τινὰ τοῦ ἀνθρώπου ἀνάγκην διάθοιτο.

Il pubblico colto e selezionato cui Procopio si rivolge non può non rintracciare con precisione i richiami, addirittura le citazioni, degli autori di riferimento. In primo luogo il proemio di Erodoto⁸:

Ἡροδότου Θουρίου ἱστορίας ἀπόδεξις ἦδε, ὥς μήτε τὰ γενόμενα ἐξ ἀνθρώπων τῷ χρόνῳ ἐξίτηλα γένηται, μήτε ἔργα μεγάλα τε καὶ θωμαστά, τὰ μὲν Ἕλλησι, τὰ δὲ βαρβάροισι ἀποδεχθέντα, ἀκλέα γένηται, τὰ τε ἄλλα καὶ δι' ἣν αἰτίην ἐπολέμησαν ἀλλήλοισι.

Il nome dell'autore e la città di provenienza, come rivendicazione di paternità e presa di responsabilità del contenuto, lo scopo, ancora fortemente ancorato alla visione epica, che individua nella gloria l'unica forma di sopravvivenza, l'unico rimedio all'azione cancellatrice del tempo, il criterio della grandezza come discriminare tra ciò che può essere lasciato all'oblio e ciò che deve essere consegnato alla memoria dei posteri⁹, la definizione dei contendenti e l'individuazione dei motivi che causarono il conflitto: questi gli elementi-cardine del proemio erodoteo, facilmente riconoscibili nella ripresa procopiana.

Ma lo storico di età giustiniana non si limita a segnalare le proprie riprese da Erodoto, ma ad esse aggiunge i riecheggiamenti tucididei, altrettanto riconoscibili. Tucidide infatti nel proemio¹⁰ dichiara:

Θουκυδίδης Ἀθηναῖος ξυνέγραψε τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων, ὥς ἐπολέμησαν πρὸς ἀλλήλους, ἀρξάμενος εὐθύς καθισταμένου καὶ ἐλπίσας μέγαν τε ἔσεσθαι καὶ ἀξιολογώτατον τῶν προγεγενημένων, τεκμαιρόμενος ὅτι ἀκμάζοντές τε ἦσαν ἐς αὐτὸν ἀμφοτέρω παρασκευῇ τῇ πάσῃ καὶ τὸ ἄλλο Ἑλληνικὸν ὄρων ξυνιστάμενον πρὸς ἑκατέρους, τὸ μὲν εὐθύς, τὸ δὲ καὶ διανοούμενον.

Da Tucidide deriva a Procopio la posizione iniziale del nome dell'autore e la preminenza sintattica (cioè la funzione di soggetto) rispetto al rilievo che il proemio erodoteo assicurava alla fase espositiva, nonché il termine tecnico (*xyngrapho*) che andrà a definire

per antonomasia la monografia storica. Inoltre la ripresa del requisito della grandezza come criterio di scelta dell'argomento (e Procopio nella seconda parte del proemio¹¹ svilupperà lo spunto polemico-agonistico tucidideo, presentando le guerre giustinianee come le più grandi in assoluto, ma solo per motivi ascrivibili al progresso della tecnica militare, non alla ricchezza e potenza dell'impero).

Lo scopo dell'opera storica in Tucidide è iscrivibile nella categoria dell'utilità, secondo parametri e nuclei di filosofia della storia, che vengono esplicitati alla fine dell'archeologia¹², cioè della veloce ricostruzione della storia arcaica della Grecia:

ὅσοι δὲ βουλήσονται τῶν τε γενομένων τὸ σαφὲς σκοπεῖν καὶ τῶν μελλόντων ποτὲ αὖθις κατὰ τὸ ἀνθρώπινον τοιούτων καὶ παραπλησίων ἔσεσθαι, ὠφέλιμα κρίνειν αὐτὰ ὀρκούντως ἔξει. κτῆμά τε ἐς αἰεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα ἐς τὸ παραχρῆμα ἀκούειν ζύγκειται.

La natura umana, invariabile, rende possibile che situazioni analoghe alla guerra del Peloponneso tornino in futuro a ripresentarsi: in questo senso la ricerca storica non vale solo come strumento conoscitivo del passato, ma come aiuto a prevedere il probabile esito degli eventi futuri. Procopio si richiama proprio a questo passo tucidideo, quando vanta la grandissima utilità che il ricordo degli eventi grandi (come le guerre giustinianee) riveste, non solo per i contemporanei, ma anche per le generazioni future.

Si noti che la prospettiva «laica» di Tucidide, che individua nella storia l'operare di leggi legate alla natura umana, viene fatta propria in una sede enfatica come quella proemiale da Procopio, che vive sotto l'impero del piissimo Giustiniano, rigoroso difensore dell'ortodossia calcedoniana.

Nell'esordio del proemio dei *Bella* sono dunque rintracciabili elementi evidenti di ripresa degli analoghi testi dei due “inventori” della monografia storica: questa ripresa segnala al pubblico il genere letterario in cui Procopio intende inserirsi, la metodologia storica, il livello linguistico, la chiave interpretativa degli eventi che si impegna ad adottare. Unire i riferimenti ad autori tra i quali si rintraccia un rapporto di imitazione, ma anche di polemica e superamento (Tucidide continua non solo a livello contenutistico l'opera di Erodoto, ma polemizza con il metodo, con le modalità comunicative, con lo scopo dichiarato del suo predecessore) non può ascriversi a scelta (o bizzarria) procopiana: anche in questo specifico ambito esiste un precedente addirittura normativo cui

conformarsi. Luciano compone un opuscolo «Come si deve scrivere la storia» di teoria storiografica, fondamentale non solo perché è l'unica organica meditazione di teoresi storiografica pervenutaci dall'Antichità, ma anche perché i bizantini mostrano di conoscerla e di assumerla come testo di riferimento. Nella *pars construens* dell'opuscolo Luciano fornisce suggerimenti a chi si appresti a comporre il proemio di una monografia storica, convalidando la propria proposta con gli *exempla* rappresentati dai proemi dei due migliori *xyngrapheis*, Erodoto e Tucidide¹³: «i migliori storici si servirono di tali proemi: Erodoto affinché gli eventi, che sono grandi e meravigliosi, e cioè le vittorie dei Greci e le sconfitte dei barbari, non diventassero col tempo evanescenti; Tucidide poiché proprio lui aveva previsto che quella guerra sarebbe stata più degna di considerazione e più grande delle precedenti. E infatti durante questa guerra avvennero grandi patimenti». A parte le evidenti rielaborazioni luciane del testo erodoteo (sia dal punto di vista linguistico sia a livello contenutistico e concettuale) è importante rilevare che la commistione di riprese da Erodoto e da Tucidide è espressamente raccomandata (se non prescritta) da Luciano e a questo dettame aderisce Procopio. Ma l'autore bizantino non si limita ad allinearsi a una tradizione consolidata: proprio nell'ambito della ripresa egli introduce modifiche precisamente mirate a far filtrare un messaggio. Infatti proprio la quasi citazione del proemio tucidideo rende più evidente lo scostamento dal testo di riferimento, nel punto in cui Procopio precisa che le guerre argomento della sua opera storica non sono quelle che combatterono tra di loro due contendenti, ma quelle che Giustiniano decise di muovere contro tutti i barbari (Procopio specifica enfaticamente: quelli orientali e quelli occidentali). L'iniziativa o, meglio, la responsabilità delle guerre è quindi assegnata esplicitamente a Giustiniano: lo scarto rispetto al modello richiama l'attenzione su questo dato, interpretabile in più direzioni. Nell'ambito della propaganda ufficiale sulla *renovatio imperii* può presentarsi come il riconoscimento all'imperatore dell'attività militare che ne consentì la realizzazione, ma, coerentemente con quanto denunciato apertamente negli *Anecdota* e descritto i alcuni passi dei *Bella*, può costituire la premessa a una valutazione tutt'altro che entusiastica delle iniziative belliche di Giustiniano¹⁴. Sin dall'esordio dell'opera, dunque, risulta evidente l'intento imperiale di muovere guerra ai barbari. La critica traspare solo per chi conosca i modelli cui Procopio

si richiama e sia in grado di riconoscere, decifrare e interpretare lo scarto rispetto al testo tucidideo: le parole dello storico ateniese sono la base e il veicolo per una comunicazione dall'evidente valore politico rivolta ai contemporanei¹⁵.

Sei secoli dopo Procopio, nel XII secolo, un altro autore nel proemio di un'opera storica ricorre alla pratica della citazione per trasmettere un messaggio strettamente connesso allo scopo e alle modalità di composizione della propria *xyngraphè*. Anna Comnena descrive in termini enfatici il potere del tempo¹⁶, ampliando in prospettiva epica, confacente all'ispirazione generale e al titolo (*Alessiade*), lo spunto fornito dal proemio erodoteo:

Ῥέων ὁ χρόνος ἀκάθεκτα καὶ ἀεὶ τι κινούμενος παρασύρει καὶ παραφέρει πάντα τὰ ἐν γενέσει καὶ ἐς βυθὸν ἀφανείας καταποντοῖ ὅπου μὲν οὐκ ἄξια λόγου πράγματα, ὅπου δὲ μεγάλα τε καὶ ἄξια μνήμης καὶ τὰ τε ἄδηλα φύων κατὰ τὴν τραγωδίαν καὶ τὰ φανέντα ἀποκρυπτόμενος.

Per illustrare la forza del tempo Anna ricorre a una citazione tratta dalla tragedia, precisamente dall'*Aiace* di Sofocle:

ἅπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος / φύει καὶ τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται

L'eroe acheo più forte dopo Achille proclama l'irresistibile potere del tempo¹⁷, che si dimostra capace di decidere della comparsa e della scomparsa, potere che Aiace non è in grado di combattere. Contro il tempo, però, si erge il baluardo dell'opera storica, capace di selezionare ciò che è degno del ricordo e di salvarlo dall'oblio: Anna, autrice della storia che descriverà le imprese del padre, si qualifica come colei che riuscirà nell'impresa in cui Aiace è fallito. Sarà grazie all'*Alessiade* che l'operato di Alessio Comneno, cui costantemente si richiamano il figlio (Giovanni) e il nipote (Manuele), entrambi ascesi al trono imperiale, verrà ricostruito in termini precisi e veritieri¹⁸. Alla dimensione epica delle imprese paterne si affianca il compito epico, arricchito, grazie alla citazione di Sofocle, di una dimensione drammatica, di Anna Comnena: sarà la sua opera, ben più di quella del fratello, che riuscì a soppiantarla nella contesa per la successione al trono, a garantire al padre la perennità del ricordo.

Ma proprio il rapporto esibito, vantato, ribadito tra la storica e l'argomento della sua opera può creare sospetti circa uno dei requisiti imprescindibili della monografia storica: l'imparzialità dello storico. Anna dunque prevede le obiezioni che potranno esserle

mosse e cerca di prevenirle, ricorrendo a una duplice precisazione. In prima istanza¹⁹

ταύτας δὲ λέξουσα ἔρχομαι οὐχ ὥς ἐπίδειξιν τινὰ τῆς περὶ λόγους ποιουμένη ἀσκήσεως, ἀλλ' ὥς ἂν μὴ πρᾶγμα τηλικούτον τοῖς ἔπειτα γενησομένοις καταλειφθεῖν ἀμάρτυρον, ἐπεὶ καὶ τὰ μέγιστα τῶν ἔργων, εἰ μὴ πως ἄρα διὰ τῶν λόγων φυλαχθεῖν καὶ τῇ μνήμῃ παραδοθεῖν, τῷ τῆς σιωπῆς ἀποσβέννυται σκότῳ

ribadisce che il compito della storia è di impedire che le azioni, per quanto grandi e degne di considerazione, cadano nell'oblio.

Questa dichiarazione ricalca, quasi alla lettera, il proemio dell'opera storica di Giovanni di Epifania, storico del VI secolo d.C., tanto da qualificarsi come una vera e propria citazione, non segnalata, non perchè Anna intenda operare un plagio mascherato, ma perché, al contrario, le parole cui si richiama sono considerate note e, soprattutto, autorevoli. Sulla scorta della convalida offerta dalla citazione delle parole di Giovanni di Epifania, Anna può passare a precisare che le lodi o i biasimi distribuiti al protagonista della sua opera storica (cioè a suo padre) non devono procurarle le critiche degli invidiosi e dei malevoli, che potrebbero accusarla di comporre non una storia, ma un encomio, qualora mostri apprezzamento per le imprese paterne, o, al contrario di essere una figlia irrispettosa, come Cam figlio di Noè, nel caso anzi critiche contro il padre.

Su quale base Anna può controbattere le riserve che si aspetta di suscitare con un'opera dedicata a un protagonista il legame col quale ribadisce sistematicamente? Come può neutralizzare la diffidenza di chi avrebbe difficoltà a credere alla sua obiettività, requisito metodologico imprescindibile per un *xyngraphews*? Anna non rintuzza le probabili critiche con parole proprie, ma ricorre a quelle di un'autorità indiscutibile nel genere storiografico²⁰, come Polibio²¹:

ὅταν γάρ τις τὸ τῆς ἱστορίας ἦθος ἀναλαμβάνῃ, ἐπιλαθέσθαι χρὴ εὐνοίας καὶ μίσους καὶ πολλάκις κοσμεῖν τοὺς ἐχθροὺς τοῖς μεγίστοις ἐπαίνοις, ὅταν αἱ πράξεις ἀπαιτῶσι τοῦτο, πολλάκις δ' ἐλέγχειν τοὺς ἀναγκαιοτάτους, ὅταν αἱ τῶν ἐπιτηδευμάτων ἀμαρτίαι τοῦθ' ὑποδεικνύωσιν. διόπερ οὔτε τῶν φίλων καθάπτεσθαι οὔτε τοὺς ἐχθροὺς ἐπαινεῖν ὀκνητέον.

Dunque la situazione peculiare di Anna rientra perfettamente in una casistica già prevista e contemplata, tanto da essere formalizzata in un principio metodologico limpidamente enunciato da Polibio. Riprenderne alla lettera le parole significa dimostrare l'infondatezza delle critiche che contro Anna potrebbero essere avanzate: molti secoli prima di Anna

un'autorità universalmente riconosciuta nell'ambito della monografia storica aveva già canonizzato un principio a cui Anna non potrà non attenersi. Infatti, dopo aver riportato le parole di Polibio, Anna può tornare a esprimersi con un'enfatica prima persona²²:

ἐγὼ δὲ καὶ τούτους κάκεινους καὶ τοὺς πληττομένους ἐφ' ἡμῖν καὶ τοὺς ἀποδεχομένους ἡμᾶς, παραμυθησαίμην ἂν ἀπὸ τῶν πραγμάτων αὐτῶν καὶ τῶν ἐωρακότων αὐτοὺς τε καὶ τὰ πράγματα μαρτυραμένη. ἐνίων γὰρ τῶν νῦν ὄντων ἀνθρώπων οἱ μὲν πατέρες, οἱ δὲ πάπποι ἐγένοντο οἱ τούτων συνίστορες.

Come recentemente rilevato, l'*Alessiade*, oltre a uno scopo di ricostruzione e narrazione storica, ha anche una dimensione prettamente politica: chiusa nel convento costantinopolitano della «Piena di grazia» a seguito del fallimento del «colpo di stato» contro il fratello Giovanni II Comneno, l'autrice disegna del padre Alessio e delle sue imprese un ritratto che segna una netta distanza dall'operato sia di Giovanni II sia di Manuele I (rispettivamente fratello e nipote, che si succedono sul trono) e dall'immagine che di Alessio traccia la propaganda imperiale di entrambi. Il messaggio di Anna, cioè, si rivolge fortemente ai contemporanei, con una carica polemica nettamente decifrabile²³.

Gli esempi di Procopio e di Anna Comnena, solo due tra i tanti disponibili, illustrano come, per intervenire nel vivo di polemiche contemporanee agli autori, per esprimere una valutazione politica di viva attualità, il ricorso alle parole degli antichi si qualifichi come uno strumento privilegiato, duttile, capace di suggerire letture plurime, corrispondenti allo spessore letterario della monografia storica e alla preparazione culturale del pubblico di riferimento.

¹ R. Bolgar, *The Classical Tradition: Legend and Reality*, in M. Mullett - R. Scott (edd.), *Byzantium and the Classical Tradition*, Birmingham 1981, pp. 7-19.

² A. Kaldellis, *Hellenism in Byzantium. The Transformations of Greek Identity in the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge 2007, pp. 236-239.

³ R. Scott, *The Classical Tradition in Byzantine Historiography*, in M. Mullett - R. Scott (edd.), *Byzantium*, cit., pp. 61-74.

⁴ B. Baldwin, *The Fragmentary Classicising Historians of the later Roman Empire: Eunapius, Olympiodorus, Priscus and Malchus*, Liverpool 1981.

⁵ H. Hunger, *Hochsprachliche Profane Literatur der Byzantiner*, I, München 1978, pp. 252-254; A. & A. Cameron, *Christianity and Tradition in the Historiography of the Late Empire*, in "Classical Quarterly" XIV (1964), pp. 316-328.

⁶ A. Cameron, *The "Scepticism" of Procopius*, in "Historia" XV (1966), pp. 466-482; Ead., *Procopius and the Sixth Century*, London 1996, pp. 134-151; A. Kaldellis, *Procopius of Caesarea, Tyranny, History and Philosophy at the End of Antiquity*, Philadelphia 2004, pp. 17-61.

⁷ Proc. *Bella* I 1,1 «Procopio di Cesarea scrisse le guerre che Giustiniano, imperatore dei Romei, condusse contro i barbari, sia quelli di Oriente sia quelli di Occidente, così come ciascuna di esse si svolse, perché il grande tempo, impadronitosi di grandissime imprese prive di resoconto, non le getti nell'oblio e non le renda del tutto evanescenti, imprese il cui ricordo proprio egli pensava fosse qualcosa di grande e di estremamente utile sia per i contemporanei sia per i posteri, se mai di nuovo il tempo ponga gli uomini in una circostanza simile».

⁸ Erodoto, I 1, 1 «Questa è l'esposizione della ricerca di Erodoto di Alicarnasso, perché né ciò che è stato realizzato dagli uomini divenga a causa del tempo evanescente né le azioni grandi e meravigliose, alcune realizzate dai Greci, altre dai barbari, restino prive di gloria e, tra le altre cose, per qual motivo combatterono gli uni contro gli altri».

⁹ L. Canfora, *Totalità e selezione nella storiografia classica*, Bari 1972, pp. 71-78.

¹⁰ Tuc., I 1 «Tucidide di Atene scrisse la guerra tra Peloponnesiaci e Ateniesi, come combatterono tra di loro, avendo iniziato non appena scoppiò, poiché aveva previsto che sarebbe stata grande e più degna di considerazione delle precedenti; lo deduceva dal fatto che entrambi erano al culmine delle loro forze e vedeva che gli altri Greci aderivano all'una o all'altra parte, alcuni da subito, altri mostrandone l'intenzione».

¹¹ Proc., *Bella I* 1, 6. L.R. Cresci, *Postille procopiane*, in «Κοινὼν» XV (1991), pp. 61-67.

¹² Tuc., I 22, 4: «ma sarà sufficiente che quanti vorranno vedere la verità degli eventi passati e di quelli che si verificheranno identici o simili, in conformità alla natura umana, giudicheranno utile quest'opera. È stata composta come un possesso per sempre, piuttosto che un prodotto destinato alla gara, da ascoltare sul momento».

¹³ Luc., *de hist. conscrib.* 54.

¹⁴ F.H. Tinnfeld, *Kategorien der Kaiserkritik in der Byzantinischen Historiographie von Prokop bis Niketas Choniates*, München 1971, pp. 29-36; M. Cesa, *La politica di Giustiniano verso l'Occidente nel giudizio di Procopio*, in «Athenaeum» N.S. IX (1981), pp. 396-398.

¹⁵ Per il significato storico-politico dell'imitazione procopiana dei modelli classici cfr. F. Bornmann, *Motivi tucididei in Procopio*, in «Atene e Roma» N.S. XIX (1974), pp. 138-150; L.R. Cresci, *Ancora sulla μίμησις in Procopio*, in «Rivista di Filologia e di Istruzione Classica» CXIV (1986), pp. 449-457; Ead., *Aspetti della μίμησις in Procopio*, in «Δίπτυχα» IV (1986-1987), pp. 232-249; P. Carolla, *Spunti tucididei nelle epistole di Procopio*, in «Atene e Roma» (1997), pp. 157-176.

¹⁶ Ann. Comn. *proem.* 1,1 Reinsch-Kambylis «Il tempo nel suo corso inarrestabile e nel perenne movimento trascina e trasporta tutto ciò che accade e lo sommerge in un abisso di scomparsa, sia i fatti non degni di menzione sia quelli grandi e meritevoli di memoria».

¹⁷ Sof., *Aiax* 646-647: «sia facendo nascere, come dice la tragedia, le cose invisibili, sia nascondendo quelle apparse». Cfr. E. Roselli, *Anna Comnena e la tragedia greca*, in «Medioevo greco» VIII (2008), pp. 275-281; L.R. Cresci, *Citazioni nel proemio dell'Alessiade di Anna Comnena: tra ideologia e metodologia storiografica*, in «Parole rubate» X (2014), pp. 3-8.

¹⁸ Cfr. P. Magdalino, *The Pen of the Aunt: Echoes of the Mid-Twelfth Century in the "Alexiad"*, in Th. Gouma-Petersen (ed.), *Anna Komnene and her Times*, New-York-London 2000, pp. 15-43; L. Neville, *Anna Komnene, The Life and Work of a Medieval Historian*, Oxford 2016.

¹⁹ Ann. Comn. *proem.* 2, 1 Reinsch-Kambylis: «io mi appresto a narrare queste cose non per fare un'esibizione della mia capacità espositiva, ma perché un argomento tale non sia lasciato senza testimonianza per i posteri, perché anche i più grandi fatti, se non conservati dalle opere storiche e non affidati alla memoria, si spengono nell'oscurità del silenzio».

²⁰ Ann. Comn. *proem.* 2, 2 Reinsch-Kambylis.

²¹ «Chi infatti assume il ruolo di storico, deve scordare simpatia e odio e spesso ornare i nemici di grandissime lodi, quando i fatti lo richiedano, e spesso invece accusare i parenti più stretti, quando gli errori della loro condotta lo indichino. Perciò non si deve esitare né a criticare gli amici né a lodare i nemici». Cfr. Pol. I 14, 7.

²² Ann. Comn. *proem.* 2, 2 Reinsch-Kambylis: «Quanto a me, sia questi, sia quelli, sia quelli che colpiamo sia quelli che ci approvano, vorrei persuaderli sulla base dei fatti stessi e di quelli che li hanno visti, chiamando a testimoni sia costoro sia i fatti. Ne sono testimoni sia i padri sia i nonni dei contemporanei».

²³ L.R. Cresci, *Μάρτυρες e μαρτυρία nei prologhi di Procopio e di Anna Comnena*, in «Νέα Ῥώμη» VIII (2011), pp. 129-135.

Tracce dell'antico nella poesia contemporanea

di Mauro Ferrari

Northrop Frye, parlando di T.S. Eliot e del “dialetto della tribù”, definisce il problema:

Una parte essenziale della forza creativa si trova nella letteratura del passato. Ogni poeta eredita un flusso letterario continuo che va da Omero fino ai tempi nostri e avverte la sensazione che questo flusso “ha una sua esistenza simultanea e si struttura in modo simultaneo” (Northrop Frye, *T.S. Eliot*, Il mulino, Bologna 1989, p. 35; cita N. Frye, *T.S. Eliot, An Introduction*, The Un. Of Chicago Press, Chicago 1981).

La persistenza dell'antico nella poesia contemporanea è un qualcosa che diamo per scontato anche se è difficile da riscontrare in maniera puntuale, a livello ad esempio lessicale, tonale o tematico, per cui in questa sede non è il caso di avviare uno studio complesso, ma di proporre alcune riflessioni.

A differenza di tutte le altre manifestazioni artistiche che si affidano a una materia – o che al contrario sono state immateriali fino al Medioevo come la musica – la letteratura da tremila anni fa affidamento sulla concretezza di manufatti tecnicamente ripetibili come il libro (con i suoi antecedenti, il fenomeno degli e-book e le forme che seguiranno). In questo modo, per la letteratura è assolutamente naturale essere in continuità con quella che si chiama la Tradizione: non c'è nessuna forma artistica che possa vantare una simile continuità, cioè appunto una compresenza fisica dell'antico che continua ad essere facilmente reperibile e assimilabile; preciserei questo soprattutto per la poesia, per il semplice fatto che è con essa che nascono un popolo e una cultura. È dalla poesia, che può prendere la forma del canto, della tragedia e dell'epica anche religiosa, che nasce l'essere uomini, o meglio il pensarsi umani.

(Apro una parentesi: queste specificità sono la causa non solo dei vari problemi di traduzione, ma anche della necessità di riattualizzare un testo non più comprensibile –

non solo a livello linguistico – se non a una ristretta schiera di specialisti: pensiamo al rapporto tra latino e italiano, o tra le forme medievali e quelle moderne dello stesso italiano, del francese, inglese eccetera: questo lavoro non di rado sotterraneo e certo misconosciuto da millenni agevola la pronta reperibilità dei testi antichi, ben più di quanto le difficoltà linguistiche oggettive possano ostacolarla).

Ogni epoca deve ergersi sulle spalle degli antichi, costruendo man mano una tradizione che passa da una generazione all'altra e che quindi costruisce un patrimonio il quale affonda le proprie radici in un passato immemoriale. Costruire il presente in questo modo è un po' come contribuire a quelle pile di sassi che si incontrano sui sentieri di montagna, in cui si depona la propria testimonianza di un passaggio. Del resto, se siamo qui è perché proveniamo da un passato della tribù che è la nostra eredità biologica: come nessuno potrebbe dal nulla e da solo produrre un computer o un'astronave, così nessuno può creare arte e comporre versi dal nulla, senza cioè una eredità a portata di mano che fornisca strumenti tecnici – tra cui una metrica, una serie di procedimenti retorici, un catalogo di oggetti – ma anche un sentimento dell'essere umani (qui e ora, ma non solo) che innerva i testi e che dà continuità profonda a una cultura specifica che in quella definizione si riconosce. Senza Omero non ci sarebbe stato Chaucer, né quindi Shakespeare, e di qui il romanzo, e probabilmente il cinema...

Senza le prime definizioni dell'Uomo, che sono eredità dell'antico, non avremmo costruito nulla: senza Ulisse resteremmo preda di dèi capricciosi e non potremmo combattere con la nostra intelligenza; senza Prometeo non avremmo il concetto di ribellione e di ricerca del sapere; senza l'Oreste di Eschilo (458 a.C) non saremmo passati dalla vendetta alla giustizia; senza Antigone (Sofocle, 442 a.C) non avremmo cominciato a ragionare sulla legittimità del potere e sul dissidio tra obbedienza alla legge e definizione dell'Io in quanto capace di una scelta autonoma... Prima obiezione: altri avrebbero detto le stesse cose più avanti; seconda obiezione: queste opere registrano cambiamenti di episteme più che provarli. Rispondo: se riflettiamo bene, è proprio questa l'essenza della conoscenza, di cui la letteratura è parte: dare formulazioni precise,

memorabili, a ciò che si agita nel mondo in maniera magmatica, aurale, e che queste opere hanno colto *per prime*.

All'interno della poesia contemporanea è quindi assolutamente naturale trovare le tracce nella persistenza dell'antico; nessun poeta, per quanto innovativo o sperimentale, si sottrae a questa legge. Anzi, spesso il valore di un poeta (cioè la qualità dell'esperienza umana che è riuscito a depositare sulla pagina e quindi a tramandare attraverso la propria *techné*) dipende dal suo grado di assimilazione, metabolizzazione e quindi reinvenzione del passato, o meglio di un passato, cioè della sua personale selezione, del suo personale filtraggio del passato: ogni poeta, sappiamo da Pound e Eliot, ricrea e riplasma in un certo senso strutturalisticamente la tradizione in cui si inserisce, e naturalmente aspira a diventare un *classico*¹. E questo sia che riproponga gli antichi in modo intelligente, sia che se ne discosti! È infatti evidente che, attraverso le proprie opere, ogni poeta punta a erigere un *monumentum aere perennius* (Orazio, *Odi* III 30, 1) per non “morire del tutto”, o almeno a costruire la propria “Grecian Urn” (John Keats). Nelle parole di Hölderlin, che con la Grecia contrasse un debito molto forte, “ciò che resta lo dicono i poeti”, ed è interessante sottolineare la duplice valenza del verbo “restare”, come resistenza al tempo ma anche come rimanenza da dire, cioè cosa non ancora detta!

La dialettica passato/presente si gioca su due livelli, contenuto e forma. Si potrebbe citare il Foscolo delle *Grazie*, buona parte di Leopardi, o Carducci, parte di D'Annunzio ecc., ma vorrei proporre altre rapide riflessioni.

Il contenuto

Certo, la narrazione mitica in poesia ha fatto il suo tempo, e così pure il continuo aggancio tematico a questo sostrato, pur importante fino alla prima metà dell'Ottocento. Se da un lato è vero che l'uomo è sempre l'uomo, almeno nei contenuti biologici, emotivi e morali (per quanto il bene e il male abbiano una forte quota culturale e quindi relativa), non c'è dubbio che ogni poeta debba confrontarsi anche con il proprio tempo, in tensione fra contingente e immutabile. Ogni poeta si confronta con il mondo e le figure

umane concrete che incontra, che è capace e che *decide di vedere*² ma il confronto con il passato permette di vedere la continuità e la coerenza dell'immagine dell'uomo, come si è evoluta ma anche come sia rimasta, nel profondo, inalterata. E visto che l'arte punta proprio a questa universalità, questo rapporto è in sé indispensabile, perché permette di cogliere l'essenza immutabile dell'uomo, ciò che non cambia perché è sempre vero e attuale.

La forma

Se entriamo nei territori della forma, dobbiamo sottolineare che le lingue e i sistemi prosodici sono totalmente cambiati, anche se in realtà si è quasi sempre trattato di una lenta evoluzione. Gli studenti del quinto anno studiano o almeno sentono citare le *Odi barbare* di Carducci (dal 1877), e non sono pochi gli autori contemporanei che cercano di riprodurre occasionalmente nel verso italiano le cadenze di quello latino o greco, ma mi interessano di più due punti: la recente riesumazione del mito, con echi di una certa idea di poesia, e la riproposizione di un tono poetico che in qualche modo si rifà ai classici latini.

Un accenno in riferimento al primo punto merita il Mitomodernismo, il movimento che verso la fine degli anni Settanta fu uno dei segnali della fine dell'orgia di "sperimentazione" che aveva creato non pochi danni nei due decenni precedenti³ – non ultima una chiara riduzione del già tenue rapporto tra poesia e pubblico. Quando uscì *L'Oceano e il ragazzo* di Giuseppe Conte (1980) o *La gravità del cielo* di Roberto Mussapi (1984) qualcosa cambiò, con una riproposizione del mito e di una poetica più improntata all'oratoria (in vari casi sovraccarica di retorica), alla riattualizzazione del passato, del Mito, del culto della Bellezza, come predica il filosofo di riferimento, Stefano Zecchi. Va detto che non si tratta, come ho già ricordato, della diretta riproposizione del mito greco-latino in poesia, ma di fascinazioni, di approcci olistici e a volte francamente superficiali, retorici, edulcorati, new-age, facilonamente spiritualisti, e che, pur citando con simpatia l'occupazione della Basilica di Santa Croce (ottobre 1994) e altri gesti tra il dannunziano

e il futurista, solo di rado hanno prodotto qualcosa di grande – e penso al Mussapi de *La polvere e il fuoco* (Mondadori, Milano 1999).

Dopo questo breve accenno mi concentro invece su un paio di esperienze poetiche che hanno a che fare con quello che ho chiamato tono generale. Giancarlo Pontiggia (Milano 1952) ha di recente dato alle stampe *Il bosco di Nemea* (Moretti e Vitali, Milano 2013), una bella raccolta di riflessioni proprio sul tema della tradizione all'interno della poesia odierna. *Con parole remote*, la sua prima raccolta del 1998, è una sorta di autobiografia giovanile filtrata, come dice lo stesso titolo, dall'amore per i Classici, che si mostra soprattutto nella ricerca di un equilibrio nella dizione, sempre pacata e controllata anche quando innervata di passione, sentimento ed emozione; è una poesia che ha anche uno sfondo lucreziano ben individuato da Daniele Piccini; di “tendenza innica” e “pulsioni elegiache” ha scritto Roberta Bertozzi; è anche una poesia affabile ma ricca di termini volutamente letterari, smaltati, proprio perché ci vuole fare avvertiti dello spessore della tradizione, ci vuole dire che è comunque letteratura e non confessione, quindi scrittura filtrata attraverso una conoscenza e una competenza. Quasi superiore alle vicende ordinarie, “esemplarmente inattuale” dice Massimo Morasso, Pontiggia è tuttavia immerso nella cronaca e nella storia (nella consapevolezza) del presente. Un equilibrio difficile, raggiunto senza innalzamento retorico della voce.

Si vedano questi due estratti da *Bosco del tempo* (Guanda, Milano 2005), in cui traspare il tema centrale di questa poesia, cioè il Tempo.

Come ardono nella notte
Le stelle lucentissime,
il Cigno, le due Orse, Idra,
e la Stella del Timone,

quante navi sospese senza un nome
per me che osservo, solo,
fra le stanze (p. 53)

Canto ciò che fu prima
E ciò che venne. Tutto
era sospeso in una
quiete lunga, nel forte
vuoto. Il cielo
immane, fiottante chiglia, era

muto. (p. 79)

(Da *Origini*, Interlinea 2015)

Un altro poeta cui è obbligo fare cenno è Claudio Damiani (S. Giovanni Rotondo 1957), che è romano di adozione e che quindi è *naturaliter* portato (come tanta poesia romana di ieri e di oggi, da Dario Bellezza a Beppe Salvia, da Elio Pecora ad Alberto Toni) a partire dal lascito latino, dal nitore di una dizione classica, perché attentissimo alla modulazione dei toni. Nessuno come lui è apparentemente svincolato da norme stilistiche e metriche, eppure basta leggere anche superficialmente la sua poesia, così rischiosamente vicina al parlato basso, a differenza di Pontiggia, per comprenderne il nucleo centrale. Si veda il finale in crescendo di questa poesia:

Oggi spiegavo ai miei ragazzi geografia
e dicevo loro della nascita, e del registro dell'Anagrafe
e dicevo loro: «Quando morirete
anche bisognerà registrare la vostra morte»
e quando dissi loro «quando morirete»
dissi anche «quando noi tutti moriremo»
ed ebbi la percezione chiara che in mezzo alla loro reazione rumorosa
con accidenti e segni di scaramanzia tra i più vari,
c'era un'accettazione cupa, come di bestie sotto il giogo
che piegano il collo, e sentii un'unità
anche però, sentii che ciò che più ci accomunava e ci rendeva simili
era non tanto la nascita o le condizioni o l'ambiente,
ma questo destino comune, questo futuro identico per tutti.
E anche sentivo che non c'erano differenze
neanche sui tempi, nel senso che uno moriva prima e uno dopo,
ma tutti insieme andavamo incontro alla morte
come tenendoci per mano, cantando,
con i capelli profumati, col capo cinto di fiori.

(Da *Eroi*, Fazi 2000)

Se posso chiudere con una citazione personale, trovo che figure come Ulisse, Alceste, Palinuro, Enea, ben presenti nella mia poesia di ieri e di oggi, rappresentano alcuni dilemmi eterni, per le possibilità che offrono come archetipi ma anche, paradossalmente, per le possibilità di mislettura e deriva che offrono, ad esempio nel proporre un discorso serio sulla modernità tramite un Ulisse disilluso che non vuole più scoprire nulla e si accontenta della sua petrosa Itaca; o un Palinuro, il nocchiero di Enea, che rappresenta l'uomo ligio al dovere, che muore per stanchezza mentre gli altri si distraggono e magari

gozzovigliano; o una Alcesti (presa da Euripide ma attraversando Rilke) decostruita in una donna che osa dire *No*, rifiutando di sacrificarsi, e azzardare nel finale della poesia una immagine che richiama la fuga dal campo di concentramento di Sobibor.

¹ Sottolineo che il tema della persistenza dell'antico non è per nulla avulso dalla modernità, se pensiamo al T.S. Eliot di *Cosa è un classico*.

² Vorrei portare un esempio su cosa intendo per “decidere di vedere”. Se pensiamo alla poesia moderna non possiamo non renderci conto dell'irruzione dei nuovi temi imposti dalla modernità come, ad esempio, la meccanizzazione del mondo, il rapporto con la macchina e con la città, i problemi sociali nati con l'urbanizzazione nella civiltà occidentale. Questo si vede bene confrontando due visioni cittadine di due romantici inglesi come Blake e Wordsworth: paradossalmente il secondo poeta, più giovane anche se di pochi anni, ha una visione più “classica”, si rifà a Edmund Spenser descrivendo il Tamigi a Londra: alla fine del Cinquecento, Spenser aveva chiesto al fiume di scorrere dolcemente finché avesse finito il suo canto, e due secoli dopo Wordsworth ci dice ancora che “la terra non ha nulla di più bello da mostrare”, mentre sta descrivendo il fiume che attraversa una Londra già industriale, più o meno la stessa Londra che tre decenni dopo avrebbe ritratto Dickens; un fiume che non può non essere già inquinato, e sulle cui sponde già vive una popolazione di disgraziati. Ma è Blake il primo che ci parla di una città disperata, del pianto della prostituta che maledice il proprio figlio. *È il primo a vedere questo e a scriverlo*. Sarà poi un tema sviluppato da Poe, da Baudelaire, e via via dai moderni fino alla terrificante visione eliotiana di una folla che attraversa il ponte di Westminster descritta tramite i versi dell'inferno dantesco. Sottolineo questo filo che è forse il filo centrale della modernità ma che, se non ci porta a Omero, arriva almeno agli albori dell'era moderna.

³ In realtà i grandi, con l'eccezione di Zanzotto, possibile grande, avevano proseguito una personale evoluzione ben più fertile e non tacciabile di vano sperimentalismo: basta leggere il Montale di *Satura* (1971), alla ricerca di un abbassamento tonale, di una demistificazione della pretesa sacralità della poesia ma direi di tutto il reale (compresa la Storia, che “non è magistra”). Ecco *L'infilascarpe*, o il famoso attacco colloquiale: “Ho sceso, dandoti il braccio, un milione di scale”. Cito anche il Mario Luzi di *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985) con le sue interrogazioni continue sul mondo e sull'uomo, che spezzano la sintassi e la versificazione; il Sereni di *Stella variabile* (1981), l'approdo di un poeta a suo modo lirico senza essere per nulla retorico, nuovissimo e mitemente rivoluzionario fin dagli esordi di *Frontiera* (1941); o l'ultimo Giovanni Giudici, o il Giovanni Raboni che sperimenta sempre sì, ma alla fine diventa un classico riproponendo il sonetto, o almeno una sua forma “modernizzata”, in *Ogni terzo pensiero* (1993; a proposito, titolo tratto dal finale di *The Tempest*).