

Fusillo, M.

Letteratura di consumo e romanzesca

in: G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (edd.),

Lo spazio letterario della Grecia antica.

Vol. I: *La produzione e la circolazione del testo*

Tomo III: *I Greci e Roma*

Roma, Salerno ed. 1994, 233-271.

storia, e come tale va accettato e letto, con la consapevolezza che sono state le interpretazioni di Burke e di Kant a farlo grande. Cosa cerchiamo oggi nel *Sublime* è forse presto per dirlo. La “fine della modernità”,⁴⁵ che io leggo come incapacità di mediare il passato nelle forme del presente, se non come citazioni alla deriva; l’eclisse, almeno parziale, delle filosofie negative (testimoniata, per contrasto, dal rinnovato interesse per Parmenide); nuove forme di discorso artistico, che non si conciliano con la limpida costruzione razionale della *Poetica* di Aristotele, contribuiscono forse a giustificare il “piccolo” rinascimento di un retore che sorge di regola quando l’astro aristotelico tramonta.

45. Ovvio riferimento a G. Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985.

MASSIMO FUSILLO

LETTERATURA DI CONSUMO E ROMANZESCA

I. IL ROMANZO COME PARALETTERATURA?

Filostrato, il raffinato intellettuale della Seconda Sofistica, ci ha lasciato un *corpus* di lettere, fra cui una, la n. 66, breve come un epigramma, è indirizzata a un certo Caritone: «A Caritone: tu credi che i Greci si ricorderanno delle tue opere (λόγων) quando sarai morto; ma chi non è nessuno da vivo, cosa sarà mai da morto?». L’identificazione tra il destinatario di questa lettera e il primo dei romanzieri greci è controversa (si tratterebbe di una lettera aperta a uno scrittore morto da più di un secolo);¹ così come non è sicuro che il verso di Persio che raccomanda una “Calliroe” per il dopo pranzo (*Post prandia Callirhoen do: Sat.*, I 134) si riferisca al romanzo *Cherea e Calliroe* sempre del bistrattato Caritone. Se le identificazioni fossero sicure, ne potremmo dedurre che il romanzo antico era recepito dagli intellettuali dell’età imperiale come una letteratura di evasione, di grande successo ma di durata effimera. I riferimenti antichi alla letteratura romanzesca sono comunque scarsissimi: oltre a questi due così incerti, si può citare il giudizio sempre poco benevolo di Giuliano l’Apostata (*Ep.*, 89b, 301b), che però, indirizzandosi al sacerdote Teodoro, si basa su criteri più morali che estetici. Ed un’altra conferma e *silentio* potrebbe giungere dal fatto che questo genere letterario non ha mai ricevuto nell’antichità una qualche codificazione retorica.

Queste tracce sembrano suggerire che il romanzo fosse l’equivalente antico di quel fenomeno moderno – assai studiato negli ultimi decenni – che va sotto il nome di letteratura di consumo in Italia, di *Trivalliteratur* in Germania, di *parallittérature* in Francia

1. L’identificazione è sicura secondo B.E. Perry, *Chariton and His Romance from a Literary-Historical Point of View*, in «AJPh», a. LI 1930, p. 97 n. 7. Il Filostrato in questione è il più famoso dei quattro a noi noti, l’autore della *Vita di Apollonio di Tiana*; cfr. B.P. Reardon, *The Form of Greek Romance*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1991, cap. 1.

(quest'ultimo termine ha il merito di avere una portata più ampia e meno valutativa). Individuare dei parametri che definiscano la paraletteratura in astratto, ed inglobino perciò generi disparati – il romanzo nero, l'horror, la fantascienza, il giallo, il romanzo rosa – è certo un'impresa ardua. Ardua soprattutto ora che è svanita la pretesa di definire rigorosamente cos'è la letteratura (o la letterarietà); era un'idea legata agli eccessi scienziati di una certa semiotica: come affermava Nelson Goodman già nel 1968, il punto nodale non deve essere «What is art», ma «When is art». ² Se un'opera è letteraria, paraletteraria o non letteraria dipende soprattutto dal sistema culturale in cui è nata, e dal pubblico che la recepisce come tale (il che spiega fra l'altro come molti testi nati fuori dall'ambito letterario siano recepiti secoli dopo come alta letteratura). ³ Ad esempio: associare alla paraletteratura tutto ciò che sia stereotipo, ripetizione, conservazione, e alla letteratura invece tutto ciò che sia innovazione, unicità, contestazione, può avere senso forse oggi, in un'età postromantica, ma certo non per l'età antica o il Medioevo, dove l'imitazione e la conservazione erano considerati fattori costitutivi della scrittura letteraria. Ciò non toglie che si possano e si debbano trovare costanti all'interno di fenomeni diversi: anzi, questo sembra il compito principale di una teoria della letteratura intesa come studio dei modelli di mondo espressi dall'insieme di tutte le varianti storiche. Tenendo conto di queste premesse, possiamo richiamare ora, a mo' di introduzione, alcune categorie generali emerse dal dibattito teorico sulla paraletteratura, ad esempio quelle delineate nel recente saggio di Daniel Couégnas pubblicato da Seuil: ⁴ la ripetizione (intratestuale e in-

2. *Languages of Art*, New York, Merrill, 1968, soprattutto cap. 1; trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1976, a cura e con Introduzione di F. Brioschi, di cui si veda anche *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

3. Su questa problematica cfr. G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, cap. 1, che distingue tra regime costitutivo e regime condizionale della letterarietà.

4. *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, 1992; da segnalare anche, fra i tanti contributi di Umberto Eco in questo campo, almeno *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*, Milano, Cooperativa Scrittori, 1976, e *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1985² (1965); cfr. inoltre *Entretiens sur la paralittérature*. Atti del Colloquio di Ceris y-la-Salle (1967), a cura di N. Arnoud, F. Lacassin e J. Tortel, Paris, Plon, 1970

tertestuale), e quindi il predominio del simile sul nuovo; l'effetto di vissuto che accentua al massimo l'illusione referenziale e la trasparenza dell'opera, mai offuscata dalla presenza dell'artista (ad esempio grazie ad un uso massiccio del discorso diretto); la "pansemitia", cioè l'assenza di dettagli inutili: ogni elemento ha una funzione narrativa univoca, priva di ambiguità; la caratterizzazione dei personaggi rigidamente manichea, che mira a provocare identificazioni prive di schermi. Sono tutti tratti che da soli non hanno un valore distintivo (alcuni si ritrovano infatti nella grande narrativa realista che è stata un po' il modello dominante della paraletteratura: si sa che legame stretto ci fosse tra Balzac e Sue), ma che possono aiutare a cogliere i meccanismi che hanno regolato e che regolano una produzione sterminata, e che si sono trasmessi poi ai mezzi audiovisivi.

Il paragone oggi abbastanza corrente tra i romanzi greci e la paraletteratura moderna si basa su di un insieme di fattori: la ripetitività dei loro *topoi* e delle loro situazioni narrative, l'elementare caratterizzazione psicologica, l'assoluta dominante sentimentale, l'ambientazione snobistica nelle classi alte, il carattere consolatorio dell'inevitabile *happy end*, l'abbondanza di ricapitolazioni che aiutano il lettore. Sono elementi che ritornano anche negli attuali discendenti dei *feuilletons* ottocenteschi, i *serials* televisivi di tipo sentimentale (*Dallas*, *Dynasty*, *Beautiful*), dove compare spesso, per fare un esempio, il *topos* della morte apparente prediletto dai romanzieri antichi (di recente i meccanismi comunicativi alla base del fenomeno *Dallas* sono stati sistematicamente paragonati addirittura con Omero, contro ogni «imperialismo della scrittura»). ⁵ Il limite oggettivo contro cui si scontra questo tipo di lettura è la nostra disinformazione tanto sugli autori di questi romanzi – ne conosciamo solo i nomi, che comunque sembrano degli pseudonimi (una tipica tecnica paraletteraria!), ⁶ e la provenienza dalle

(trad. it. parziale Napoli, Liguori, 1977); e AA.VV., «Trivialliteratur?» *Literature di massa e di consumo*, Trieste, Lint, 1979.

5. F. Dupont, *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette, 1991 (trad. ital. Roma, Donzelli, 1993): uno studio però con scarse novità e un tono eccessivamente polemico.

6. Cfr. Couégnas, *Introduction*, cit., pp. 36-37; colpisce certo che un romanzo il cui

province orientali dell'impero romano – quanto soprattutto sul pubblico a cui si rivolgevano.⁷ Si è dunque costretti ad estrapolare qualche indicazione dalla lettura dei testi, ma anche in questo caso bisognerà stare attenti a non misurarli troppo sui canoni moderni; ad esempio, la profondità psicologica è un criterio estetico che risente molto della rivoluzione romantica: ha senso applicarlo al romanzo ottocentesco, ma non certo a forme assai diverse di narrativa come quella antica e medievale, o come il romanzo picaresco.⁸ E soprattutto non bisognerà considerare il romanzo antico come un blocco monolitico: come se i singoli romanzi fossero varianti intercambiabili di un unico testo (purtroppo chi parla dei romanzi greci in genere si basa su una conoscenza indiretta, sui loro riasunti o sul *Dafni e Cloe*). Dalle pagine che seguono spero risulterà invece chiara la divisione in due fasi: una prima, presofistica, facilmente considerabile come paraletteratura sentimentale (Caritone, Senofonte Efesio); ed una seconda, influenzata direttamente dalla Seconda Sofistica, caratterizzata da tutt'altra complessità letteraria e da una diversa ambiguità di senso (Achille Tazio, Longo Sofista, Eliodoro).⁹ E forse non è un caso che questa seconda fase

plot scaturisce da Afrodite sia firmato da Caritone di Afrosidia, o che Senofonte Efesio sia l'autore di un romanzo che si svolge ad Efeso (ed abbiamo notizia di un Senofonte di Cipro autore di *Kyprika*, di uno di Antiochia autore di *Babyloniaka*...), o che Eliodoro sia l'autore di un romanzo che esalta il culto di Helios; sono nomi che hanno attestazioni epigrafiche, ma il sospetto dello pseudonimato resta: cfr. N. Holzberg, *Der antike Roman*, München und Zürich, Artemis, 1986, p. 43.

7. Sul problema del pubblico si veda: D.N. Levin, *To Whom Did the Ancient Novelists Address Themselves?*, in «RSC», a. xxv 1977, pp. 18-29; G.L. Schmeling, *Xenophon of Ephesus*, Boston, Twayne, 1980, cap. 5; C. Garcia Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972, cap. 2; B. Wesseling, *The Audience of the Ancient Novels*, in «GCN», vol. 1 1988, pp. 67-79; K. Treu, *Der antike Roman und sein Publikum*, in *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte* von einem Autorenkollektiv unter Leitung von H. Kuch, Berlin, Akademie, 1989, pp. 178-97; E.L. Bowie, *Les lecteurs du roman grec*, in *Le monde du roman grec. Actes du coll. intern. tenu à l'École Norm. Sup. rass. par M.F. Baslez, P. Hoffmann et M. Tredé*. Paris, Presses de l'Éc. Norm. Supérieure, 1992, pp. 55-61.

8. Per questi ed altri motivi G. Morpurgo-Tagliabue, *Letteratura d'arte e letteratura di consumo*, in «Trivalliteratur?», cit., pp. 21-48, tende a escludere la presenza di una letteratura di consumo nel mondo antico (sul romanzo pp. 22-23).

9. Cfr. B.E. Perry, *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of Their Origins*, Berkeley & Los Angeles, Univ. of California Press, 1967; T. Hägg, *The Novel in Antiquity*, Oxford, Blackwell, 1983, pp. 34-35; una divisione non accettata da P. Janni, *In-*

abbia conosciuto un successo enorme in epoca moderna, preromantica, soprattutto nell'età barocca, che riconosceva in questi testi dei modelli di alta letteratura.¹⁰

A inizio dell'ultimo libro di Caritone c'è un passo metaletterario per noi assai prezioso, in quanto è l'unica volta in cui un romanziere greco si rivolge direttamente al proprio lettore virtuale:

Penso che quest'ultimo libro sarà per i miei lettori (τοῖς ἀναγινώσκουσιν) il più piacevole: vi troveranno infatti la purificazione (καθάρσιον) degli elementi melodrammatici (σκυθρωπῶν) presenti in quelli precedenti. Non più pirateria e schiavitù e processi e battaglie e suicidi e guerre e catture, ma amori leciti e nozze legittime (VIII 1 4).

Il primo dei romanzi a noi giunti per intero ha dunque già una chiara consapevolezza delle convenzioni che costituiscono il genere erotico, elencate qui in un lungo polisindeto; l'orizzonte di attesa del lettore a cui si rivolgeva implicava quindi una serie tendenzialmente infinita di eventi negativi che ostacolano la felicità amorosa della coppia protagonista, e che facilitano gli effetti patetici o melodrammatici; e nel finale un'aristotelica catarsi all'insegna della felicità coniugale.¹¹ Questa forma del destinatario implicita nel testo fa certo pensare ad una letteratura consolatoria – il discorso si farà invece diverso per i riferimenti metaletterari della fase sofistica – con una circolazione ampia che doveva rispondere

roduzione a Il romanzo greco. Guida storica e critica, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. xxvii n. 38.

10. Caritone e Senofonte Efesio ebbero invece le loro prime edizioni a stampa più tardi (1723 e 1750); manca ancora uno studio sistematico sulla fortuna del romanzo greco: si veda S.L. Wolff, *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, New York, Columbia Univ. Press, 1912; C. Gesner, *Shakespeare and the Greek Romance. A Study of Origins*, Lexington, Univ. Press of Kentucky, 1970; M.P. Loicq-Berger, *Pour une lecture des romans grecs*, in «EC», a. XLVIII 1980, pp. 23-42; G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Univ. de Toulouse-Le Mirail 1982; Hägg, *The Novel in Antiquity*, cit., pp. 193-213 (tradotte nel citato *reading* a cura di Janni); sulla cesura del XVIII secolo nella storia letteraria cfr. S.J. Schmidt, *Verläuft die Entwicklung des Romans von Heliodor zu Goethe (und weiter)? Oder: Inkommensurabilität als literaturhistoriographische Kategorie*, in «GCN», vol. II 1989, pp. 5-23.

11. Cfr. L. Cicu, *La 'Poetica' di Aristotele e le strutture dell'antico romanzo d'amore e d'avventure*, in «Sandalion», a. v 1982, pp. 107-44; A. Rijksbaron, *Chariton 8, 1, 4 und Aristot. Poet. 1449 b 28*, in «Philologus», a. cxxviii 1984, pp. 306-7.

alle esigenze di lettura sempre crescenti della società imperiale: ce la fa supporre il numero abbastanza elevato di ritrovamenti papiracei,¹² oltre all'incredibile propagazione in ambito cristiano.¹³ Un pubblico quindi abbastanza largo, con una cultura scolastica sufficiente a riconoscere le citazioni e le allusioni letterarie che affollano questi testi (si è pensato perciò ad una classe media semicolta), non per forza alfabetizzato, in quanto poteva forse ascoltare recitazioni pubbliche (la fruizione aurale durò a lungo nel mondo antico). Data la natura sentimentale del tema, e il predominio crescente delle donne nei romanzi greci, si è spesso pensato ad un pubblico prevalentemente femminile (e addirittura ad autori di sesso femminile celati dietro nomi maschili): una conferma ci viene dalla dedica alla sorella Isidora posta da Antonio Diogene a inizio del suo romanzo.¹⁴

12. G. Cavallo, *Conservazione e perdita dei testi greci: fattori materiali, sociali, culturali, in Società romana e impero tardoantico*, iv. *Tradizione dei classici, trasformazione della cultura*, a cura di A. Giardina, Roma-Bari, Laterza, 1986, pp. 146-50, ha ricostruito diversi livelli del pubblico della narrativa basandosi sulla qualità dei supporti librari; un caso assai significativo è il papiro di Achille Tazio che attesta già la prassi di fare delle epitomi per un pubblico più ampio: cfr. C.F. Russo, *Pap. Ox. 1250 e il romanzo di Achille Tazio*, in « Atti Acc. Naz. Lincei », vol. CCCLII 1955, pp. 397-403; cfr. anche D. Del Corno, *La letteratura popolare nei papiri*, in *Proceedings of the XVI International Congress of Papyrologists*, London, British Academy, 1975, pp. 79-84. Un'edizione americana dei papiri romanzeschi è da lungo tempo annunciata; si veda per ora *Eroticorum fragmenta papyracea*, edita da B. Lavagnini, Leipzig, Teubner, 1922; F. Zimmermann, *Griechische Roman-Papyri und verwandte Texte*, Heidelberg, Bilabel, 1936. Ottimo il recente contributo di R. Kussl, *Papyrusfragmente griechischer Romane. Ausgewählte Untersuchungen*, Tübingen, Narr, 1991.

13. È un uso di efficaci tecniche narrative a fini propagandistici, ad esempio negli apocrifi *Atti degli Apostoli*, negli atti di Paolo e Tecla, nei *Riconoscimenti* dello Ps. Clemente (d'altronde gli stessi Achille Tazio e Eliodoro furono in vario modo cristianizzati); cfr. R. Söder, *Die apokryphen Apostelgeschichten und die romanhafte Literatur der Antike*, Stuttgart, Kohlhammer, 1932; P. Pokorný, *Die Romfahrt des Paulus und der antike Roman*, in « ZNTW », a. LXIV 1973, pp. 233-44.

14. Cfr. B. Egger, *Zu den Frauenrollen im griechischen Roman. Die Frau als Heldin und Leserin*, in « GCN », vol. I 1988, pp. 33-66; P. Liviabella-Furiani, *Di donna in donna. Elementi "femministi" nel romanzo greco d'amore*, in AAVV., *Piccolo mondo antico. Le donne, gli amori, i costumi, il mondo reale nel romanzo antico*, Napoli, Esti, 1989, pp. 43-106; R. John, *Zur Figurencharakteristik im antiken Roman*, in *Der antike Roman*, cit., pp. 150-77; S. Wiersma, *The Ancient Greek Novel and Its Heroines: a Female Paradox*, in « Mnemosyne », a. XLII 1990, pp. 109-23; D. Del Corno, *Anzia e le compagne, ossia le eroine del romanzo greco*, in *Atti del II Convegno Internazionale « La donna nel mondo antico »*, Torino, a cura di R.

Seguendo un'impostazione psicanalitica, Gérard Mendel ritiene la paraletteratura il luogo di espressione diretta del desiderio: un luogo di creazione fantasmatica priva di schermi;¹⁵ come vedremo tra poco, la struttura della coppia contrastata che giunge inevitabilmente al trionfo sembra concretizzare in forma tanto pura quanto meccanica (almeno nella prima fase) il desiderio inconscio di simmetria. Anche da questo punto di vista il romanzo greco sembra proiettare nella scrittura le fantasie di potenza e i sogni privati del suo "lettore sentimentale".

I romanzi che non appartengono al genere erotico sfuggono ancor più ad una definizione netta quale letteratura di consumo, in quanto, fra l'altro, non compongono affatto un *corpus* omogeneo. La scarsa elaborazione formale, la fluidità della trasmissione testuale, l'apertura strutturale e la libertà stilistica che caratterizzano, in misura diversa e con diverse peculiarità, il romanzo di Esopo, il romanzo di Alessandro, il romanzo dell'asino, i frammenti osceni di Iolao e di Lolliano (e anche l'*Historia Apollonii Regis Tyrii*, che deriva probabilmente da un originale greco),¹⁶ fanno comunque pensare ad una letteratura "popolare" dalla circolazione ampia e sotterranea (un po' come accade per la novellistica): assai lontana quindi dall'idea di creazione individuale e di testo chiuso che domina nella letteratura "alta".

2. LE COSTANTI DI UN GENERE: EROS E AVVENTURA

Come si accennava prima, i trattati retorici antichi sembrano ignorare il romanzo; è un'assenza che si può certo spiegare con la nascita relativamente tarda (ellenistica) di questo genere, ma che comunque conferma quella marginalità destinata a continuare in

Uglione, Torino, Regione Piemonte, 1989, pp. 73-84; C. Garcia Gual, *Audacias femininas*, Madrid, Nerea, 1991. Sull'ipotesi di autori di sesso femminile si veda Hägg, *The Novel in Antiquity*, cit., pp. 95-96.

15. *Psychanalyse et paralittérature ou De la paralittérature considérée comme la forme d'accès la plus directe du fantasme au langage*, in *Entretiens*, ecc., cit., pp. 441-66.

16. Si veda l'ottima edizione a cura di G.A.A. Kortekaas (Groningen, Bouma's Boekhuis, 1984); per la questione del modello greco cfr. Kussl, *Papyrusfragmente*, ecc., cit., pp. 141-59.

epoca moderna, fino all'età romantica in cui il romanzo acquisisce pian piano la posizione egemonica che detiene ancor oggi. Questo non significa che non ci sia alcun rapporto fra la retorica antica e la narrativa: i retori prevedevano categorie come il *plasma* o l'*argumentum* – narrazioni fittizie su eventi possibili ma non reali – in cui potrebbe agevolmente rientrare il romanzo;¹⁷ e non c'è dubbio che i romanzieri debbano la loro formazione alle scuole di retorica (è stato giustamente notato che l' "inventore" del genere doveva certo conoscere la *Poetica* di Aristotele, come dimostra anche il passo sopra citato di Caritone).¹⁸ Quel che manca però è una codificazione esplicita, come se si volesse negare un attestato di legittimità; ed è questo il motivo fondamentale per cui è un genere senza nome: come è noto, "romanzo" è un termine moderno privo di una corrispondenza antica. I romanzieri stessi, e i pochi autori antichi che vi fanno riferimento (Filostrato, Giuliano) usano una serie di termini disparati, che designano tanto la storia narrata quanto il racconto, mai comunque l'opera in quanto parte di un genere equiparabile alla tragedia o all'epica. Solo in età bizantina, con il patriarca Fozio che mostra una predilezione per i romanzi antichi (perché li legge in chiave allegorica), sembra predominare il termine *δρᾶμα*, che calza pienamente con la spettacolarizzazione tipica di tutti i romanzi greci e in particolare delle *Etiopiche*: quasi a voler creare un sostituto "privato" del teatro scomparso da tempo.¹⁹

L'assenza di norme esplicite non esclude affatto la presenza di convenzioni implicite; anzi, il romanzo greco possiede una serie di temi obbligati e di *topoi* che ruotano intorno a due assi portanti (interrelati fra loro): l'*eros* e l'avventura. È nota la struttura narrativa alla base di queste cinque opere, che ha esercitato un ampio influsso sulla narrativa moderna, soprattutto su quella barocca, riverberandosi fino ai *Promessi sposi* di Manzoni (che però ne ribalta

17. Cfr. K. Barwick, *Die Gliederung der 'narratio' in der rhetorischen Theorie und ihre Bedeutung für die Geschichte des antiken Romans*, in «Hermes», a. LXIII 1928, pp. 261-87.

18. Si veda l'articolo di Cicu sopra citato.

19. Cfr. N. Marini, *Δρᾶμα: possibile denominazione per il romanzo greco d'amore*, in «SIFC», a. LXXXIV 1991, pp. 232-43.

i caratteri): una coppia di adolescenti nobili e bellissimi si innamora al primo sguardo a inizio della storia, vive un periodo di separazione in cui incontra una serie potenzialmente infinita di ostacoli, per poi riunirsi di nuovo nel trionfale *happy end* (uno schema sottoposto comunque a parecchie varianti sempre trascurate dai detrattori). È una struttura tendenzialmente chiusa, dominata da una componente centripeta, che subordina tutto al tema primario, alla celebrazione dell'*eros* reciproco; ma è assai attiva anche una componente centrifuga, che apre il romanzo alla polifonia del mondo esterno, sia accogliendo materiale digressivo, sia dando alla rappresentazione dei rivali che ostacolano la coppia uno spessore significativo. Il romanzo comico e fantastico risolve invece questa dialettica tra chiusura e apertura tutta a vantaggio del secondo termine.

L'oscillazione tra ordine e disordine alla base di ogni racconto prende dunque la forma di un'avventura che ritarda il compimento del sogno amoroso:²⁰ con un piacere quasi sadico l'autore accumula false morti, guerre, prigionie, processi, schiavitù, intrighi erotici, a danno dei suoi personaggi e del lettore comunque fiducioso nell'immane lieto fine. In questo modo il romanzo greco può riscrivere una vasta gamma di generi letterari classici, per lo più "borghesizzati" e quotidianizzati. La filologia di stampo positivistico, che si interessava poco a questi testi in sé e molto invece alla loro preistoria, ha cercato in ognuno di questi generi il vero progenitore del romanzo: una tendenza contro cui ironizzò uno degli studiosi più acuti di questo campo, Ben Edwin Perry, in nome di un concetto idealistico di creazione individuale comunque inadatto.²¹ Questa ampia intertestualità ha una funzione ambivalente: trivializza la tradizione per avvicinarla all'universo del let-

20. Basandosi su questo predominio dell'avventura e su questa mancata rappresentazione di un rapporto pienamente e fisicamente goduto A.M. Scarella, *Cronaca dell'amore e degli amori nelle storie d'amore*, in *Piccolo mondo antico*, cit., pp. 151-95, parla di una «paura dell'amore» o addirittura di «un odio dell'amore» in questi romanzi.

21. Molto citata è la sua frase: «The first romance was deliberately planned and written by an individual author, its inventor. He conceived it on a Tuesday afternoon in July, or some other day or month of the year»: cfr. *The Ancient Romances*, ecc., cit., p. 195.

tore e nello stesso tempo nobilita il racconto per eroicizzare l'*eros*. Leggiamo perciò citazioni omeriche che costellano in vario modo l'azione;²² allusioni all'*Odissea*, archetipo di ogni forma romanzesca; monologhi pseudotragici che riscrivono il patetismo di Euripide, inseriti nei momenti traumatici di separazione sempre destinati a risolversi in meglio;²³ inserzioni etnografiche, storiografiche, paradossografiche, parafilosofiche;²⁴ discorsi oratorii che si richiamano ai lontani modelli attici, subordinati però alla tematica privata; inserzioni più libere di lettere, fiabe²⁵ e novelle; mentre, a un livello tematico più profondo, operano come modelli primari la commedia di Menandro con la sua dimensione coniugale, e la lirica di Saffo con la sua fenomenologia dell'*eros*.²⁶

In un fondamentale saggio che riscrive Freud secondo modelli matematici, Ignacio Matte Blanco ha individuato nel desiderio di simmetria una delle peculiarità primarie della logica inconscia, logica che ignora il principio aristotelico di non contraddizione.²⁷ È una teoria che ci aiuta fra l'altro a capire alcune costanti universali del linguaggio amoroso: la tendenza alla fusione tra le singole persone, al superamento dello spazio e del tempo, all'idealizzazione dell'oggetto amato. La struttura portante del romanzo greco di cui abbiamo appena parlato sembra concretizzare nel racconto questo desiderio di simmetria di cui l'espressione più affascinante re-

22. Cfr. L.R. Cresci, *Citazioni omeriche in Achille Tazio*, in « Sileno », a. 11 1976, pp. 121-26; M. Fusillo, *Il testo nel testo: la citazione nel romanzo greco*, in « MD », a. xxv 1990, pp. 27-48.

23. Cfr. M.F. Ferrini, *Le parole e il personaggio: monologhi nel romanzo greco*, in « GIF », a. xlii 1990, pp. 45-85, che li considera "arie" da melodramma, classificandoli tra preghiere, monologhi-lamento e monologhi-riflessione.

24. Cfr. H. Rommel, *Die naturwissenschaftlich-paradoxographischen Excursus bei Philostratus, Heliodorus und Achilles Tatius*, Stuttgart, Kohlhammer, 1923; A. Billault, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris, P.U.F., 1991, pp. 265-301; A.M. Scarcella, *Caratteri e funzioni delle 'gnomai' in Achille Tazio*, in « Euphrosyne », a. xv 1987, pp. 269-80.

25. Cfr. C. Delhay, *Achille Tatiùs fabuliste?*, in « Pallas », a. xxxvi 1990, pp. 117-31.

26. Cfr. C. Corbato, *Da Menandro a Caritone. Studi sulla genesi del romanzo greco e i suoi rapporti con la commedia nuova*, in « QTTA », a. 1 1968, pp. 5-44; e in genere sull'intertestualità di questi romanzi M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia, Marsilio, 1989, cap. 1.

27. I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London, Duckworth, 1978 (trad. it. Torino, Einaudi, 1981).

sta il mito narrato da Aristofane nel *Simposio* di Platone, dove si immagina che ogni essere umano provenga da un taglio in due e che aneli perciò ad un'unità perduta. I due protagonisti dei romanzi greci appaiono sempre come due facce della stessa medaglia: hanno infatti la stessa età (una grossa novità dal punto di vista sociologico),²⁸ la stessa bellezza magnetica (forma secolarizzata di contatto con il divino),²⁹ lo stesso elevatissimo rango sociale³⁰ (mezzo snobistico per attrarre identificazione), provengono quasi sempre dalla stessa città, e soprattutto vivono avventure assai simili, raccontate con un rigoroso parallelismo.³¹ Questo legame così diretto tra processi inconsci e rappresentazione letteraria potrebbe darci una conferma, come si è già accennato, sul carattere di consumo di questa letteratura consolatoria: la paraletteratura è infatti il trionfo del desiderio, dell'illusione, del sogno collettivo. Ma, come vedremo fra breve, è una prospettiva che può valere solo come punto di partenza per vagliare tutte le ambiguità e le sfumature che i singoli testi – soprattutto quelli più raffinati della fase sofisticata – hanno sovrapposto a questo schema, superando spesso la soglia della pura evasione.

a) *Il periodo presofistico: il travestimento storiografico*

In una Villa romana ad Antiochia, in Siria, è stato trovato un mosaico che raffigura il re assiro Nino, che dorme con accanto l'immagine della donna amata. Benché la decifrazione del soggetto-

28. Per il valore del romanzo greco nella sociologia dell'*eros* antico cfr. M. Foucault, *Le souci de soi. Histoire de la sexualité 3*, Paris, Gallimard, 1984 (trad. it. Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 226-30).

29. Cfr. J.G. Diaz, *La bellezza en la novela griega*, in « Helmantica », a. xxxv 1984, pp. 243-66.

30. Cfr. M-F. Baslez, *L'idée de noblesse dans les romans grecs*, in « DHA », a. xvi 1990, pp. 115-28, con una differenziazione tra le due fasi.

31. Sul parallelismo come figura narrativa si veda T. Todorov, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, pp. 70-73; per il romanzo greco G. Marcovaldi, *I romanzi greci*, Roma, De Luca, 1969, pp. 58-59 e 69-74; C. Ruiz Montero, *La estructura de la novela griega*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1982, pp. 230-31; Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, cit., parte 1; D. Konstan, *La rappresentazione dei rapporti erotici nel romanzo greco*, in « MD », a. xix 1987, pp. 9-27; F. Létoublon, *Les lieux communs du roman. Stéréotypes grecs d'aventure et d'amour*, Leiden-New York-Köln, Brill, 1993, capp. 4-6.

to non sia affatto facile, si ritiene comunque certo che il mosaico rappresenti una scena di un romanzo erotico di cui possediamo tre frammenti papiracei, dandoci così un'altra conferma della popolarità di questo genere letterario.³² È il romanzo più antico di cui abbiamo notizia: i papiri appartengono al I secolo d.C., ma per motivi linguistici si anticipa la datazione di un paio di secoli. La pubblicazione nel 1893 dei primi due frammenti da parte di Ulrich Wilcken (*P. Berol.*, inv. 6926) sconvolse il quadro vulgato del romanzo antico: Rohde non volle prendere posizione, in quanto avrebbe dovuto ammettere il crollo della sua teoria che legava il romanzo alla retorica della Seconda Sofistica, ma anche Heinze, che avrebbe invece trovato conferme notevoli alla sua lettura di Petronio come parodia del romanzo greco, non vi prestò la dovuta attenzione.³³ Le scoperte papirologiche hanno comunque recato altre sorprese alle ricerche sul romanzo greco: la datazione di Caritone, ad esempio, ha compiuto un considerevole salto di cinque secoli circa.

Della trama del romanzo possiamo farci un'idea solo assai vaga (anche l'ordine in cui porre i frammenti è oggetto di discussione),³⁴ ma vi si possono riconoscere comunque, a grandi linee e per ipotesi, i tratti del genere erotico. Nino è un ragazzo di diciassette anni, innamorato della dodicenne Semiramide (il nome non compare, ma lo deduciamo dalle fonti storiche): in un dialogo con la madre della ragazza cerca di ottenere l'autorizzazione per il matrimonio prematuro (la legge permetteva alle ragazze di sposarsi solo a quindici anni), vantando le proprie imprese militari e la propria castità (seguono una scena speculare fra la ragazza e la madre di Nino, e una fra le due madri). Gli altri due frammenti pre-

sentano invece una topica scena di gelosia fra la coppia, i preparativi per una spedizione militare e la separazione (confermata anche dal mosaico) che dà vita alle immancabili avventure. Se si confrontano queste tracce di racconto con la versione data dallo storico Ctesia (la traiamo da Diodoro, II 1-20), si nota che il romanzo utilizzava personaggi storici solo per creare uno sfondo: in Ctesia Nino è un potente sovrano orientale, e Semiramide una donna già sposata e assai lontana dalla fanciulla timida e casta che appare nei frammenti. È dunque fuorviante usare l'argomento dello sfondo storico per sostenere che il romanzo greco si è sviluppato dalla storiografia, anche se certo ha contatti soprattutto con le opere meno "scientifiche" e più biografiche di questo genere letterario (la *Ciropedia* di Senofonte). Come accade anche in Walter Scott, in questi testi la storia serve solo a dare un nobile travestimento a un racconto tutto privato e sentimentale; serve ad autenticare una finzione che non si può esprimere in piena libertà (soprattutto perché nel mondo antico è stata a lungo ambito esclusivo della poesia). Sono le caratteristiche che si ritrovano anche in altri frammenti papiracei dello stesso periodo: il romanzo di Sesonchosis, con protagonista il figlio del mitico re egizio; il romanzo di Metioco e Partenope, in cui il figlio dello stratega ateniese Milziade ama la figlia del tiranno di Samo, Policrate; il romanzo di Chione, forse un'altra opera di Caritone; il romanzo di Calligone.³⁵

Fra le opere pervenute in forma integrale l'unica a utilizzare questa tecnica del travestimento storiografico è anche la più antica, il *Cherea e Calliroe* di Caritone, databile fra il I secolo a.C. e il I d.C. (tracce pseudostoriografiche compaiono comunque pure in Eliodoro). L'eroina del romanzo è infatti la figlia del famoso generale siracusano che sconfisse gli Ateniesi, Ermocrate, mentre fra

32. Cfr. D. Levi, *The Novel of Ninus and Semiramis*, in « PAPHs », a. LXXXVII 1944, 3 pp. 420-28.

33. U. Wilcken, *Ein neuer griechischer Roman*, in « Hermes », a. xxviii 1893, pp. 161-93; per la storia della ricerca sul romanzo di Nino cfr. Kussl, *Papyrusfragmente*, ecc., cit., pp. 68-83; lo strano silenzio di Heinze è sottolineato da A. Barchiesi, *Tracce di narrativa greca e romanzo latino: una rassegna*, in *Semiotica della novella latina*. Atti del seminario interdisciplinare *La novella latina*, in « MCSN », a. iv 1986, p. 221.

34. Mi sembra preferibile conservare l'ordine A-B-C, come propende a fare anche Kussl, *Papyrusfragmente*, ecc., cit., pp. 96-101.

35. Cfr. H. Maehler, *Der Metiochos-Parthenope-Roman*, in « ZPE », a. x 1976, Bd. 23 pp. 1-20; J.N. O'Sullivan-W.A. Beck, *P. Oxy. 3319: The Sesonchosis Romance*, in « ZPE », a. xvi 1982, Bd. 45 pp. 71-83; J.N. O'Sullivan, *The Sesonchosis Romance*, in « ZPE », a. xviii 1984, Bd. 56 pp. 39-84; C. Ruiz Montero, *P. Oxy. 2466: The Sesonchosis Romance*, in « ZPE », a. xxiii 1989, Bd. 79 pp. 51-57; e in generale Holzberg, *Der antike Roman*, cit., capp. 2 e 3; T. Hägg, 'Callirhoe' and 'Parthenope': *The Beginnings of the Historical Novel*, in « CA », a. vi 1987, pp. 184-204.

i rivali compare il re persiano Artaserse, con un chiaro anacronismo che dimostra come la veridicità storica non fosse tra le finalità primarie dei romanzieri.³⁶ L'inizio presenta il classico motivo dei Capuleti e Montecchi: i due amanti appartengono a due famiglie rivali che non accetterebbero mai il matrimonio; in una scena che ritornerà tale e quale nei *Puritani* di Bellini (ispirati da un romanzo di Scott), l'autorità paterna cede comunque subito, spinta dal popolo di Siracusa (cui spetta in genere un ruolo alquanto incisivo,³⁷ che dà risonanza pubblica alla storia privata). Le nozze hanno dunque luogo a inizio del romanzo, mentre la separazione è causata da una scena di gelosia in cui Cherea, aizzato da pretendenti delusi, dà un calcio a Calliroe e ne provoca la morte apparente. L'azione si sposta quindi in Oriente, a Mileto e a Babilonia, per poi proiettarsi, grazie al *topos* della guerra, in vari spazi marini e ritornare al punto di partenza, a Siracusa. Caritone ci presenta dunque la struttura base del romanzo greco, con la sua piena circolarità; una circolarità che dà molto più rilievo alle avventure nello spazio e nel tempo che alla rappresentazione del rapporto a due. Sono avventure narrate con una tecnica semplice e lineare (scambiata da Rohde per affettazione di retore):³⁸ un larghissimo uso del discorso diretto che dà illusione di vissuto, e un punto di vista autoriale sempre dominante.³⁹ Anche questo primo romanzo adotta comunque delle soluzioni personali, che sembrano innovazioni (o comunque sfumature) rispetto a uno schema base che ritroviamo in forma più meccanica in Senofonte Efesio, il che ci fa supporre la perdita di una produzione più ampia. A livello di tecnica narrativa compaiono talvolta delle focalizzazioni ristrette che

36. Cfr. W. Bartsch, *Der Chariton-Roman und die Historiographie*, Diss. Leipzig 1934, pp. 3-6; P. Salmon, *Chariton d'Aphrodisias et la révolte égyptienne de 360 avant J.-C.*, in « Chronique d'Égypte », a. xxxvi 1961, pp. 365-76; C. Ruiz Montero, *Caritón de Afrodiasias y el mundo real*, in *Piccolo mondo antico*, cit., pp. 112-19.

37. Sulle due assemblee che incorniciano l'azione cfr. K.H. Gerschmann, *Chariton-interpretationen*, Diss. Münster 1975, pp. 129-31.

38. E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Wiesbaden, Breitkopf & Hartel, 1876 (rist. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960), pp. 494-98.

39. Cfr. T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius, and Achilles Tatius*, Stockholm, Svenska Institutet i Athen, 1971, pp. 91 e 114-19.

incrinano l'oggettività del racconto onnisciente: ad esempio il risveglio di Calliroe nella tomba narrato seguendo le reazioni emotive del personaggio (1 8).⁴⁰ D'altronde in tutto il romanzo l'emotività di Calliroe trova uno spazio consistente (Cherea è invece personaggio più schematico): quando deve decidere se sposare il nobile Dionisio per evitare una vita di schiavo al figlio che aspetta da Cherea (11 9-11) abbiamo infatti uno dei pochi casi in cui un personaggio del romanzo antico è raffigurato in preda ad una conflittualità interiore. Dal punto di vista tematico la novità di Caritone coinvolge per l'appunto il personaggio di Dionisio: un rivale della coppia protagonista che, grazie ai suoi tratti di civiltà menandrea e di autocontrollo greco, sfugge del tutto alla topica caratterizzazione negativa.⁴¹ Anche se Calliroe lo considera una terribile prova della sorte, il matrimonio con Dionisio è paradossalmente l'unico rapporto di cui si traccia un'evoluzione affettiva, oltre il mito del primo sguardo. Alla fine del romanzo la lettera che Calliroe gli spedisce all'insaputa di Cherea è uno dei passi in cui è più chiaro il "ritorno del represso" – per richiamarsi alla nota teoria freudiana di Francesco Orlando – che anima questi testi, cioè la simpatia inconscia per la figura del rivale.⁴²

Nelle *Efesiache* di Senofonte Efesio mancano riferimenti storici: un'assenza che si potrebbe spiegare con lo stato di epitome del testo (una tesi comunque assai controversa).⁴³ Così come ci è pervenuto, è un romanzo caratterizzato da una rapidità frenetica della narrazione che spazia per tutta l'ecumene allora conosciuta, accumulando avventure su avventure. Forse solo per Senofonte Efesio

40. Cfr. B.P. Reardon, *Theme, Structure and Narrative in Chariton*, in « YClS », a. xxvii 1982, pp. 1-27; I. Stark, *Zur Erzählperspektive im griechischen Liebesroman*, in « Philologus », a. cxxviii 1984, p. 260; D. Auger, *Rêve, image et récit dans le roman de Chariton*, in « Ktéma », a. viii 1983, pp. 39-52; Fusillo, *Il romanzo greco*, cit., pp. 120-22.

41. Cfr. A. Borgogno, *Menandro in Caritone*, in « RFIC », a. xcix 1971, pp. 257-63.

42. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973; e, per un'applicazione al tema del triangolo negli erotici greci Fusillo, *Il romanzo greco*, cit., pp. 219-28.

43. Scoperta da K. Bürger, *Zu Xenophon von Ephesus*, in « Hermes », a. xxvii 1892, pp. 36-67, è stata poi discussa e confutata da T. Hägg, *Die 'Ephesiaka' des Xenophon Ephesios. Original oder Epitome?*, in « C&M », a. xxvii 1966, pp. 118-61.

(che è un po' il grado zero di questo *corpus*) vale in pieno quanto osservava Bachtin a proposito del cronotopo del romanzo greco, cioè che sarebbe « uno iato extratemporale fra due momenti del tempo biografico ». ⁴⁴ Alla fine del romanzo, pienamente circolare, i due giovani sposi appaiono belli e innamorati come all'inizio: l'*eros* ha dunque sconfitto la frammentazione dello spazio e del tempo. E questa visione eroicizzante è mediata da un racconto assolutamente oggettivo, ⁴⁵ come ripreso dall'alto, che non dà spazio all'emotività dei personaggi realmente divisi in modo manicheo in "buoni" e "cattivi". Questo quadro così rigido conosce comunque qualche lieve eccezione: ad esempio il brigante Ippotoo, figura a metà tra l'opponente e l'adiuvante, legato ad un'insolita rappresentazione non tragica dell'*eros* omosessuale. ⁴⁶

b) *Il "pastiche" ludico di Achille Tazio*

Basta leggere solo l'inizio del *Leucippe e Clitofonte* per rendersi conto di come il romanzo greco sia passato ad una fase più matura, con maggiori ambizioni letterarie e con una diversa elaborazione retorica. Il prologo è raccontato dalla voce autoriale che descrive lungamente un quadro visto a Sidone tra gli ex voto: il soggetto raffigurato è il ratto di Europa. È un brano assai dettagliato e assai raffinato, che si attiene sempre al dato visivo, senza quegli sviluppi narrativi che hanno spesso le *ekphraseis* di opere d'arte nella poesia antica. ⁴⁷ Si avverte chiaramente l'influsso di un genere ormai autonomo, la critica d'arte, di cui ci è giunta la raccolta di Filostrato. Achille Tazio è il più polifonico dei romanzieri greci, incline a ogni sorta di digressione, per cui ha accolto anche questa voce let-

teraria accanto ad altre, ad esempio alla paradossografia. Ma non si tratta di una pura divagazione, di un semplice pezzo di bravura da retore consumato: il ratto di Europa è un soggetto iconografico legato in generale al tema del romanzo, all'*eros*, e in particolare ad un suo *topos*, al rapimento (nel corso dell'azione ce ne sarà più d'uno); il quadro rispecchia così l'opera che sta per iniziare, con effetto di *mise en abyme*. ⁴⁸ La descrizione offre perciò lo spunto per l'incontro con il giovane protagonista della storia, che la racconterà tutta in prima persona: ⁴⁹ l'autore che la ascolta dichiara di essere particolarmente incline a questo tipo di storie, come si suppone siano i suoi lettori. Nel resto del romanzo ci saranno altre due lunghe descrizioni in sede inaugurale (la divisione in libri sembra autoriale, con una accorta « infratextual closure »), ⁵⁰ che scandiscono il ritmo e i temi dell'azione: a inizio del III libro i due quadri di Prometeo e di Andromeda preludono alla schiavitù e al finto sacrificio dei due libri successivi, mentre a inizio del V il quadro con la storia di Procne, Filomela e Tereo prelude all'intrigo erotico triangolare. ⁵¹ Non si tratta comunque di una semplice prolessi: come ha mostrato un saggio acutissimo di Shadi Bartsch, l'*ekphrasis*, che in età imperiale implicava sempre un'interpretazione simbolica, stimola l'attività ermeneutica del lettore, creando false attese che verranno puntualmente deluse. ⁵²

44. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979 (Moscou 1975), parte I cap. 5.

45. Cfr. Schmeling, *Xenophon of Ephesus*, cit., pp. 81-96.

46. È infatti coinvolto nel *happy end*, che si proietta qui nel futuro: resterà a vivere ad Efeso con il suo giovane compagno da lui adottato; cfr. B. Effe, *Der griechische Liebesroman und die Homoerotik. Ursprung und Entwicklung einer epischen Gattungskvention*, in « Philologus », a. cxxxI 1987, pp. 95-108.

47. Per un quadro generale si veda P. Friedländer, *Einleitung in Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius. Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Leipzig und Berlin, Teubner, 1912, pp. 1-103; cfr. anche P. Du Bois, *History, Rhetorical Description and the Epic. From Homer to Spenser*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1982.

48. Per la prefigurazione del racconto cfr. Friedländer, *Einleitung*, ecc., cit., p. 49; per gli effetti di reale e di *mise en abyme* cfr. D. Maeder, *Au Seuil des Romans grecs: effets de réel et effets de création*, in « GCN », vol. IV 1991, pp. 1-16.

49. Su questo *topos* che compare anche in Petronio, Luciano e nella *Tabula Cebetis*, cfr. O. Schissel von Fleschenberg, *Die Technik des Bildeinsatzes*, in « Philologus », a. lxxii 1913, pp. 83-114; M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 200-10.

50. Negata invece da Hägg, *Narrative*, ecc., cit., pp. 77 n. 2 e 314 n. 4; cfr. M. Fusillo, *How Novels End. Some Patterns of Closure in Hellenistic Narrative*, in corso di pubblicazione in un volume collettivo presso Princeton Univ. Press.

51. Cfr. D. Sedelmeier Stoeckl, *Studien zur Erzählungstechnik des Achilleus Tatios*, Diss. Wien 1958, pp. 83-91; il piacere ecfastico è l'unica motivazione di questi passi ricchi di qualità visive secondo R.W. Garson, *Works of Art in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, in « AClass », a. xxi 1978, pp. 83-86.

52. *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1989; sulla funzione assai diversa dell'*ekphrasis* in Eliodoro cfr. S. Dubel, *La description d'objets d'art dans les Ethiopiques*, in « Pallas », a. xxxvi 1990, pp. 101-15.

In effetti il lettore presupposto da questo testo è assai diverso da quello presupposto (ed evocato) da Caritone e da Senofonte Efesio; mentre i romanzi della fase presofistica richiedono un'identificazione totale con la coppia protagonista (un tipico tratto "paralletterario"), il lettore ideale a cui sembra rivolgersi Achille Tazio deve identificarsi con il gioco ironico che l'autore imbastisce a scapito del protagonista narratore. Tocchiamo così il problema critico più delicato che riguarda il *Leucippe e Clitofonte*: nel 1938 un filologo americano, P. Durham, pubblicò un articolo in cui leggeva questo romanzo come una parodia di Eliodoro,⁵³ tesi venuta a cadere per il solito ritrovamento papiraceo che ha anticipato la datazione alla fine del II secolo d.C. In realtà alcune osservazioni di Durham possono ancora considerarsi valide, se si muta impostazione: non più parodia di un singolo testo, che implica aggressione polemica, ma *pastiche* ludico di un genere letterario,⁵⁴ che implica una mistione ambivalente di partecipazione e di distacco dalle sue norme. Se si pensa che la castità della coppia protagonista, norma costitutiva del romanzo greco, è frutto di una casualità (Leucippe e Clitofonte giungono a un passo dalla consumazione del rapporto prematrimoniale), e che l'altra norma fondamentale, la fedeltà, viene infranta da Clitofonte con Melite (una rivale insolitamente positiva), la quale alla fine si salverà dall'accusa di adulterio con un'abile menzogna,⁵⁵ e se a ciò si aggiunge che alcuni *topoi*, come la morte apparente, vengono moltiplicati all'inverosimile (Leucippe muore e resuscita tre volte, con soluzioni sempre spettacolari),⁵⁶ e che in generale Achille Tazio è assai vicino alla quotidianità della commedia,⁵⁷ si può avere un'idea di questo at-

53. *Parody in Achilles Tatius*, in «CPh», a. xxxiii 1938, pp. 1-18.

54. Per la definizione teorica di queste pratiche ipertestuali cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 33-40 e 94-96.

55. Cfr. L.R. Cresci, *La figura di Melite in Achille Tazio*, in «A&R», a. xxi 1978, pp. 74-82; C. Segal, *The Trials at the End of Achilles Tatius 'Clitophon and Leucippe': Doublets and Complementaries*, in «SIFC», a. lxxvii 1984, pp. 83-91.

56. Cfr. B. Reardon, *Courants littéraires grecs des I^{er} et III^e siècles après J.C.*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p. 362; G. Anderson, *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play*, Chico, Scholars Press, 1982, pp. 27-28.

57. «A romantic comedy» viene addirittura definito da A. Heiserman, *The Novel*

teggiamento dell'autore nei confronti del genere prescelto. L'ironia è una figura che ha bisogno del contesto per essere decodificata appieno, e a noi manca ogni dato su Achille Tazio e sul suo pubblico: ma, letta in questo sistema, l'esclamazione di Clitofonte «Ahimè Leucippe, quante volte mi sei morta» (VII 5 2), non può che suonare ironica: un'(auto)ironia volta contro le convenzioni narrative.⁵⁸

Con quest'operazione del *pastiche* si accorda anche la peculiarità narratologica della prima persona, che nella narrativa antica era legata, come vedremo, alla linea comico-realistica. Affidare tutta la narrazione all'ingenuo Clitofonte ha favorito in alcuni casi gli effetti ironici, ed ha soprattutto rotto il parallelismo su cui si basa lo schema del romanzo greco. L'idealizzazione della coppia è infatti notevolmente ridotta da Achille Tazio, come è ridotta la fase della separazione e delle avventure. Il ricorso ad un io narratore ha inoltre favorito l'abbandono di quella narrazione olimpica e onnisciente che caratterizza la fase presofistica: Clitofonte adotta spesso il punto di vista di se stesso attore della storia narrata, creando effetti di *suspense* (il mistero della seconda morte apparente di Leucippe verrà svelato, ad esempio, solo a fine romanzo).⁵⁹

c) *Longo Sofista: la scoperta della sessualità*

Nei colloqui con Eckermann Goethe afferma che ci vorrebbe un libro intero per enumerare tutti i pregi del *Dafni e Cloe*:⁶⁰ un giudizio entusiastico che, assieme alle splendide musiche compo-

before the Novel. Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West, Chicago and London, Univ. of Chicago Press, 1977, pp. 117-29; A. Calderini, *Prolegomeni a 'Le avventure di Cherea e Calliroe'*, Torino, Bocca, 1913, p. 85, definisce Achille Tazio «verista» per la sua maggiore umanità; si veda anche la lettura in chiave di *Bildungsroman* di M. Laplace, *Achilles Tatius, 'Leucippé et Clitophon': des fables au roman de formation*, in «GCN», vol. iv 1991, pp. 35-56.

58. Sviluppo più ampiamente questa chiave di lettura nel saggio *Il romanzo greco*, cit., pp. 98-109.

59. Cfr. Hägg, *Narrative*, ecc., cit., pp. 124-37; B. Effe, *Entstehung und Funktion 'personaler' Erzählweisen in der Erzählliteratur der Antike*, in «Poetica», a. vii 1975, pp. 149-51; Fusillo, *Il romanzo greco*, cit., pp. 158-70.

60. Cfr. *Goethes Gespräche mit J.P. Eckermann*, hrg. von F. Deibel, Leipzig 1908, pp. 291-302 (marzo 1831).

ste da Ravel per il balletto di Diaghilev (1912), ha contribuito molto a sottrarre Longo Sofista alla diffusa svalutazione del romanzo greco. È senz'altro un'opera con una spiccata complessità, comunque non superiore a quella di Achille Tazio e senz'altro inferiore a quella di Eliodoro; il suo maggiore successo si deve alla raffinata ambientazione bucolica, che peraltro può risultare talvolta un po' stucchevole. Come il *Leucippe e Clitofonte*, anche il *Dafni e Cloe* inizia con un prologo ispirato al rapporto tra linguaggio visivo e linguaggio letterario: l'autore racconta di essersi imbattuto, durante una partita di caccia all'isola di Lesbo, nello spettacolo più bello che avesse mai visto, in un quadro che racconta una storia d'amore. Il quadro non viene descritto, come in Achille Tazio, ma ne viene fornito un riassunto per sommi capi: il romanzo che segue va quindi considerato come lo sviluppo narrativo di un'opera figurativa, mediata da un "esegeta".⁶¹ Alla fine di questo prologo si legge un'importante dichiarazione programmatica: riscrivendo Tucidi- de in una chiave un po' edonistica, Longo Sofista dedica la sua opera a Eros, alle Ninfe e a Pan, e la definisce un «piacevole possesso» (κτῆμα τερπνόν) per tutti gli uomini, consolazione per chi soffre, ricordo per chi già conosce l'amore e insegnamento per chi ancora non lo conosce; come si vede è la stessa idea di un pubblico monomaniaco dell'eros che traspare dal passo di Caritone, ma con una maggiore aspirazione all'universalità.

In comune con il *Leucippe e Clitofonte* c'è anche una netta consapevolezza metaletteraria: mentre Achille Tazio gioca con le convenzioni, abbassandole od esasperandole, Longo Sofista contamina il romanzo erotico con la poesia bucolica, scrivendo il primo di una serie di romanzi pastorali che si susseguiranno nella letteratura occidentale. Questa contaminazione produce un netto mutamento strutturale: sono infatti eliminate le topiche avventure nello spazio e nel tempo (comunque molto ridotte in questa fase sofisticata: sia da Achille Tazio che da Eliodoro); alcuni *topoi* come la guerra, il rapimento da parte dei pirati, il viaggio per mare vengo-

61. Cfr. J. Kestner, *Ekphrasis as Frame in Longus' Daphnis and Chloe*, in «CW», a. LXVII 1973, pp. 166-71; Maeder, *Au Seuil des Romans Grecs*, cit., pp. 16-32.

no quindi "miniaturizzati": sono solo accennati, quasi come una divertita citazione. Più in generale si può affermare che il momento della peripezia non è proiettato verso il mondo esterno, come in tutti gli altri romanzi greci, ma è al contrario tutto interiorizzato: il racconto segue infatti la lenta presa di coscienza dell'eros e del desiderio sessuale da parte dei due pastorelli, con una progressione lineare che segue il ritmo delle stagioni e che parte fin dalla loro nascita.⁶²

L'idealizzazione della natura non è comunque che l'aspetto più superficiale: il testo svela di continuo, con una freudiana formazione di compromesso, la sua componente repressa, cioè il suo latente voyeurismo di matrice urbana.⁶³ Anzi, a leggere in profondità, seguendo la traccia indicata da John Winkler, il vero tema è il fallimento di una sessualità tutta naturale, priva di mediazioni culturali.⁶⁴ Longo Sofista rappresenta infatti i due adolescenti nei loro innumerevoli tentativi di capire il proprio desiderio e il proprio corpo, e di giungere quindi al rapporto sessuale; e lo fa con un finto candore che poteva ingannare Goethe e che poteva invece sem-

62. Cfr. E.L. Bowie, *The Greek Novel*, in *The Cambridge History of Classical Literature*, vol. 1. *Greek Literature*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1985, p. 697; W.E. McCulloh, *Longus*, New York, Twayne, 1970, pp. 68-69; B.D. MacQueen, *Myth, Rhetoric, and Fiction. A Reading of Longus' Daphnis and Chloe*, Lincoln-London, Univ. of Nebraska Press, 1990, cap. 1.

63. Sui due orizzonti di attesa, bucolico e romanzesco, e sul voyeurismo urbano cfr. B. Effe, *Longos. Zur Funktionsgeschichte der Bukolik in der römischen Kaiserzeit*, in «Hermes», a. cx 1982, pp. 65-84; cfr. anche G. Rohde, *Longus und die Bukolik*, in «RhM», a. LXXXVI 1937, pp. 23-49; M.C. Mittelstadt, *Bucolic-lyric Motifs and Dramatic Narrative in Longus' Daphnis and Chloe*, in «RhM», a. cxiii 1970, pp. 211-27; O. Longo, *Paesaggio di Longo Sofista*, in «QS», a. iv 1978, n. 8 pp. 99-120; S. Saïd, *La société rurale dans le roman grec ou la campagne vue de la ville*, in A.A.VV., *Sociétés urbaines, sociétés rurales dans l'Asie Mineure et la Syrie hellénistiques et romaines*, Strasbourg, AECR, 1987, pp. 149-71.

64. *The Education of Chloe: Hidden Injuries of Sex*, in *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*, New York-London, Routledge, 1990, cap. 4; molto stimolante, in questa prospettiva, anche il lavoro di F.I. Zeitlin, *The Poetics of 'Eros': Nature, Art, and Imitation in Longus' Daphnis and Chloe*, in A.A.VV., *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1990, pp. 417-63, in partic. pp. 455 sgg.; cfr. anche D. Teske, *Der Roman des Longos als Werk der Kunst. Untersuchungen zum Verhältnis von Physik und Technik in 'Daphnis und Chloe'*, Münster, Aschendorff, 1991.

brare pura pornografia a Rudolf Helm.⁶⁵ Alla fine sarà una donna proveniente non a caso dalla città, Licenio, a insegnare il sesso al giovane Dafni,⁶⁶ spezzando anche qui, come in Achille Tazio, il parallelismo fra la coppia protagonista, parallelismo che per il resto è estremamente rigoroso, e investe anche la forma dell'espressione (la sintassi è sempre armonica e simmetrica, tutta fondata sull'isocolia). Mentre lo scarto alla norma della fedeltà da parte di Achille Tazio rientra in una sua maggiore elasticità morale, che voleva umanizzare l'*eros* eroico del romanzo greco, l'episodio di Licenio ha un significato diverso: ci ricorda che l'espressione della sessualità non solo necessita di cultura come di natura, ma implica sempre una componente di violenza (che infatti terrorizzerà Dafni). La stessa violenza prefigurata nei tre racconti secondari in *gradatio*, tutti con il dio Pan come protagonista (I 27, II 34, III 23),⁶⁷ e nell'immagine del giardino, microcosmo perfetto e armonico distrutto dal rivale Lampis (IV 7-9).⁶⁸

Questa tensione dialettica si condensa con particolare evidenza nel finale; dopo che l'immancabile riconoscimento ha svelato la nascita nobile e urbana dei due pastorelli⁶⁹ e ha permesso le nozze, il narratore si proietta nel futuro, come nelle fiabe (e come accade anche nel più "popolare" Senofonte Efesio), e ci racconta che Dafni e Cloe continuarono la loro vita di pastori, rinunciando alla città e simulando la propria esperienza per i due figli (IV 39). Dopo questa prolessi consolatoria, ricca di idealizzazione bucolica, Lon-

65. R. Helm, *Der antike Roman*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1956², p. 51.

66. Cfr. D.N. Levin, *The Pivotal Role of Lycaenion in Longus' Pastorals*, in «RSC», a. xxv 1977, pp. 5-17.

67. Cfr. M. Philippides, *The Digressive Aitia in Longus'*, in «CW», a. LXXIV 1980, pp. 193-200; R.L. Hunter, *A Study of 'Daphnis & Chloe'*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1983, pp. 52-58; T.A. Pandiri, *Daphnis and Chloe: The Art of Pastoral Play*, in «Ramus», a. xiv 1985, pp. 130-33; O. Vox, *Dafni lirico*, in «Belfagor», a. xli 1986, pp. 311-17.

68. Cfr. W.E. Forehand, *Symbolic Gardens in Longus' 'Daphnis and Chloe'*, in «Eranos», a. LXXIV 1976, pp. 103-12.

69. Sul tema romanzesco dell'esposizione e del riconoscimento cfr. N. Frye, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge-London, Harvard Univ. Press, 1976 (trad. it. Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 104-8); F. Kudlien, *Kinderaussetzung im antiken Roman: Ein Thema zwischen Fiktionalität und Lebenswirklichkeit*, in «GCN», vol. II 1989, pp. 27-44.

go torna comunque al tempo del racconto e alla prima notte di nozze, e chiude la sua opera con un *Witz* epigrammatico che allude alla violenza subita da Cloe: «Dafni fece quel che Licenio gli aveva insegnato, e allora Cloe apprese per la prima volta che tutto quello che era avvenuto nei boschi non era che uno scherzo di pastori» (ποιμένων παίγνια) (IV 40).

d) *L'architettura neoplatonica di Eliodoro*

Alla base di tutti e tre i romanzi sofisticati c'è un'operazione di radicale riscrittura del genere erotico: cioè del romanzo popolare e "paraletterario" di Caritone e di Senofonte Efesio (presupposto anche, con i necessari distinguo, del *Satyricon* di Petronio).⁷⁰ L'ultimo a noi pervenuto – prima di un lungo vuoto e prima che questa tradizione confluisse nel romanzo bizantino – le *Etiopiche* (databili preferibilmente al III secolo d.C.),⁷¹ adottano una soluzione assai

70. Il romanzo di Senofonte Efesio è posteriore al *Satyricon*, ma rientra nello stesso tipo di produzione testimoniato anche dai papiri; la tesi che vede in Petronio una parodia del romanzo greco risale a R. Heinze, *Petron und der griechische Roman*, in «Hermes», a. xxxiv 1899, pp. 494-519, ed è ripresa da E. Courtney, *Parody and Literary Allusion in Menippean Satire*, in «Philologus», a. cv 1962, pp. 86-100; e da A. Scobie, *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage. Essays on Apuleius, Petronius, and the Greek Romances*, Meisenheim am Glan, Hain, 1969, pp. 88-90; più cauta la posizione di I.P. Strelnikova, *Petrone satirischer Roman*, in *Der antike Roman*, cit., p. 127. È una tesi assai stimolante, anche se rischia di ridurre troppo la ricchissima polifonia petroniana, che coinvolge svariate esperienze letterarie nel suo attacco alla letteratura dell'eccesso (comunque lo stesso Heinze non è così schematico); inoltre non va dimenticata la libera forma menippea: cfr. J. Adamietz, *Zum literarischen Charakter von Petrons 'Satyrca'*, in «RhM», a. cxx 1987, pp. 329-46; obiezioni contro Heinze in C.W. Mendell, *Petronius and the Greek Romance*, in «CPh», a. xii 1917, pp. 158-72; F.A. Todd, *Some Ancient Novels*, London, Milford, 1940 (rist. Freeport 1968), pp. 75-76; G. Sandy, *Satire in the Satyricon*, in «AJPh», a. xc 1969, pp. 293-303; D. Gagliardi, *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del 'Satyricon' attraverso i secoli*, La Nuova Italia, 1993, pp. 26-29: la questione è stata sistematicamente riaffrontata da Lucia Galli in una dissertazione di laurea dell'Università di Pisa.

71. Una datazione che calza, fra l'altro, con il clima neopitagorico sviluppatosi attorno a Iulia Domna: T. Szepešy, *Le siège de Nisibe et la chronologie d'Héliodore*, in «AAntHung», a. xxiv 1976, pp. 247-76; sulla datazione al IV secolo, che si basa sulle testimonianze biografiche antiche un po' romanzate, e su un passo di Giuliano (che invece più probabilmente imitava Eliodoro), cfr. soprattutto A. Colonna, *L'assedio di Nisibis del 350 d.C. e la cronologia di Eliodoro Emiseno*, in «Athenaeum», a. xxviii 1950, pp. 79-87, e da ultimo P. Chuvin, *La date des Ethiopiques d'Héliodore*, in *Chronique des derniers païens*, Paris, Les Belles Lettres & Fayard, 1990, pp. 321-23.

diversa dalla contaminazione bucolica di Longo Sofista, e del tutto opposta al *pastiche* di Achille Tazio. Eliodoro mira infatti a innalzare questo genere letterario, reinterpretandolo in chiave filosofica e dandogli una sublime veste epica e tragica. Non a caso sarà soprattutto questo romanzo ad essere amato dalla cultura barocca: verrà riscritto da Cervantes, drammatizzato da Calderòn de la Barca, “memorizzato” e imitato da Racine, citato da Shakespeare, lodato e imitato da Tasso, versificato da Basile, affiancato a Omero e Virgilio dai trattatisti.⁷²

Le novità e le peculiarità di Eliodoro derivano innanzitutto da un rapporto ipertestuale (quindi strutturale) con l'*Odissea*: inizio *in medias res* e recupero dell'antefatto tramite la tecnica del racconto nel racconto.⁷³ Come accade spesso nelle pratiche di secondo grado, il procedimento del testo modello viene amplificato e intensificato. L'*incipit*, ad esempio, non solo racconta eventi che appartengono al centro della storia (un ennesimo rapimento della coppia protagonista), ma lo fa occultando al massimo l'informazione narrativa, con uno splendido effetto di *suspense* assolutamente innovativo. Tutti gli altri romanzi greci iniziano infatti in modo chiaro e lineare, presentando l'ambiente e i protagonisti (con relativi nomi e famiglie): insomma con un'informazione completa. Focalizzando invece sistematicamente la prospettiva su un solo personaggio – un gruppo di briganti che non capisce nulla della scena che ha di fronte a sé e che non ha alcuna preinformazione – Eliodoro scrive una scena molto jamesiana, dalla visualità quasi cinematografica.⁷⁴ Configurare così l'inizio non è comunque un

semplice artificio narrativo, ma ha un chiaro valore semantico: tutte le *Etiopiche* sono costruite intorno a un tema neoplatonico, la decifrazione del divino, che deve avvenire per gradi, partendo dai minimi indizi (lo ha dimostrato in modo esemplare John Winkler).⁷⁵ Allo stesso modo il lettore è chiamato a ricostruire lentamente il senso di questa enigmatica scena iniziale in cui i personaggi sono ancora anonimi: un mistero che dura fino alla metà del romanzo, quando la scena è raccontata di nuovo per bocca del profeta Calasiris (v 33), e quando le fila dell'azione sono finalmente chiare.

Si ritrova la stessa amplificazione dell'*Odissea* riguardo al racconto nel racconto: le *Etiopiche* contengono infatti sino a quattro racconti incastrati in quello principale. Ed anche in questo caso il procedimento ha un preciso valore semantico: crea infatti quel confronto e quella gerarchia fra culture che è una delle novità maggiori di Eliodoro e del suo sincretismo religioso.⁷⁶ Negli altri romanzi greci i vari luoghi toccati dall'azione sono di fondo intercambiabili: sono teatro delle stesse peripezie ripetute in serie. In Eliodoro si affiancano invece vari spazi simbolici: l'Atene evocata dal primo lungo racconto secondario, quello di Cnemone, raffigura un universo negativo, dominato da un *eros* sensuale, unilaterale, fatto di intrigo e dissolutezza, insomma agli antipodi di quello dei protagonisti (nel racconto primario quest'immagine troverà un corrispettivo nella Persia viziosa dove regna Arsace, sublime figura di rivale tanto grande quanto sadica, modello della Rossane nel *Bajazet* di Racine e forse dell'Amneris verdiana);⁷⁷ la Delfi del

72. Sulla fortuna di Eliodoro cfr. M. Oeftering, *Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur*, Berlin, Felber, 1901; C. Lacombrade, *Aux origines de l'hellenisme racinien. Le roman d'Héliodore*, in « BSTEC », a. CLXXXI-CLXXXII 1980-1982, pp. 33-53; G. Sandy, *Heliodoros*, New York, Twayne, 1982, pp. 95-124; G. Berger, *Legitimation und Modell. Die 'Aithiopia' als Prototyp des französischen heroisch-galanten Romans*, in « A&A », a. xxx 1984, pp. 177-89; A. Billault, *Cervantes lecteur d'Héliodore: la forme des 'Ethiopiennes'*, in *Le monde du roman grec*, ecc., cit., pp. 307-13.

73. C.W. Keys, *The Structure of Heliodor's Aethiopia*, in « Studies in Philology », a. ix 1922, pp. 42-51; V. Hefti, *Zur Erzählungstechnik in Heliodor's Aethiopia*, Wien, Holzhausen, 1950, pp. 98-106.

74. W. Bühler, *Das Element des Visuellen in der Eingangsszene von Heliodor's Aithiopia*, in « WS », a. x 1976, pp. 177-85.

75. J.J. Winkler, *The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' 'Aithiopia'*, in « YCLS », a. xxvii 1982, pp. 93-158.

76. Cfr. F. Altheim, *Helios und Heliodoros von Emesa*, Amsterdam, Pantheon, 1942; D. Kövendi, *Heliodor's Aithiopia. Eine literarische Würdigung*, in *Die Araber in der alten Welt*, a cura di F. Altheim e R. Stiehl, Berlin, de Gruyter, vol. 3 1966, pp. 136-97; e sulla « polimodalità focal », M. Pulquério Futre Pinheiro, *Estruturas técnico-narrativas nas Etiópicas de Heliodoro*, Diss. Facultad de Letras, 1987, cap. 3.

77. Cfr. J. Morgan, *The Story of Knemon in Heliodoros' Aithiopia*, in « JHS », a. cix 1989, pp. 99-113; su Arsace cfr. Fusillo, *Il romanzo greco*, cit., pp. 223-25; su Racine A. Tücher, *Racine und Heliodor*, Zweibrücken, Kranzbühler, 1889, pp. 31-36 e 39-43; sul rapporto fra le *Etiopiche* e l'*Aida* cfr. O. Weinreich, *Der griechische Liebesroman*, Zürich, Artemis, 1962, p. 71.

racconto di Caricle è invece più vicina agli ideali religiosi di Eliodoro, ma è un modello ancora parziale; abbiamo poi l'Egitto rappresentato dal profeta Calasiris, mediazione fra cultura greca e saggezza orientale, polo positivo ma ancora insufficiente; il vertice di questa sequenza spetta infatti all'Etiopia dei Gimnosofisti.⁷⁸

La figura di Calasiris merita un'attenzione particolare; un'altra novità di Eliodoro rispetto al genere del romanzo erotico è per l'appunto l'aver introdotto questo personaggio che, per quanto legato alla coppia protagonista, è l'unico ad assumere un rilievo autonomo. La storia delle sue peregrinazioni e della lotta tra i suoi due figli ottiene infatti uno spazio notevole, fino al finto finale del VII libro e alla sua morte, unica morte di un personaggio importante del romanzo greco che non sia l'espiazione di una colpa da parte di un "cattivo". Calasiris è soprattutto il narratore di una lunga fetta della storia, dall'innamoramento fra i due protagonisti, Teagene e Cariclea, alla fuga da Delfi e al rapimento da parte dei briganti che apre il romanzo. Il suo lungo racconto – che corrisponde al racconto di Odisseo alla corte dei Feaci e ricopre perciò quasi tre dei dieci libri – ha un forte taglio metaletterario: il rapporto fra questo narratore e il suo narratario, il giovane ateniese Cnemone, è un rapporto maieutico, che ricorda i dialoghi platonici; spesse volte la narrazione viene infatti interrotta dalle richieste dell'ascoltatore e dalle riflessioni del profeta. Cnemone è curioso di ogni dettaglio e di ogni effetto spettacolare, si identifica a tal punto nell'universo narrato da scambiarlo per la realtà, ed è sensibile soprattutto alla dinamica sentimentale. John Winkler lo ha definito, con formula presa a prestito da Apuleio, *lector non scrupulosus*: incarnerebbe quindi il modo in cui le *Etiopiche* non vanno lette; un'interpretazione ribaltata da John Morgan: Cnemone rispecchierebbe invece l'effetto auspicato dal testo nel suo pubblico.⁷⁹

78. Cfr. T. Szepessy, *Die Aithiopia des Heliodoros und der griechische sophistische Liebesroman*, in « AAntHung », a. v 1957, parte 5.

79. Winkler, *The Mendacity of Kalasiris*, ecc., cit., pp. 139-47; J.R. Morgan, *Reader and Audiences in the Aithiopia of Heliodoros*, in « GCN », vol. IV 1991, pp. 85-103; cfr. anche M. Futre Pinheiro, *Calasiris' Story and its Narrative Significance in Heliodorus' Aethiopia*, ibid., pp. 69-83.

Propenderei per una lettura a metà fra questi due estremi, o comunque sbilanciata un po' dalla parte di Winkler; Cnemone rappresenta il lettore tipo del romanzo greco, il cosiddetto "lettore sentimentale" presupposto da Caritone; la sua lettura non è falsa (quando dichiara che ci vorrebbe un cuore di ferro per non intenerirsi alla storia di Teagene e Cariclea – IV 43 – è chiaro che Eliodoro sta augurando successo al proprio romanzo), è solo parziale; le *Etiopiche* sono certo anche un romanzo sentimentale, riletto però alla luce dell'ideologia neoplatonica incarnata appunto da Calasiris. È infatti significativo che i *topoi* del romanzo erotico siano raccontati da una voce così orientata filosoficamente: basta pensare all'innamoramento narrato in chiave di anamnesi platonica (un motivo che giungerà sino a Wagner).⁸⁰ Calasiris è dunque una figura che, con effetto di *mise en abyme*, concretizza nel testo l'istanza dell'autore, con la sua preoccupazione per la funzionalità narrativa, che rispecchia l'economia divina del mondo (le digressioni sono molto più motivate rispetto al romanzo più eterogeneo di Achille Tazio). Come per gli altri due romanzi sofisticati, il lettore non è chiamato a identificarsi con la coppia protagonista (o perlomeno non solo), ma con questa figura di demiurgo che realizza pian piano l'architettura voluta dagli dei (e quindi con il progetto dell'autore).

Grazie a queste novità strutturali (soprattutto all'inizio *in medias res* e al racconto nel racconto), le *Etiopiche* perdono il carattere di chiusa circolarità che caratterizza gli altri romanzi greci. Le peripezie di Caritone iniziano e finiscono a Siracusa, quelle di Senofonte Efesio a Rodi e a Efeso, quelle di Achille Tazio (dove il finale è un po' più aperto) a Tiro, mentre il romanzo di Longo Sofista resta ancorato al microcosmo bucolico di Lesbo: peripezie dunque circolari, narrate però in una forma lineare. La storia delle *Etiopiche* è invece una lenta progressione da Delfi fino ad un'utopica Etiopia, meta finale che dà senso retrospettivo a tutta la vicenda; una progressione narrata però in un modo per nulla lineare, bensì

80. Cfr. III 5 4-6; sul motivo nella letteratura occidentale cfr. J. Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, Corti, 1984, parte 6.

ricorsivo.⁸¹ Possiamo quindi formulare meglio: negli altri romanzi un tempo lineare narra uno spazio circolare, mentre in Eliodoro un tempo circolare narra uno spazio lineare. Nel finale scenografico e “barocco”, in cui i riconoscimenti avvengono alla presenza solenne del popolo di Merope (che capisce l'accaduto anche se non conosce il greco: e nelle sue reazioni c'è un altro elemento metalinguistico), i due giovani vengono consacrati a Helios e Selenne, identificati con Apollo e Artemide: Eliodoro ci rappresenta solo questa consacrazione, e non l'agognato matrimonio. La celebrazione della coppia, che nel romanzo presofistico aveva un carattere consolatorio e melodrammatico, e che in Achille Tazio era stata abbassata ad un livello piú quotidiano, diventa qui veicolo di una visione religiosa che esalta la castità come valore assoluto, anche dal lato maschile, e che ha perciò punti di contatto con la cultura cristiana. Ma anche con questo valore edificante il romanzo non perde il suo teatralissimo⁸² impatto emotivo.

3. COMICITÀ MENIPPEA E PICARESCA

Nelle ricerche sulla narrativa antica ha dominato a lungo una dicotomia tra romanzo greco serio-“idealistico” (sarebbe meglio dire idealizzato) e romanzo latino comico-realistico. La si può trovare in vari saggi critici di ambito filologico (sistematizzata ad esempio nella monografia di Perry), ma anche nei saggi antropologici di Michael Bachtin, che la riformulò secondo la sua tipica opposizione fra monologico e dialogico.⁸³ Non c'è dubbio che

81. Cfr. Szepessy, *Die Aithiopika*, ecc., cit.; Pulquério Futre Pinheiro, *Estruturas*, ecc., cit., p. 525: «um compromisso entre uma estrutura linear e circular».

82. Sulle frequenti metafore teatrali di Eliodoro cfr. J.W.H. Walden, *Stage Terms in Heliodorus' Aethiopica*, in «HSPH», a. v 1894, pp. 1-43; E. Marino, *Il teatro nel romanzo: Eliodoro e il codice spettacolare*, in «MD», a. xxv 1990, pp. 203-18.

83. Cfr. Perry, *The Ancient Romances*, ecc., cit.; Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 174-22 e 233-77; una tesi unitaria altrettanto estrema è sostenuta da F. Wehrli, *Einheit und Vorgeschichte der griechisch-römischen Romanliteratur*, in «MH», a. xxii 1965, pp. 133-54; e da H. Kuch, *Die Herausbildung des antiken Romans als Literaturgattung. Theoretische Positionen, historische Voraussetzungen und literarische Prozesse*, in *Der antike Roman*, cit., pp. 11-51 (in partic. pp. 26-27), che include anche il romanzo utopico nel concetto di una nuova prassi letteraria per nulla *trivial*; cfr. anche E. Cizek, *La diversité des structures dans le roman antique*, in «StudClas», a. xv 1973, pp. 115-24.

nel romanzo antico esistano due linee ben differenziate: la prima chiusa, sentimentale, edificante, la seconda invece aperta, grottesca, ambigua; ma è eccessivo considerarle alla stregua di due blocchi monolitici e non comunicanti fra di loro. Come si è appena visto, il romanzo greco possiede una gamma ampia di sfumature, dall'esaltazione religiosa della coppia di Eliodoro, che non conosce quasi il registro comico, alla quotidianità menandrea di Caritone, fino all'ironia maliziosa di Longo Sofista e, soprattutto, al *pastiche* ludico di Achille Tazio, vero “ponte” fra i due mondi. Allo stesso modo anche il romanzo latino non si può rinchiudere in formule univoche: il *Satyricon* – che per la sua intertestualità così polifonica non si può ascrivere a nessun genere letterario definito, anche perché non se ne possiede la struttura integra – contiene tutti i tratti di quella cultura menippea così amata da Bachtin (il basso, il corporeo, l'osceno), tratti ben presenti anche nell'*Asino d'oro* di Apuleio, uniti però ad una prospettiva mistica che ha qualche contatto con l'operazione eliodorea. Infine, anche da questo punto di vista i papiri hanno sconvolto le certezze filologiche: ci hanno infatti dimostrato la presenza di una narrativa comica anche in ambito greco.

a) Frammenti prosimetrici, grotteschi, osceni

È ormai sempre piú chiaro che per il romanzo la selezione bizantina ha privilegiato un *corpus* assai omogeneo di opere “edificanti”, eliminando invece una serie di testi eccentrici di cui i papiri ci hanno poi restituito varie tracce. L'eccentricità di questi testi deriva da molti fattori: lo stile talvolta poco curato e colloquiale; la tematica apertamente sessuale; la presenza di elementi soprannaturali; l'alternanza di versi e prosa poco gradita alla tradizione retorica antica, in quanto troppo libera e dissonante. Sono tratti che ritroviamo anche in altre forme di letteratura “minore” sempre pervenutaci in frammenti: ad esempio nei papiri magici, o nel mimo.⁸⁴ Si ha l'impressione che la produzione paraletteraria sia stata

84. Per un esempio assai significativo si veda ora S. Santelia, *Charition liberata (P. Oxy. 413)*, Bari, Levante, 1991, in partic. pp. 81-89; cfr. C. Garcia Gual, *Apuntes sobre el mimo y la novela griega*, in «Anuario de Filología», a. i 1975, pp. 33-41.

realmente magmatica: Alessandro Barchiesi l'ha giustamente definita «romanzo perduto».⁸⁵

Forse il ritrovamento più clamoroso, assieme al romanzo di Nino, sono stati i *Phoinikika* di Lolliano: tre frammenti in cui compaiono sacrifici umani, orge di briganti, mascheramenti da fantasmi. Nella sua ottima *editio princeps* del frammento di Colonia, Albert Henrichs vi ha riconosciuto una conferma della vecchia teoria misterica di Kérenyi e Merkelbach, che tratta i romanzi antichi come dei testi a chiave;⁸⁶ mi sembra preferibile, seguendo John Winkler e basandosi sui paralleli con la prima falsa morte di Leucippe in Achille Tazio (III 15) e con un episodio di Apuleio (IV 22), leggere queste scene come un effetto da Grand Guignol ad opera di uno scrittore che mira al puro intrattenimento.⁸⁷ In ogni caso, i frammenti di Lolliano dimostrano che il confine fra romanzo erotico idealizzato e romanzo comico non è mai stato netto.

Molto importante è anche il frammento di Iolao, il cosiddetto *Satyricon* greco, come l'ha definito Peter Parsons.⁸⁸ Si tratta infatti di un romanzo che alterna parti in prosa e versi sotadei, raccontando di iniziazioni al culto di Cibele, di (false) evirazioni e di avventure di cinedi. Per quanto il suo stato frammentario imponga come sempre varie cautele (il papiro è inoltre del II secolo d.C.,

85. Il romanzo, in *Da Omero agli alessandrini. Figure e problemi della letteratura greca*, a cura di F. Montanari, Roma, Nis, 1988, pp. 345-48.

86. A. Henrichs, *Die 'Phoinikika' des Lollianos. Fragmente eines neuen griechischen Romans*, Bonn, Habelt, 1972; K. Kérenyi, *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religions-geschichtlicher Beleuchtung. Ein Versuch mit Nachbetrachtungen*, Tübingen, Mohr, 1927 (rist. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964; una posizione più sfumata, con relativo "pentimento"); R. Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike. Eine Untersuchung zur antiken Religion*, München, Beck, 1962; in ultimo *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysios-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman der Longus*, Stuttgart, Teubner, 1988 (trad. it. Genova, Ecig., 1991). Nella polifonia romanzesca c'è posto certo anche per elementi misterici, ma mi sembra che siano del tutto secolarizzati, e non sistematizzabili (è una teoria che nasce infatti dalla consueta svalutazione letteraria); cfr. anche I. Cazzaniga, *Eco di riti e culti orientali nelle torture di alcuni martiri giuliane di Siria e i frammenti papiracei testé editi del romanzo 'Phoinikika'*, di Lollianos, in «VetChr», a. x 1973, pp. 305-18.

87. J.J. Winkler, *Lollianos and the Desperadoes*, in «JHS», a. c 1980, pp. 155-81; C.P. Jones, *Apuleius' 'Metamorphoses' and Lollianos' 'Phoinikika'*, in «Phoenix», a. xxxiv 1980, pp. 243-54.

88. *A Greek Satyricon?*, in «BICS», a. xviii 1971, pp. 53-68.

quindi posteriore a Petronio), il romanzo di Iolao dimostra comunque che il geniale esperimento petroniano non era poi del tutto isolato come si credeva: esisteva infatti una narrativa greca prosimetrica, a carattere grottesco e osceno, che dava fra l'altro all'eros omosessuale uno spazio maggiore (ce ne sono tracce anche in Lolliano).⁸⁹ Sono stati trovati inoltre altri frammenti di narrativa prosimetrica, come il romanzo di Tinuphis ambientato in Persia (un'ambientazione da porsi in parallelo con Caritone), che ci dimostrano come l'alternanza tra versi e prosa fosse una pratica assai diffusa tanto nella narrativa quanto nella satira menippea.⁹⁰ Abbiamo notizia di un romanzo probabilmente prosimetrico opera di Apuleio (l'*Hermagoras*),⁹¹ mentre inserzioni di versi compaiono anche nel romanzo erotico (soprattutto in Caritone)⁹² e nel *Romanzo di Alessandro*. Bisogna comunque tenere sempre presente le differenze quantitative e qualitative nell'uso dei versi all'interno della prosa narrativa, differenze che rendono impossibile una classificazione univoca di questo fenomeno.⁹³

b) *Lucio e l'asino*

Nel vasto corpus di opere attribuite a Luciano ci è giunto un breve romanzo, *Lucio e l'asino*, che segue lo stesso schema narrativo alla base dell'*Asino d'oro* di Apuleio. Come è noto, il rapporto tra questi due testi, e le *Metamorfosi* di Lucio di Patre di cui ci parla un

89. Non c'è dubbio che vittima del sacrificio umano dovrebbe essere un *pais*, quindi probabilmente l'amante di un personaggio maschile, ma non si può escludere che si tratti invece di una ragazza travestita: cfr. Winkler, *Lollianos*, ecc., cit., p. 174.

90. Cfr. A. Stramaglia, *Prosimetria narrativa e "romanzo perduto": P. Turner 8 (con discussione e riedizione di PSI 151 [Pack' 2624] + PMil Vogliano 260)*, in «ZPE», a. xxvi 1992, Bd. 92 pp. 121-49, con un ottimo inquadramento generale; cfr. anche Kussl, *Papyrusfragmente*, ecc. cit., pp. 171-72.

91. Cfr. B.E. Perry, *On Apuleius Hermagoras*, in «AJPh», a. xlviii 1927, pp. 262-66.

92. Cfr. C.W. Müller, *Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike*, in «A&A», a. xxii 1976, pp. 127-33; Fusillo, *Il testo nel testo*, ecc., cit.

93. Per un orientamento generale si vedano O. Immisch, *Über eine volkstümliche Darstellungsform in der antiken Literatur*, in «NJA», a. xxiv 1921, pp. 409-21; D. Bartoňková, *Prosimetrum, the Mixed Style, in Ancient Literature*, in «Eirene», a. xiv 1976, pp. 65-92; AA.VV., *Prosimetrum e spoudogeloion*, Genova, Istituto di Filologia classica, 1982; AA.VV., «Come dice il poeta...». *Percorsi greci e latini di parole poetiche*, Napoli, Loffredo, 1992.

po' confusamente Fozio (*Bibl.*, cod. 129), ha costituito un problema critico intricatissimo; si è raggiunto tuttavia un certo consenso su alcuni punti essenziali: il testo pseudoluciano sarebbe un'epitome dell'opera greca perduta, a sua volta fonte primaria di Apuleio, il quale avrebbe aggiunto il finale con l'iniziazione a Iside e buona parte delle novelle collaterali (sicuramente quella di Amore e Psiche).⁹⁴ Sfruttando il fortunato tema della metamorfosi, *Lucio e l'asino* ci presenta una serie incalzante di avventure picaresche, connesse ai vari padroni che si impossessano dell'asino; grazie alla prospettiva straniante creata dall'identità animalesca, e al contrasto fra la coscienza umana e l'apparenza asinina, viene esplorato un universo basso e grottesco: un panorama di diverse figure sociali paragonabile al caleidoscopico petroniano. L'utilizzazione di alcuni meccanismi-base della narrativa avventurosa (salvazioni in extremis, ecc.) ha fatto pensare che il romanzo dell'asino parodiasse il romanzo erotico idealizzante,⁹⁵ ma i margini di contatto mi sembrano alquanto labili: l'epitome fornisce piuttosto una piccola testimonianza di una narrativa del tutto autonoma, molto vicina alla novellistica. La differenza ideologica e letteraria con Apuleio risalta – ovviamente – soprattutto nel finale: nell'opera greca al posto dell'edificante iniziazione apuleiana (che non annulla però l'ambiguità del racconto precedente),⁹⁶ troviamo una chiusa epigrammatica tutta ispirata al gusto menippeo del rovesciamento: la donna che aveva amato il protagonista in forma di asino lo scaccia perché delusa dal suo membro umano.

94. Si veda soprattutto A. Lesky, *Apuleius von Madaura und Lukios von Patrai*, in «Hermes», a. lxxvii 1941, pp. 43-74 (= *Gesammelte Schriften*, Bern-München, Francke, 1966, pp. 549-78); H. van Thiel, *Der Eselsroman*, München, Beck, 1971, 11 1972 (un'edizione che mira a ricostruire l'originale); G. Anderson, *Studies in Lucian's Comic Fiction*, Leiden, Brill, 1976, pp. 34-67; N. Holzberg, *Apuleius und der Verfasser des griechischen Eselsromans*, in «WJA», a. x 1984, pp. 161-77; R. Kussl, *Die Metamorphosen des 'Lukios von Patrai'. Untersuchungen zu Phot. Bibl. 129*, in «RhM», a. cxxxiii 1990, pp. 379-88.

95. Cfr. Holzberg, *Der antike Roman*, cit., pp. 90-92; l'episodio del tentato suicidio analizzato da B. Effe, *Der mißglückte Selbstmord des Aristomenes (Apul. Met. I, 14-17). Zur Romanparodie im griechischen Eselsroman*, in «Hermes», a. civ 1976, pp. 362-75, è un singolo parallelo senz'altro calzante, ma non mi sembra che si possa riconoscervi una parodia di Achille Tazio, già di per sé abbastanza ironico.

96. Messa a fuoco da J.J. Winkler, *Auctor and Actor. A Narratological Reading of Apuleius' Golden Ass*, Berkeley-Los Angeles-London, Univ. of California Press, 1985.

c) Il romanzo di Esopo

Oltre all'epitome di *Lucio e l'asino*, l'unico altro testo greco di narrativa comico-realistica che ci è giunto per intero è il *Romanzo di Esopo*. Questa biografia fittizia del più famoso favolista dell'antichità può considerarsi, ancor più di Petronio e di Apuleio, il prototipo antico del romanzo picaresco, in quanto, fra l'altro, è narrato nella forma appunto della "Vita di..." che tornerà nel *Lazarillo di Tormes* (il cui autore aveva presente la *Vita di Esopo*, anche se narrava in prima persona). Di quest'opera che risale probabilmente al II-III d.C., ma che riprende un materiale più antico, ci sono giunte due redazioni: la prima, più recente (la W) è stata per molti secoli l'unica nota (ben presto tradotta in età umanistica, ha conosciuto poi un'ampia circolazione); la seconda (G), più ricca e più raffinata, si legge in un codice del X-XI secolo di Grottaferrata, miracolosamente riapparso nel 1952 in una biblioteca di New York (Pierpont Morgan Library).⁹⁷ Il racconto delle gesta di Esopo segue una struttura tripartita: vendita – avventure come schiavo – liberazione; struttura che si può accostare a quella del romanzo dell'asino: metamorfosi – avventure come asino – riconversione in uomo; tra asino e schiavo sussiste infatti una chiara equivalenza metaforica, in quanto figure "basse" per eccellenza, simboli di degradazione totale.⁹⁸ Il *Romanzo di Esopo* narra così una serie variegatissima di episodi, intercalati dai vari λόγοι raccontati da Esopo, con una forma molto libera e aperta: è quasi un bacino di motivi popolari che provengono da una cultura subalterna e che perciò trovano paralleli con i testi più disparati, dai racconti sul saggio assiro Ahikuar giuntici in una versione aramaica del V a.C. (che ha avuto un influsso anche sul romanzo di Tinufi),⁹⁹ al Bertol-

97. Si veda l'edizione di B.E. Perry, *Aesopica*, vol. 1. *Greek and Latin Texts*, Urbana, Illinois Univ. Press, 1952 (= New York 1980); e quella assai recente della Vita G a cura di M. Papatomopoulos (Ioannina 1990).

98. Cfr. Winkler, *Auctor and Actor*, ecc., cit., pp. 276-91; G. Anderson, *Ancient Fiction. The Novel in the Graeco-Roman World*, London-Sydney-Totowa, Croom Helm, 1986, pp. 211-16; G.F. Gianotti, "Romanzo" e ideologia. *Studi sulle 'Metamorfosi' di Apuleio*, Napoli, Liguori, 1986, cap. 1.

99. Cfr. C. Grottanelli, *The Ancient Novel and Biblical Narrative*, in «QUCC», n.s.

do di Giulio Cesare Croce.¹⁰⁰ Si tratta quindi di un testo fluido (come il *Romanzo di Alessandro*, risalente più o meno allo stesso periodo),¹⁰¹ in genere studiato solo in chiave di *Quellenforschung* e molto sottovalutato da un punto di vista letterario. Antonio La Penna, che vi ha dedicato un ricchissimo saggio, vi vede, ad esempio, « non un'opera narrativa interessante, ma i resti non trascurabili di una grande tradizione di pensiero popolare ».¹⁰² Il livello stilistico è infatti abbastanza trascurato, anche se nella redazione G compare un « pezzo di bravura » simile alle descrizioni dei romanzi sofisticati: una consacrazione poetica alle Muse memore di Esiodo.¹⁰³ Il giudizio andrà però rivisto per quanto riguarda la tecnica narrativa, che ad un esame accurato appare più complessa, ben oltre una semplice giustapposizione di favole intorno ai singoli momenti biografici. Un contributo recentissimo, dovuto a Niklas Holzberg e alla sua ottima scuola di Monaco di Baviera (la « Petronian Society »), ha infatti individuato un disegno narrativo organico, che deve molto alla commedia menandrea: i racconti risultano quindi inseriti in modo per nulla casuale.¹⁰⁴ A questo libro si deve inoltre la scoperta di un ulteriore episodio della fortuna moderna: un romanzo del 1956 di Arnold Bockert (catalogato a torto come traduzione del *Romanzo di Esopo!*), scrittore marxista amico di Bertold Brecht, che fece di Esopo un eroe della lotta di classe.¹⁰⁵

xxvii, a. xxii 1987, pp. 7-34; R. Kussl, *Achikar, Tinuphis and Äsop*, in AA.VV., *Der Äsop-Roman. Motivgeschichte und Erzählstruktur*, hrsg. von N. Holzberg, Tübingen, Narr, 1992, pp. 23-30.

100. Cfr. A. La Penna, *Il romanzo di Esopo*, in « Athenaeum », a. xl 1962, pp. 299-300, a proposito della disputa di Salon e Marcolfo.

101. Cfr. F. Pfister, *Aesoproman und Alexanderroman*, in « PhW », a. xliii 1923, pp. 812-14.

102. *Il romanzo di Esopo*, cit., p. 313.

103. Cfr. E. Mignogna, *Aesopus bucolicus. Come si "mette in scena" un miracolo (Vita Aesopi c. 6)*, in *Der Äsop-Roman*, cit., pp. 76-84.

104. *Der Äsop-Roman*, cit., in partic. il saggio di N. Holzberg, *Der Äsop-Roman. Eine strukturanalytische Interpretation*, pp. 33-75; il volume contiene inoltre un'esauriva bibliografia.

105. Cfr. A. Beschorner, *Zu Arnolt Bronnens "Aisopos"*, in *Der Äsop-Roman*, cit., pp. 155-61.

4. IL VIAGGIO, L'UTOPIA

Il monumentale saggio di Rohde sul romanzo greco (un saggio che resta magistrale, anche se basato su una tesi ben presto crollata) individuava nei resoconti di viaggi etnografici e utopistici e nell'elegia amorosa alessandrina i due tronconi che avrebbero dato vita al genere erotico¹⁰⁶ (*eros* e avventura ne sono, come abbiamo visto, i due assi tematici principali). È un'impostazione genetica di stampo positivistico oggi senz'altro inaccettabile: la stessa impostazione che spinse Eduard Schwartz a cercare l'elemento romanzesco in tutta la letteratura greca.¹⁰⁷ Resta comunque problematico valutare una serie di testi che spesso vengono designati come « romanzo utopico », accomunati dallo stesso schema portante che ritornerà nelle utopie moderne, da More a Campanella, da Swift a Butler: il viaggio narrato in prima persona, in una terra lontana, dove viene descritta una forma di vita ideale.¹⁰⁸ A quanto possiamo ricavare dagli estratti che ci ha trasmesso Diodoro, questi testi (soprattutto Evemero e Giambulo) utilizzavano tecniche narrative e motivi tematici che ritroviamo nel romanzo erotico;¹⁰⁹ al loro centro non c'era però una configurazione narrativa, ma un progetto filosofico: andrebbero perciò esclusi, a mio parere, dalla categoria « romanzo », per lo stesso motivo per cui non è opportuno catalogare come « romanzi biografici » la *Ciropedia* di Senofonte e la *Vita di Apollonio di Tiana* di Filostrato (i casi di Esopo e di Alessandro Magno sono alquanto differenti).¹¹⁰ D'altronde la storiografia antica è piena di elementi fantastici e novellistici (basta pen-

106. Rohde, *Der griechische Roman*, ecc., cit., in partic. capp. 2 e 3.

107. E. Schwartz, *Fünf Vorträge über den griechischen Roman*, Berlin, Reimer, 1896 (rist. Berlin, de Gruyter, 1943).

108. Per un quadro dell'utopia antica cfr. J. Ferguson, *Utopias of the Classical World*, London, Thames and Hudson, 1975; include anche l'utopia moderna il saggio di R. Trousson, *Voyages au pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Univ. libre, 1975; molto stimolante la prospettiva bachtiniana di W. von Koppenfels, *Mundus alter et idem. Utopiefiktion und menippeische Satire*, in « Poetica », a. xiii 1981, pp. 16-66.

109. Cfr. B. Kytzler, *Zum utopischen Roman der klassischen Antike*, in « GCN », vol. 1 1988, pp. 7-16; H. Kuch, *Funktionswandlungen des antiken Romans*, in *Der antike Roman*, cit., pp. 52-81.

110. Seguo la sistemazione proposta da Holzberg, *Der antike Roman*, cit., pp. 19-33.

sare a Ctesia), per cui è sempre difficile tracciare delle linee di confine nette (per i Greci la letteratura era un concetto amplissimo: le separazioni moderne fra storiografia e narrativa, o tra letteratura e scienza, erano molto labili). Quel che conta dunque non è tanto una classificazione classicistica dei generi letterari, quanto delimitare una zona più o meno equivalente al nostro concetto di romanzo: una letteratura che ponga al suo centro la finzione narrativa relativamente "pura".

Uno dei testi più singolari e affascinanti della narrativa antica nasce proprio come reazione "illuministica" a questa letteratura di viaggi e di utopie. La *Storia vera* di Luciano attacca infatti la pretesa di veridicità comune a tutta la letteratura del meraviglioso dai racconti di Odisseo alla corte dei Feaci in poi, anche se gli strali più acuti sono riservati, ovviamente, agli storici. All'inizio del testo una sorta di prefazione dichiara, con una perentorietà un po' provocatoria, che il testo racconta solo menzogne: eventi non vissuti né visti né ascoltati da altri; un'affermazione carica di ambiguità, un vero « patto eversivo », come l'ha definito Mario Lavagetto, un patto che amplifica fino al parossismo il paradosso di Epimenide sui Cretesi bugiardi.¹¹¹ E infatti nel resto del romanzo il narratore, pur così sconfessato dal suo autore, sfrutta proprio l'artificio che più dà l'effetto di autentico vissuto: la narrazione in prima persona, sempre focalizzata sull'io attore, come in una sorta di autobiografia momento per momento. Sfoggiando tutte le tecniche satiriche e menippee (concretizzazione delle metafore, amplificazione, degradazione), il breve *pastiche* accumula in due libri una serie di episodi incredibili, con un ritmo assolutamente frenetico che ricorda il *Candide* di Voltaire.¹¹² Alla fine, anche se il progetto auto-

111. M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, cap. 2, in partic. p. 37; per una tipologia di queste forme paratestuali come la prefazione (reale o fittizia) cfr. G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, pp. 150-270 (trad. it. Torino, Einaudi, 1989).

112. Sulla tecnica narrativa e satirica cfr. M. Fusillo, *Le miroir de la lune. L'Histoire vraie' de Lucien de la satire à l'utopie*, in « Poétique », a. LXXIII 1988, pp. 109-35; sulle influenze linguistiche cfr. M. Matteuzzi, *Sviluppi narrativi di giochi linguistici nella 'Storia vera' di Luciano*, in « Maia », a. XXVII 1975, pp. 225-29; sulla fusione tra libertà poetica ripresa da Omero e prosa storiografica cfr. D. van Mal-Maeder, *Les détournements ho-*

riale era la satira razionalistica in nome della verità storica, il risultato svela invece un piacere latente per l'utopia; non a caso la *Storia vera* è stata recepita come primo esempio di letteratura fantastica o addirittura di fantascienza, soprattutto se si pensa che contiene le prime attestazioni di temi cari a questo genere di narrativa, come la nave che finisce nelle fauci di una balena, o il viaggio sulla luna che ha affascinato tanti narratori da Ariosto a Wells.¹¹³

a) *Il romanzo fantastico*

Le *Incredibili avventure al di là di Tule* di Antonio Diogene dovevano essere invece un vero e proprio romanzo fantastico, non celato dietro l'istanza repressiva della satira come è la *Storia vera*. Purtroppo dei 24 libri che costituivano l'originale (secondo il modello dell'*Odissea*) possediamo solo il riassunto ad opera di Fozio (*Bibl.*, cod. 109) e qualche frammento papiraceo:¹¹⁴ una perdita particolarmente grave per la narrativa greca. L'affabulazione fantastica doveva ricevere un forte effetto di autenticità dal complesso apparato introduttivo: una lettera di dedica dell'autore alla sorella Isidora; una lettera fittizia di Antipatro alla moglie, in cui si narra il ritrovamento del manoscritto durante l'assedio di Tiro ad opera di Alessandro Magno (primo esempio di un *topos* di lunga vita: basta pensare, fra tanti, a Potocki, Manzoni, Poe, Eco); e infine la narrazione in prima persona dell'eroe protagonista, Diania (che includeva altri racconti nel racconto, ad esempio dell'e-

mériques dans l'Histoire vraie', de Lucien: le rapatriement d'une tradition littéraire, in « Etudes de Lettres », a. I 1992, pp. 123-46.

113. Cfr. S.C. Fredericks, *Lucian's 'True Histories' as Science Fiction*, in « Science Fiction Studies », a. III 1976, pp. 46-60; G. d'Ippolito, *Narrativa fantascientifica nel mondo grecolatino*, in *La fantascienza e la critica*. Testi del Convegno internazionale di Palermo, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 151-65; cfr. anche M.H. Nicolson, *Voyages to the Moon*, New York, Mac Millan, 1960, in partic. pp. 14-16; W. Fauth, *Utopische Inseln in den 'Wahren Geschichten' des Lukian*, in « Gymnasium », a. LXXXVI 1979, pp. 51-54.

114. Cfr. Antonio Diogene, *Le incredibili avventure al di là di Tule*, a cura di M. Fusillo, testo greco a fronte, Palermo, Sellerio, 1990, dove, assieme a Fozio e a Porfirio (*Vita di Pitagora*, par. 10-14 e 32-34) compaiono il *PSI 1177* e il *P. Oxy. 3012*, la cui attribuzione è ormai fuor di dubbio; con buoni argomenti Kussl, *Papyrusfragmente*, ecc., cit., pp. 173-75, propone di attribuire al romanzo di Antonio Diogene anche il *P. Gen. inv. 187*, che farebbe parte della discesa agli Inferi.

roina che “risorgeva” di notte); un *Beglaubigungsapparat* che si trova anche nei romanzi mitologici sulla guerra di Troia di cui abbiamo le versioni latine di Ditti Cretese e di Darete Frigio e che derivano senz'altro da un originale greco perduto.¹¹⁵ Con notevole ingenuità Fozio dava credito a queste cornici introduttive, e datava il romanzo all'età di Alessandro Magno, facendone quindi il capostipite della narrativa greca, e in particolare l'oggetto privilegiato della *Storia vera* di Luciano. Qualcosa di questa ricostruzione è rimasto anche nella critica moderna: Rohde riconosceva in questo romanzo perduto il prototipo del romanzo greco in cui non si sarebbero ancora fusi del tutto i due tronconi dell'elegia alessandrina e della narrativa etnografico-utopistica;¹¹⁶ la tesi che Luciano parodiasse soprattutto Antonio Diogene è stata inoltre accolta come pacifica.¹¹⁷ Uno studio assai acuto di John Morgan ha invece dimostrato l'inconsistenza della ricostruzione foziana: il romanzo di Antonio Diogene sembra quindi più un esperimento a se stante, indipendente dalla *Storia vera* e dal romanzo erotico, e databile al II secolo d.C.¹¹⁸ In effetti, dal riassunto di Fozio si ha l'impressione di un'opera policentrica, in cui l'*eros* è solo una delle componenti; tutti i *topoi* dell'avventura erotica sono reimpiegati, ad esempio, per la fuga di due fratelli, e non di due amanti,¹¹⁹ perseguitati da un per-

115. Il primo risale al IV secolo d.C., il secondo al VI; entrambi sfruttano l'artificio del testimone oculare, ma il primo per dare una versione filogreca (e antibellica), il secondo filotroiana; per Ditti l'originale greco è attestato da papiri, mentre per Darete è solo un'ipotesi; cfr. S. Merkle, *Die Ephemeris belli Troiani des Diktys von Kreta*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris, Lang, 1989; A. Beschorner, *Untersuchungen zu 'Dares Phrygius'*, Tübingen, Narr, 1992; e in generale G.F. Gianotti, *Le metamorfosi di Omero: il "romanzo di Troia" dalla specializzazione delle scholae ad un pubblico di non specialisti*, in "Trivalliteratur?", cit., pp. 89-103.

116. *Der griechische Roman*, ecc., cit., pp. 242-87.

117. Sviluppata sistematicamente da K. Reyhl, *Antonios Diogenes. Untersuchungen zu den Roman-Fragmenten der 'Wunder jenseits von Thule' und zu den 'Wahren Geschichten' des Lukian*, Diss. Tübingen 1969.

118. Lucian's 'True Histories' and the 'Wonders beyond Thule' of Antonius Diogenes, in « CQ », a. xxxv 1985, pp. 475-90.

119. Differenza un po' sottovalutata da A. Borgogno, *Antonio Diogene e le trame dei romanzi greci*, in « Prometheus », a. v 1979, pp. 137-56, in uno studio peraltro assai utile; cfr. C.W. Müller, *Der griechische Roman*, in AAVV., *Griechische Literatur*, hrsg. von E. Vogt, Wiesbaden, Athenaion, 1981, pp. 388-89.

fido mago egizio, Paapis. La sezione “al di là di Tule” costituiva solo l'ultimo libro, vertice di un crescendo fantastico: dalle regioni nordiche Dinia arrivava fino alla luna. Il titolo va quindi inteso in senso metaforico più ancora che metonimico: un'opera che vuole andare al di là dei confini già fantastici (l'*ultima Tule*) del mondo esistente; svariati episodi del romanzo (c'era, ad esempio, una discesa all'Ade) sono infatti uniformati dal voler trascendere la finitezza corporea del reale, con una dichiarata ispirazione neopitagorica.

Le storie babilonesi di Giamblico – altro romanzo perduto di cui ci informa Fozio – dovevano possedere un'analogia mistione di *eros* e magia, ma con una tendenza più spiccata agli effetti granguignoleschi, e con una maggiore adesione agli schemi del romanzo erotico; e soprattutto senza quell'impianto filosofico che avvicina Antonio Diogene alle *Etiopiche* di Eliodoro.¹²⁰

b) *L' "uomo che volle varcare i confini del mondo": il 'Romanzo di Alessandro'*

Pochi personaggi storici hanno giocato un ruolo nell'immaginario universale paragonabile a quello giocatovi da Alessandro; e bisogna proprio dire “immaginario universale”, e non semplicemente occidentale, perché la figura di Alessandro ha avuto una fortuna immensa anche nella cultura orientale, tanto a livello letterario quanto ancor più a livello iconografico.¹²¹ Buona parte di questa fortuna si deve a un testo narrativo, il *Romanzo di Alessandro*, che mostra una stratificazione di ardua complessità (ne sono state individuate almeno cinque recensioni). La redazione greca è databile all'incirca al III secolo d.C., ma raccoglie comunque materiali assai più antichi, provenienti dal periodo immediatamente successivo alla morte di Alessandro, già avvolta dal mito (materiali con-

120. Cfr. U. Schneider-Menzel, *Jamblichos' 'Babylonische Geschichten'*, in F. Altheim, *Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum*, Halle-Saale, Niemeyer, 1948, pp. 48-92.

121. Cfr. C. Frugoni, *La fortuna di Alessandro dall'antichità al Medioevo*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

fluiti forse in un romanzo epistolare nel II a.C.).¹²² La versione siriana diede vita a sua volta a versioni copte, armene, giorgiane, indiane, malesi, mentre quella latina si riverberò in tutto l'Occidente romanzo. Come il *Romanzo di Esopo*, anche il *Romanzo di Alessandro* ha una struttura libera, basata ancor più sull'accumulo paratattico di episodi e di avventure, unificati solo dall'impianto biografico. È un'opera assai lontana dall'idea di testo chiuso, oggetto finito e compiuto una volta per sempre: le stratificazioni si notano infatti anche a livello narrativo, dove alcune incoerenze tradiscono vari rimaneggiamenti e attualizzazioni, probabile effetto di un pubblico crescente e diversificato. Alcuni elementi sembrano avvicinare il romanzo di Alessandro al genere erotico e alla celebrazione della coppia eterosessuale: Efestione, amante e amico sulla falsariga del rapporto tra Achille e Patroclo, viene relegato sullo sfondo; le due donne che le fonti storiche legano ad Alessandro vengono fuse in un'unica figura, Rossane.¹²³ Dal punto di vista della forma narrativa è assai interessante il secondo libro, dove l'esplorazione dell'Oriente viene narrata in una serie di lettere inviate da Alessandro stesso alla madre Olimpia e al maestro Aristotele. Il romanzo erotico fa un uso narrativo delle lettere parco ma abbastanza significativo, sulla scia delle scuole di retorica e del genere epistolografico (di cui il rappresentante più significativo è Alcifrone); abbiamo poi frammenti di un vero e proprio romanzo epistolare, che narra però non una storia d'amore, ma un episodio storico: il romanzo di Chione di Eraclea.¹²⁴ Qui invece le lettere, che formano quasi un romanzo nel romanzo, mirano ad autenticare la parte più paradossale e più fantastica: a dare quindi un effetto di reale.¹²⁵ Spinto dall'ansia di «tentare l'impossibile»

122. Decisiva la sistemazione di R. Merkelbach, *Die Quellen des griechischen Alexanderromans*, München, Beck, 1954.

123. Cfr. M. Centanni, *Introduzione a Il romanzo di Alessandro*, a cura di M. C., Torino, Einaudi, 1991, pp. xxx-xxxii.

124. Cfr. I. Düring, *Chion of Heraclea. A Novel in Letters*, Edition with Introduction and Commentary, Göteborg, Wettergren and Kerbers, 1951.

125. Uno specimen è studiato da L.L. Gunderson, *Alexander's Letter to Aristotle about India*, Meisenheim am Glan, Hain, 1980; cfr. anche P. Citati, *Alessandro, con I diari e le lettere*, a cura di F. Sisti, Milano, Rizzoli, 1974.

(ἐπιχερεῖν τὰ ἀδύνατα), da una *curiositas* tutta odissiaca (i due paradigmi epici di Achille e di Odisseo coesistono sempre in questo romanzo), Alessandro cerca "il confine del mondo": il limite che nella teoria aristotelica dava senso e stabilità all'universo.¹²⁶ Tornerà avendo rinunciato a quest'impresa, vinto dall'informe smisuratezza dell'Oriente. La sua utopia di ibridazione fra Oriente e Occidente (ripresa poi da Cesare) avrà breve durata sul piano politico, "reale"; ma la sua leggenda varcherà, come si è detto, tutti i confini: una leggenda affidata ad una forma letteraria ibrida, bassa, marginale, come era appunto il "romanzo" antico.

126. Cfr. M. Cacciari, *Alessandro*, in *Dell'inizio*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 445-47.