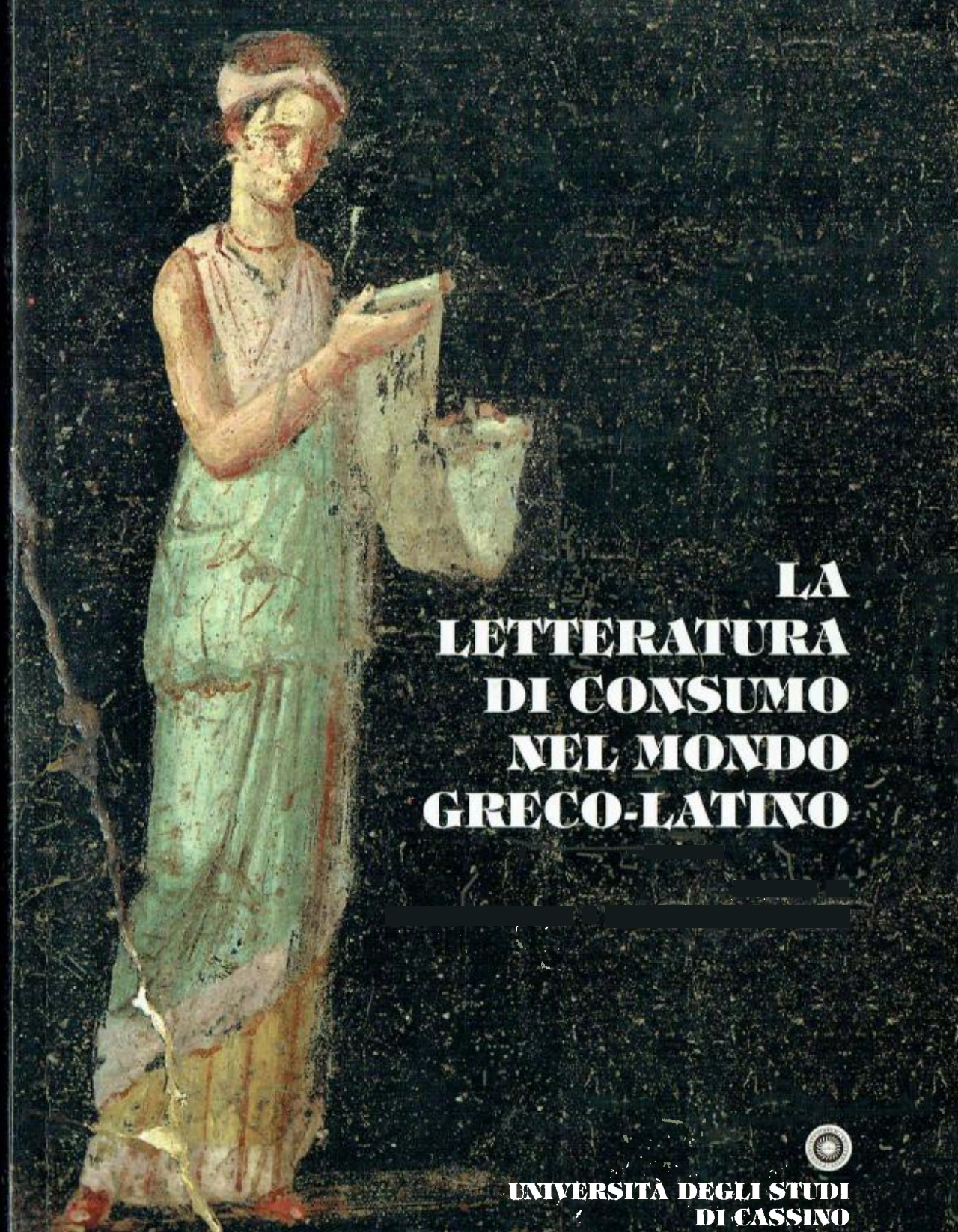


ISBN 88-7949-138-3



**LA
LETTERATURA
DI CONSUMO
NEL MONDO
GRECO-LATINO**



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI CASSINO**

LA LETTERATURA DI CONSUMO NEL MONDO GRECO-LATINO

ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE
Cassino, 14 -17 settembre 1994

A cura di
Oronzo Pecere e Antonio Stramaglia



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO
1996

UNA PREMESSA

«La letteratura di consumo nel mondo greco-latino» è titolo che contiene una forzatura. Esso trasferisce alle letterature classiche una definizione che gli studiosi di quelle moderne applicano ad una tipologia particolare di testi, prodotti non per un pubblico di alta cultura e in vista di una lettura mirata alla conoscenza dei significati testuali e culturali di un'opera, ma per individui in possesso di un sufficiente grado di alfabetizzazione per dilettarsi con letture disimpegnate e occasionali perché destinate all'intrattenimento e all'evasione. Non si pretende perciò di identificare, nel panorama letterario del mondo antico, un nuovo genere; si è voluto semplicemente prendere in prestito quella definizione per tentare di ricondurre in una cornice unitaria la riflessione critica su un ricco patrimonio testuale, la cui analisi è rimasta circoscritta in ambiti di ricerca specialistici o comunque eccentrici rispetto ai filoni tradizionali degli studi classici.

La civiltà greco-romana ha sempre eretto robusti steccati intorno alla cittadella della cultura, all'interno della quale lo scritto letterario veniva prodotto, consumato, custodito e trasmesso da ristrette 'élites' di dotti ed eruditi. Ma i recinti che rinchiusavano la letteratura 'alta' e i loro fruitori non ressero alla spinta impetuosa della diffusione dell'alfabetismo che, a partire dalla prima età imperiale, determinò l'insorgere di nuovi lettori: un pubblico di cui resta difficile definire l'estensione quantitativa, identificare la composizione sociale, distinguere i livelli di capacità, cogliere le preferenze; ma che, come in ogni processo di 'democratizzazione' culturale, alligna e cresce nel ceto medio urbano, sempre più vasto e composito. Si trattava di un pubblico stratificato, costituito non soltanto dai ceti istruiti tradizionali, ma anche da individui di più recente acculturazione, da donne di condizione agiata, da esponenti del mondo burocratico e delle professioni (tecnici, funzionari e militari di qualche rango, ma sovente di estrazione sociale inferiore, liberti e uomini d'affari che il dinamismo sociale proietta nell'universo dei 'nuovi ricchi'). Nonostante i limiti della loro strumentazione culturale, queste fasce sociali medie o basse si mostrano disponibili alla lettura, interessate a certe letture. Ma l'ingresso di questi ceti nel mondo della parola scritta è un fenomeno che investe il sistema letterario con conseguenze di grande portata sulle modalità della produzione, sulle consuetudini della fruizione, sui meccanismi di circolazione e di conservazione dei testi letterari.

Tutto ciò pone ai classicisti delle domande. Anzitutto: cosa leggeva questo pubblico disomogeneo? La risposta, in termini di rassegna meramente quantitativa, è nella

© 1996 - Tutti i diritti riservati

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO
Via Guglielmo Marconi 10
03043 Cassino (FR)
Tel. 0776/299210
Fax 0776/310562

messe di scritti fatta di racconti fantastici e romanzi misterici, d'amore e d'avventure, poesia pedestris, versi licenziosi e spesso osceni, rielaborazioni di temi del repertorio mitologico e storiografico, rifacimenti e versioni degradate di cicli epici, testi magici e astrologici, oracoli, prontuari, trattati e ricette di culinaria, opuscoli di sport e di giochi: una testualità recuperata in gran parte dagli scavi papirologici condotti nelle discariche di centri urbani della chora egiziana, ovvero restituita — riadattata in testi letterari e di scuola — dalla tradizione medievale e bizantina, a riprova della vitalità di una produzione che reclamava spazio nella letteratura colta e che in qualche caso riesce, sull'onda del successo, a farsi largo negli esclusivi meccanismi di trasmissione della letteratura 'ufficiale'. È questo il caso della narrativa, una produzione che spicca nel composito fenomeno della letteratura di intrattenimento in quanto tipico genere 'trasversale', capace cioè di divertire un lettore dalle esigenze letterarie modeste e non agguerrito intellettualmente, di rispondere alle sue attese emozionali con l'incalzante susseguirsi di avvenimenti che si snodano intorno a una coppia di amanti e alle loro peripezie, al loro continuo perdersi e ricongiungersi, tradirsi e ritrovarsi, sullo sfondo ora di atmosfere tenebrose o smaglianti, angosciose o divertenti, ora di ambienti pervasi da figure, voci, umori da bassifondi. Questa stessa produzione, tuttavia, si propone anche a letture differenziate per percezione di livelli stilistici o sfumature riposte, per penetrazione e appropriazione di una profondità più seria di quanto non appaia ad una superficiale lettura d'intrattenimento. Infatti, opere povere e rozze, scritte in uno stile semplice, privo di artifici retorici e di richiami eruditi si affiancano a composizioni più sofisticate; e se talora, sotto la piacevolezza del racconto, affiorano tradizioni folkloriche e realtà locali, in altri casi, tra gli stimoli di una comicità elementare o di una triviale sensualità, possono esprimersi smarrimenti esistenziali, inquietudini religiose, ansie di cambiamento e di progresso che annunciano la crisi spirituale, istituzionale ed economica del mondo antico.

Una seconda domanda è: come venivano condizionati la composizione, l'allestimento librario, la lettura e la trasmissione del prodotto scritto che questa nuova utenza sollecitava? Quando Ovidio constata dall'esilio che ai suoi libri si impedisce l'accesso ai circoli letterari e si chiudono le porte delle biblioteche pubbliche di Roma, affida la sua fama alla capacità delle sue opere di saper intercettare e conquistare il pubblico giovanile. Privato suo malgrado dell'appoggio e della protezione di mecenati potenti e del principe stesso, il poeta, deluso ma non rassegnato, si lascia alle spalle le convenzioni del sistema letterario, con i suoi circuiti e le sue pratiche esclusive, rivolgendosi direttamente a un nuovo destinatario: il lettore anonimo di prodotti librari semplificati nel testo e talvolta resi più comprensibili da un corredo visivo di figure, abituato alla lettura individuale di scritti funzionali ad usi contingenti e perciò destinati a perdersi, estraneo alle pratiche dell'intrattenimento letterario elitario che spesso si risolveva non nella lettura ma nell'ascolto e nel dialogo colto.

Ma speculare al pubblico senza nome evocato da Ovidio è il fenomeno dell'autore senza volto. In un passo delle *Noctes Atticae* (9, 4), Gellio riferisce che, nel porto di Brindisi, chi stava per mettersi in viaggio poteva acquistare libri «pieni di racconti e

di meraviglie». Ciò che più colpisce in questa testimonianza del II secolo è il riferimento ad opere che vengono indicate con il loro contenuto, esattamente come prendono il nome dei loro protagonisti i cosiddetti «romanzo di Nino», «romanzo di Metioco e Partenope», «storia di Apollonio re di Tiro», ed altri testi non altrimenti identificati. L'autore che affronta le mode mutevoli imposte dai gusti effimeri di un pubblico privo di una mentalità di conservazione, tipica delle classi 'alte', non solo stenta ad affermarsi e resta spesso sconosciuto ai più, ma corre il rischio che la sua opera sia presto dimenticata e scompaia.

Dunque, un semplice approccio al fenomeno che abbiamo sommariamente classificato come 'letteratura di consumo' pone di fronte a un intreccio di problemi che richiedono, per essere adeguatamente studiati e approfonditi, non solo gli strumenti dell'analisi letteraria e filologica, ma anche quelli della papirologia, della paleografia, della storia del libro e della lettura, della storia delle biblioteche e della scuola, della storia socio-economica e religiosa: competenze specialistiche che in questi Atti entrano felicemente in collisione, ponendo le premesse perché le analisi condotte nei diversi saggi che costituiscono il volume producano nuove suggestioni e stimoli all'esplorazione di un territorio affascinante dell'eredità letteraria greco-romana.

ORONZO PECERE

NOTA REDAZIONALE

Nei limiti del possibile si è cercato di uniformare i criteri di citazione nei vari contributi. Con minime deroghe, gli autori latini risultano citati secondo le abbreviazioni dell'*Index* del *Thesaurus linguae Latinae* (Lipsiae 1990²); gli autori greci, secondo principi analoghi; le edizioni di papiri, secondo le sigle raccomandate in E. G. Turner, *Papiri greci*, trad. it. Roma 1984. Per le pubblicazioni periodiche si sono adottate le abbreviazioni dell'«Année Philologique»; le testate ivi non censite sono state riportate per esteso. Ulteriori abbreviazioni si trovano sciolte nelle bibliografie conclusive delle singole relazioni; per altre, di uso ormai universale, uno scioglimento è parso superfluo (*RE*, *LSJ*...). Si notino qui soltanto:

GCN = *Croningen Colloquia on the Novel*, 1-, Groningen 1988-;

RAC = *Reallexicon für Antike und Christentum*, 1-, Stuttgart 1950-.

Rivolgiamo un sentito ringraziamento a Reinhold Merkelbach, per il suo fervido impegno nella organizzazione scientifica del convegno; e ad Alfredo M. Morelli, per la sua generosa collaborazione nell'ingrato lavoro redazionale. La nostra riconoscenza va altresì a Mario Andreassi, a Menico Caroli (cui si deve l'*Indice dei luoghi antichi*), e — con particolare cordialità — alle Edizioni Levante di Bari, che hanno seguito con grande cortesia e pari puntigliosità la realizzazione di questo non facile volume.

O. P. - A. S.

GUGLIELMO CAVALLO
(Roma, «La Sapienza»)

VEICOLI MATERIALI
DELLA LETTERATURA DI CONSUMO.
MANIERE DI SCRIVERE E MANIERE DI LEGGERE

Assai di recente è apparso in Francia (Paris 1991 [1994²]) un saggio di J. M. Goulemot dal titolo certamente allusivo (e accattivante) *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, e quali siano questi libri che non si leggono che con una sola mano specifica il sottotitolo *Lecture et lecteurs des livres pornographiques au XVIIIe siècle*. Gli amatori del genere e delle eccitazioni che possono venire da una lettura erotica sembra debbano essere grati, dunque, all'invenzione del codice, il modello del libro moderno, se è loro consentito di godere del libero uso di una mano, giacché il rotolo, l'antica forma libraria, esigeva — si sa — l'impiego sia della destra che lo reggesse sia della sinistra che, man mano svolgendolo, ne permettesse la lettura. Ma ritorniamo al saggio di Goulemot, il quale non solo può suscitare qualche divertita considerazione come quella che qui si è fatta, ma induce a riflettere sui caratteri propri del libro pornografico del XVIII secolo (in pratica francese): l'autore, il titolo, lo stampatore, che possono già costituire un messaggio, un annuncio per il lettore licenzioso; e poi ancora l'indole del frontespizio, le titolature dei capitoli, le eventuali illustrazioni, con tutta la loro carica segnaletica; e infine lo statuto del testo, il suo funzionamento, il suo effetto sull'atto di lettura.

Ci si può chiedere, a questo punto, se i 'Ῥοδιᾶκά di Filippo di Anfipoli, opera che il lessico *Suda* ritiene «di quelle assai sconce»¹, fossero scritti su codice e di quali dispositivi di richiamo fossero forniti; ma i libri a stampa del secolo XVIII sono tutt'altra cosa rispetto ai libri manoscritti di specie erotica nel mondo antico, e si deve perciò evitare qualsiasi commistione. E tuttavia il cenno al saggio di Goulemot ci ha messo a contatto con i termini di questo discorso: una letteratura di consumo, di intrattenimento, di svago, e le forme librarie in cui è veicolata e offerta al lettore. Si può constatare, così, da una parte, che gli aspetti materiali della produzione letteraria sono indicativi del pubblico entro e per il quale quella produzione circola, e d'altra parte che sono «i dispositivi tecnici, visivi, fisici che organizzano la lettura dello scritto allorché diviene libro»: una lettura intesa, sì, come coinvolgimento del corpo, ma più latamente calata in un triangolo che necessariamente comprende anche testo e libro, definita dal rapporto con questi elementi e dalle loro variazioni².

Questa e altre prospettive di ricerca di età moderna — ma sempre con la consapevolezza che nessuna confusione è lecita — quali problematiche o quali riflessioni possono suscitare nel terreno della letteratura di consumo e dei suoi veicoli

¹ Cfr. *Sud.* Φ 351 = *FGrHist* 280 T 1.

² Su questa impostazione rimando a quanto scrive Chartier 1992-4, 9-37 (parole citate p. 11).

materiali per il mondo antico? E poi vi sono anche altre questioni che un'indagine 'fisica' delle testimonianze direttamente conservatesi può ridefinire, come la datazione di queste, la loro frequenza di secolo in secolo, il distribuirsi dei diversi 'titoli': tutte operazioni che nel riordinare e classificare i frammenti superstiti si candidano a riuscire utili per altre e più complesse problematiche inerenti al fenomeno. Si tratta di un'indagine nuova e 'a rischio'. E proprio per questo l'intento non è tanto quello di offrire soluzioni e risposte, quanto di richiamare l'attenzione (e quindi di suscitare la riflessione) su alcuni fatti.

Lasciando provocatoriamente agli storici della letteratura il compito di dare una definizione della letteratura di consumo, si è scelto come campo di indagine la narrativa o il romanzo che dir si voglia, con qualche incursione in altri terreni di quella letteratura in quanto un allargamento del discorso a testimonianze di natura diversa può contribuire a dipanare certe questioni inerenti ai livelli e agli ambiti di 'consumo' degli stessi testi di narrativa³. Ma già a proposito del campo di scandaglio prescelto sorge un problema di fondo: quali testimoni restituiti dalla *χώρα* greco-egizia si devono ritenere romanzo? Si è risolta drasticamente la questione riprendendo i materiali inclusi tra i «Novel Fragments» o almeno gli «Ambiguous Fragments» nella recente raccolta di S. A. Stephens e J. J. Winkler, la quale comprende 29 frammenti di libri/testi non direttamente tramandati dal medioevo bizantino⁴, ai quali si sono qui voluti aggiungere un ulteriore testimone ancora inedito dei 'perduti' *Φοινικικά* di Lolliano⁵, e 12 testimoni relativi ad autori che a Bisanzio più tardi, trascritti e letti, si conservarono. Avremo a che fare, dunque, con 42 esemplari-frammenti, tenendo conto della circostanza che il cd. *codex Thebanus deperditus* (Pack² 244) conteneva sia il romanzo di Caritone sia la narrazione nota come «romanzo di Chione», l'uno riemerso e l'altra no nel corso del medioevo bizantino; e che POxy 2466 e POxy 3319, contenenti il «romanzo di Sesoncosi», non sono frammenti di un medesimo rotolo⁶.

³ Sui possibili ambiti di lettura del romanzo antico si possono vedere almeno Levin 1977; Hägg 1983, 90-101; Wesseling 1988; Treu 1989; Morgan 1991; Vessey 1991-3; Bowie 1992; Stephens 1994; Bowie 1996: studi che testimoniano, più che risolvere, la complessità della problematica.

⁴ Stephens-Winkler 1995. In casi particolari si è tenuto conto anche delle classificazioni di Zimmermann 1936a; Dostálová 1991; Kussl 1991; per l'esclusione della documentazione su *ostraka* vd. *infra*, n. 12.

⁵ Si tratta di POxy ined. inv. 57/42(a): «The papyrus dates from the third century A. D., measures 20x8 centimeters and comprises a single column with the remains of 37 lines, the longest of which contains 23 letters. The occurrence of Glauketes as well as the rapid pace of the narrative suggest that this text belongs almost certainly to the *Phoinikika*, even though its hand is different from both the Cologne papyrus and from P. Oxy. 1368» (A. Henrichs, lettera privata dell'8/11/1993 ad A. Stramaglia). Cenni al reperto già in Jones 1980, 243 n. 2; Winkler 1980, 155 n. 2; nessuna menzione però — per quanto abbia potuto vedere — in Stephens-Winkler 1995.

⁶ Cfr. Funghi - Messeri Savorelli 1992, 86-88, contro l'*opinio communis* condivisa ancora in Stephens-Winkler 1995, 255-266.

Prima di iniziare un'analisi dettagliata, si son volute sottoporre a ulteriore verifica le datazioni dei materiali: i risultati qui di seguito in buona parte coincidono con quelli che si ricavano dalla raccolta di Stephens-Winkler, ma qualche volta se ne distaccano più o meno notevolmente⁷.

Frammenti di narrativa non direttamente conservata dal medioevo bizantino

PBerol inv. 6926 (Pack ² 2616) + PGen 85	I ²
PSI 1305 (Pack ² 2617)	I ²
PMich inv. 3378 (Pack ² 2629)	I ^{ex.} (II)
PBerol inv. 10535 (Pack ² 2631) + PBerol inv. 21234	II
PBerol inv. 11517 (Pack ² 2468)	II
PMichael 4 (Pack ² 2271)	II
POxy 435 (Pack ² 2623)	II (III ^{in.})
PDubl inv. C 3 (Pack ² 2621)	II ^{in.}
PBerol inv. 9588 (Pack ² 2622) + PBerol inv. 21179 + PBerol inv. 7927 (Pack ² 2622)	II ¹
POxy 3010	II ¹
PColon inv. 3328	II ^{med.} (II ^{ex.})
PMich inv. 5 (Pack ² 2636) + PLitPalauRib 26	II ^{med.}
PSI 1220 (Pack ² 2625)	II ^{med.}
PTurner 8	II ^{med.}
POxy ined. inv. 112/130(a) ⁸ + PSI 981 (Pack ² 2628)	II ^{ex.}
POxy 417 (Pack ² 2474)	II-III (III ^{in.})
POxy 1368 (Pack ² ex 2620)	II-III (II ^{ex.})
PSI 726 (Pack ² 2627)	II-III (II ^{ex.})
PSI 1177 (Pack ² 95)	II-III
POxy ined. inv. 57/42(a) ⁹	III
PAnt 18 (Pack ² 2466)	III ^{in.}
POxy 416 (Pack ² 168)	III ^{in.} (III-IV)
POxy 2466 (Pack ² ex 2259)	III ^{in.}
POxy 3012	III ^{in.} (II-III)
POxy 3319	III ^{in.}
PSI 151 (Pack ² 2624) + PMilVogliano 260	III ^{in.} (III-IV)
PSI inv. 516 (Pack ² 2902)	III ^{in.} (III ²)
POxy 1826 (Pack ² 2619)	III ¹ (IV ^{in.})
PSI 725 (Pack ² 2626)	III ¹

⁷ Ove anche solo lievemente diversa, la datazione proposta da Stephens-Winkler 1995 è data in parentesi. Tutte le volte che si è ritenuta plausibile, inoltre, è stata qui posta in esponente una precisazione all'interno del secolo (inizio, prima metà, metà, seconda metà, fine).

⁸ Cfr. Stephens-Winkler 1995, 268.

⁹ Vd. *supra*, n. 5.

Codex Thebanus deperditus (Pack² 244)

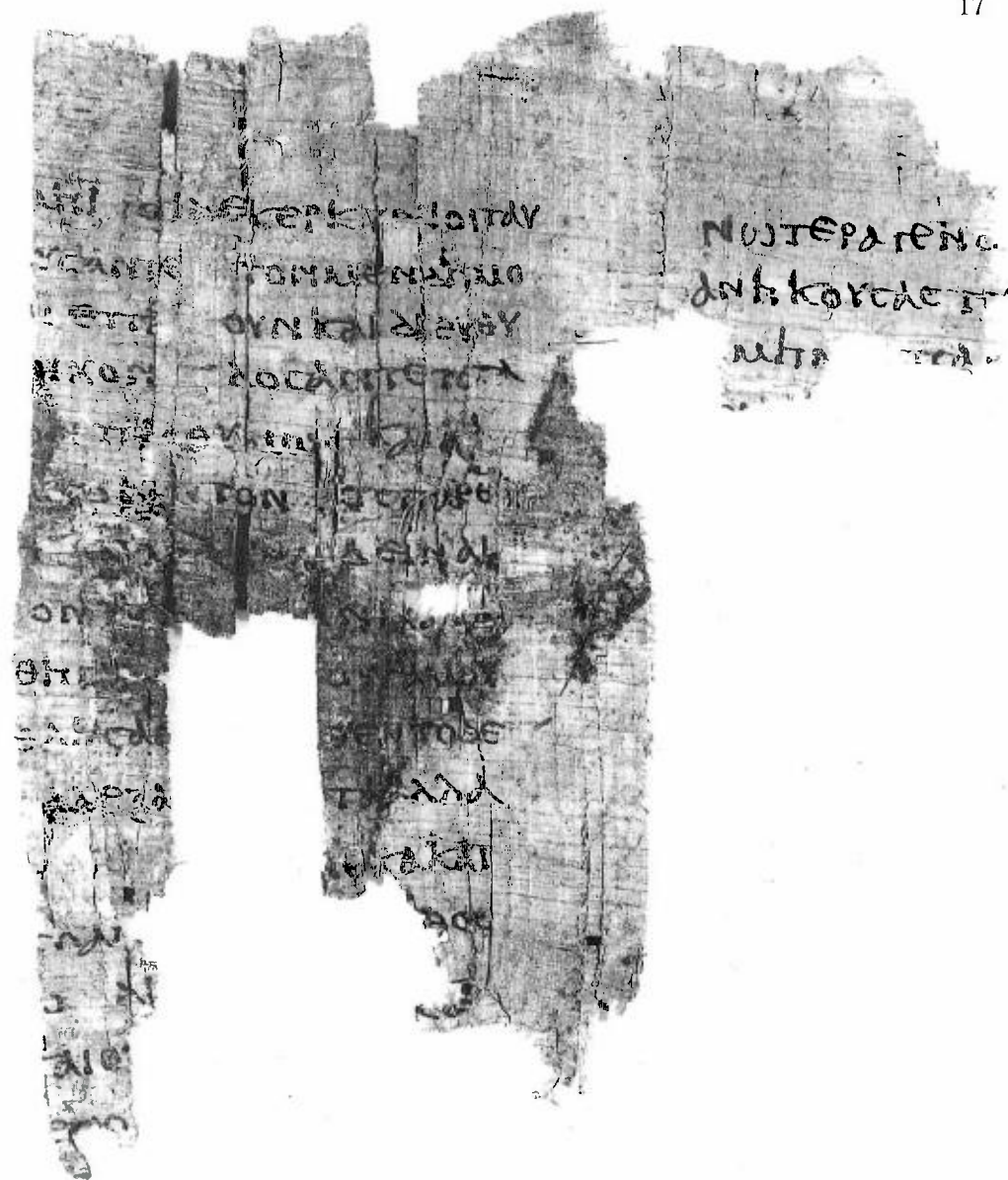
VI-VII

Frammenti di narrativa direttamente conservata dal medioevo bizantino

PMichael 1 (Pack ² 242)	II
PFay 1 (Pack ² 243)	II'
POxy 3836	II'
POxy 1019 (Pack ² 241) + POxy 2948	II-III
POxy 1250 (Pack ² 2) + POxy 3837	III
PSchubart 30 (Pack ² 1)	III
PRob inv. 35 + PColon inv. 901	III ^m
POxy 1014 (Pack ² ex 2258)	III'
PMilVogliano 124 (Pack ² 3)	III ^{ex}
PLitLond 194 (Pack ² ex 2637)	IV
PAmh 160 (Pack ² ex 2797)	VI-VII
Codex Thebanus deperditus (Pack ² 244)	VI-VII

Si possono proporre alla riflessione alcuni dati di carattere generale. La dislocazione cronologica degli esemplari-frammenti mostra che l'epoca di diffusione della lettura di romanzi — a parte qualche rara testimonianza precedente — è incentrata nel II d. C., protraendosi, forse con un minimo calo, nel III. Sui 42 esemplari-frammenti presi a fondamento della ricerca, infatti, 3 sono riferibili al I secolo, 37 si addensano nel II e nel III — vale a dire oltre l'88%, una percentuale altissima —, solo un frammento si può assegnare al secolo IV, nessuno al V, uno al VI-VII, mentre il *codex Thebanus deperditus* non è più verificabile, ma risulta assegnato da U. Wilcken intorno a quest'ultima data. Le incursioni fatte in altri terreni della letteratura di consumo (trattati di sport, biografie, aretalogie e storielle illustrate) confermano una punta massima delle testimonianze, fin quasi alla totalità, nell'arco di tempo tra la fine del II e lo scorcio del III secolo. Nel complesso, è una bella riprova di osservazioni antiche come quelle di Vell. 1, 17, 4: *quisquis temporum institerit notis, reperiet eminentiam cuiusque operis artissimis temporum claustris circumdatam* (a proposito dei generi letterari e artistici greci e latini).

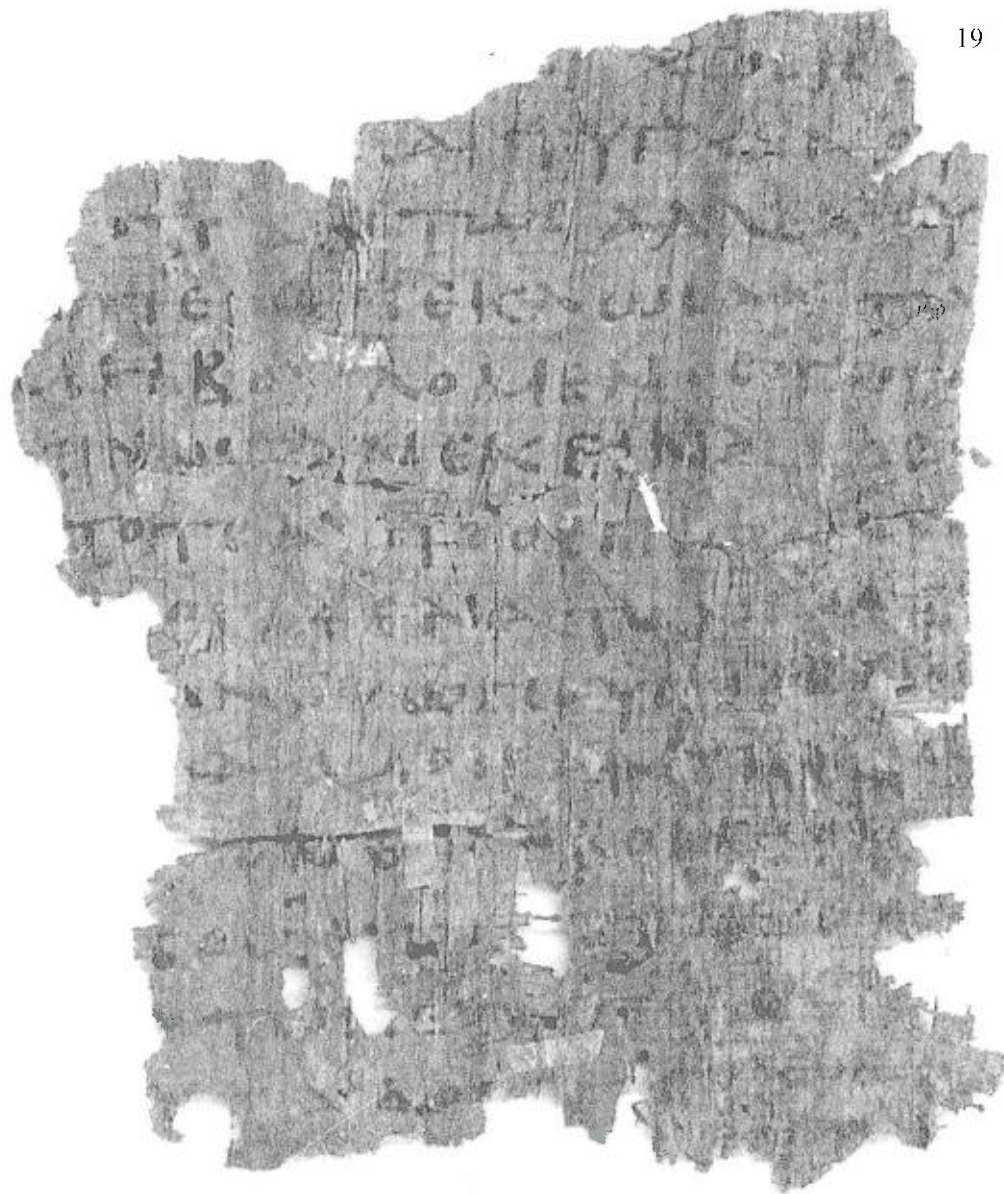
Dunque, alcune sporadiche testimonianze nel I d. C. (ma non prima) e qualche altra dal IV in poi, ed invece tutte le altre nei secoli II e III richiedono un commento. Quali le ragioni di questa concentrazione del romanzo e più largamente della letteratura di consumo in quei secoli? Questa letteratura, innanzi tutto, richiede fasce alfabetizzate piuttosto larghe. In una società assai diffusamente analfabeta i lettori sono immediatamente riconoscibili perché vengono a coincidere, in pratica, con i pochi saldamente capaci di leggere e scrivere: in questo caso, infatti, non può esservi una letteratura per lettori a vari livelli di competenze culturali o ammiccante anche ad un pubblico non d'élite come la lettera-



Tav. I. POxy 435 = Pack² 2623 (cm 12,5 x 10,8). Sec. II d. C. *Romanzo di Metioco e Partenope*.



Tav. 2a. POxy 1826 = Pack² 2619, recto (cm 9 x 7,3). Sec. III¹ d. C. *Romanzo di Sesoncosi*.



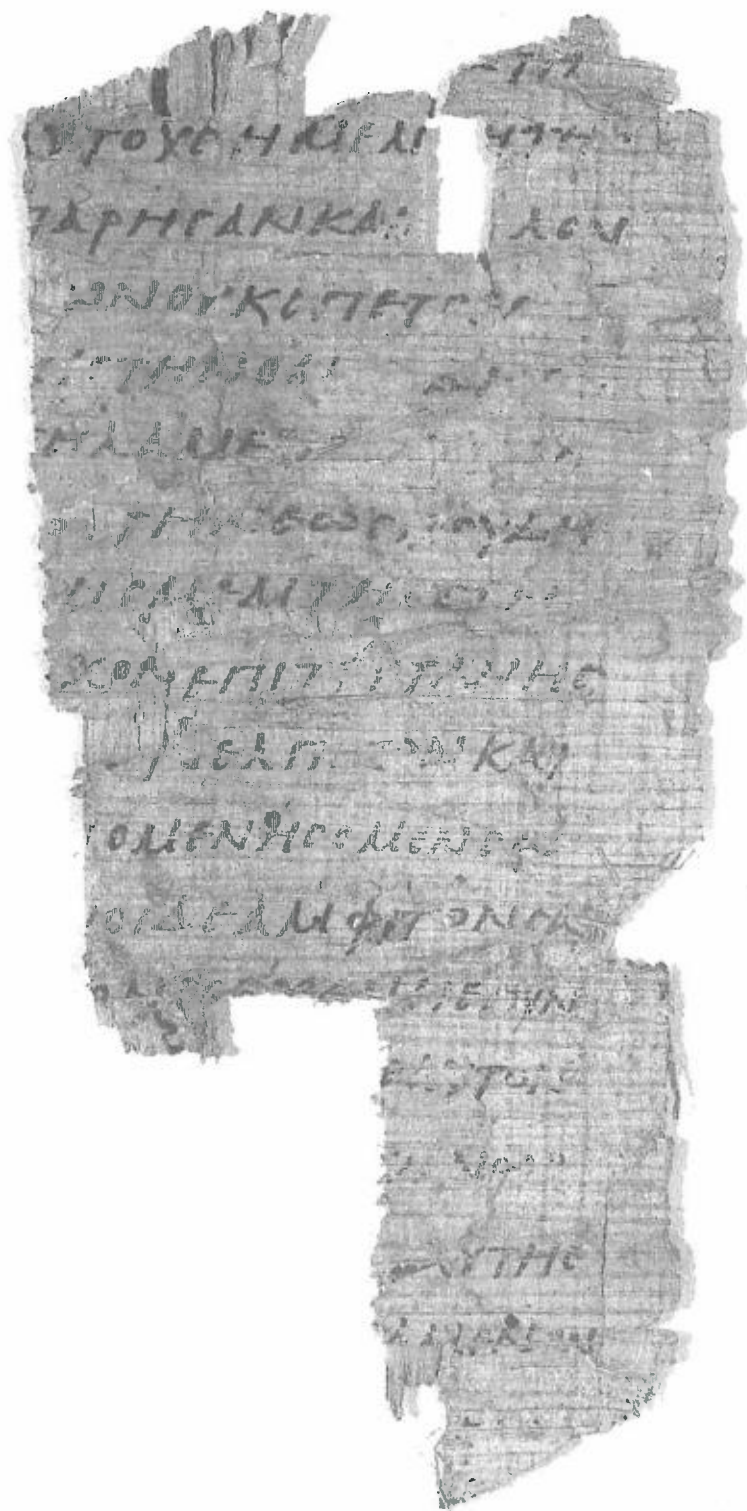
Tav. 2b. POxy 1826 = Pack² 2619, verso (cm 9 x 7,3). Sec. III¹ d. C. *Romanzo di Sesoncosi*.

ΟΤΙ ΚΑΙ ΤΗ ΚΑΝΟΝΗΝ ΚΕ
 ΧΕΙΡΩ ΚΑΙ ΤΗ ΚΑΝΟΝΗ
 ΚΥΡΩΝΤΙ ΟΥΚ ΕΥΤΗΝ ΤΗ
 ΡΑΝ ΗΝΥΣ ΔΕ ΟΥ ΜΕΝΕΙ ΚΑΝ
 ΔΕ Η ΟΥ ΜΕΝΕΙ ΚΑΝ ΤΗΝ
 ΡΕ ΣΤΟΦΕΟ ΟΥΚ ΕΥΤΗ
 ΤΑΙ ΚΑΝΤΙΧ...
 ΤΗΝ ΘΑΥΑΤ...
 ΝΕ... ΚΑΝ...
 ... ΙΟΒΗ...
 ΔΟΝ... ΟΥΧ...
 ΑΧ... ΟΥΤΟ...
 ΝΟΝ... ΟΥΤ...
 ΗΠΗ... ΦΟΒ...
 ΘΕΟ... ΟΥ...
 ΙΟ... ΔΕ...
 ΔΕΤ... ΠΙ...
 ΟΥ... ΦΑ...
 ΟΥ... Κ...
 ΤΙ... Α...
 ΔΟ... Ν...
 Τ... Π...
 Ν...

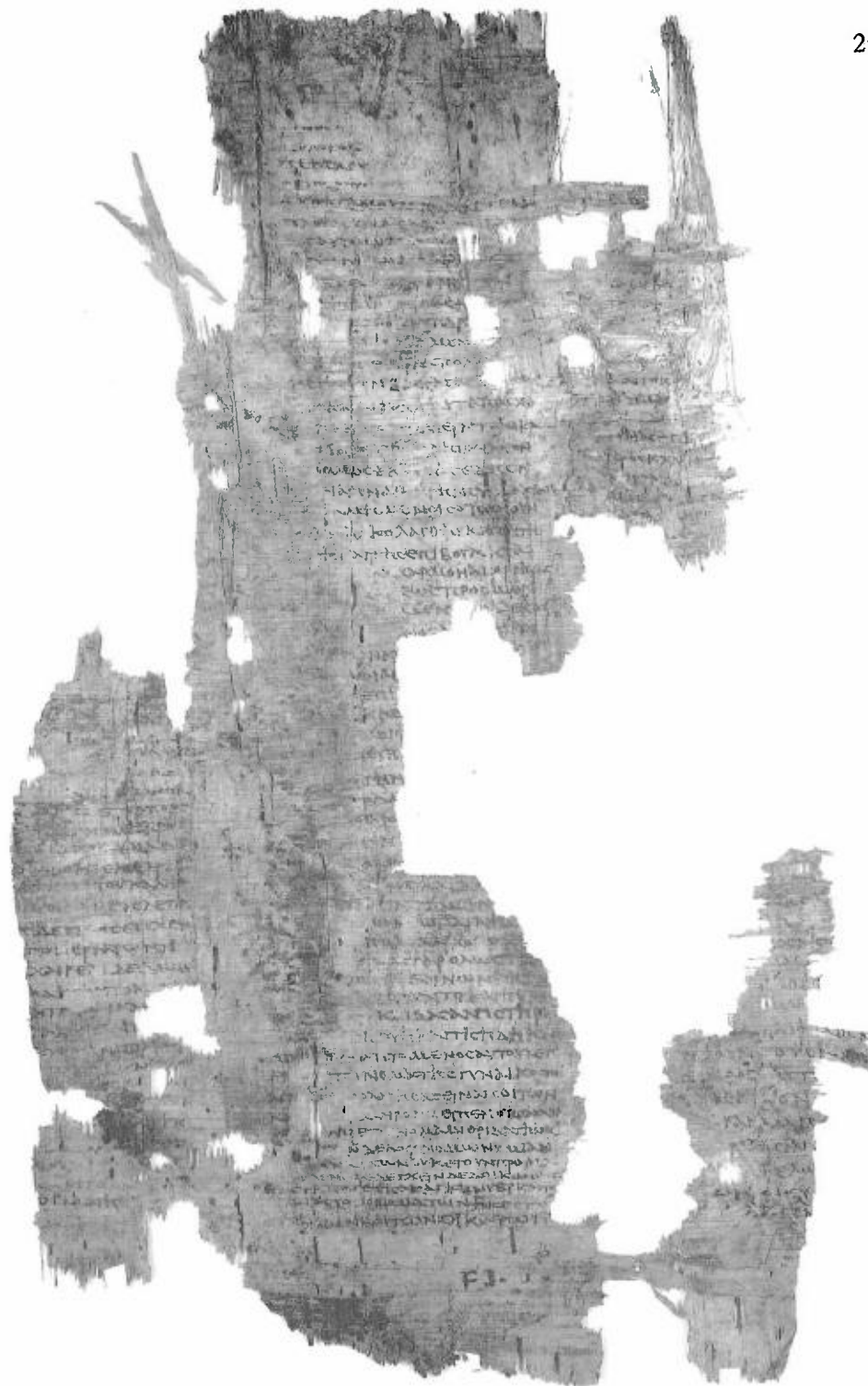
Tav. 4. PMich inv. 5 = Pack² 2636 (cm 8,5 x 16,2). Sec. II^{med.} d. C. Frammento di romanzo non identificato.

ΟΥΤΟ ΠΑ
 ΥΧΩΝ
 Τ ΧΕΤΕΥ
 Α ΕΝΙ ΤΗ ΚΟΜΗ
 ΜΕΤΑ ΗΚΑΙ ΠΑΤΕΙ
 ΤΑ ΜΕΝΟΙ ΠΡΟ ΕΤΟ
 ΤΕΙ... ΤΑ ΕΤΟΥ ΕΠΟ
 ΠΤΟΥ... ΙΝ ΤΑΧΥ ΓΙΑ
 ΜΕΤΑ... ΟΙ ΜΕΝ...
 ΠΡΟ... ΠΟΝ...
 ΔΕ... ΟΥ...
 ΤΕ... ΤΕ...
 ΗΝ... ΟΥ...
 ΠΑ... Δ...
 ΕΠ... ΟΥ...
 Β... Δ...
 ΟΥ... ΜΕ...
 ΤΟΝ... ΤΗ...
 ΕΙΝ... ΟΥ...
 ΤΟΝ... ΟΥ...
 Ρ... Μ...
 ΟΥ... ΟΥ...
 ΟΥ... ΟΥ...
 ΤΗ... ΟΥ...
 ΤΗ... ΟΥ...
 ΤΟΥ... ΟΥ...

Tav. 5. POxy 1014 = Pack² ex 2258 (cm 15,6 x 8,8). Sec. III¹ d. C. Achille Tazio, Leucippe e Clitofonte.



Tav. 6. PMilVogliano124 = Pack² 3 (cm 4 x 9). Sec. III^{ca} d. C. Achille Tazio, *Leucippe e Clitofonte*.



Tav. 7. PFay I = Pack² 243 (cm 27,2 x 16,5). Sec. II^d d. C. Caritone, *Calliroe*.



Tav. 10. PGraecMon 44 = Pack² 1738, fr. A + B (cm 14,4 x 13,2; 2,4 x 2,4). Sec. IV d. C. Scena con *abductio* di Briseide.

tura di consumo. Nel mondo greco-romano fu soprattutto nei secoli II e III che un alfabetismo assai più diffuso non solo per numero di individui, ma anche per grado elevato di padronanza dei segni alfabetici determinò l'insorgere di un largo pubblico 'libero' di leggere al di fuori di consuetudini colte e di obblighi professionali. Dall'aumento del numero dei lettori, reali o anche potenziali, scaturisce il moltiplicarsi di una certa produzione scritta che viene loro offerta. A detta di Gellio, ad esempio, nel porto di Brindisi erano in vendita a poco prezzo libri greci che contenevano non solo «antichi autori di non scarsa autorità», ma anche racconti di fatti straordinari, inauditi e incredibili¹⁰, che altro non possono indicare che una letteratura d'evasione, quanto mai adatta ad esser letta durante le traversate da viaggiatori saldamente alfabetizzati o magari istruiti. A partire dal tardo secolo III, e sempre più dal IV in poi, l'abbassarsi dei livelli qualitativi e quantitativi dell'alfabetismo determinerà la scomparsa di questa tipologia di testi, a parte casi particolari.

«Nuovi lettori creano testi nuovi», ha scritto D. F. McKenzie¹¹; ed è perciò tra i secoli I-III che vengono a verificarsi le condizioni non solo per un allargamento dell'insieme dei testi proposti al pubblico, quali risultano essere letteratura di consumo e romanzo in particolare, ma anche per pratiche di lettura (e di scrittura, pure) che si discostano da quelle tradizionali, anche quando ripropongono vecchi testi. Ed è proprio qui che si possono individuare le variazioni tra materialità del libro, significato del testo e modalità di lettura come procedura necessaria all'effettuazione dell'opera. Si ritorna al triangolo libro-testo-lettura.

Notevole è la concentrazione di singoli romanzi — ove attestati da più di un esemplare — entro un arco di tempo assai breve. Qualche esempio: il «romanzo di Nino» è testimoniato solo tra la metà e lo scorcio del I secolo; il «romanzo di Metioco e Partenope» nel II (a parte un *ostrakon* di incerta identificazione del I¹²); i *Φοινικιά* di Lolliano tra il II inoltrato ed il III; Antonio Diogene nel II e fino all'inizio del III; il «romanzo di Sesoncosi» soltanto nei primi decenni del III. La circostanza — coniugata con l'altra di 16 romanzi attestati ciascuno da un solo esemplare-frammento — pare indicare che questi libri costituissero letture più o meno di successo entro un certo (e limitato) arco di tempo, presto scomparendo quando o perché il favore del pubblico si rivolgeva ad altri titoli. Il che ne mostra, già di per sé, il carattere di letteratura di consumo. Si è di fronte ad una

¹⁰ Gell. 9, 4, 1-5, su cui vd. ora la relazione di K. Delcroix in questo stesso volume, pp. 411-425.

¹¹ McKenzie 1986, 20.

¹² Si ritiene di dovere escludere dalla discussione OBodI 2175 (Pack² 2782) e OEdfu 306 (Pack² 2647), attribuiti l'uno al «romanzo di Metioco e Partenope» e l'altro al «romanzo di Nino», in quanto — trattandosi di *ostraka* — investono una problematica che esula dalla tipologia di testimonianze scritte (libro e materiali che per indole del supporto intorno a questo gravitano) quali si vogliono qui considerare. Sugli *ostraka* in questione si rimanda al contributo di A. Stramaglia in questo stesso volume, pp. 122-127; 151-153.

lettura 'estensiva', che attraversa molti testi passando con disinvoltura dall'uno all'altro: fenomeno che in quest'epoca investe la lettura 'tout court', al di là della stessa letteratura d'evasione.

E proprio qui vale la pena commentare la distinzione rispetto ai romanzi del cd. 'canone bizantino', quali un Achille Tazio, un Caritone e un Eliodoro: il primo è testimoniato, infatti, da 6 esemplari dislocati tra il II secolo e gli ultimi anni del III; il secondo è presente in frammenti del II e del II-III, ma si ritrova ancora nel VI-VII; e intorno a questa stessa data si può assegnare una testimonianza diretta dell'ultimo di questi autori, Eliodoro. Si tratta insomma, a quanto mostrano gli esempi di Caritone e di Eliodoro, di letture non effimere, che si proiettano fino a quell'epoca di recuperi e di formazione di *corpora* di autori e testi che per il mondo bizantino si può porre, all'incirca, tra l'età di Costantino e quella di Eraclio.

All'interno dei 33 esemplari nella specie di rotoli — mentre 8 sono codici, e di uno non mi risulta certa la tipologia¹³ —, degno di nota è anche il rapporto tra materiali direttamente adoperati per scrivere un determinato testo di narrativa, e materiali di riutilizzo, vale a dire rotoli documentari (e, in due casi, letterari) sul cui verso il nuovo testo è stato scritto: questi manufatti di riutilizzo sono 9 contro 24, pari al 37% ca. Si tratta di una percentuale piuttosto alta, pur se un preciso confronto con testi di letteratura alta (e comunque non di consumo) trascritti in maniere analoghe resta precluso richiedendo una lunga e mirata ricerca¹⁴. Osservare, altresì, che di questi 9 esemplari ricavati da rotoli di scarto 8 contengono narrativa non tradita dal medioevo bizantino è constatazione ovvia, ove si pensi che si trattava di libri destinati e letture 'di moda', non certo a forme d'uso o di conservazione 'protette'.

Si deve innestare qui anche una riflessione su conservazione e perdita di questa narrativa. È già stato osservato che di fronte ad un numero assai alto o alto di frammenti di Omero, di Demostene, di Tucidide, dei drammaturghi, i frammenti di romanzo (e — direi — di letteratura di consumo 'tout court') sono relativamente scarsi¹⁵. Ma si impongono almeno due considerazioni: i frammenti superstiti di letteratura 'alta' si distribuiscono quasi tutti all'incirca tra il III a. C. e il VII d. C., mentre i frammenti di narrativa sono tutti concentrati in un ristretto arco di tempo, a parte qualche frangia di nessun peso. La seconda considerazione è strettamente collegata alla precedente: mentre per grandi autori come Omero, Demostene, Tucidide, i drammaturghi (ma anche altri) scattarono in ogni epoca meccanismi di trascrizione e conservazione istituzionale e non (scuole, *παιδεία* delle classi dirigenti, biblioteche pubbliche e private), i quali ne assi-

¹³ Sc. il testimone lolliano inedito di cui in n. 5.

¹⁴ Non sono calcolate percentuali nel pur interessante articolo di Lama 1991: articolo peraltro limitato ad un solo sito di ritrovamenti.

¹⁵ Stephens 1994, 410-412; Stephens-Winkler 1995, 10-11.

curarono la diffusione e la sopravvivenza¹⁶, niente di tutto questo avvenne invece per la maggior parte della letteratura di consumo a motivo della sua stessa indole, estranea ai generi letterari codificati, destinata a letture di intrattenimento e non ritenuta degna di cure che la salvaguardassero. Si consideri, ad esempio, la produzione narrativa in *prosimetrum*, la quale «già solo per questa caratteristica si poneva al di fuori della precettistica più ortodossa (da Aristotele in poi), e che nei suoi testimoni più significativi (POxy 3010 e PTurner 8, appunto) non a caso denuncia anche nel metro caratteristiche estranee alle tradizioni poetiche più nobili, ma presenti nel mondo subletterario dei papiri magici o del mimo»¹⁷. Si deve ritenere, insomma, che la più parte di questa letteratura sia andata completamente persa; solo alcuni testi, in particolare certi romanzi, o perché ritenuti di stile più alto o per altri motivi, riuscirono a varcare la soglia delle scuole (è il caso almeno di Achille Tazio e di Eliodoro) o ad entrare in altri meccanismi di trasmissione che ne determinarono la sopravvivenza fino al medioevo bizantino. Su alcuni di questi aspetti si ritornerà.

Dettagliamo le testimonianze, o meglio una campionatura di queste, scelta in maniera vagabonda (ma non troppo). I primi romanzi che s'incontrano nei nostri frammenti sono il «romanzo di Metioco e Partenope» e il «romanzo di Nino». I rotoli che attestano quest'ultimo — due, riferibili alla metà o poco oltre del I d. C. (PBerol inv. 6926 + PGen 85¹⁸; PSI 1305¹⁹) — sono scritti in forme grafiche dall'andamento fluido ma dal disegno sostanzialmente calligrafico che indicano un prodotto librario 'standard', destinato ad un lettore abituale. Da segnalare nell'uno e nell'altro rotolo correzioni di regola dovute alle stesse mani e dispositivi quali spazi interlineari, *paragraphoi*, segni di punteggiatura. Sotto l'aspetto più specificamente tecnico-librario, PBerol inv. 6926 + PGen 85 si dimostra di buona qualità sia per quanto concerne l'accurata lavorazione del papiro, sia nell'allestimento e nell'impaginazione²⁰.

Quanto al «romanzo di Metioco e Partenope», questo è attestato, sotto forma libraria, da due rotoli-libri riferibili al II d. C.: l'uno, POxy 435²¹, è scritto in forme accuratamente curvilinee e connotato da uso di spazi per segnare le pause; l'altro, PBerol inv. 9588 + PBerol inv. 21179 + PBerol inv. 7927²², è scritto sul

¹⁶ Rimando globalmente a Cavallo 1986.

¹⁷ Stramaglia 1992a, 142.

¹⁸ Stephens-Winkler 1995, 31-61; 71. Del papiro di Berlino esistono varie riproduzioni parziali: Schubart 1911, tab. 18 (fr. A, II-III); *GLH*² 11a (fr. A, I, 1-20); *PGP* 2.2, 27 (fr. B, II); il frustolo di Ginevra è riprodotto in Wehrli 1970, Taf. IVc; PGen 2, pl. IIIc.

¹⁹ Stephens-Winkler 1995, 63-70.

²⁰ È quanto risulta dalla descrizione di Stephens-Winkler 1995, 31.

²¹ Stephens-Winkler 1995, 97-100; riproduzioni in Zimmermann 1935a, dopo p. 196; qui, tav. 1.

²² Stephens-Winkler 1995, 81-93; riproduzioni: PBerol inv. 9588 + PBerol inv. 21179 in Maehler 1976, Taf. III; PBerol inv. 7927 in Zimmermann 1935b, dopo p. 406.

verso di un registro di conti da una mano che traccia lettere di modulo piccolo, miste di forme corsive ma controllate. Allo stesso II secolo, non inoltrato, si possono assegnare alcuni frammenti di rotolo — PBerol inv. 10535 + PBerol inv. 21234²³ — nei quali sono forse da riconoscere resti del cd. «romanzo di Chione», scritti in forme dall'andamento sostanzialmente calligrafico che lasciano intravedere un libro di qualità elevata.

Sempre tra gli esemplari in forma di rotolo e più antichi, in quanto riferibili ad una data non più tarda della prima metà del II secolo, devono essere annoverati anche i cdd. «frammento di Severis» (PMich inv. 3378), «frammento di narrazione relativa al Nilo» (PMichael 4) e «frammento di Iolao» (POxy 3010), scritti da mani librerie professionali. Per l'ultimo dei tre, POxy 3010²⁴, già il primo editore P. J. Parsons a ragione invocava a confronto — sotto l'aspetto tecnico — rotoli di 'letteratura alta' che si dimostrano anche esemplari di qualità molto elevata²⁵. Si consideri già solo la 'mise en texte' della prosimetria: a parti narrative in prosa disposte su strette colonne da leggersi l'una dopo l'altra si trova intercalato un discorso in versi sotadei, che, data l'estensione metrica di questi ultimi, occupa righe di scrittura più lunghe interrompendo la continuità delle colonne. E quando, alla ripresa della narrazione, risulta inserita una γλώμη euripidea, lo scriba ne segnala il carattere di citazione staccandola dal contesto all'inizio (la fine è persa) mediante spazio bianco. Si tratta di una 'mise en texte' che postula una lettura organizzata da dispositivi precisi, mirati evidentemente a rendere più perspicua la comprensione del testo a lettori abituali ma non necessariamente eruditi. Sotto il profilo letterario si è parlato del «frammento di Iolao» come del «*Satyricon* greco». Ed invero, ove si voglia immaginare una veste editoriale per il testo petroniano, essa non poteva presentarsi che nelle tecniche librerie che il frammento greco documenta, adatte ad un tipo di lettore tanto assai colto quanto semplicemente istruito. Non meno del «frammento di Iolao», anche il «frammento di narrazione relativa al Nilo» (PMichael 4)²⁶ e il «frammento di Severis» (PMich inv. 3378)²⁷ mostrano una scrittura — forme assai calligrafiche e preziose con leggeri apici il primo, e una maiuscola piuttosto accurata l'altro — quale è propria della produzione libraria di un certo pregio.

I più antichi esemplari di romanzo si rivelano, dunque, libri di una qualità editoriale tra la discreta e l'assai alta: libri scritti in massima parte da mani professionali per un mercato sostenuto da lettori abituali. In questo tipo di libro — pur con diversità al suo interno — rientrano anche altri frammenti. Una tradizione di manifattura libraria artigianale di qualità più o meno alta si ritrova nell'i-

²³ Stephens-Winkler 1995, 305-313; riproduzione dell'insieme in Gronewald 1979b, Taf. I.

²⁴ Stephens-Winkler 1995, 367-374; riproduzioni sono annesse a Parsons 1971 e 1974.

²⁵ Parsons 1974, 34.

²⁶ Stephens-Winkler 1995, 453-460; una riproduzione è annessa a Drescher 1949.

²⁷ Stephens-Winkler 1995, 425-428; riproduzione in Bonner 1933, 205.

inoltrato II secolo in un rotolo come quello del cd. «frammento di Stafilo» (PSI 1220)²⁸, o ancor più nel «romanzo di Calligone» (POxy ined. 112/130(a) + PSI 981)²⁹, quest'ultimo scritto in quella maiuscola dalle forme accuratissime che, per essere stata poi adottata largamente nelle pratiche librerie cristiane, si suole indicare con l'attributo di 'biblica'. Questa caratteristica, insieme ad una 'mise en colonne' che gli ampi margini superiore, inferiore e tra colonna e colonna rendono opulenta, danno l'impressione «of a most luxurious edition»³⁰.

Tra la fine del II e l'inizio del secolo successivo due esemplari di Antonio Diogene, PSI 1177³¹ e POxy 3012³², mostrano ben individuate forme dello stile severo, lievemente inclinate, pur se il primo è scritto sul verso di un registro fiscale. E sempre sul verso di documenti è scritto un altro frammento della stessa epoca, PSI 725³³, un romanzo avventuroso che dal punto di vista stilistico non è stato ritenuto di livello basso³⁴.

Nei primi decenni del III secolo si incontrano frammenti da tre esemplari del «romanzo di Sesoncosi», i quali — due rotoli, POxy 2466 e POxy 3319³⁵, ed un codice, POxy 1826³⁶ — sono scritti in forme dello stile severo. Lo scriba del primo di questi rotoli, POxy 2466, risulta aver trascritto anche Tucidide, Demostene, testi di lirica corale³⁷: uno scriba, dunque, che doveva avere un'abitudine clientela di lettori eruditi; è tutt'altro che impossibile, insomma, che a uno di questi fosse destinato anche il «romanzo di Sesoncosi», una tipica lettura 'trasversale'. Il codice, invece, si mostra di qualità piuttosto scadente, scritto com'è in forme dello stile severo ma pesanti, connotate da un certo isolamento delle singole lettere, quasi a volerne accrescere il quoziente di leggibilità³⁸. Sembra ci

²⁸ Stephens-Winkler 1995, 431-437; riproduzione in *Pap. Flor.* 12 Suppl., tav. LXI (n° 285).

²⁹ Stephens-Winkler 1995, 271-276 (e cfr. l'introduzione al pezzo, 267-270); riproduzioni di PSI 981 in Zimmermann 1936a, Taf. II (frr. a-b); Cavallo 1983, tav. LXIV (fr. a).

³⁰ Stephens-Winkler 1995, 271.

³¹ Stephens-Winkler 1995, 148-153; riproduzioni in Zimmermann 1936a, Taf. VI; Cavallo 1986, tav. 38.

³² Stephens-Winkler 1995, 154-157; riproduzione nell'*editio princeps*.

³³ Stephens-Winkler 1995, 417-421; riproduzioni in Zimmermann 1936b, 103; Stramaglia 1992b, Taf. Ia.

³⁴ Cfr. Stramaglia 1992b, spec. 75-76.

³⁵ Stephens-Winkler 1995, 255-259 e 260-266. Sul fatto che si tratti di due rotoli distinti vd. *supra*, n. 6. Dell'uno e dell'altro frammento è disponibile una riproduzione nella rispettiva *editio princeps*.

³⁶ Stephens-Winkler 1995, 251-254. Riproduzioni in Zimmermann 1936a, Taf. I; qui, tav. 2a-b.

³⁷ Si tratta del Tucidide PSI 1195 (Pack² 1509) + POxy 3882, e POxy 3894; del Demostene PSI XVII Congr 12; e della lirica corale POxy 2630: vd. Funghi - Messeri Savorelli 1992, 86-88.

³⁸ A quanto scrivono Stephens-Winkler 1995, 251, «the handwriting is of the Biblical type». Ma in verità, non di maiuscola biblica si tratta, bensì di uno stile severo piuttosto rude, a quanto mostra, tra l'altro, la «mixture of narrow and broad letters» sottolineata dagli stessi Stephens-Winkler: «mixture» tipica di quello stile ma non certo della maiuscola biblica.

si trovi di fronte ad un libro scritto per un lettore di non grande esperienza, pur se non incapace di letture di intrattenimento.

A questo proposito, già gli anni centrali del II d. C. vedono nascere e diffondersi come vettore del romanzo anche un nuovo tipo di libro, cioè appunto il codice, che viene ad affiancarsi al rotolo. In aggiunta al caso del «romanzo di Sesoncosi», come esempio di questa duplicità all'interno di una stessa opera si possono considerare i papiri dei Φοινικικά di Lolliano. Di questo autore risulta edito un frammento da un rotolo del II-III secolo, POxy 1368³⁹, che pur se ricavato da un registro di tasse riutilizzato sul verso, è scritto in forme grafiche dal tracciato angoloso e lievemente inclinate, quali risultano largamente attestate nelle pratiche librerie dell'epoca per testi di diverso genere, anche per molta letteratura di scuola o comunque dotta. Ma dello stesso Lolliano si ha pure — di qualche decennio anteriore all'altro — PColon inv. 3328⁴⁰, manoscritto in forma di codice di rozza manifattura (come sempre i codici greci a quest'epoca), scritto in una grafia burocratica da una mano non controllata che talora scade in tracciati corsivi. Da notare sottoscrizioni alla fine dei singoli libri con nome dell'autore, titolo dell'opera, numero del libro stesso. Si tratta del più antico esempio di questa pratica distintiva all'interno di un codice. Insomma lo stesso testo risulta proposto in forme materiali diverse, che sembrano riverberare il divario tra un libro da lettore abituale e un libro ad uso di un qualche lettore che ha accesso ad un prodotto distribuito secondo altri meccanismi, e che forse è messo a proprio agio da forme grafiche che gli sono più familiari. Si deve riflettere anche sulla circostanza che sia nel caso del «romanzo di Sesoncosi» sia nell'altro dei Φοινικικά di Lolliano, di qualità più bassa si presenta sempre il libro-codice rispetto al libro-rotolo.

Non prodotti di artigianato librario, ma piuttosto libri dovuti a mani aduse a scritture documentarie private o di pubblici uffici si devono ritenere anche altri esemplari (scritti talora dagli stessi lettori-consumatori?). Si prendano i cdd. «frammento di Antea», PSI 726⁴¹, e «frammento di Tinufi», PTurner 8⁴², quest'ultimo sul verso del *De corona* demostenico: l'uno e l'altro rotolo, riferibili al II d. C., mostrano forme scritte poco accurate e di estrazione documentaria. In particolare nel «frammento di Tinufi», un testo in forma prosimetrica, i versi si distinguono perché — posti ἐν ἐκθέσει — eccedono la normale estensione della 'mise en colonne', ma risulta assente una studiata disposizione tra prosa e versi, quale si rivela, invece, nel «frammento di Iolao» (vd. *supra*, p. 32).

³⁹ Stephens-Winkler 1995, 325-329; riproduzione in Henrichs 1972, Taf. I.

⁴⁰ Stephens-Winkler 1995, 329-357 per i frammenti maggiori; i frammenti minori in Henrichs 1972; riproduzioni del tutto *ibid.*, Taff. II-XVI.

⁴¹ Stephens-Winkler 1995, 279-288; riproduzione in Zimmermann 1936a, Taf. VI.

⁴² Stephens-Winkler 1995, 403-408; riproduzione nell'*editio princeps*.

Di spiccato interesse si presenta il «frammento di Dauli», PBerol inv. 11517⁴³, scritto ancora nel II secolo, sul verso di conti, in una scrittura dall'andamento curvilineo e semicorsivo e di uso chiaramente documentario. Si devono notare, in particolare, gli stacchi assai accurati tra le sezioni di testo, e le colonne di scrittura di inusuale estensione in larghezza: il primo dispositivo sembra introdotto per facilitare la comprensione del discorso con opportune ripartizioni, mentre l'ampiezza delle colonne ricorda quella di certi manuali pratici, ad esempio di «a text of medical prescriptions», come a ragione è stato osservato⁴⁴. Tutto insomma converge nel mostrare un libro destinato a (o scritto da) un lettore non abituato a testi di cultura superiore ma a manuali tecnico-professionali. Ed ancora — siamo sempre nel II secolo — un frammento dubitativamente attribuito ad Antonio Diogene, PDubl inv. C 3⁴⁵, è scritto in caratteri grafici semicorsivi — quali nella prassi dei documenti privati — sul verso di un rotolo documentario che pare a sua volta restaurato con un frammento demostenico⁴⁶; ugualmente l'indole di copia tecnicamente assai modesta di un altro frammento, PMich inv. 5 + PLitPalauRib 26⁴⁷, recante forse la storia di un incantesimo d'amore, è sottolineata non solo dalla scrittura di specie documentaria pur se piuttosto posata, ma anche dalla qualità assai scadente di manifattura del rotolo. Da ricordare è pure il frammento di una «epifania del dio Asclepio(?)», POxy 416⁴⁸, scritto nei primissimi anni del III d. C. sul verso di un glossario praticamente coevo. Entro breve tempo, sul verso di uno strumento di lavoro scolastico fu trascritto — singolare contrappasso — un testo di intrattenimento da una mano burocratica che non trascura *paragraphoi* e segni di interpunzione i quali sembrano adoperati come «aids for the inexperienced readers»⁴⁹. Sembra trattarsi, insomma, di uno scritto di intrattenimento destinato ad un lettore non agguerrito, magari rimasto fermo a pratiche di lettura scolare⁵⁰.

Di carattere diverso, ma non meno interessante, è il «frammento di Theano», POxy 417⁵¹, del II-III d. C.: il testo si mostra in una scrittura ariosa, dalle lettere di modulo ampio e ben distinte, dotate perciò di un alto quoziente di leggibilità, al pari che nel frammento di codice del «romanzo di Sesoncosi» già con-

⁴³ Stephens-Winkler 1995, 377-388; riproduzione qui, tav. 3.

⁴⁴ Stephens-Winkler 1995, 377.

⁴⁵ Stephens-Winkler 1995, 162-172; riproduzioni in Mahaffy 1897; Zimmermann 1936a, Taff. IV-V.

⁴⁶ Cfr. Stephens 1989; Stephens-Winkler 1995, 162.

⁴⁷ Stephens-Winkler 1995, 175-178 ripubblicano il solo PMich inv. 5 (qui riprodotto in tav. 4); per PLitPalauRib 26 si ricorre a O'Callaghan 1993 (con riproduzione *ibid.*, lám. XXIII).

⁴⁸ Stephens-Winkler 1995, 411-415; riproduzioni in Wittek 1967, pl. 10b; Gallo 1983, tav. 11.

⁴⁹ Sul rapporto tra punteggiatura e pratiche di lettura mi limito a rimandare a Parkes 1993, 12.

⁵⁰ Una interpretazione diversa della funzione di questo frammento è proposta in questo stesso volume da A. Stramaglia, pp. 136-140.

⁵¹ Stephens-Winkler 1995, 439-443; riproduzione in Zimmermann 1935c, 176.

siderato (POxy 1826); in casi del genere non si tratta tanto di scritture calligrafiche, quanto piuttosto di forme vicine ai modelli di base e che perciò potevano riuscire perspicue anche per individui forniti di buon livello di alfabetizzazione ma non lettori esperti.

In ultima analisi le maniere di scrivere testimoniate da questi rotoli — così come dal codice dei Φοινικικά di Lolliano — mostrano mani aduse a scrivere documenti privati, o uscite da uffici che emanavano documentazione pubblica come quelli degli στρατηγοί o dei βασιλικοί γραμματεῖς, o anche mani che si sforzano di riuscire chiare e leggibili: mani, insomma, di individui certo saldamente alfabetizzati, talora non privi di una discreta istruzione, lettori soprattutto di testi 'di consumo', che talora forse scrivevano da se stessi i loro libri o qualche volta li scrivevano per altri del loro stesso 'milieu' sociale fungendo, così, da ὑπογραφεῖς. Che in queste cerchie vi fossero pure individui molto istruiti fa credere la circolazione, soprattutto in questa medesima epoca, di autori della letteratura alta (Aristotele, Euripide, per ricordarne qualcuno) scritti sul verso di documenti in forme grafiche informali o burocratiche, cui fanno riscontro reminiscenze letterarie in contesti documentari: testimonianze del genere sembrano rimandare, infatti, a quelle cerchie. E non è possibile che qualcuno di questi individui si sia cimentato in una testualità ora più alta ora minore, comunque 'di evasione', scrivendo un qualche romanzo? In fin dei conti Caritone si presenta come Ἀθηναγόρου τοῦ ῥήτορος ὑπογραφεύς⁵². Sull'argomento si ritornerà.

Caritone porta il discorso sugli autori conservati dal 'canone bizantino', dei quali sono testimoniati frammenti antichi non solo per Caritone stesso ma anche per Achille Tazio ed Eliodoro. Assai articolate — anche per più ampia documentazione — si presentano le tipologie librerie del romanzo di Achille Tazio. I frammenti più antichi, POxy 3836⁵³, vengono da un rotolo della prima metà del II secolo in una scrittura sciolta ma comunque d'uso librario e da libro colto. Ancor più esperta e con pretese più calligrafiche risulta la scrittura del rotolo più noto e più indagato di Achille Tazio, POxy 1250⁵⁴, riferibile al III secolo, il quale mostra nel libro II la sequenza 2, 1 - 3, 2 diversamente collocata rispetto alla tradizione bizantina⁵⁵. E poiché la stessa mano si ritrova anche in frammenti del libro VIII, POxy 3837⁵⁶, più di recente editi, si è indotti a credere che ci si trovi di fronte a un'intera e accurata edizione del *Leucippe e Clitofonte* costituita, tenendo conto delle convenzioni librerie antiche, forse da tre rotoli, ciascuno dei

⁵² Charit. 1, 1, 1.

⁵³ Riproduzione nell'*editio princeps*.

⁵⁴ Riproduzione nell'*editio princeps*.

⁵⁵ Su questa controversa collocazione mi limito a rinviare alla messa a punto di Laplace 1983 (con ragguglio sulla vasta bibliografia anteriore).

⁵⁶ Riproduzione nell'*editio princeps*.

quali contenente più libri: un'edizione che sembra rispondere alle esigenze di un lettore saldamente istruito e desideroso di leggere tutto il romanzo (circostanza non scontata, giacché all'epoca del libro-rotolo il concetto di 'lettura totale' poteva limitarsi ad un singolo manufatto, sentito 'materialmente' come compiuto, senza estendersi all'intera opera pur se questa comprendeva più libri e più rotoli).

Degli altri due rotoli frammentari testimoniati per Achille Tazio, l'uno, POxy 1014⁵⁷, dell'inizio del III secolo, è scritto sul verso di una registrazione di terreni, ma da mano libraria; l'altro, PRob inv. 35 + PColon inv. 901⁵⁸, si presenta in una scrittura sempre dell'inizio del III secolo che non si può definire, a rigor di termini, né libraria né documentaria. Si tratta, infatti, di una scrittura verisimilmente dovuta ad un maestro di scuola, una 'scholarly hand'. Non è un caso, del resto, che il testo si dimostri scritto con cura ortografica, rivisto e corredato di varianti interlineari da mano che pare la stessa, piuttosto che quella di un διορθωτής. Su altro versante, ricerche recenti tendono a vedere nella raccolta libraria dalla quale il rotolo proviene — raccolta ora spartita tra diverse istituzioni — la biblioteca di una scuola dell'Alto Egitto, di Panopoli, e di età post-costantiniana: biblioteca che proprio perché formata di testi non solo profani ma anche cristiani sembra riflettere il percorso di letture di una scuola pagana su cui, ad un certo momento, si siano innestate istanze cristiane. La circostanza che — a quanto testimoniano ritrovamenti nello stesso fondo anche di testi latini ugualmente sia profani sia devozionali — all'interno di questa scuola vi fossero parlanti e scriventi in latino, si attaglia perfettamente a certi ambienti di cultura e scrittura duplice, greca e latina, variamente attestati per quell'epoca nell'Oriente cristiano⁵⁹. Se dunque ci si trova di fronte alla biblioteca di una scuola pagana trasformata poi in scuola cristiana, bisogna chiedersi fino a che punto, in quali limiti o fino a quando Achille Tazio e più latamente romanzi dello stesso livello letterario possano essere considerati 'letteratura di consumo'.

I 'kīman' egiziani hanno restituito anche frammenti di due codici del *Leucippe e Clitofonte*. Dell'uno, PSchubart 30, mai riprodotto e oggi perduto, l'editore W. Schubart proponeva una datazione «spätestens des 3. Jh.» e diceva che era scritto «in nachlässiger Schrift, deren Formen vielfache zur Geschäftsschrift neigen»⁶⁰. Ma scrittura documentaria di quale tipo? Meglio sospendere il giudizio. Quanto all'altro frammento di codice, PMilVogliano 124⁶¹, non anteriore al

⁵⁷ Identificato e riedito da Gronewald 1976; riproduzione qui, tav. 5.

⁵⁸ Edizione complessiva (con riproduzioni complete) in Willis 1990.

⁵⁹ Si vedano almeno Fournet 1992, 264-266; Laplace 1993, 53-56; inoltre le pagine dedicate al papiro Robinson-Colonia ed al fondo di pertinenza da A. Stramaglia in questo stesso volume (131-136).

⁶⁰ Schubart 1950, 59.

⁶¹ Riproduzioni in Vogliano 1938, dopo p. 128; qui, tav. 6. Per la datazione (III^{ca}) concordo sostanzialmente con Moretti 1995 (III-IV d. C.), di contro alla precedente collocazione intorno al 200 d. C.

tardo secolo III, si tratta di libro da lettore abituale, scritto in una maiuscola inclinata di discreta qualità. Insomma — né è una sorpresa — per Achille Tazio non si incontra quel tipo di libro rozzo, scritto in forme semicorsive, o anche variamente documentarie, che più volte si possono osservare in frammenti di narrativa stilisticamente modesti, anonimi e mai più riemersi.

Per quanto concerne Caritone ed Eliodoro, i destini della loro storia libraria sembrano ad un certo momento incontrarsi. Caritone è attestato da frammenti di tre rotoli, due del II d. C. — PFay 1⁶² e PMichael 1⁶³ —, l'altro del II-III — POxy 1019 + POxy 2948⁶⁴ —, e da alcuni fogli membranacei e palinsesti di un codice, noti come *codex Thebanus deperditus* (Pack² 244), riferito da U. Wilcken, che ne fece un'edizione parziale prima che andasse distrutto, all'arco di tempo tra i secoli VI-VII. I rotoli si presentano come libri di discreta qualità: quelli più antichi sono scritti in forme piuttosto minute e di esperta impostazione; PFay 1 in particolare risulta corretto, oltre che dallo stesso scriba, anche da una seconda mano coeva, forse proprio quella del lettore committente, un lettore abituale; l'ultimo è in una scrittura piuttosto angolosa e inclinata di rapida esecuzione, ma di mestiere, molto diffusa nelle pratiche librerie dell'epoca. Il *codex Thebanus deperditus* risulta dalla descrizione di Wilcken del formato di cm 20 x 15, impaginato a due colonne per foglio, con sezioni di testo distinte da spazi, scritto in una maiuscola inclinata verso destra⁶⁵. Si trattava quindi di un libro di formato maneggevole, fornito di dispositivi di partizione del testo come ausili di lettura, scritto forse nelle forme della maiuscola ogivale inclinata quali sembrano ricavarsi dalla descrizione di Wilcken. Anzi, di questa scrittura assai formale si può avere una percezione precisa dall'unico frammento di Eliodoro restituitoci dalla tarda antichità, PAmh 160, anch'esso originario di un codice di pergamena all'incirca dello stesso formato e riferibile al VI-VII secolo⁶⁶. Il codice di Caritone conteneva anche il «romanzo di Chione», segno che esso costituiva una raccolta, un *corpus* di romanzi; ed è assai verosimile che anche il manoscritto di Eliodoro contenesse, oltre a quest'ultimo, altri romanzi. Nella tarda antichità, quando la *cd. Commentatio in Charicleam* documenta a Costantinopoli proprio una lettura dotta di Eliodoro⁶⁷, si dovette fare una selezione del romanzo antico costituendo dei *corpora* di testi di narrativa; e fu la pratica di raccolta e di lettura dotta di queste opere a determinarne la conservazione e la trasmissione ulteriore, almeno in buona parte, fino all'età mediobizantina e oltre.

⁶² Una riproduzione è annessa all'*editio princeps*; vd. inoltre qui, tav. 7.

⁶³ Non conosco riproduzioni a stampa del reperto.

⁶⁴ POxy 1019 è riprodotto in *GMAW*² 66; POxy 2948 nell'*editio princeps*.

⁶⁵ Wilcken 1901, 228-230.

⁶⁶ Il frammento è stato identificato e ripubblicato da Gronewald 1979a; riproduzione *ibid.*, Taf. IIIa-b.

⁶⁷ Cfr. Acconcia Longo 1991; inoltre A. Stramaglia in questo stesso volume, pp. 141-143.

Lasciando ormai il romanzo, vorrei fare qualche fugace incursione su altri terreni che si ritiene rientrino nella 'letteratura di consumo'. L'indole delle testimonianze risulta assai diversificata, e proprio per questo significativa. Ove si prenda in considerazione il trattato di ginnastica POxy 466 (Pack² 2276)⁶⁸ del I d. C., ci si trova di fronte ad una delle più esperte ed eleganti scritture librerie di quell'epoca: si tratta di libro di mano artigianale o di bottega di alto livello. Il testo, inoltre, si mostra articolato in una serie di brevi sezioni, ciascuna relativa a determinati movimenti del corpo. Si ritrova, qui, uno di quei libri veicolanti composizioni letterarie di carattere didascalico ma che danno precetti su attività di svago: una «letteratura variegata», di cui parla Ovidio⁶⁹, «intesa come guida pratica per l'uso del tempo libero»⁷⁰; letteratura che di certo circolava non solo a Roma ma anche altrove, nelle province, nella società greco-romana istruita. Il nostro papiro si presenta, dunque, come uno di quei trattati dai quali il lettore poteva ricavare piacere ritrovandovi in forma di letteratura minore regole e insegnamenti su un qualche familiare intrattenimento. Questo tipo di libro è, all'epoca e nelle cerchie di Ovidio, anche ingrediente e strumento di rapporto sociale giacché si propone sovente come dono tra amici colti, tra letterati che non disdegnano di leggere quella letteratura minore. Ma quest'ultima, già a partire dal tardo I d. C., comincia a proporsi anche ad un pubblico più vasto e indifferenziato di lettori, e di lettori nuovi. Non meraviglia perciò incontrare nel III secolo un altro libro di piacevole intrattenimento — un trattato sulla caccia, PFay 313 (Pack² 2275)⁷¹ — il quale risulta scritto sul *verso* di un rotolo di conti in forme grafiche piuttosto pesanti e inaccurate, sì da potersi credere scritto e letto in un ambiente meno istruito.

Su un altro terreno, quello della biografia, il frammento della *Vita del filosofo Secondo*, PRossGeorg 1, 17 (Pack² 2083)⁷², riferibile al più tardi ai primi anni del III d. C., rivela ortografia assai scorretta ed è scritto in forme maldestre, molto vicine nei tracciati ai modelli elementari di base dei segni alfabetici: una trascrizione di (o per) «un privato di modesto livello culturale»⁷³. Ed alla stessa conclusione conduce la scrittura, decisamente più rozza e pesante, di POxy 3011⁷⁴, la *cd. «narrazione intorno ad Amenofi»*, scritta nel tardo secolo III sul *verso* di un rotolo di conti.

Un cenno meritano in questa prospettiva gli *Acta Alexandrinorum*, considerati tra i «types of literature which might reasonably be regarded as popular»⁷⁵, o

⁶⁸ Qui riprodotto in tav. 8.

⁶⁹ *Ov. trist.* 2, 471-492.

⁷⁰ Citroni 1989, 205.

⁷¹ Non conosco riproduzioni a stampa del reperto.

⁷² Riproduzioni in Gallo 1980, tav. XVI; qui, tav. 9.

⁷³ Gallo 1980, 413.

⁷⁴ Riproduzione nell'*editio princeps*.

⁷⁵ Roberts-Skeat 1983, 69.

anche come «pamphleteering literature»⁷⁶. Su 29 testimoni esaminati, appena 3 si possono considerare in scritte librarie; predominano invece sia le scritte documentarie, magari in qualche caso eseguite in maniera più accurata o burocratico-formale, sia le grafie di più basso livello, a lettere isolate, per lettori meno esperti. Si deve osservare che le scritte attestate negli *Acta Alexandrinorum* sono in generale quelle che si ritrovano in tanti frammenti di narrativa e altra letteratura di consumo.

Infine, vale la pena vagabondare tra i papiri illustrati⁷⁷. Certo, qui non vengono in considerazione *volumina* di alta qualità letteraria e libraria quali si possono ricostruire sul fondamento di esiti più tardi in codici del livello di un 'Virgilio Vaticano' (Vat. lat. 3225) o di un 'Virgilio Romano' (Vat. lat. 3867). Si tratta, invece, di materiali dovuti ad un lavoro di adattamento che ha ridotto, tagliato, semplificato certi testi, talora anche di letteratura alta come la poesia omerica, o ne ha creato di nuovi per fare del libro illustrato un prodotto destinato al puro intrattenimento, e ad un intrattenimento di diversificata fruizione. Vi sono, tra i secoli II-III e anche oltre, frammenti che fanno pensare ad esemplari in cui il 'campo librario' fosse occupato in massima parte da figure, mentre il testo, ridotto ai termini essenziali, svolgesse una funzione di didascalia: tali si devono ritenere PGraecMon 44 (Pack² 1738 = *ViP* 119; qui, tav. 10) con la scena iliadica dell'*abductio* di Briseide, o POxy 2652 (*ViP* 124) e POxy 2653 (*ViP* 125), nei quali compaiono figure che sembrano riferirsi alla *Perikeiromene* di Menandro, o ancora POxy 3001 (*ViP* 126), frammento di una specie di centone omerico, scritto in una modesta grafia informale, raffigurante assai verisimilmente il fantasma di Patroclo che appare ad Achille. E c'erano, ancora, libercoli illustrati — si pensi a POxy 2331 (Pack² 1931 = *ViP* 121) o a PKöln 179 (*ViP* 113), recanti vignette delle fatiche di Ercole accompagnate da brevi sequenze di testo —, i quali possono richiamare in qualche modo le nostre storie a fumetti: si trattava di γρόλλοι, le cui caratteristiche si compendiano «nel tratto informale e sommario dell'illustrazione e nello stravolgimento scherzoso di materiali mitografici nel testo d'accompagnamento»⁷⁸. Tutto lascia credere che ci si trovi di fronte a 'letture' scadenti per un pubblico poco qualificato; in particolare PKöln 179, scritto nelle forme accurate della maiuscola 'biblica', sembra prodotto per una committenza facoltosa ma intellettualmente modesta (viene inevitabilmente alla mente un Trimalchione!).

⁷⁶ *GMAW*², p. 96.

⁷⁷ Sui papiri illustrati rimando in generale ai recenti lavori complessivi di Horsfall 1983 e Geyer 1989 (da integrare, per i γρόλλοι, con Livrea 1982-91), e soprattutto al repertorio di Horak 1992, contenente un completo *Verzeichnis illuminiertes edierter Papyri, Pergamente, Papiere und Ostraka* (*ViP*) a pp. 227-261. In quanto segue, di ciascun papiro illustrato si darà il numero d'ordine in *ViP*, rinviando al relativo lemma in quella sede per ulteriori indicazioni sulle riproduzioni a stampa di volta in volta disponibili.

⁷⁸ Livrea 1982-91, 284.

Il complesso dei nostri testimoni mostra tipologie librarie fortemente differenziate, che documentano le diverse modalità grafiche e tecnico-materiali — da quelle colte alle più banali — attraverso cui si attua l'incontro tra il «mondo del testo» e il «mondo del lettore»⁷⁹. Per restare più specificamente nell'ambito della narrativa, ma allargando il discorso al mondo latino pur senza disporre di papiri superstiti, vi sono testi, quali le *Metamorfosi* di Apuleio, che si rivolgono ad un *lector scrupulosus*⁸⁰. Nella rappresentazione apuleiana è il lettore che del testo che gli è destinato — un testo di narrativa colto, evidentemente — è in grado di cogliere tutte le sfumature e tutte le implicazioni, ma può coglierle se non sdegherà di *inspicere*, «leggere» stando attento ad ogni dettaglio, la sua *papyrus Aegyptiam*, il «papiro egizio» veicolo del testo, scritto *argutia Nilotici calami*, «con la finezza di una penna del Nilo» («finezza» di significati ma forse anche di scrittura, dunque di aspetto fisico del libro), e se l'effettuazione dell'opera nell'atto di lettura avverrà *lepido susurro*, «con gradevole mormorio»: se — vale a dire — la voce lettrice avrà il tono giusto, quello voluto dall'autore per la sua opera⁸¹.

Non pochi frammenti di romanzi antichi mostrano dispositivi materiali (scrittura, 'mise en texte') che ne fanno libri da *lector scrupulosus*. Il quale — grazie proprio a quei dispositivi — poteva cogliere meglio i livelli del racconto, un'elaborazione del discorso (e una profondità) non restituita da una superficiale lettura. «Non esiste comprensione di uno scritto, qualunque esso sia, che non dipenda in parte dalle forme in cui raggiunge il suo lettore»⁸². Il testo/libro di narrativa sembra nascere, insomma, per l'intrattenimento, se si vuole, ma per l'intrattenimento colto. Si deve riflettere — anche ove non si tratti di autori conservatisi nel canone bizantino — se alla più alta qualità libraria non corrisponda un più alto registro stilistico.

E tuttavia l'ampliamento di alfabetismo, pratiche di lettura e fasce di lettori tra i secoli I-III iscrive anche il testo/libro di narrativa «in una matrice culturale che non è quella dei suoi destinatari primi», in modo che ne fossero possibili letture squalificate da altre consuetudini intellettuali⁸³. Entra qui in gioco quello che già Marziale chiamava il *lector gulosus*⁸⁴, che passava oltre o guardava distrattamente le pagine dense e cui perciò piacevano *breviora*, scritti non impegnativi, piuttosto che *meliora*; un lettore goloso di *mattea*, di una qualche inconsistente leccornia da gustare, fuor di metafora, come lettura molto gradevole ma superficiale; un lettore, insomma, che si saziava *sine pane*. E altrove lo stesso Marziale

⁷⁹ L'espressione è di Ricoeur 1985-8, 241-278.

⁸⁰ *Apul. met.* 9, 30, 1.

⁸¹ *Apul. met.* 1, 1, 1.

⁸² Chartier 1992-4, 23.

⁸³ Queste procedure valgono e sono state individuate per l'età moderna (vd. Chartier 1992-4, 29); ma — tenuto conto della situazione storica affatto diversa e non direttamente confrontabile — possono comunque contribuire alla comprensione di certi fenomeni culturali di età antica.

⁸⁴ *Mart.* 10, 59.

fa riferimento a quei lettori che preferivano *costam rodere* disdegnando il *pingue*, vale a dire letture scadenti invece che letteratura di qualità⁸⁵.

Dunque, o gli stessi testi — data la 'trasversalità' della letteratura di consumo — o nuovi testi venivano man mano fruiti da un pubblico intellettualmente meno avvertito, il quale si limitava a fare di questi romanzi una lettura non meditata, magari approssimativa, che associava le situazioni essenziali di amori, avventure, fantasticherie, con una coerenza del testo soltanto relativa: si trattava in questo caso di un *lector* magari *gulosus* ma non certo *scrupulosus*⁸⁶; e un Apuleio, con le sue *Metamorfosi*, ammicca anche a questo tipo di lettore. Quando questo *lector* era più o meno al di sotto della soglia di una cultura media, di livello più basso erano anche i testi che gli venivano proposti, quali sottoprodotti dell'epica, modeste guide per le attività di svago, biografie banali, storielle illustrate, narrativa di livello basso. I libri che veicolano questi testi sono talora riconoscibili anche materialmente perché prodotti in scritte di impostazione elementare o documentarie giacché queste erano più famigliari ad un *lector* di estrazione non tradizionale. Ma libri recanti letteratura di consumo possono anche presentarsi di livello tecnico alto in quanto fatti scrivere da lettori magari poco avvertiti culturalmente ma ricchi possessori di biblioteche private: fenomeno tipico proprio dei primi secoli dell'impero. E ancora, è possibile che — nella dimensione fluttuante di queste letture di intrattenimento — alcuni dei testi di livello basso fossero proposti alla lettura di individui intellettualmente più scaltriti mediante tecniche librerie appropriate. Non chiari comunque — invitando ad una ulteriore riflessione — restano i meccanismi 'editoriali' e i coinvolgimenti all'origine di queste operazioni.

Un'altra questione inerisce alle modalità della lettura intese come pratiche concrete di accesso ai testi. Si sa che la modalità di lettura più corrente nel mondo antico fu quella della lettura ad alta voce, espressiva, la quale condizionava a sua volta i procedimenti stilistico-retorici della composizione letteraria⁸⁷. Questa lettura ad alta voce non solo, talora, comunicava lo scritto per 'delega', ma era a sua volta agente e riverbero di 'sociabilità', avendo i suoi luoghi privilegiati nelle liturgie letterarie delle 'élites' colte, nelle riunioni conviviali, nelle complicità delle discussioni dotte. Pur non potendosi escludere che testi di narrativa (o altri di evasione) siano stati letti a voce alta e per altri, tuttavia la lettura, o almeno certa lettura, di intrattenimento sembra, per così dire, 'smorzare la voce'. L'espressione *lepido susurro* accompagnata a *inspicere* in Apuleio postula una lettura diretta, verisimilmente solitaria, intima e a mezza voce. Insomma la letteratura di consumo si pone non solo come una 'letteratura per gli alfabeti', o forse me-

⁸⁵ Mart. 10, 45.

⁸⁶ Il tipo di lettore (non *scrupulosus* è stato ricostruito da Winkler 1982, 139-147; 1985, 57-98.

⁸⁷ Rimando a Cavallo 1989, 329-341.

glio 'per gli istruiti', diversa dalla tradizionale 'letteratura per i dotti', ma anche come lo spazio di nuove pratiche del leggere.

Un'ultima questione. Chi erano gli autori di questa narrativa? I nomi che conosciamo sono quelli tramandati direttamente o indirettamente dall'età bizantina, a parte Lolliano e Caritone attestati in sottoscrizioni del II secolo (risp. in PColon inv. 3328 ed in PMichael 1). Caritone è peraltro l'unico a presentarsi come 'Ἀθηναγόρου τοῦ ῥήτορος ὑπογραφεύς'. Si tratta di una notizia preziosa giacché mostra in Caritone non un letterato di professione ma una figura di segretario sicuramente istruito, al servizio di un retore, per il quale aveva il compito di 'scrivere' (documenti? lettere? opuscoli? altro che gli fosse affidato dal retore?). D'altro canto una notizia di Filostrato attribuisce ad un segretario imperiale, Caninio Celere, un *Araspe innamorato di Pantea* che non si può escludere fosse un testo in qualche modo connesso con la letteratura di consumo⁸⁸. Gli autori, insomma, venivano anche da ambienti come quelli degli *ὑπογραφεῖς* e della burocrazia di Stato⁸⁹. Sembra, dunque, che il diffondersi della lettura, di nuove pratiche, di nuovi testi creasse in quest'epoca anche una funzione-autore nuova, svincolata dal 'mestiere di letterato' e da gratifiche e sinecure del patrocinio. La funzione-autore veniva a costituirsi intorno a certe figure più significative, grazie soltanto al pubblico dei lettori, mentre autori minori non potevano che rimanere nell'oscurità o magari nell'anonimato (non è un caso che Ovidio, nel mondo latino, non menzioni alcun autore nel ricordare la 'letteratura per il tempo libero'). Solo più tardi un certo numero di questi autori — quelli del canone bizantino — trovarono posto in biblioteche di conservazione (e alcuni anche nella scuola); ed anche quando si costituisce, la figura dell'autore non è mai salda, ma in qualche modo 'mobile', tanto che nel medioevo bizantino, gli amati Achille Tazio ed Eliodoro vengono fatti diventare vescovi⁹⁰.

Un discorso 'a rischio' come questo, che si è proposto dichiaratamente solo l'intento di riflettere (e di far riflettere), lascia ad altri le conclusioni.*

⁸⁸ Philostr. *v. soph.* 1, 22, 3.

⁸⁹ Si veda Lewis 1981.

⁹⁰ Vd. Beck 1986-94, spec. 114-170.

* Sento di dover ringraziare, per utili suggerimenti, Mario Citroni, Herwig Maehler, Oronzo Pecere, Antonio Stramaglia; e per materiali messi a mia disposizione, Dieter Hagedorn, Manfredo Manfredi, Paul Mertens.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- Acconcia Longo 1991 = A. Acconcia Longo, *Filippo il filosofo a Costantinopoli*, «RSBN», n. s. 28 (1991), 3-21.
- Beck 1986-94 = H.-G. Beck, *Byzantinisches Erotikon*, München 1986; trad. it. *L'eros a Bisanzio*, Roma 1994.
- Bonner 1933 = C. Bonner, *A Fragment of a Romance*, «Aegyptus», 13 (1933), 203-207.
- Bowie 1992 = E. L. Bowie, *Les lecteurs du roman grec*, in M.-F. Baslez et al. (edd.), *Le monde du roman grec. Actes du colloque... (Paris 17-19 décembre 1987)*, Paris 1992, 55-61.
- Bowie 1996 = E. (L.) Bowie, *The Ancient Readers of the Greek Novels*, in G. (L.) Schmelting (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden et al. 1996, 87-106.
- Cavallo 1983 = G. Cavallo, *Libri scritture scribi a Ercolano*, Napoli 1983.
- Cavallo 1986 = G. Cavallo, *Conservazione e perdita dei testi greci: fattori materiali, sociali, culturali*, in A. Giardina (ed.), *Società romana e impero tardoantico*, 4 (*Tradizione dei classici, trasformazioni della cultura*), Roma-Bari 1986, 83-172; 246-271.
- Cavallo 1989 = G. Cavallo, *Testo, libro, lettura*, in G. Cavallo - P. Fedeli - A. Giardina (edd.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, 2 (*La circolazione del testo*), Roma 1989, 307-341.
- Chartier 1992-4 = R. Chartier, *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence 1992; trad. it. *L'ordine dei libri*, Milano 1994.
- Citroni 1989 = M. Citroni, *Marziale e la letteratura per i Saturnali (poetica dell'intrattenimento e cronologia della pubblicazione dei libri)*, «ICS», 14 (1989), 201-206.
- Dostálová 1991 = R. Dostálová, *Il romanzo greco e i papiri*, Praha 1991.
- Drescher 1949 = J. Drescher, *Topographical Notes for Alexandria and District*, «BSAA», n. s. 38 (1949), 13-20.
- Fournet 1992 = J. L. Fournet, *Une éthopée de Caïn dans le Codex des Visions de la Fondation Bodmer*, «ZPE», 92 (1992), 253-266.
- Funghi - Messeri Savorelli 1992 = M. S. Funghi - G. Messeri Savorelli, *Note papirologiche e paleografiche*, «Tyche», 7 (1992), 75-88.
- Gallo 1980 = I. Gallo (a cura di), *Frammenti biografici da papiri*, 2, Roma 1980.
- Gallo 1983 = I. Gallo, *Avviamento alla papirologia greco-latina*, Napoli 1983.
- Geyer 1989 = A. Geyer, *Die Genese narrativer Buchillustration*, Frankfurt a. M. 1989.
- GLH² = C. H. Roberts, *Greek Literary Hands, 350 B.C. - A.D. 400*, Oxford 1956² (1955¹).
- GMAW² = E. G. Turner - P. J. Parsons, *Greek Manuscripts of the Ancient World*, London 1987² (Oxford 1971¹ [solo Turner]).
- Gronewald 1976 = M. Gronewald, *Ein verkannter Papyrus des Achilleus Tatios (P. Oxy. 1014 = Achilleus Tatios IV 14, 2-5)*, «ZPE», 22 (1976), 14-17.
- Gronewald 1979a = M. Gronewald, *Ein Fragment aus den Aithiopica des Heliodor (P. Amh. 160 = Pack² 2797)*, «ZPE», 34 (1979), 19-21.
- Gronewald 1979b = M. Gronewald, *Ein neues Fragment zu einem Roman (P. Berl. 10535 = Pack² 2631 + P. Berl. 21234 uned.)*, «ZPE», 35 (1979), 15-20.
- Hägg 1983 = T. Hägg, *The Novel in Antiquity*, Oxford 1983.
- Henrichs 1972 = A. Henrichs (a cura di), *Die Phoinikika des Lollianos. Fragmente eines neuen griechischen Romans*, Bonn 1972.
- Horak 1992 = U. Horak, *Illuminierte Papyri, Pergamente und Papiere*, 1, Wien 1992.
- Horsfall 1983 = N. Horsfall, *The Origins of the Illustrated Book*, «Aegyptus», 63 (1983), 199-216.
- Jones 1980 = C. P. Jones, *Apuleius' Metamorphoses and Lollianus' Phoinikika*, «Phoenix», 34 (1980), 243-254.
- Kussl 1991 = R. Kussl (a cura di), *Papyrusfragmente griechischer Romane. Ausgewählte Untersuchungen*, Tübingen 1991.
- Lama 1991 = M. Lama, *Aspetti di tecnica libraria ad Ossirinco: copie letterarie su rotoli documentari*, «Aegyptus», 71 (1991), 55-120.
- Laplace 1983 = M. Laplace, *Achilleus Tatios, Leucippé et Clitophon: P. Oxyrhynchus 1250*, «ZPE», 53 (1983), 53-59.
- Laplace 1993 = M. Laplace, *À propos du P. Robinson-Coloniensis d'Achille Tatius, Leucippé et Clitophon*, «ZPE», 98 (1993), 43-56.
- Levin 1977 = D. N. Levin, *To Whom Did the Ancient Novelists Address Themselves?*, «RSC», 25 (1977), 18-29.
- Lewis 1981 = N. Lewis, *Literati in Service of Roman Emperors: Politics before Culture*, in *Coins, Culture and History in the Ancient World. Numismatic and Other Studies in Honour of B. Trell*, Detroit 1981, 149-166.
- Livrea 1982-91 = E. Livrea (a cura di), *179. Adespoton: testo con illustrazioni*, in *Kölner Papyri*, 4, Köln 1982, 121-127; rist. in Id., *Studia Hellenistica*, 1, Firenze 1991, 283-287.
- Maehler 1976 = H. Maehler, *Der Metiochos-Parthenope-Roman*, «ZPE», 23 (1976), 1-20.
- Mahaffy 1897 = J. P. Mahaffy, *Papiro greco inedito*, «RAL», s. V 6 (1897), 91-96.
- McKenzie 1986 = D. F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, London 1986.
- Moretti 1995 = A. F. Moretti, *Revisione di alcuni papiri greci letterari editi tra i P. Mil. Vogl.*, «Analecta Papyrologica», 7 (1995) (in corso di stampa).
- Morgan 1991 = J. R. Morgan, *Reader and Audiences in the 'Aithiopika' of Heliodoros*, *GCN*, 4 (1991), 85-103.
- O'Callaghan 1993 = J. O'Callaghan (a cura di), *26. Prosa novelesca*, in *Papiros literarios griegos del fondo Palau-Ribes*, Barcelona 1993, 143-147.
- Parkes 1993 = M. B. Parkes, *Pause and Effect. An Introduction to the History of Punctuation in the West*, Berkeley - Los Angeles 1993.
- Parsons 1971 = P. J. Parsons, *A Greek Satyricon?*, «BICS», 18 (1971), 53-68.
- Parsons 1974 = P. J. Parsons (a cura di), *3010. Narrative about Iolaus*, in *The Oxyrhynchus Papyri*, 42, London 1974, 34-41.
- PGP 2.2 = R. Seider, *Paläographie der griechischen Papyri*, 2.2, Stuttgart 1970.
- Ricoeur 1985-8 = P. Ricoeur, *Temps et récit*, 3 (*Le temps raconté*), Paris 1985; trad. it. *Tempo e racconto*, 3 (*Il tempo raccontato*), Milano 1988.
- Roberts-Skeat 1983 = C. H. Roberts - T. C. Skeat, *The Birth of the Codex*, London-Oxford 1983.
- Schubart 1911 = W. Schubart, *Papyri Graecae Berolinenses, Bonnae/Oxoniae* 1911.

- Schubart 1950 = W. Schubart (a cura di), *Griechische literarische Papyri*, Berlin 1950 (= Milano 1974).
- Stephens 1989 = S. A. Stephens, *Recycled Demosthenes*, «ZPE», 77 (1989), 271-272.
- Stephens 1994 = S. A. Stephens, *Who Read Ancient Novels?*, in J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-London 1994, 405-418.
- Stephens-Winkler 1995 = S. A. Stephens - J. J. Winkler (a cura di), *Ancient Greek Novels: The Fragments*, Princeton 1995.
- Stramaglia 1992a = A. Stramaglia, *Prosimetria narrativa e 'romanzo perduto': PTurner 8 (con discussione e riedizione di PSI 151 [Pack² 2624] + PMil Vogliano 260)*, «ZPE», 92 (1992), 121-149.
- Stramaglia 1992b = A. Stramaglia, *Fuga dal gineceo? PSI 725 (Pack² 2626)*, «ZPE», 94 (1992), 64-76.
- Treu 1989 = K. Treu, *Der antike Roman und sein Publikum*, in H. Kuch (ed.), *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*, Berlin 1989, 178-197.
- Vessey 1991-3 = D. W. T. Vessey, *Thoughts on «The Ancient Novel» or What Ancients? What Novels?*, «BICS», 38 (1991-3), 144-161.
- ViP = *Verzeichnis illuminiertes edierter Papyri, Pergamente, Papiere und Ostraka (ViP)*, in Horak 1992, 227-261.
- Vogliano 1938 = A. Vogliano, *Un papiro di Achille Tazio*, «SIFC», s. II 15 (1938), 121-130.
- Wehrli 1970 = C. Wehrli, *Un fragment du roman de Ninos*, «ZPE», 6 (1970), 39-41.
- Wesseling 1988 = B. Wesseling, *The Audience of the Ancient Novel*, *GCN*, 1 (1988), 67-79.
- Wilcken 1901 = U. Wilcken, *Eine neue Roman-Handschrift*, «APF», 1 (1901), 227-272.
- Willis 1990 = W. H. Willis, *The Robinson-Cologne Papyrus of Achilles Tatius*, «GRBS», 31 (1990), 73-102.
- Winkler 1980 = J. (J.) Winkler, *Lollianos and the Desperadoes*, «JHS», 100 (1980), 155-181 (da cui si cita); rist. in R. Hexter - D. Selden (edd.), *Innovations of Antiquity*, New York - London 1992, 5-50.
- Winkler 1982 = J. J. Winkler, *The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' Aithiopika*, «YClS», 27 (1982), 93-158.
- Winkler 1985 = J. J. Winkler, *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius's The Golden Ass*, Berkeley et al. 1985.
- Wittek 1967 = M. Wittek, *Album de paléographie grecque*, Gand 1967.
- Zimmermann 1935a = F. Zimmermann, *Neues zum Metiochos-Parthenope-Roman. PO 435*, «Philologus», 90 (1935), 194-205.
- Zimmermann 1935b = F. Zimmermann, *Papyrologisches und Philologisches zu PBerol 7927*, «Aegyptus», 15 (1935), 405-414.
- Zimmermann 1935c = F. Zimmermann, *Traktat ΠΕΡΙ ΘΕΙΩΝ. PO 417*, «APF», 11 (1935), 175-182.
- Zimmermann 1936a = F. Zimmermann (a cura di), *Griechische Roman-Papyri und verwandte Texte*, Heidelberg 1936.
- Zimmermann 1936b = F. Zimmermann, *Eine verklungene Novelle. Zur Deutung des PSI 725*, «SO», 15-16 (1936), 101-110.

MASSIMO FUSILLO

(Messina)

IL ROMANZO ANTICO COME PARALETTERATURA?
IL TOPOS DEL RACCONTO DI RICAPITOLAZIONE

1. Per prima cosa un chiarimento sul titolo: la scelta di un termine di ascendenza francese come 'paraletteratura' deriva dal suo carattere più ampio e meno valutativo rispetto al corrispettivo italiano 'letteratura di consumo', o ancor più rispetto al 'Trivalliteratur' usato dai tedeschi (il perché del punto interrogativo sarà invece chiaro — spero — alla fine).

L'interesse per l'universo paraletterario cresce sempre più negli ultimi anni, fuoriuscendo senz'altro dall'ambito sociologico e investendo le ricerche di ambito strutturalistico e semiologico. Un ambito notoriamente in crisi, soggetto da vari anni a trasformazioni e ripensamenti. Nel suo saggio dedicato proprio alla crisi della critica letteraria, Cesare Segre contrappone nettamente la situazione francese e quella italiana: la prima dominata dalla teatralizzazione e dalla personalizzazione, la seconda invece dalla storicizzazione e dall'operatività; perciò oggi in Francia la critica semiologica sarebbe legata a personaggi o morti (Foucault, Barthes, Greimas), o passati ad altre attività (Kristeva, Todorov, Bremond), mentre in Italia avrebbe ancor oggi una sua vitalità grazie alla sua impostazione più storicistica e filologica¹. Non intendo negare la giustezza di questa polarità: mi sembra però che si possa individuare una 'terza via' francese, una corrente di ricerca pur sempre in crisi, ma che vuole uscire dai confini stretti della 'poétique' esplorando le zone intermedie fra letteratura e non letteratura, e recuperando istanze da ambiti prima non praticati, come l' 'Audience-Criticism', la 'speech act theory', la pragmatica.

Mi riferisco in particolare a due opere apparse entrambe nella 'Collection Poétique' della Seuil: Genette 1991-4, da poco tradotto in italiano, e Couégnas 1992, quest'ultimo strettamente pertinente al nostro tema. Pur affrontando una serie di argomenti differenziati, il saggio di Genette è unificato da un'idea di letteratura come insieme precario e privo di grandi specificità di più cose legate insieme da una wittgensteiniana aria di famiglia²: vengono così distinte poetiche essenzialiste, che individuano i testi artistici, e poetiche condizionaliste, che individuano gli oggetti estetici, non nati come opere d'arte ma recepiti poi come tali. Interessante per noi il quarto capitolo dedicato al rapporto fra racconto di fatti e racconto di finzione, in quanto vi compaiono fenomeni di scambio e di intersezione fra letteratura e altre pratiche di scrittura, come il 'New Journalism' o il 'Non-Fiction Novel'.

¹ Segre 1993, 3-4.

² Genette 1991-4, 12.

Contraffondendosi tanto alla svalutazione estetica della paraletteratura in quanto cattiva letteratura, tanto all'esaltazione antigerarchica di chi nega ogni distinzione di valore, Couégnas propone un'idea di paraletteratura come modo di lettura basato su di una serie di costanti. Vediamole un po' da vicino, dato che in buona parte sono applicabili al romanzo antico. Innanzitutto la 'ripetizione': il lettore di paraletteratura si aspetta un genere assolutamente prefissato e prevedibile, che ripropone gli stessi temi e gli stessi motivi a livello sia intratestuale che intertestuale, ma che all'interno delle singole opere presenta sempre qualcosa di nuovo, una variazione sul tema. Giustamente Couégnas critica la posizione di Todorov, che aveva sintetizzato questo aspetto con la formula 'Nuovo < Simile', mentre la letteratura alta sarebbe individuata dalla formula opposta 'Nuovo > Simile'³; una posizione neoromantica, che finisce in fondo per esaltare l'originalità inventiva, un canone ottocentesco del tutto estraneo all'estetica antica e medievale (di qui la riformulazione 'Nuovo = Simile'). Il romanzo greco presenta in forma massiccia la ripetizione di *topoi* prefissati, anche se meno di quanto credano i suoi detrattori e sempre con una sottile dialettica tra convenzione e innovazione; in questo caso come in altri si pone però il problema storicistico di come valutare questo fattore, dato che la ripetitività e la convenzionalità erano connaturate nella scrittura letteraria classica: un problema che, ridotto all'osso, consiste nello stabilire se la narrativa antica appaia paraletteraria ai nostri occhi o se lo apparisse già agli occhi del pubblico contemporaneo; ma su questo torneremo. Il secondo punto chiave è l'«illusione referenziale»: la paraletteratura tende all'abolizione dei confini fra illusione e realtà, alla sparizione del narratore, alla totale trasparenza della storia grazie all'occultamento del processo di enunciazione e al predominio del discorso diretto; questa serie di procedimenti espressivi, in parte comuni anche al romanzo naturalistico, mirano a creare un'assimilazione fra il lettore e l'eroe, il culturale e il naturale, il segno e il referente: la paraletteratura giunge così all'espressione diretta del desiderio, alla fascinazione immediata del sogno (a risultati simili erano già giunte le ricerche psicanalitiche di Gérard Mendel⁴). A questa seconda costante si lega strettamente la terza, il «tutto significa»: cioè la «pansemia monologica e ridondante», che non ammette dettagli inutili, non funzionali all'intreccio, e non prevede la partecipazione dinamica del lettore; questa «ricezione quasi-pragmatica» (Stierle)⁵ implica reazioni emotive dettate in modo univoco dal testo (l'esempio dei mosaici di Ravenna citato da Couégnas con riferimento a *Opera aperta* di Eco lascia però alquanto perplessi). La penultima costante, la «dominanza della narrativa», è quasi un corollario

³ Todorov 1971-89, cap. 1.

⁴ Mendel 1970, ad es. 443: «La paralittérature se tient au plus près du fantôme, et, par son intermédiaire, au plus près de l'inconscient. La fin recherchée est l'obtention la plus directe possible d'un plaisir narcissique au travers du langage».

⁵ Stierle 1980.

del «tutto significa»: lo svolgimento dell'intreccio viene privilegiato a scapito di tutti gli altri elementi testuali, con il relativo prevalere di quello che Barthes chiama «codice ermeneutico»⁶; mentre l'ultimo punto individuato, la fissità dei personaggi, ridotti quasi a concetti antropomorfizzati, è uno dei punti da sempre individuati e criticati nella letteratura di intrattenimento.

Il modello proposto da Couégnas oscilla alquanto tra l'aperto e il chiuso: il corpus di testi presi in esame è circoscritto nell'arco di tempo che va dal 1880 al 1914, ma con continue estrapolazioni e generalizzazioni che trascurano un po' le varianti storiche. Il nodo teorico viene sciolto alla fine distinguendo tra testi che attivano solo un modo di lettura (con i due esempi di Proust per la letteratura alta, e di Gérard de Ville per la paraletteratura) e testi che attivano entrambi (Tolkien). In realtà non mi sembra che ci siano sempre criteri oggettivi per classificare un'opera all'interno di queste tre caselle: pur non rinunciando all'individuazione di costanti extrastoriche, ci si deve limitare a un modello aperto; che un testo sia letterario, paraletterario o non letterario dipende essenzialmente dal pubblico e dal sistema culturale che lo recepisce come tale: questo mi sembra un punto fermo ormai dopo tanti anni di estetica della ricezione e di pragmatica. In questa prospettiva il romanzo greco costituisce un esempio plateale per i suoi successivi cambi di statuto: dalla svalutazione rintracciabile negli intellettuali dell'età imperiale (Persio, Filostrato, Giuliano l'Apostata)⁷, che vedevano in questi romanzi prodotti effimeri di intrattenimento; all'esaltazione che più tardi ne fecero i bizantini e poi soprattutto gli artisti barocchi (Racine, Cervantes, Shakespeare, Calderón, Tasso, Basile), per i quali Eliodoro era una sorta di secondo Omero, quindi un modello assoluto di stile alto⁸; dalla nuova svalutazione in età romantica e idealistica fino alla attuale ripresa di interesse, comunque spesso legata al parallelismo con l'industria culturale moderna e al concetto di letteratura di consumo.

2. Le costanti della paraletteratura delineate da Couégnas possono risultare dunque molto utili purché vi si affianchi uno studio attento delle varianti storiche e dei diversi contesti culturali: la dialettica tra piano della teoria e piano della storia è da sempre un punto nevralgico della critica letteraria. Come si è già accennato, queste costanti calzano pienamente con i cinque romanzi erotici greci che possediamo⁹: soprattutto l'illusione referenziale e la pansemia, che mettono a

⁶ Barthes 1970-3, cap. XI.

⁷ Cfr. Pers. 1, 134; Philostr. *epist.* 66; Iul. *epist.* 89b, 301b; su queste testimonianze abbastanza problematiche si vedano Perry 1930, 97 n. 7; Reardon 1991, cap. 1.

⁸ Cfr. Oeftering 1901; Molinié 1982.

⁹ Il romanzo non erotico, ad es. quello di Alessandro o quello di Esopo, si potrebbe definire paraletterario per la trasmissione del testo aperta e fluida, ma questo è più un tratto di tradizione popolare che di letteratura di consumo.

fuoco il loro carattere evasivo, mentre nel valutare la caratterizzazione dei personaggi si deve sempre tenere conto di un'estetica anteriore alla rivoluzione romantica: l'introspezione psicologica non era infatti un valore né per l'antichità né per il Medioevo (e d'altronde i protagonisti di questi romanzi non sono privi di un loro spessore autonomo)¹⁰.

Bisogna fare un'ultima distinzione preliminare, non sempre ritenuta pacifica dalla critica anche se a mio parere risulta abbastanza evidente alla semplice lettura dei testi: la distinzione tra una prima fase presofistica del romanzo greco (Caritone, Senofonte Efesio, ma anche i frammenti di Nino e di Metioco e Partenope), che ha tutti i tratti della paraletteratura sentimentale e che si rivolgeva probabilmente a un pubblico largo, semicolto (se si pensa alle citazioni omeriche di stampo scolastico), forse in prevalenza femminile, capace di una fruizione solo aurale (la prassi delle letture pubbliche sembra sia durata a lungo nel mondo antico); e una seconda fase influenzata dalla Seconda Sofistica, di maggiore raffinatezza letteraria, retorica e filosofica (basta ricordare la ricchezza enciclopedica di digressioni, ben oltre la 'dominanza della narrativa'), una fase che presuppone questo genere popolare come già fiorente e lo trasforma fino quasi a stravolgerne i tratti con una serie di precise operazioni metaletterarie: il 'pastiche' ironico nel romanzo di Achille Tazio, la contaminazione con la poesia bucolica nel *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, la riscrittura filosofica nell'ampia architettura intessuta da Eliodoro (pur con le sue assolute peculiarità, il *Satyricon* di Petronio è un'altra operazione di secondo grado sul romanzo sentimentale, un abbassamento parodico che si affianca a tantissime altre operazioni intertestuali). Se si pensa che furono solo questi tre romanzi sofistici a essere noti nel Rinascimento e nel Barocco, i cambi di statuto e le vicissitudini nella fortuna del romanzo greco a cui accennavo prima suonano forse un po' meno casuali: l'Eliodoro imparato a memoria da Racine è un narratore di grandi qualità, che ha riscritto in un registro epico e sublime un genere basso e popolare.

3. Un'analisi esaustiva del *corpus* dei romanzi greci in questa chiave richiederebbe uno spazio molto maggiore; mi limiterò perciò agli indizi testuali che suggeriscono il tipo di ricezione presupposta da queste opere, e quindi l'orizzonte di attesa del pubblico a cui erano destinate (gli indizi extratestuali — soprattutto la circolazione del testo, la quantità e la qualità dei papiri, i supporti librari — sono stati splendidamente trattati nella relazione di Guglielmo Cavallo). In particolare vorrei affrontare un *topos* molto pregnante da questo punto di vista: il riassunto delle peripezie alla fine dell'opera. Il romanzo greco è ricco di racconti nel racconto, e quindi di personaggi che ascoltano questi brani metadiegetici, cioè di narratori, se si intende questo termine nella sua accezione ristretta di per-

¹⁰ Come risulta dalla ricca analisi di Billault 1991, 121-189.

sonaggio destinatario di un atto narrativo¹¹. La presenza di un narratore fornisce sempre suggerimenti per capire qual è il lettore virtuale di un testo, qual è il suo destinatario implicito, e soprattutto quali erano i suoi lettori reali, in assenza di informazioni dirette che inibiscono un vero approccio sociologico¹². Ma lo è ancor più quando il racconto nel racconto non è che una ripetizione sintetica del romanzo appena concluso: un rispecchiamento dell'opera in se stessa ('mise en abyme')¹³ che vale come dichiarazione di poetica. Tutti i brani che prenderemo in esame sono infatti definibili, nei termini tecnici della narratologia di Genette, analessi omodiegetiche interne di tipo ripetitivo; vale a dire: raccontano eventi che appartengono alla stessa storia e allo stesso racconto, già narrati in precedenza (l'altro tipo, quello completivo, serve invece a colmare retrospettivamente delle lacune)¹⁴. Pur nell'identità tipologica (una tipologia che riguarda solo l'ordine narrativo, non le sue modalità espressive), le varie concretizzazioni di questo *topos* sono assai diverse fra di loro tanto dal punto di vista formale quanto da quello tematico, e riflettono chiaramente le singole, diverse fisionomie creative dei romanzieri greci, dal romanzo 'storico' di Caritone al patetismo sentimentale di Senofonte Efesio, dall'ambivalenza ironica di Achille Tazio alla complessa strategia conoscitiva del neoplatonico Eliodoro.

4. Nel romanzo di Caritone domina la categoria dell'«illusione referenziale»: con una percentuale altissima di discorsi diretti, di scene e di monologhi¹⁵, il narratore sembra consegnare la parola ai personaggi, ottenendo una trasparenza piena della storia, che facilita l'identificazione del lettore. Una trasparenza però non assoluta, dato che la voce esterna che narra il *Cherea e Calliroe* interviene talvolta in prima persona con commenti ideologici, generalizzazioni, notazioni di regia¹⁶; a inizio dell'ultimo libro uno di questi interventi ci dimostra come Caritone avesse ben chiaro l'orizzonte di attesa dei suoi lettori:

¹¹ Così Genette 1972-6, 307-310, che distingue fra narratore 'intradiegetico', cioè interno all'azione, ed 'extradiegetico', cioè esterno, e quindi coincidente con il lettore virtuale; più ampia la casistica di Prince 1973; una messa a punto critica del dibattito in Genette 1983-7, 113-115; per un'applicazione al romanzo greco cfr. Fusillo 1989, 170-177.

¹² In generale sul pubblico del romanzo antico c'è una bibliografia fiorente: cfr. ad es. Levin 1977; Schmeling 1980, cap. 5; Wesseling 1988; Treu 1989; Bowie 1992; e da ultimo Bowie 1996, con ulteriori indicazioni.

¹³ Cfr. Dällenbach 1978-94 per un'introduzione e una tipologia di questo concetto critico che André Gide prese a prestito dall'araldica.

¹⁴ Genette 1972-6, 102-109.

¹⁵ Si veda la puntuale analisi quantitativa di Hägg 1971, 91.

¹⁶ Sulla 'funzione ideologica' del narratore cfr. Genette 1972-6, 303-305; vd. anche 1983-7, 113 n. 1, dove viene ribattezzata 'funzione interpretativa'; per un'analisi di questi interventi nel romanzo di Caritone cfr. Fusillo 1989, 116-118.

Νομίζω δὲ καὶ τὸ τελευταῖον τοῦτο σύγγραμμα τοῖς ἀναγινώσκουσιν ἥδιστον γενήσεται· καθάρσιον γὰρ ἔστι τῶν ἐν τοῖς πρώτοις σκυθρωπῶν. Οὐδέτι ληστεία καὶ δουλεία καὶ δίκη καὶ μάχη καὶ ἀποκαρτέρησις καὶ πόλεμος καὶ ἄλωσις, ἀλλὰ ἔρωτες δίκαιοι ἐν τούτῳ <καὶ> νόμιμοι γάμοι (8, 1, 4).

«Penso che quest'ultimo libro sarà il più piacevole per i lettori: costituisce infatti la catarsi degli eventi melodrammatici raccontati nei libri precedenti. Non vi saranno più pirati, schiavitù, processi, battaglie, tentativi di suicidio, guerre, prigionie, ma solo amori giusti e matrimoni legittimi».

Un orizzonte di attesa che implica dunque una serie tendenzialmente infinita di peripezie lacrimevoli, che ruotano attorno a innumerevoli *topoi* qui elencati in un lungo polisindeto, e che sono destinate a sciogliersi nel lieto fine, sentito come una catarsi aristotelica¹⁷, e come il trionfo dell'*eros* reciproco e dell'ideologia coniugale sempre sottesa a queste opere. Il lieto fine si articola in una lunga assemblea, pienamente speculare — secondo i principi della 'Ringkomposition' — all'assemblea narrata nel primo libro, grazie alla quale i due protagonisti, figli di due famiglie rivali, si erano uniti in matrimonio¹⁸ (anche se l'ultima parola del testo spetta poi a Calliroe sola nel tempio di Afrodite, con una chiusura assai soggettiva)¹⁹. Come la prima assemblea, anche questa si riunisce per l'iniziativa spontanea del popolo, che vuole ascoltare il racconto delle peripezie di Cherea e Calliroe: si crea così una 'situazione epica'²⁰, un racconto nel racconto che rispecchia le modalità di fruizione del romanzo — le letture pubbliche nei teatri — e che rientra in quel fenomeno che Luigi Enrico Rossi ha chiamato 'mimesi dell'oralità'²¹; un fenomeno tipico dell'ellenismo (ma presente già prima, ad esempio in Platone) e del suo essere epigono e 'postumo' rispetto a un passato eroico nostalgicamente e ossessivamente rievocato.

In questa ripetizione sommaria dell'intreccio che Cherea fa di fronte a un pubblico esultante e appassionato si possono individuare tre funzioni base: 1) dare una nobilitazione pubblica alla storia privata e sentimentale, secondo la prassi comune del romanzo storico antico e moderno; una funzione che si trova anche nei frammenti di Nino e di Metioco e Partenope, e che tornerà ampiamente in Walter Scott²². Qui, ad esempio, il narratore sottolinea che la gioia dei Siracusani per il ritorno dei due protagonisti era superiore a quella provata il giorno della celebre vittoria contro Atene (8, 7, 2); mentre alla fine due decreti — uno a favo-

¹⁷ Sul rapporto con la *Poetica* cfr. Cicu 1982; Rijksbaron 1984.

¹⁸ Cfr. Gerschmann 1975, 129-131.

¹⁹ Sulle peculiarità della 'closure' di Caritone, che non si proietta nel futuro come quella di Senofonte Efesio, ma si limita a riportare l'augurio della protagonista, cfr. Fusillo 1997.

²⁰ Romberg 1962, 33-38.

²¹ Rossi 1992, 105-106.

²² Cfr. Müller 1976, 123-126; Bompaire 1977, 58-63; Scarcella 1981-94, 77-89; Anderson 1982, 16-17; Holzberg 1986, capp. 2-3; Hägg 1987; Fusillo 1989, 57-68.

re dell'amico di Cherea Policarmo e uno per dare la cittadinanza ai trecento Greci che avevano partecipato alla guerra — costituiscono il coronamento giuridico del racconto. 2) Il romanzo di Caritone, come anche quello di Senofonte Efesio, contiene numerose ricapitolazioni dell'intreccio trascorso — quasi dei riassunti delle puntate precedenti — inseriti tanto nei discorsi diretti, soprattutto nei monologhi di lamentazione, quanto nella narrazione primaria, in genere a inizio libro; sembra assai probabile che queste analessi ripetitive servissero a chiarificare il 'plot' per la parte meno colta del pubblico, costretta a una fruizione aurale: non a caso mancano del tutto nei più complessi romanzi della seconda fase²³. 3) La terza funzione, quella metalinguistica, ci riguarda più da vicino: il racconto di Cherea riflette infatti tutti i tratti della narrativa di Caritone e della sua ricezione implicita. All'inizio Cherea vorrebbe raccontare solo la parte finale della storia, per non intristire il popolo con gli elementi patetici della parte iniziale (ritorna lo stesso termine chiave dell'intervento autoriale citato in precedenza: ἐν τοῖς πρώτοις καὶ σκυθρωποῖς, 8, 7, 3); ma il popolo insiste: «Ti supplichiamo, comincia dall'inizio, raccontaci tutto, non tralasciare nulla» (Ἐρωτῶμεν, ἄνωθεν ἄρξαι, πάντα ἡμῖν λέγε, μηδὲν παραλίπης, 8, 7, 3). La tecnica narrativa di tutto il romanzo si basa sugli stessi principi: un'informazione lineare e totalizzante, che non trascura nulla e non usa effetti di 'suspense'. Dopo che l'intervento autorevole di Ermocrate fa vincere a Cherea le ultime resistenze e gli ultimi pudori con una riflessione sul valore catartico del lieto fine («lo splendido finale appena verificatosi mette in ombra tutti gli eventi precedenti», 8, 7, 4), il racconto del protagonista segue infatti gli stessi dettami del racconto del narratore, con lievi anticipazioni degli esiti e con una calibrata focalizzazione zero, secondo una poetica della perspicuità e della coerenza. Quando giunge a raccontare dell'assalto notturno alla trireme siracusana in cui furono uccisi gran parte dei suoi compagni, e lui stesso venne fatto schiavo assieme a Policarmo, la reazione emotiva del pubblico finisce per interromperlo: scoppia infatti un pianto collettivo (θρήνον ἐξέρρηξεν ἐπὶ τούτοις τὸ πλῆθος, 8, 8, 2), simile a quello scoppiato alla fine del racconto di Policarmo alla corte di Mitridate in Caria (un'altra analessi ripetitiva con una funzione molto simile: 4, 3, 1-5). A questo punto si riproduce la stessa situazione di prima: Cherea vorrebbe saltare il resto del racconto, perché ancora più patetico (di nuovo lo stesso termine: σκυθρωπώτερα γὰρ ἔστι τῶν πρώτων), ma il popolo richiede a gran forza il suo racconto completo: «Racconta tutto» (Λέγε πάντα). Alla fine di quest'ultima sezione più melodrammatica e del suo lieto scioglimento con la vittoria nella guerra il popolo interviene esprimendo voti e preghiere, con un tumulto che Cherea riesce a stento a sedare proponendo i due decreti e dando ufficialmente sua sorella in sposa a Policarmo.

²³ Cfr. Hägg 1971, 261-273, con un confronto con la tecnica più 'cosale' di Senofonte Efesio.

L'immagine del fruitore inscritta nel romanzo di Caritone — o meglio caldamente auspicata — è dunque un'immagine patetico-sentimentale; un ascoltatore appassionato, impaziente di sentire il racconto nella sua linearità e nella sua totalità, che partecipa attivamente con lacrime e grida di approvazione (come si suppone partecipassero gli spettatori del teatro classico), e che gode soprattutto dello scioglimento finale; uno scioglimento che vede il trionfo della dimensione privata, con il ricongiungimento della coppia protagonista e il matrimonio di una coppia secondaria: «matrimoni ed amori legittimi», come dichiarava a inizio del libro il narratore.

5. Come il romanzo di Caritone, anche quello di Senofonte Efesio ha una struttura rigorosamente circolare: dopo la partenza da Efeso e la prima sosta felicemente insieme a Rodi, una volta traumaticamente separati i due sposi vivono una serie lunghissima di peripezie parallele, per poi ricongiungersi alla fine proprio a Rodi e tornare a vivere nella loro patria comune, a Efeso. Con una tecnica favolistica e consolatoria l'ultimo paragrafo dell'opera si proietta avanti nel tempo per rassicurare il lettore sul futuro felice che attende Abrocome e Anzia, assieme alla coppia secondaria degli schiavi Leucone e Rode e alla coppia omosessuale di Ippotoo e Clistene (5, 15, 4)²⁴. Il penultimo paragrafo è invece dedicato alla notte d'amore che i due protagonisti trascorrono a Rodi raccontandosi le avventure vissute e rassicurandosi a vicenda sulla fedeltà mantenuta; una scena che ricalca l'archetipo dell'*Odissea*, anche se nel poema omerico il racconto riguarda solo Odisseo e le sue peregrinazioni, e la fedeltà riguarda invece solo Penelope. Leggiamo il brano:

«Mentre tutti gli altri erano addormentati e c'era una calma assoluta, Anzia abbracciava Abrocome e gli diceva fra le lacrime: 'Mio uomo e signore, ti ritrovo dopo aver lungamente vagato per mare e per terra, dopo essere sfuggita agli attacchi dei briganti, alle insidie dei pirati, alle violenze dei ruffiani, alle catene, alle fosse, ai ceppi, ai veleni, alle tombe. Ma torno da te, Abrocome, signore della mia anima, identica a come ero quando mi sono separata da te a Tiro per essere portata in Siria. Nessuno è riuscito a spingermi al tradimento, né Meris in Siria, né Perilao in Cilicia, né Psammis né Poliido in Egitto, né Anchialao in Etiopia né il padrone a Taranto; ma sono rimasta pura per te grazie ai mille espedienti escogitati per conservare la mia castità. E tu, Abrocome, sei rimasto casto, oppure un'altra donna mi ha superato in bellezza? O qualcuno ti ha spinto a dimenticarti dei giuramenti e di me?'. Mentre diceva queste parole lo riempiva continuamente di baci. Abrocome risponde: 'Ti giuro per questo giorno tanto desiderato, conquistato con tanta difficoltà, che nessuna ragazza mi è parsa bella, e che non ho visto nessuna donna che mi sia piaciuta: hai ritrovato Abrocome uguale a come lo lasciasti a Tiro in carcere'» (5, 14).

²⁴ In genere su questo finale cfr. Fusillo 1997; sulla componente omosessuale, un po' atipica nel romanzo greco, cfr. Effe 1987.

Anche qui troviamo una ricapitolazione che ricorda al lettore le fila dell'intreccio appena concluso; come sempre nelle *Efesiache* il brano è molto sommario — quasi un indice dei capitoli e dei *topoi*: una caratteristica letta in genere o come un'ulteriore prova che il testo è in realtà un'epitome di un ampio romanzo perduto, o — meglio, a mio parere — come una scelta espressiva autonoma²⁵. Comunque sia, il romanzo che noi possediamo si basa su di una narrazione rapida e sintetica, con un narratore molto presente e con una chiara tendenza all'elencazione astratta. La differenza sostanziale rispetto al brano analogo di Caritone riguarda il narratorio: qui non è una figura autonoma, ma sono gli stessi protagonisti, anzi di fatto il solo Abrocome, dato che il suo intervento più che un racconto è un giuramento sulla fedeltà mantenuta. Questa rilettura del *topos* in chiave tutta privata e sentimentale si accorda con l'esaltazione della coppia casta e fedele, presente in tutto il romanzo greco, in particolare in questa sua prima fase, e soprattutto nelle *Efesiache*.

In un saggio pubblicato qualche anno fa²⁶, ho proposto di leggere il parallelismo fra i due componenti della coppia protagonista su cui si basano le strutture narrative dei romanzi greci come una concretizzazione del bisogno di simmetria tipico della logica inconscia definita in psicanalisi da I. Matte Blanco, una prospettiva poi ripresa da D. Konstan²⁷. Il fatto che Senofonte Efesio ci presenti questo parallelismo nella sua forma più pura, rigida e meccanica può valere come un'ulteriore prova della sua natura paraletteraria, confermata anche dalla sua scarsa elaborazione formale. Come si accennava prima, la paraletteratura è il luogo in cui il desiderio trova espressione immediata, priva di schermi; l'aver rappresentato Anzia e Abrocome come due facce della stessa medaglia, senza ambiguità e senza sfumature, che si separano e si cercano per lunghissime peripezie e si ritrovano infine uguali al primo momento sembra corrispondere pienamente alle attese di un pubblico in cerca di consolazione sentimentalistica (forse non molto dissimile dagli attuali pubblici televisivi): una consolazione che deriva dal mitizzare l'innamoramento al primo sguardo, sottoponendolo a una serie di prove spaziotemporali che non ne scalfiscono l'assolutezza, come è chiaro in questo finale. Anche il racconto riassuntivo delle avventure trascorse ambientato in una notte d'amore contribuisce così al trionfo dell'*eros* di coppia reciproco e felice.

6. Il *Leucippe e Clitofonte* di Achille Tazio presenta un racconto assai più raffinato e complesso, basato su un dosaggio calibratissimo dell'informazione narrativa, che implica spesso effetti di 'suspense' e un uso ricco della focalizzazione ristretta; anche il *topos* di cui stiamo trattando compare in una forma più articolata, che

²⁵ Sulla questione vd. i contributi antitetici di Bürger 1892 da un lato; e di Hägg 1966 e O'Sullivan 1995, 99-144 dall'altro.

²⁶ Cfr. Fusillo 1989, cap. 3.

²⁷ Cfr. Matte Blanco 1978-81; Konstan 1994.

svolge pure la funzione strutturale di sciogliere un enigma a lungo lasciato irrisolto. Il racconto di ricapitolazione si svolge in due riprese, con un'accurata messa a fuoco della cornice in cui ha luogo, di quella che viene chiamata 'situazione epica': Leucippe, Clitofonte e Sostrato (il padre di Leucippe) sono invitati a pranzo dal sacerdote di Artemide che ha fatto liberare Clitofonte e che interverrà nell'ultima seduta del processo contro Tersandro, il rivale del protagonista. All'inizio il simposio è totalmente dominato da un senso generale di vergogna (καὶ τὴν ὄλον τὸ συμπόσιον αἰδῶς, 8, 4, 1), frutto degli equivoci passati (Sostrato è giunto a prendere a pugni Clitofonte, credendolo l'assassino della figlia), ma poi, per effetto del vino e di Dioniso, definito «padre della libertà», la vergogna si scioglie, e il sacerdote chiede di ascoltare il racconto di queste avventure che sembrano avere «intrecci non privi di fascino» (περιπλοκάς... οὐκ ἀηδεῖς, 8, 4, 2). Incomincia così, dopo un breve intervento di Sostrato, il lungo racconto retrospettivo del Clitofonte personaggio che il Clitofonte narratore riporta all'inizio in discorso indiretto, con lo stesso accumulo di sostantivi astratti in asindeto che abbiamo appena visto nel passo di Senofonte Efesio (8, 5, 1). Dopo questo riassunto neutro il tono del brano cambia completamente; la voce narrante esplicita la propria studiata regia e il proprio funzionalizzare il discorso a seconda del destinatario: Clitofonte esalta la sua astinenza durante il matrimonio con Melite, ma copre di assoluta reticenza l'unico rapporto sessuale avuto con la donna nella scena del carcere: «Delle mie peripezie trascurai un unico episodio, il rapporto avuto in seguito con Melite» (Ἐν μόνον παρήκα τῶν ἐμαυτοῦ δραμάτων, τὴν μετὰ ταῦτα πρὸς Μελίτην αἰδῶ, 8, 5, 3). L'esaltazione della castità prematrimoniale continua anche nel resto del racconto: Clitofonte ammette di aver enfatizzato la difesa della verginità di Leucippe per compiacere il suocero in ascolto, e conclude dichiarando esplicitamente, in una parte riportata in discorso diretto, di essersi pentito della fuga amorosa iniziale e di essersi convertito alla verginità, «se mai esiste una verginità maschile» (8, 5, 7)²⁸.

Dopo questo primo simposio e questo primo racconto retrospettivo l'azione primaria procede con una nuova lunga seduta del processo per giungere poi allo scioglimento con le due prove sacre a cui vengono sottoposte Melite e Leucippe. A questo punto i protagonisti sono invitati di nuovo a casa del sacerdote, e in questo secondo simposio due lunghi racconti metadiegetici completano il romanzo e coprono delle intenzionali lacune della narrazione di Clitofonte: Leucippe narra l'episodio della sua seconda morte apparente che era rimasto fino ad allora un mistero per il lettore come per i personaggi; la lacuna viene colmata nel momento in cui l'io attore viene a sapere la storia, senza alcuna sovrapposizione dell'io autore del racconto, secondo quella tendenza al racconto soggettivo e non

²⁸ Stessa formula in 5, 20, 5; sul valore del romanzo greco come testimonianza di un processo di mentalità che esalta sempre più la verginità in entrambi i sessi (in Eliodoro non ci sarà differenza fra quella maschile e quella femminile) e svaluta la pederastia cfr. Foucault 1984-91³.

onnisciente che caratterizza la seconda fase del romanzo greco²⁹; l'intervento del padre di Leucippe serve invece a portare a termine la storia della coppia secondaria formata dalla sorella di Clitofonte e da Callistrato, giovane dissoluto ormai pentito.

Il racconto che ricapitola l'intreccio alla fine del romanzo diventa dunque in Achille Tazio un elemento allo stesso tempo funzionale e ideologico: funzionale, perché colma i vuoti e le ellissi lasciati aperti da una narrazione che rifiuta ormai la linearità e la consequenzialità dei primi prodotti di consumo; ideologico, perché celebra la castità e il matrimonio facendo rientrare il *Leucippe e Clitofonte* nei canoni del romanzo greco; un'operazione non priva di ambiguità, se si pensa alla reticenza sul tradimento con Melite, unico caso assieme a quello di Licenio in Longo Sofista³⁰ in cui un protagonista rompe il legame di fedeltà reciproca. È dunque un luogo pregnante del testo, in cui se ne percepisce appieno l'ambiguità: il suo oscillare fra la rigida ideologia centripeta del genere letterario e il 'pastiche' ironico a cui Achille Tazio lo sottopone, ricco di spinte centrifughe³¹ (da questo punto di vista il personaggio di Melite, petroniana vedova di Efeso, è assai significativo³²).

È un passo pregnante anche per quanto riguarda gli aspetti della ricezione: il simposio è infatti la cornice più adatta per un romanzo caratterizzato da un'ideologia mondana e 'materialistica', e che inserisce spesso *excursus* teorici ed enciclopedici di varia natura (paradosso grafici, geografici, botanici ecc.)³³. In particolare il sacerdote di Artemide che organizza i due simposii e che richiede il racconto³⁴ sembra quasi incarnare il 'lettore ideale' del *Leucippe e Clitofonte*: prima che intervenga al processo si dice di lui che «aveva non poche doti di oratore, e seguiva soprattutto come modello le commedie di Aristofane» (τὴν δὲ εἰπεῖν οὐκ ἀδύνατος, μάλιστα δὲ τὴν Ἀριστοφάνους ἐξηλωκῶς κωμωδίαν, 8, 9, 1); l'oratoria e la comicità sono infatti due componenti essenziali del romanzo di Achille Tazio, che ne fanno un prodotto del tutto originale nel panorama della narrativa antica (anche se bisogna ricordare che la fruizione del sacerdote di Artemide è inevita-

²⁹ Cfr. Effe 1975; Stark 1984; Fusillo 1989, cap. 2.

³⁰ Su cui cfr. Levin 1978.

³¹ Questa interpretazione di Achille Tazio prende spunto da un articolo americano (Durham 1938), che però sosteneva una parodia di Eliodoro, tesi fatta crollare dai papiri e dalla nuova datazione; per una trattazione più ampia cfr. Fusillo 1989, 98-109; cfr. anche Reardon 1971, 362; Heiserman 1977, 117-129; Anderson 1982, 27-28; una lettura in chiave di 'romanzo di formazione', in cui gli ideali di castità e fedeltà sono raggiunti gradatamente, è sostenuta da Laplace 1991.

³² Cfr. Cresci 1978; Segal 1984.

³³ Su questo ampio materiale comune in parte anche a Eliodoro cfr. Rommel 1923; Billault 1991, 265-301.

³⁴ Per dovere di cronaca bisogna citare l'ipotesi di Cataudella 1940, che riconosceva nel sacerdote la figura di Giovanni Crisostomo; dopo che i papiri anticiparono la datazione del romanzo di Achille Tazio al tardo II secolo l'ipotesi fu riproposta in chiave di interpolazione aggiunta nel IV secolo (Cataudella 1956).

bilmente parziale, data la versione un po' manipolata delle sue avventure narrata da Clitofonte). È perciò interessante citare il brano in cui viene descritta la reazione emotiva che segue il racconto del protagonista nel primo simposio:

«Nell'ascoltare questo racconto il sacerdote restava a bocca aperta (ἐκκηχήμεν), ammirando ogni singolo punto della narrazione, mentre Sostrato scoppiava a piangere ogni volta che l'azione (δράμα) coinvolgeva Leucippe» (8, 5, 9).

Al tipico segno di una ricezione patetico-sentimentale, il pianto, che avevamo già trovato nell'assemblea alla fine del romanzo di Caritone, si affianca qui un'altra 'risposta estetica', lo stupore, che preannuncia la poetica della meraviglia degli scrittori barocchi, che ameranno infatti Achille Tazio quasi quanto Eliodoro. Un'opera eterogenea, ambigua e sfaccettata come il *Leucippe e Clitofonte* richiede dunque una ricezione più colta e complessa di quella prevista dai primi romanzi (basta pensare all'operazione di 'pastiche' ironico, per cui è necessaria una competenza del genere letterario che individui le sue deformazioni): qualcosa di molto simile all' 'identificazione ironica' di cui parla Hans Robert Jauss³⁵.

7. Gli ultimi e più raffinati prodotti del romanzo greco — il *Dafni e Cloe* di Longo Sofista e le *Etiopiche* di Eliodoro — non contengono il motivo del racconto di ricapitolazione di cui stiamo trattando, o perlomeno non in senso stretto. Possiamo dire infatti che Eliodoro reinventa questo *topos*, riprendendo lo schema narrativo già adottato da Caritone per il suo finale, amplificandolo e dilatandolo lungo tutto il 10° libro della sua opera monumentale, ma soprattutto eliminando la sua natura ripetitiva già circoscritta da Achille Tazio. La differenza fondamentale è che nelle *Etiopiche* non c'è il racconto delle peripezie trascorse da parte del protagonista dinnanzi a un pubblico esultante, come avviene alla fine del *Cherea e Calliroe*, ma è proprio lo scioglimento del 'plot' a svolgersi di fronte a tutto il popolo di Meroe. È una soluzione che si accorda pienamente con tutta l'ideologia e la poetica di questo romanzo peculiarissimo: un romanzo tutto basato sulla progressiva decifrazione del disegno divino da parte sia dei personaggi che del lettore, a partire dal misteriosissimo *incipit in medias res* fino a questo finale così scenografico³⁶. Se già in Achille Tazio si riscontrava una minore linearità del racconto e un uso consistente della 'suspense' e della focalizzazione ristretta, questi tratti sono portati agli estremi da Eliodoro: il suo racconto è l'antitesi della linearità, mentre la storia narrata è orientata, a differenza di tutti gli altri romanzi, non al ritorno al punto di partenza, alla patria abbandonata, ma alla meta lontana dell'Etiopia³⁷. Per questo il finale si concretizza in un lungo movi-

³⁵ Jauss 1982-7, 2, 10, 5.

³⁶ Fondamentale a riguardo la lettura di Winkler 1982.

³⁷ Su questa dialettica linearità/circularità cfr. Fusillo 1992, 259-260.

mento di crescendo, ambientato nella solenne occasione della festa per la vittoria del re etiope, che dovrebbe implicare il sacrificio umano dei due giovani. L'agnizione di Cariclea come figlia dei due re di Etiopia e di Teagene come suo legittimo fidanzato, la loro salvazione dal sacrificio e la loro consacrazione a Helios e a Selene (non il loro matrimonio, solo menzionato in questo romanzo mistico-filosofico) avvengono dunque alla presenza di un pubblico assai ampio, che partecipa attivamente con lacrime, grida e richieste varie: se il finale di Caritone (e ancor più quello di Achille Tazio) si poteva etichettare come 'mimesi dell'oralità', questo di Eliodoro mira invece a riprodurre l'effetto di una rappresentazione teatrale, come confermano le metafore teatrali presenti in tutto il romanzo e in particolare qui nel 10° libro (in tutto il testo destino divino, regia teatrale e scrittura autoriale risultano in fondo equiparati)³⁸. Una soluzione assai simile era stata adottata per quello che possiamo definire, prendendo in prestito un termine dal melodramma, il 'finale primo', cioè la sezione del 7° libro (§§ 3-11) in cui viene portato a compimento il 'plot' secondario (altra novità eliodorea) dedicato al profeta Calasiris, anche lì in presenza di una folla prima in preda a uno stupore afasico (§ 7), poi partecipe e commossa, e anche lì con la sottolineatura di metafore teatrali.

Nel momento in cui viene sciolto il nodo sentimentale — cioè subito dopo che Teagene, dopo un lungo episodio ritardante, è riconosciuto come il fidanzato di Cariclea, e prima della consacrazione — leggiamo un passo metaletterario assai significativo per la messa a fuoco della ricezione:

«Il popolo d'altro canto danzava fra acclamazioni di gioia: persone di ogni età e di ogni condizione esultavano ad una voce, con il cuore felice per l'accaduto. Senza comprendere la maggioranza delle parole, ne coglievano la sostanza deducendo da quello che era accaduto prima a Cariclea, o forse giungevano alla chiara comprensione del vero per ispirazione della divinità che aveva messo in scena (ἐσκηνογράφησεν) tutto questo dramma. Grazie ad essa anche le dissonanze più stridenti si accordavano in un'armonia: gioia e dolore si intrecciavano, riso e lacrime si confondevano, le angosce più acute si trasformavano in festa, persone che ridevano assieme a persone che piangevano, persone che erano felici assieme a persone che si disperavano, e si ritrovava chi non si cercava, e si perdeva chi si credeva di avere trovato, e il finale previsto dell'immolazione si trasformava in un sacrificio puro» (10, 38, 3-4).

Si produce l'immagine di un pubblico ampio e variegato, di ogni età e di ogni ceto sociale, che partecipa con un fortissimo coinvolgimento al trionfo finale della coppia protagonista, un trionfo simile a un concertato di melodramma,

³⁸ Sulle metafore teatrali cfr. Walden 1894; Marino 1990; una lettura complessiva di tutto il romanzo da questa angolazione si legge in Paulsen 1991; sulla denominazione δράμα data ai romanzi antichi come riflesso di questa loro aspirazione teatrale cfr. Marini 1991.

con quella conflittualità di emozioni tipica del romanzo greco³⁹. Eliodoro sembra ben consapevole dei diversi livelli di lettura insiti in ogni opera d'arte, e in particolare nel suo romanzo palinsesto. In questo passo ci rappresenta infatti un approccio immediato alla storia, una risposta viscerale ed emotiva, che può anche prescindere dalla comprensione linguistica (il popolo etiope non capisce il greco per la maggior parte)⁴⁰, anche se di questa fruizione intuitiva viene data una spiegazione divina parallela, una tecnica usata spesso dal narratore che giustappone continuamente isotopia naturale e isotopia soprannaturale.

Il problema dei diversi tipi di ricezione viene affrontato da Eliodoro al centro del suo romanzo, in un luogo di rilievo strutturale, il lungo racconto metadiegetico di Calasiris con cui viene recuperata tutta la fase iniziale della storia, dall'innamoramento fra Teagene e Cariclea alla loro fuga da Delfi. Il narratario è in questo caso un personaggio singolo, Cnemone, con delle caratteristiche ben definite: avido di racconti, impaziente e appassionato come tutti i narratori dei romanzi greci, è curioso di tutti i dettagli, specialmente di quelli spettacolari e delle digressioni di ogni genere (cfr. 3, 1, 1; 3, 2, 3; 3, 3, 1); è talmente schiavo dell'«illusione referenziale» (come la definisce Couégnas) che finisce per confondere racconto e realtà vissuta (3, 4, 7; 4, 3, 4); è pervaso da un sentimentalismo monomaniacale, che giunge a punte iperboliche: «Personalmente io giungo a rimproverare persino Omero, padre, per aver detto che di ogni cosa esiste sazietà, anche dell'amore: di un sentimento invece che, a mio giudizio, non produce nessuna assuefazione, né che lo si provi per proprio piacere, né che lo si ascolti narrare; se poi qualcuno narra l'amore di Teagene e Cariclea, chi mai può avere un cuore così di ferro o di acciaio da non sciogliersi ascoltando anche per un anno intero?» (4, 4, 3).

L'interpretazione del ruolo svolto da Cnemone oscilla fra due poli opposti: Winkler lo ritiene l'incarnazione di come non devono essere lette le *Etiopiche*, un *lector non scrupulosus* che non coglie il senso mistico che sussume tutta la storia topica; Morgan lo considera invece la concretizzazione dell'effetto che il romanzo di Eliodoro mira a provocare nel suo pubblico, una sorta quindi di lettore virtuale rappresentato nel testo⁴¹. Entrambe le soluzioni mi sembrano estremistiche: la lettura di Cnemone non è falsa, è solo parziale; le *Etiopiche* sono certo un romanzo sentimentale centrato sugli amori contrastati di una coppia di adolescenti, ma sono anche qualcos'altro, una storia ricca di echi neoplatonici e neopitagorici e di sincretismo religioso che narra un lungo viaggio verso una terra uto-

³⁹ Cfr. Fusillo 1990.

⁴⁰ Per l'insolito interesse di Eliodoro ai problemi della comunicazione linguistica (uso di interpreti, qualità della padronanza ecc.), in genere tralasciati dalla narrativa antica e moderna, cfr. 1, 3, 2; 1, 4, 1; 1, 19, 3; 6, 14, 1; 7, 19, 3; 8, 15, 3; e le osservazioni di Winkler 1982, 104-105; Morgan 1982, 258-260.

⁴¹ Winkler 1982, 139-147; Morgan 1991; cfr. anche Futre Pinheiro 1991.

pica ai confini del mondo. Il rapporto fra il narratore Calasiris (che riflette l'autore) e il narratario Cnemone è un rapporto maieutico molto simile a un dialogo platonico, un'iniziazione (in fondo fallita) a cogliere i sensi secondi di un testo. Cnemone rappresenta il tipico lettore paraletterario presupposto dai romanzi di Caritone e di Senofonte Efesio, e forse, se si pensa al suo amore per le digressioni, anche il lettore virtuale di Achille Tazio (che doveva essere comunque più colto e smaliziato). Lo stesso livello di lettura immediato e tutto concentrato sul fattore sentimentale che abbiamo appena visto nel finale: un approccio possibile e previsto (la frase di Cnemone citata poco sopra sul «cuore di ferro» che ci vorrebbe a non appassionarsi alle storie di Teagene e Cariclea vale certo come augurio dell'autore per il successo della propria opera), ma che non esaurisce la complessità e la densità di questa riscrittura 'barocca' e filosofica di un genere popolare.

8. In un campo di studi in cui le testimonianze dei papiri hanno fatto saltare la cronologia delle opere di ben cinque secoli occorre sempre andare molto cauti nel delineare percorsi evolutivi. Questo itinerario attraverso le varie immagini di lettore suggerite dai singoli testi e dal *topos* del racconto di ricapitolazione ne sembra comunque suggerire uno, ovviamente da non prendere in senso stretto come progressione verso una 'perfezione' delle forme. Dalla letteratura di consumo di Caritone e di Senofonte Efesio (non priva comunque di specifiche 'nuances') al 'pastiche' ironico di Achille Tazio fino al rifacimento filosofico di Eliodoro la ricezione richiesta dal romanzo greco sembra essersi notevolmente affinata, sia per quanto riguarda gli aspetti tecnici del racconto sia per quanto riguarda le tematiche; pur senza sganciarsi mai dalla fruizione aurale, sempre riprodotta in questi passi metaletterari, i romanzi greci chiedono sempre di più ai propri lettori; rinunciando pian piano ai riassunti e ai sommari che chiariscono l'intreccio, giungono alla fine con Eliodoro — sicuramente l'ultimo dei romanzi greci che abbiamo, o l'ultimo in assoluto — a postulare una cooperazione continua del Lettore Modello⁴²: per seguire il dipanarsi progressivo dell'intricatissima trama, per mettere a fuoco la polifonia delle culture rievocate, e per cogliere il senso profondo del lungo viaggio verso l'Etiopia.

⁴² Un concetto messo a fuoco da Eco 1979, cap. 3, per indicare la ricezione a livello ottimale.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- Anderson 1982 = G. Anderson, *Eros Sophistes. Ancient Novelists at Play*, Chico (Cal.) 1982.
- Barthes 1970-3 = R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970; trad. it. *S/Z*, Torino 1973.
- Billault 1991 = A. Billault, *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris 1991.
- Bompaire 1977 = J. Bompaire, *Le décor sicilien dans le roman grec et dans la littérature contemporaine*, «REG», 40 (1977), 55-68.
- Bowie 1992 = E. L. Bowie, *Les lecteurs du roman grec*, in M.-F. Baslez et al. (edd.), *Le monde du roman grec. Actes du colloque... (Paris 17-19 décembre 1987)*, Paris 1992, 55-62.
- Bowie 1996 = E. (L.) Bowie, *The Ancient Readers of the Greek Novels*, in G. (L.) Schmelting (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden et al. 1996, 87-106.
- Bürger 1892 = K. Bürger, *Zu Xenophon von Ephesos*, «Hermes», 27 (1892), 36-67.
- Cambiano-Canfora-Lanza (edd.) 1992; 1994 = G. Cambiano - L. Canfora - D. Lanza (edd.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, 1.1; 1.3, Roma 1992; 1994.
- Cataudella 1940 = Q. Cataudella, *Giovanni Crisostomo «imitatore» di Aristofane*, «Athenaeum», n. s. 18 (1940), 236-243.
- Cataudella 1956 = Q. Cataudella, *Giovanni Crisostomo nel romanzo di Achille Tazio*, «PP», 9 (1954), 25-40.
- Cicu 1982 = L. Cicu, *La 'Poetica' di Aristotele e le strutture dell'antico romanzo d'amore e d'avventura*, «Sandalion», 5 (1982), 107-144.
- Cresci 1978 = L. R. Cresci, *La figura di Melite in Achille Tazio*, «A&R», s. V 23 (1978), 74-82.
- Couégnas 1992 = D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris 1992.
- Dällenbach 1978-94 = L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris 1978; trad. it. *Il racconto speculare. Saggio sulla «Mise en abyme»*, Parma 1994.
- Delasanta 1967 = R. Delasanta, *The Epic Voice*, The Hague - Paris 1967.
- Durham 1938 = B. Durham, *Parody in Achilles Tattius*, «CPh», 33 (1938), 1-19.
- Eco 1979 = U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1979.
- Effe 1975 = B. Effe, *Entstehung und Funktion 'personaler' Erzählweisen in der Erzählliteratur der Antike*, «Poetica», 7 (1975), 135-157.
- Effe 1987 = B. Effe, *Der griechische Liebesroman und die Homoerotik. Ursprung und Entwicklung einer epischen Konvention*, «Philologus», 131 (1987), 95-108.
- Foucault 1984-91³ = M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, 3 (*Le souci de soi*), Paris 1984; trad. it. *Storia della sessualità*, 3 (*La cura di sé*), Milano 1991³.
- Fusillo 1989 = M. Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia 1989.
- Fusillo 1990 = M. Fusillo, *Le conflit des émotions. Un topos du roman grec érotique*, «MH», 47 (1990), 201-221.
- Fusillo 1994 = M. Fusillo, *Letteratura di consumo e romanzesca*, in Cambiano-Canfora-Lanza (edd.) 1994, 233-273.
- Fusillo 1997 = M. Fusillo, *How novels end. Some patterns of closure in hellenistic narrative*, in F. Dunn et al. (edd.), *Classical Closure*, Princeton 1997.
- Futre Pinheiro 1991 = M. Futre Pinheiro, *Calasiris' Story and Its Narrative Significance in Heliodorus' 'Aethiopica'*, *GCN*, 4 (1991), 69-83.
- Genette 1972-6 = G. Genette, *Figures III. Discours du récit*, Paris 1972; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino 1976.
- Genette 1983-7 = G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris 1983; trad. it. *Nuovo discorso del racconto*, Torino 1987.
- Genette 1991-4 = G. Genette, *Fiction et diction*, Paris 1991; trad. it. *Finzione e dizione*, Parma 1994.
- Gerschmann 1975 = K. H. Gerschmann, *Charitoninterpretationen*, Diss. Münster 1975.
- Hägg 1966 = T. Hägg, *Die Ephesiaka des Xenophon von Ephesos. Original oder Epitome?*, «C&M», 27 (1966), 118-161.
- Hägg 1971 = T. Hägg, *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon of Ephesus, Achilles Tatius*, Stockholm 1971.
- Hägg 1987 = T. Hägg, «Callirhoe» and «Parthenope»: the Beginnings of the Historical Novel, «ClAnt», 6 (1987), 184-204.
- Heiserman 1977 = A. Heiserman, *The Novel before the Novel. Essays and Discussions*, Chicago 1977.
- Holzberg 1986 = N. Holzberg, *Der antike Roman*, München 1986.
- Jauss 1982-7 = H. R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M. 1982; trad. it. *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Bologna 1987.
- Konstan 1994 = D. Konstan, *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton 1994.
- Laplace 1991 = M. Laplace, *Achille Tattius, 'Leucippé et Clitophon': des fables au roman de formation*, *GCN*, 4 (1991), 35-56.
- Levin 1977 = D. N. Levin, *To Whom Did the Ancient Novelists Address Themselves?*, «RSC», 25 (1977), 18-29.
- Levin 1978 = D. N. Levin, *The Pivotal Role of Lycaenion in Longus' Pastorals*, «RSC», 26 (1978), 5-17.
- Marini 1991 = N. Marini, *Δρῶμα: possibile denominazione per il romanzo greco d'amore*, «SIFC», s. III 9 (1991), 232-243.
- Marino 1990 = E. Marino, *Eliodoro e il codice spettacolare*, «MD», 25 (1990), 203-218.
- Matte Blanco 1978-81 = I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London 1978; trad. it. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla biologia*, Torino 1981.
- Mendel 1970 = G. Mendel, *Psychanalyse et paralittérature*, in N. Arnoud et al. (edd.), *Entretiens sur la paralittérature*, Paris 1970, 441-466.

- Molinié 1982 = G. Molinié, *Du roman grec au roman baroque*, Univ. de Toulouse - le Mirail 1982.
- Morgan 1982 = J. R. Morgan, *History, Romance and Realism in the Aithiopika of Heliodoros*, «ClAnt», 1 (1982), 221-265.
- Morgan 1991 = J. R. Morgan, *Reader and Audiences in the 'Aithiopika' of Heliodoros*, GCN, 4 (1991), 85-103.
- Müller 1976 = C. W. Müller, *Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike*, «A&A», 22 (1976), 115-136.
- Oeftering 1901 = M. Oeftering, *Heliodor und seine Bedeutung für die Literatur*, Berlin 1901.
- O'Sullivan 1995 = J. N. O'Sullivan, *Xenophon of Ephesus*, Berlin - New York 1995.
- Paulsen 1991 = T. Paulsen, *Die Inszenierung des Schicksals. Tragödie und Komödie im Roman des Heliodoros*, Trier 1991.
- Perry 1930 = B. E. Perry, *Chariton and His Romance from a Literary-Historical Point of View*, «AJPh», 51 (1930), 93-134.
- Prince 1973 = G. Prince, *Introduction à l'étude du narrataire*, «Poétique», 14 (1973), 178-196.
- Reardon 1971 = B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des II^e et III^e siècles après J.-C.*, Paris 1971.
- Reardon 1991 = B. P. Reardon, *The Form of Greek Romance*, Princeton 1991.
- Rijksbaron 1984 = A. Rijksbaron, *Chariton 8, 1, 4 und Aristot. Poet. 1449 b 28*, «Philologus», 128 (1984), 306-307.
- Romberg 1962 = B. Romberg, *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*, Lund 1962.
- Rommel 1923 = H. Rommel, *Die naturwissenschaftlich-paradoxographischen Excursus bei Philostratos, Heliodoros und Achilleus Tatios*, Stuttgart 1923.
- Rossi 1992 = L. E. Rossi, *L'ideologia dell'oralità da Omero a Platone*, in Cambiano-Canfora-Lanza (edd.) 1992, 77-106.
- Scarcella 1981-94 = A. M. Scarcella, *Metastasi narratologica del dato storico nel romanzo erotico greco*, in *Atti del convegno internazionale «Letterature classiche e narratologia»*, Perugia 1981, 341-367; rist. in Id., *Romanzo e romanzieri*, 1, Napoli 1994, 77-102.
- Schmeling 1980 = G. Schmeling, *Xenophon of Ephesus*, Boston 1980.
- Segal 1984 = C. Segal, *The Trials at the End of Achilles Tatius' Clitophon and Leucippe: Doublets and complementaries*, «SIFC», s. III 2 (1984), 83-91.
- Segre 1994 = C. Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino 1994.
- Stark 1984 = I. Stark, *Zur Erzählperspektive im griechischen Liebesroman*, «Philologus», 128 (1984), 256-270.
- Stierle 1980 = K. Stierle, *The Reading of Fictional Texts*, in S. R. Suleiman - I. Crosman (edd.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton 1980, 83-105.
- Todorov 1971-89 = T. Todorov, *Poétique de la prose*, Paris 1971; trad. it. *Poetica della prosa*, Roma-Napoli 1989.
- Treu 1989 = K. Treu, *Der antike Roman und sein Publikum*, in H. Kuch (ed.), *Der antike Roman. Untersuchungen zur literarischen Kommunikation und Gattungsgeschichte*, Berlin 1989, 178-197.

- Walden 1894 = J. W. H. Walden, *Stage-Terms in Heliodorus' 'Aethiopica'*, «HSPH», 5 (1894), 1-43.
- Wesseling 1988 = B. Wesseling, *The Audience of the Ancient Novel*, GCN, 1 (1988), 67-79.
- Winkler 1982 = J. J. Winkler, *The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodorus' 'Aithiopika'*, «YCIS», 27 (1982), 93-158.

- him or closely connected with the literary tradition that bears his name, Urbana (Illin.)*
1952 (= New York 1980).
- Perry 1962 = B. E. Perry, *Demetrius of Phalerum and the Aesopic Fables*, «TAPhA», 93 (1962), 287-346.
- Perry 1966 = B. E. Perry, *Some addenda to the Life of Aesop*, «ByzZ», 59 (1966), 285-304.
- Poethke-Müller 1974 = G. Poethke (tr.) - W. Müller (ed./ann.), *Das Leben Äsops*, Leipzig 1974.
- Schauer-Merkle 1992 = M. Schauer - S. Merkle, *Äsop und Sokrates*, in Holzberg (ed.) 1992, 85-96.
- van Dijk 1993 = G. J. van Dijk, *Theory and Terminology of the Greek Fable*, «Reinardus», 6 (1993), 171-183.
- van Dijk 1994 = G. J. van Dijk, review of Holzberg (ed.) 1992, «Mnemosyne», s. IV 47 (1994), 384-389.
- van Dijk 1995 = G. J. van Dijk, *The Fables in the Greek Life of Aesop*, «Reinardus», 8 (1995), 131-150.
- von Möllendorff 1994 = P. von Möllendorff, *Die Fabel von Adler und Mistkäfer im Äsoproman*, «RhM», 137 (1994) 141-161.
- West 1984 = M. L. West, *The ascription of fables to Aesop in archaic and classical Greece*, in *La fable*, Vandoeuvres-Genève 1984, 105-136.
- Zeitz 1935 = H. Zeitz (ed.), *Die Fragmente des Äsopromans in Papyrushandschriften*, Diss. Gießen 1935.

ITALO GALLO
(Salerno)

BIOGRAFIE DI CONSUMO IN GRECIA:
IL ROMANZO DI ALESSANDRO
E LA VITA DEL FILOSOFO SECONDO

- Immisch 1921 = O. Immisch, *Über eine volkstümliche Darstellungsform in der antiken Literatur*, «NJA», 24 (1921), 409-421.
- Ludvíkovský 1925 = J. Ludvíkovský, *Řecký román dobrodružný*, Praha 1925.
- Merkelbach 1973 = R. Merkelbach, *Fragment eines satirischen Romans: Aufforderung zur Beichte*, «ZPE», 11 (1973), 81-100.
- Novotný 1921 = F. Novotný, *Eurhythmie*, Praha 1921.
- Papst 1994 = B. Papst, *Prosimetrum. Tradition und Wandel einer Literaturform zwischen Spätantike und Spätmittelalter*, 1-2, Köln et al. 1994.
- Parsons 1971 = P. (J.) Parsons, *A Greek Satyricon?*, «BICS», 18 (1971), 53-68.
- Petersmann 1986 = H. Petersmann, *Petrone's 'Satyricon'*, in J. Adamietz (ed.), *Die römische Satire*, Darmstadt 1986, 383-426.
- Pintaudi 1992 = R. Pintaudi (a cura di), *Frammento con citazione omerica: Romanzo?*, in *Papiri letterari greci e latini*, Galatina 1992, 289-290.
- Relihan 1993 = J. C. Relihan, *A History of Menippean Satire*, Baltimore-London 1993.
- Stephens-Winkler 1995 = S. A. Stephens - J. J. Winkler (a cura di), *Ancient Greek Novels: The Fragments*, Princeton 1995.
- Stramaglia 1992 = A. Stramaglia, *Prosimetria narrativa e 'romanzo perduto': PTurner 8 (con discussione e riedizione di PSI 151 [Pack² 2624] + PMilVogliano 260)*, «ZPE», 92 (1992), 121-149.
- West 1982 = M. L. West, *Disjunction of Cola in Iambic Tetrameters*, «ZPE», 45 (1982), 14-15.

GIAN FRANCO GIANOTTI
(Torino)

FORME DI CONSUMO TEATRALE:
MIMO E SPETTACOLI AFFINI

*sive quod in tenebris numerosos ponere gestus
quodque legas nulli scribere carmen, idem est*
(Ov. Pont. 4, 3, 33-34)

1. Il mimo letterario tra spettacolo e scuola

Sono ormai passati tre lustri da quando mi cimentai per la prima volta, nel corso di un Convegno triestino organizzato da Giuseppe Petronio e Ulrich Schulz-Buschhaus, con la nozione di letteratura di consumo applicata al mondo antico. Si trattò allora di un tentativo un po' velleitario, mirante a individuare possibile provenienza e probabile destinazione dei capostipiti del cosiddetto 'romanzo di Troia' (*Ephemeris belli Troiani* e *De excidio Troiae historia* circolanti rispettivamente sotto il nome di Ditti Cretese e Darete Frigio)¹. A quel tentativo sono rimasto affezionato, non tanto per eventuali risultati raggiunti, quanto per la possibilità di discutere con colleghi e studiosi di settori diversi problemi comuni alla luce di specifiche strategie comunicative messe in atto nel tempo: discussioni di cui conservo vivo ricordo e che hanno lasciato il segno sugli studi successivi, contribuendo a orientarne la bussola. Mi è caro evocare oggi quel lontano inizio e unire alla gratitudine che tuttora mi lega a Giuseppe Petronio la gratitudine che sento verso gli organizzatori del Convegno cassinese, per il gentile invito rivoltomi e l'occasione concessa di riconsiderare qualche mia recente incursione tra le forme teatrali antiche cosiddette minori secondo l'ottica di questo incontro.

A complemento della *gratiarum actio* proemiale preciso subito che il discorso prenderà le mosse dalla stagione cesariana del mimo letterario e si limiterà a confezionare una piccola antologia di momenti della storia degli spettacoli di età imperiale, restando dunque all'interno della situazione paradossale da tempo denunciata da William Beare: a partire dal 55 a. C., inaugurazione del teatro lapideo di Pompeo, mentre la documentazione archeologica e storica attesta — dapprima per Roma e poi per tutto il mondo romanizzato — il moltiplicarsi di edifici stabili di spettacolo, i documenti relativi alla produzione di testi teatrali sembrano subire radicale impoverimento². Ciò premesso, non è mia intenzione ri-

¹ Gianotti 1979. Per gli opportuni aggiornamenti si vedano Timpanaro 1987; Schetter 1987 e 1989; Merkle 1989, 1990 e 1994; Bradley 1991; Pavano 1993. Quadro generale sulla letteratura di consumo in Couégnas 1992.

² Beare 1968³-86, 266. Sulla diffusione degli edifici teatrali si vedano le centinaia di schede raccolte in Aa. Vv. 1994.

tornare sulla memoranda contesa teatrale tra Decimo Laberio e Publilio Siro imposta da Cesare nei Ludi del 46 a. C., sui temi sociali e politici ivi emersi e sull'inequivocabile spettacolo del potere che ne è conseguito³. Preme piuttosto segnalare i giudizi positivi che si sono accumulati sui testi di Publilio Siro e che aiutano a comprendere le ragioni delle fortune extrateatrali delle *sententiae* raccolte sotto il nome del liberto antiocheno.

Già in età augustea, come ricorda Seneca padre, nei confronti dei *Publilianae* circolavano nelle scuole di retorica pareri contrastanti: a giudizio di alcuni oratori il termine designava battute ad effetto gradite al grosso pubblico ma di cattivo gusto per l'uso spinto di metafore (*contr.* 7, 2, 14 e 7, 4, 8); di contro *Cassius Severus, summus Publili amator, aiebat non illius hoc vitium esse, sed eorum, qui illum ex parte qua transire deberent imitarentur, non imitarentur quae apud eum melius essent dicta quam apud quemquam comicum tragicumque aut Romanum aut Graecum* (*ibid.* 7, 3, 8). La valutazione di Cassio Severo trova eco in Seneca figlio, il quale non esita a definire Publilio «più incisivo (*vehementior*) dei poeti tragici e comici quando lascia da parte le stupidaggini del mimo (*mimicas ineptias*) e le battute rivolte al loggione» (*dial.* 9, 11, 8), riscattandolo così dal genere 'inferiore' di teatro da lui praticato in nome della forza espressiva racchiusa in molti dei suoi versi. Il giudizio non muta con gli anni, come mostrano le non infrequenti citazioni publiliane disseminate nei *Dialogi* o nelle *Epistulae ad Lucilium* e come provano non ambigue ammissioni: *quantum disertissimorum versuum inter mimos iacet! quam multa Publilii non exalceatis sed coturnatis dicenda sunt* (*epist.* 8, 8)⁴. Discorso a parte meriterebbe la questione della presenza di spunti tratti da Publilio Siro nel *Satyricon* di Petronio, in particolare in 55, 5-6, dove la citazione di 16 versi 'publiliani'⁵ è preceduta da un bizzarro confronto tra Cicerone e il mimografo in tema di eloquenza e moralità (*ego alterum puto disertioem fuisse, alterum honestioem*), ma è questione destinata a rimanere aperta, un po' perché il confronto è espressione della raffazzonata cultura di Trimalchione, soprattutto perché rinvia alla problematica 'Quellenforschung' petroniana e alle soluzioni ad effetto operate da uno scrittore talora definito «mimorum imitator»⁶.

Tornando a Seneca, il quale almeno in un caso — nella stesura della *Apokolokynthosis* — sembra a sua volta attratto dalla *imitatio mimorum*, più di una ragione, forse, concorre a spiegare l'attenzione del filosofo nei confronti del mimo-

³ Christes 1979; Jory 1988; Gianotti 1993, 50s.

⁴ Sulle citazioni di Publilio Siro da parte di Seneca vd. Giancotti 1967, 292-303; Mazzoli 1970, 203-205; Giancotti 1992.

⁵ Editi sotto il nome di Publilio Siro da Ribbeck 1873' (*CRF* 2), ma anonimi in Ribbeck 1898' (*R.* 3).

⁶ Moering 1915; Giancotti 1967, 231-274; Cicu 1993; Panayotakis 1995. Sulle esibizioni del servo Massa, educato alla scuola dei *circulatores* (Petron. 68-69), vd. Cicu 1988, 43s.

grafo cesariano: consonanza di spiriti libertari sotto regimi dispotici, interessi per forme teatrali non conformistiche, comune vena sentenziosa. In particolare, la carica retorica condensata in enunciati brevi⁷, mentre sottolinea le affinità che in Publilio Seneca può aver avvertito non solo sul terreno della lezione morale ma anche sul piano della dizione a effetto, sembra altresì il criterio unificatore che presiede alla raccolta delle *Sententiae* publiliane⁸. Difficile è dire quando la silloge si sia formata: non si può escludere che il nucleo originario risalga ai tempi dell'autore stesso, dunque già in età cesariana o nella prima età augustea, e che l'insieme si sia sviluppato parallelamente alle riprese sceniche dei mimi di Publilio⁹; è tuttavia certo che l'operazione antologica sia ormai in fase avanzata nel II sec., visto che Gellio trascrive 14 monostici publiliani facendoli precedere da queste considerazioni: *huius Publili sententiae feruntur pleraeque lepidae et ad communem sermonum usum commendatissimae, ex quibus sunt istae singulis versibus circumscriptae, quas libitum hercle est adscribere* (Gell. 17, 14, 3-4)¹⁰.

Piace segnalare questo recupero dotto di versi nati all'interno di forme teatrali di solito poco gradite alle 'élites' intellettuali e poco fortunate nelle scuole dei grammatici. Se teniamo conto che a tali prelievi di schegge gnomiche sono stati sottoposti, in ambito scolastico, soprattutto autori come Euripide e Menandro, il caso di Publilio acquista rilievo particolare e fa rimpiangere la mancata conservazione di testi interi del mimografo: come da singole *sententiae* è possibile risalire a buone tradizioni dossografiche del sapere filosofico o a dottrine morali di larga circolazione¹¹, così è da credere che le *tricae* publiliane siano nate da buona dimestichezza con la tradizione teatrale greco-latina e dalla capacità di adattare alla dimensione dello 'spettacolo popolare' temi e spunti di provenienza illustre. Indizi in tale direzione si possono cogliere anche dai frustuli di Decimo Laberio: per es. che il tema di Fedra si trasformi in soggetto per mimi sembra mostrare l'unico frammento superstite della *Belonistria* (*domina nostra privignum suum / amat efflictim*)¹², mentre un frammento del *Restio* fa fede che anche la cecità di Democrito come liberazione dai condizionamenti esterni possa trovare ospitalità nel bel mezzo di una *fabula planipedaria*¹³.

⁷ Desbordes 1979.

⁸ Ed. d'uso: Meyer 1880.

⁹ Di fortuna scenica del mimografo sembra testimone lo stesso Seneca, che talora dà l'impressione di ricavare direttamente da esecuzioni teatrali i versi che gli interessano; cfr. per es. *epist.* 108, 8, dove le citazioni publiliane sono così introdotte: *non vides quemadmodum theatra consonent quotiens aliqua dicta sunt quae publice agnoscimus et consensu vera esse testamur?*

¹⁰ Cfr. Macr. *Sat.* 2, 7, 10-11. Sulle conoscenze dei mimografi da parte di Gellio vd. Di Gregorio 1988, 123-130.

¹¹ Vd. per es. Giancotti 1994.

¹² Fr. 9 R.³ = 24-25 Bonaria (da Nonio); cfr. Cicu 1988, 126-132; Fiorencis-Gianotti 1990, 78.

¹³ Frr. 73-80 R.³ = 90-97 Bonaria (da Gell. 10, 17, 1); cfr. Marzullo 1973, 57-61.

Analogo al caso di Publilio Siro sembra, su scala minore, quello offerto da un altro mimografo attivo a Roma in età augustea, il greco-asiatico Filistione¹⁴: compositore di perdute *κωμωδίαι βιολογικαί* (*Sud.* Φ 364), viene considerato il primo autore che abbia insistito su temi erotici, in quanto avrebbe inaugurato o potenziato gli aspetti che caratterizzeranno, lungo tutta l'età imperiale, il mimo agli occhi di spettatori entusiasti o di benpensanti scandalizzati. È tuttavia da ritenere che i suoi testi fossero letterariamente sostenuti¹⁵ e sapessero far rivivere accenti di buona tradizione greca, dal momento che è stata messa in circolazione una tarda *synkrisis* scolastica tra Menandro e Filistione¹⁶.

2. *Charition* (POxy 413)

Sappiamo bene che nella storia del mimo e della pantomima, vale a dire nelle forme di spettacolo più diffuse lungo tutta l'età imperiale¹⁷, i testi scritti hanno importanza secondaria rispetto alle esibizioni degli attori e risultano pressoché esclusi dai canali di conservazione delle opere letterarie. Certo, Isidoro di Siviglia ricorda che rappresentazioni del genere *habebant suum auctorem, qui antequam mimum agerent, fabulam pronuntiaret*, soggiungendo che *fabulas ita componebantur a poetis ut aptissimae essent motui corporis* (*orig.* 18, 49); e già Ovidio si era lamentato della severità della pena inflittagli *scribere si fas est imitantes turpia mimos* (*trist.* 2, 515). Tuttavia, mentre un gran numero di fonti storiche ed epigrafiche testimoniano della fortuna di attori e attrici¹⁸, per il mondo latino non si è in grado di valutare tenore dei libretti e qualità degli scrittori. Sappiamo, sì, che comuni nei mimi erano sapide variazioni in tema d'adulterio¹⁹; è noto che neppure la morte degli imperatori era esente da intrusioni, metaforiche o reali, del 'demi-monde' dello spettacolo²⁰; conosciamo altresì un piccolo elenco di no-

¹⁴ Secondo Girolamo, *Philistio mimographus natione Magnes Asianus Romae clarus habetur* (*chron.* ad Ol. 192, 2 = 6 d. C.).

¹⁵ Per Cassiodoro (*var.* 4, 51, 10) gli andrebbe addirittura riconosciuto il titolo di iniziatore del mimo letterario: *mimus etiam, qui tantummodo derisioni habetur, tanta Philistionis cautela repertus est, ut eius actus poneretur in litteris*.

¹⁶ Jäkel 1964 (vd. Fantham 1984). Dati e fonti: Reich 1903, 2, 423-436; Wüst 1938; Wiemken 1972, 41; Garton 1982, 604; Leppin 1992, 317.

¹⁷ In generale vd. Reich 1903; Nicoll 1931; Wüst 1932 e 1949; Rotolo 1957; Riëks 1978; Corbett 1986; Bonaria 1987; Cicu 1988; Puppini 1988; Zucchelli 1995.

¹⁸ Utile rassegna prosopografica in Leppin 1992. Sulla mima più famosa d'età cesariana vd. Traina 1994.

¹⁹ Vd. per es. Nicoll 1931, 119s.; Reynolds 1946; Kehoe 1984. Sulla 'concorrenza' tra tribunaletto e mimo vd. Granatelli 1990.

²⁰ Suet. *Aug.* 99: Augusto morente chiede agli amici se «avesse ben recitato il mimo della vita (*mimum vitae commode transegisse*)», aggiungendo la richiesta di un applauso finale secondo le formule degli attori comici (cfr. Cass. Dio 56, 4). Suet. *Vesp.* 19: l'archimimo Favor sfilava con la maschera dell'imperatore durante le esequie di Vespasiano. Sugli aspetti spettacolari dei funerali pubblici vd. Wesch-Klein 1993.

mi d'autore (Catullo, Fabio Valente, Marullo, Lentulo, Ostilio) e di titoli di opere²¹; ma nel complesso ci si deve accontentare di ricostruzioni indirette — magari di esecuzioni rimaste famose, come il 'mimo della cesta', cavallo di battaglia in età flavia dell'archimimo Latinus²² —, e si finisce per sottoscrivere il giudizio di chi indica nel mimo l'anello mancante nelle nostre conoscenze della cultura latina d'età imperiale²³.

Meno compromessa è la situazione in ambito culturale greco²⁴, in quanto i ritrovamenti papiracei consentono, sia pure per un'area circoscritta, un esame meno sommario dei contesti relativi al mondo degli spettacoli²⁵ e non negano del tutto la possibilità di gettare uno sguardo sul contenuto delle rappresentazioni. Appunto per via papiracea, accanto a frustoli che risalgono al II a. C., sono pervenuti frammenti di testi teatrali che si collocano in piena età imperiale. Tra questi il più interessante, come è noto, è il mimo anonimo tradito da POxy 413 r. (databile alla metà del II d. C.)²⁶ che si suole intitolare dal nome della protagonista, *Charition*: esso mette in scena la liberazione di una fanciulla greca prigioniera di un popolo barbaro dell'India misteriosa da parte del fratello e di alcuni compari che si sono spinti, via mare, fino a quelle prode lontane. Per quanto lacunoso nella prima delle tre colonne, il testo permette di cogliere le linee essenziali della trama, i *lineamenta fabulae*, che verisimilmente potevano conoscere integrazioni o espansioni in forza dell'abilità degli attori di improvvisare²⁷. La critica ha mostrato, riscontri alla mano, come l'anonimo autore abbia buona familiarità con intrecci euripidei di taglio avventuroso e di vena satiresca (*Elena, Ifigenia in Tauride, Il Ciclope*); appare inoltre evidente l'influsso di modelli comici sulla divertita invenzione della incomprensibile parlata degli Indiani che fa da contrappunto alla compiaciuta mistione di collaudati registri espressivi di cui è ricca la lingua greca²⁸; infine, la situazione della protagonista ricorda vicende analoghe di eroine da 'romanzo' (si pensi alle peripezie di Anzia in Senofonte

²¹ Bonaria 1965, 80-83 e 133-144.

²² Fonti: Mart. 1, 4, 5; 2, 72, 3s.; 3, 86; 5, 61, 11s.; 9, 28; 13, 2, 3; Suet. *Dom.* 15, 3; Iuv. 1, 35s. (con scolio); 6, 44 (con scolio); *schol.* Iuv. 4, 53. Su Latinus vd. Leppin 1992, 253-254.

²³ Fantham 1988-9.

²⁴ In generale Wiemken 1972 e 1979.

²⁵ Vd. per es. Grassi 1920; Vandoni 1964; Sijpesteijn 1976; Daris 1988; Perpillon-Thomas 1993 e 1995. Di un mimo intitolato *Leucippe* e ambientato nella bottega di un barbiere abbiamo notizia da PBerol inv. 13927 (Pack² 2437; ed. Manteuffel 1929; 1930, 151-152; e ora Cunningham 1987, 60-61), che fornisce la lista degli oggetti necessari all'allestimento, facendola seguire dall'elenco di quanto serve a preparare le sette scene di un altro spettacolo (vd. Cazzaniga 1958; Wiemken 1972, 191-207; Puppini 1988, 27ss.).

²⁶ Pack² 1745. Edd. Grenfell-Hunt 1903; Manteuffel 1930, 127-137; Page 1941, 336-349; Cunningham 1987, 42-47. Testo e commento in Wiemken 1972, 48-72 e in Santelia 1990 (rec. Fusillo 1993).

²⁷ Wiemken 1972, cit.

²⁸ In generale, tra i lavori più recenti, vd. Long 1986.

Efesio) e suggerisce, in sede di esegesi, di tener aperto il discorso sui rapporti (reciproci) tra narrativa e spettacoli, visto e considerato che si rivelano alimentati da motivi affini tutte le volte in cui è possibile un confronto diretto²⁹.

Agli spunti di tradizione illustre si mescolano ingredienti 'scurrili' che sembrano caratterizzare il genere: armi improprie dei Greci, decisive per avere la meglio sui malcapitati Indiani, sono esplosivi crepiti viscerali di un servo e consistenti dosi di vino puro che fanno stramazzone ubriachi gli avversari. Il secondo espediente, installato per tempo nella cultura antica a far data dall'episodio odissiacco di Polifemo, conserva i connotati del dramma satiresco (del *Ciclope* euripideo, appunto) e ripropone il *topos* dell'opposizione civiltà/barbarie in chiave di primitivismo esotico e in tema di conoscenza della bevanda dionisiaca e delle leggi che ne regolano la corretta assunzione. Meno canonico, anche se non privo di precedenti³⁰, il primo espediente non solo sfrutta le risorse comiche e grottesche della segnaletica sonora del corpo, evidenziando nel *servus pedens* il vero *scurra* dell'azione scenica, ma dà luogo a una singolare parodia religiosa³¹: la preghiera del servo a una divinità dalle poco esaltanti prerogative, santa Flatulenza, di cui resta l'apostrofe solenne (v. 7: *κύρια Πορδή*), secondo una formula attestata per la prima volta in riferimento a Iside e divenuta comune nelle epiclesi divine dal I d. C. in poi³².

Il cattivo stato del testo non permette di appurare se comparisse anche una breve aretologia della scomoda dea, ma che i crepiti emessi sotto il suo patronato siano il 'clou' dello spettacolo confermano alcune *parepigraphai* (*πέρεται* e *πορδή*, quest'ultima ripetuta più volte) che non lasciano dubbi su quanto doveva succedere in scena grazie a doti viscerali di straordinaria efficacia. Lo scoppietante trionfo del servo, tuttavia, non si configura come concessione a volgarità gratuite né, soprattutto, vale a occultare la buona fattura del testo e la cultura dell'anonimo mimografo. Oltre a riutilizzare in piena autonomia i propri modelli, l'ignoto autore persegue un non banale esercizio prosimetrico, alternando alla prosa non solo versi scenici, giambici e trocaici, ma altresì una manciata di 'doti' sotadei (88-91)³³, a sorpresa messi in bocca al Re indiano che abbandona l'oscura lingua della sua gente per dare inizio, in greco, a un rito orgiastico in onore della Luna, di Selene, con intenso accompagnamento musicale³⁴. Appunto la

²⁹ Riferimenti bibliografici e discussione in Santelia 1990.

³⁰ Vd. per es. Ps.-Hom. *hymn. Herm.* 294-298; Cratetes fr. 20 Kassel-Austin; Hor. *sat.* 1, 8, 46-47; Strab. 14, 5, 14; Sen. *apocol.* 4, 3; Petron. 47, 2-6 e 117, 12-13; Athen. 14, 621b (a tacere dell'intenzione di Claudio di emanare un editto *quo veniam daret flatum crepitumque ventris in convivio emittendi*: Suet. *Claud.* 32). Riscontri relativi alla commedia attica in Henderson 1991², 195ss.

³¹ Vd. Kleinknecht 1937.

³² Dati in Santelia 1990, 50.

³³ In proposito vd. Bettini 1982, 83s.

³⁴ Cfr. Luc. *tragopod.* 113-124: sotadei del coro, che canta i mali della podagra come azioni or-

'partitura musicale' è un ulteriore elemento che rende prezioso il papiro ossirinchita: esso infatti esibisce, accanto alle sigle algebriche dei personaggi³⁵ e alle *parepigraphai* cui si è fatto cenno, alcuni *signa musica* (τ = *tympanismos*; χ = *krotalismsos*) che incorniciano le esplosioni del servo e gli interventi danzati — certo frenetici — di Indiane e Indiani³⁶.

L'insieme di tali notazioni registiche rende plausibile l'ipotesi di aver a che fare con un copione teatrale, magari di proprietà di un *archimimus*. Ipotesi corroborata da quanto si legge, per opera di una seconda mano, sul *verso* del papiro: le prime tre *selides* riportano un altro testo di spettacolo, il cosiddetto 'mimo dell'Adultera' (*Moicheutria*)³⁷; la quarta colonna conserva la rielaborazione della scena relativa agli esiti deterrenti delle *pordai* (vale a dire rr. 30-57 del *recto*), con l'aggiunta di battute e la presenza di un nuovo personaggio. Si tratta di evidente intervento sostitutivo che rende ancor più movimentata l'azione, moltiplica gli effetti comici e apre un interessante spiraglio sulle modalità di composizione dei libretti del mimo: considerato prodotto non definitivo, il testo può venire modificato da «innovazioni introdotte per rispondere a nuove esigenze» dello spettacolo³⁸. Il fatto che la mano che ha redatto il *verso* sia diversa da quella che ha vergato il *recto* ha indotto i moderni a proporre una rosa di spiegazioni (interpolazione d'attore, riscrittura da parte di un secondo mimografo, difficoltà momentanee nella distribuzione della parti all'interno della 'troupe' ecc.) che presuppongono, comunque, testo 'aperto' e mimo a esecuzione libera. Ma se tali presupposti sono — come credo — corretti e ci si attiene all'ipotesi di un copione teatrale (cioè di copia privata del responsabile della compagnia), esiste forse una spiegazione più semplice: assegnare il *recto* all'anonimo autore e il *verso* al capocomico oppure, in modo ancor più economico, pensare a un documento di lavoro su cui si susseguano le mani di due *archimimi* (o dei rispettivi scribi) nella prospettiva di aggiornare il 'cartellone' di una *caterva mimorum*.

3. Odisseo mendico a Troia: *Ptocheia* (PKöln 245)

Da un probabile copione teatrale passiamo a un possibile manoscritto d'autore, a un papiro di Colonia, pubblicato per la prima volta nel 1987 e di recente oggetto di un'utile edizione commentata³⁹. Proveniente da Luxor e datato al III

giastiche (sono debitore del riscontro all'amico Gennaro Tedeschi, che ha in corso di stampa un bel lavoro sull'operetta luciana, studiata sulla filigrana dell'intertestualità poetica e della storia degli spettacoli).

³⁵ Vd. Andrieu 1954, 250 («technique de metteur en scène»); Jory 1963.

³⁶ Sulla funzione della musica vd. Santelia 1990, 34-37 (con bibliografia).

³⁷ POxy 413 v., I-III (Pack² 1745; Manteuffel 1930, 138-146), riedito ultimamente da Cunningham 1987, 47-51.

³⁸ Santelia 1990, 99.

³⁹ Parca 1992.

d. C., il frammento papiraceo apparteneva originariamente a un rotolo: esso presenta tre colonne di scrittura, di cui solo la seconda è leggibile abbastanza bene; oltre a correzioni e aggiunte sopralineari vergate dalla stessa mano, compaiono *paragraphoi* all'altezza di rr. 3, 5, 19 e 22 della II colonna e di rr. 20, 24 e 28 della III; il testo superstite, 'teatrale', è in trimetri giambici, eccezion fatta per r. 5 (dimetro giambico, se non si è di fronte a trimetro sfigurato da perdita del *metron* finale).

Per vedere di che si tratta, è opportuno uno sguardo ravvicinato: propongo pertanto un abbozzo di versione dei vv. 2-22 della II colonna sulla scorta dell'edizione di Maryline Parca e di alcune integrazioni suggerite per i primi smozzicati versi⁴⁰, precisando successione e 'funzione scenica' delle battute così: vv. 1-3 parole del personaggio principale (in cui è facilmente riconoscibile Odisseo) e voce di Atena (intercalata); vv. 4-5 Odisseo (con funzione di didascalìa); vv. 6-18 Odisseo (epiclesi, aretalogia); vv. 19-20 Odisseo (a parte); v. 21 Odisseo (con funzione di didascalìa: uscita di scena). In nota si cercherà di dar conto delle varianti sopralineari.

(Od.) o riuscirò io solo ad aver la meglio sugli odiati figli di Priamo?
Intendo trovar scampo! — (Atena)⁴¹ Tutto puoi tentare grazie alla tua forza!
(Od.) Una fragranza ha soffiato su di me alito di persuasione: della mia dea è giunta voce amica.

O baluardo glorioso, grande tra gli dèi,
o nata dalla testa, Pallade, germoglio⁴² del cielo,
dea portatrice d'armi⁴³, dea dallo sguardo funesto, dea che ha ucciso la Gorgone,
dea dallo scudo di luce, dal petto col segno del serpente, dalla destra armata di lancia,
dea dalla bella armatura, dal maschio sguardo⁴⁴ e dai malleoli cinti di calzari,
dea senza sposo — ché hai dimora in luogo senza nozze —,
vergine nata da parto virginalo,
tu porti, onnipotente, i raggi di Titano
nello splendore del tuo capo, il disco della luna
nelle tue gote divine e il mondo nelle tue braccia!
Tu sei l'universo; grazie a te io vedo luce di vita.

⁴⁰ Parca 1992, 21.

⁴¹ Secondo C. Austin *ap.* Parca.

⁴² θάλος (s. l. στέφος, «corona»).

⁴³ Traduco l'epiteto *ὄπλοφόρε* che si legge *supra lineam*, da preferire a *γοργοφόνε* del testo, ripetuto da *γοργοτόνε* di fine verso.

⁴⁴ ἀρσενωπέ. S. l. ωρθειε, che si potrebbe sanare in ἀλάστωρ θεϊε («divino spirito della vendetta», Koenen) oppure in ἀμήτωρ θεϊε («dea senza madre», West).

Con te vicino saprei sfuggire anche all'ira degli dèi⁴⁵,
grazie al tuo potere anche il presente io attraverso con coraggio,
portando lettere alla donna di Sparta presso i Frigi.

Od. (a parte)⁴⁶ Farò ogni cosa; per strada muterò aspetto,
e nasconderò in un cespuglio le mie vesti.

Od. Mi metto in marcia pieno di fiducia; tu, o dea, sta' al mio fianco!⁴⁷

Dal v. 23 in poi la situazione testuale appare più compromessa, tanto da non permettere di stabilire chi sia la *persona loquens* (Antenore o Atena o altri ancora). Comunque, sull'identificazione dell'episodio che trova qui nuova vita in riscrittura scenica non ci possono essere troppi dubbi; si tratta infatti dell'episodio epico noto dal racconto di Elena durante il banchetto a Sparta in *Od.* 4, 244ss.: «Inflisse al suo corpo indegne ferite, si gettò sulle spalle dei cenci, e così, somigliante a uno schiavo, penetrò nella città nemica, a Troia dalle ampie strade. Aveva celato se stesso e un altro sembrava — un mendicante — e lui non era tale di certo presso le navi dei Danai. Così entrò nella città dei Troiani e non gli fece caso nessuno, io sola lo riconobbi, così ridotto, e gli parlai, ma con astuzia egli eludeva le mie domande...»⁴⁸. Il papiro di Colonia, in sostanza, mette in scena Odisseo che penetra di nascosto a Troia sotto spoglie di mendico: episodio che ha avuto precedenti drammatici, di Sofocle e di Ione di Chio⁴⁹, e per cui a ragione si richiama un noto passo della *Poetica* aristotelica, per altro ingiustamente sospettato di interpolazione: «... una sola tragedia si può ricavare da ciascuna delle due, *Iliade* e *Odissea*, o due soltanto; molte invece dalle *Ciprie*, e otto o anche di più dalla *Piccola Iliade*, quali per esempio il giudizio delle armi, Filottete, Neottolemo, Euripilo, la questua (*πρωχεία*), la Spartana, la rovina d'Ilio, il ritorno e Sinone, le Troiane» (Aristot. *poet.* 1459b, 1-7)⁵⁰. Purtroppo, la perdita delle versioni tragiche dell'episodio non permette di valutare l'atteggiamento dell'anonimo autore del papiro di Colonia nei confronti di modelli illustri; è tuttavia possibile affermare che, se c'è riuscito di materiali tradizionali (e in merito sarebbero sufficienti quelli tramandati dalle esecuzioni degli *Homeristai*)⁵¹, non si tratta

⁴⁵ θεῶν ὄργην. S. l. βυθῶν πλάνοσ (forse «pur vagante saprei scampare agli abissi del mare»).

⁴⁶ La *paragraphos* posta tra r. 19 e r. 20 segnalerebbe cambio di tono e d'indirizzo della battuta: vd. Giangrande 1978.

⁴⁷ σὺ δὲ θεὰ παρίστασο. S. l. σὲ γὰρ ἔχω κάκει πάλιν («perché conto su di te anche là»).

⁴⁸ Traduzione di Ciani 1994, 141. Cfr. altresì Eur. *Hec.* 239-241; Ps.-Apollod. *epit.* 5, 13; Procl. *chrest.* 224-227. Altri riscontri in Parca 1992 sulla spedizione notturna e il ratto del Palladio.

⁴⁹ *TGrF4*, F 367-369; *TGrF1*, 19 F 43a-49a.

⁵⁰ Il richiamo è in Parca 1992, 92. Sulle presunte interpolazioni vd. tra gli altri Else 1963², 580-593; Lanza 1987, 203 (*contra* per es. Rostagni 1945² e Gallavotti 1987⁵ *ad loc.*).

⁵¹ Sulle 'performances' degli *Homeristai* cfr. Athen. 14, 620b-d (e Petron. 59); in POxy 519 (II d. C.) si legge il testo frammentario di contratto per un mimo, omerista e danzatore, chiamato a

di riuso inerte, come risulta evidente dai vv. 6-18. Si noti infatti come l'invocazione ad Atena sia seguita dall'aretologia cosmica della dea, secondo schemi che appaiono ormai distanti dallo 'spirito classico' e impongono il confronto con le aretologie più diffuse nella cultura di età imperiale, cioè con le aretologie di Iside di cui resta buona documentazione⁵². Nella fattispecie possono soccorrere le rielaborazioni letterarie che si leggono nell'ultimo libro delle *Metamorfosi* apuleiane⁵³: la preghiera di Lucio-asino alla Luna (*met.* 11, 2), l'epifania di Iside (*met.* 11, 5), la preghiera di Lucio iniziato ai misteri egizi (*met.* 11, 25). Là la *polyonymia*, la molteplicità dei nomi (compresa l'assimilazione *Isis / Cecropeia Minerva*), riassume il *pantheon* tradizionale e vale a celebrare «l'unità e l'unicità della figura divina che regna sul cosmo»⁵⁴; qui la molteplicità degli epiteti, enfatizzata da numerosi *hapax legomena*, non solo compendia i miti, e i relativi spunti narrativi, centrati sulla dea, ma ne amplia le prerogative fino a fare di Atena divinità universale con tratti di teologia solare e con funzione di nume cosmocratore.

Bene: ammesso che l'anonimo autore non voglia indulgere a professioni di fede — come del resto non riesco a convincermi che Apuleio abbia voluto chiudere le *Metamorfosi* in chiave di conversione personale o addirittura autobiografica⁵⁵ —, dovremmo anche ammettere di trovarci di fronte a un nuovo esempio (interessante sul piano dell'elaborazione formale) di aretologia di tipo diegematico⁵⁶, ricordando inoltre che l'*aretologus* va annoverato tra le poco note figure di narratori pubblici (*circulatores, fabulatores*) che hanno assicurato diffusione popolare a temi e motivi di provenienza dotta o di ispirazione sacra⁵⁷. Va altresì tenuto presente che l'intera materia epica relativa alla guerra di Troia sopravvive in età imperiale a livello di spettacolo, e quindi di conoscenza diffusa, in quanto parte del repertorio degli *orchestai*, come informa l'enciclopedica lista messa a punto da Luciano per illustrare forme e funzioni della pantomima: «per ognuno dei caduti a Troia è a disposizione un dramma da mettere in scena; e si devono ricordare tutte le vicende a partire dal rapimento di Elena fino ai ritorni, fino alle peregrinazioni di Enea e all'amore di Didone» (*de salt.* 46). Non sembra infine fuori luogo ricordare la libertà con cui le compagnie teatrali, già a partire dal periodo ellenistico, hanno rielaborato i testi drammatici d'età precedente, ora com-

esibirsi durante una festività locale; da POxy 1025 (III d. C.) apprendiamo che un mimo e un omerista sono ingaggiati per le feste di Crono. Sui temi omerici presenti nel repertorio dei pantomimi si avrà modo di aggiungere qualcosa più avanti.

⁵² Müller 1961; Bergman 1968; Solmsen 1979 (ma cfr. anche Jöhrens 1981 per l'*Atena* di Elio Aristide). Altre indicazioni in Parca 1992, 43ss.; mette conto ricordare anche Luc. *de dea Syr.* 32.

⁵³ Utile commento in Griffiths 1975.

⁵⁴ Filoramo 1993, 114.

⁵⁵ Gianotti 1986.

⁵⁶ Per la distinzione dalle aretologie pure vd. Longo 1969, 34-40; cfr. già Weinreich 1931 e ora Merkelbach 1994.

⁵⁷ Vd. Scobie 1969, 20-29; 1979; Salles 1981.

binando scene di provenienza diversa, ora selezionando parti musicali o musicando tratti recitativi in vista di esecuzioni virtuosistiche⁵⁸, secondo una prassi teatrale destinata a confluire e ad essere potenziata nelle 'performances' del mimo e della pantomima. Insomma: se per il testo di Colonia è possibile evocare a riscontro pratiche compositive che presiedono a forme di diffusione spettacolare, plausibile suona l'ipotesi di effettiva destinazione scenica di quello che appare, in ragione delle varianti interlineari vergate dalla medesima mano, un frammento di autografo, dunque il frammento di un manoscritto d'autore.

Resta il problema del genere teatrale di appartenenza. Si può essere d'accordo con la studiosa a cui si deve l'edizione commentata quando suggerisce che «the Cologne fragment may be one of the few surviving texts to document the living theatre in Upper Egypt in the later Roman period», per concludere che «it may be the rare example of an original dramatic manuscript preserved from antiquity»⁵⁹. Ma forse si può fare un passo ulteriore: piuttosto che a resti di tragedia provinciale nell'alveo di un genere 'démodé' (o a solitario esercizio scolastico), sembra preferibile pensare alla fortunosa sopravvivenza di parte di un prologo di mimo drammatico redatto da un compositore di buona cultura, capace di dare nuova vitalità a situazioni tradizionali per reinserirle nel circuito degli spettacoli più diffusi in età imperiale.

4. Mimi e pantomime in Apuleio

Sin qui la nostra attenzione si è soffermata su forme di riuso e consumo spettacolare a cui modelli collaudati e spunti tradizionali vengono sottoposti da parte di ignoti ma non sprovveduti autori. Di passaggio val forse la pena di aggiungere come la polemica cristiana contro tali spettacoli non sarà dettata soltanto dalla loro scarsa moralità: il teatro dei mimi e dei pantomimi, capitolo finale della 'Rezeptionsgeschichte' del dramma antico, appare in grado di rivitalizzare e diffondere, ben oltre i confini del mondo scolarizzato, mitologia e tradizione, assicurando in tal modo tenuta e continuità alla cultura pagana. A ben vedere, tuttavia, la polemica ha già inizio negli ambienti intellettuali prima che si alzi la voce dei seguaci del Cristo: Seneca e Columella, Plinio il Giovane e Giovenale non sono certo teneri nei confronti delle *histrionum artes*⁶⁰; ancor più netto sembra esser stato il dissenso espresso da Elio Aristide in una perduta orazione contro gli attori-ballerini, ricostruita sulla base delle controargomentazioni svolte a distanza di tempo nel discorso di Libanio in difesa della pantomima⁶¹ e da mettere in rapporto — probabilmente di causa — con il *De saltatione* luciano, vale a dire con la

⁵⁸ Vd. soprattutto Gentili 1977.

⁵⁹ Parca 1992, 112.

⁶⁰ Vd. e. g. Sen. *nat.* 7, 32, 3; Colum. *praef.* 15; Plin. *paneg.* 46, 4 e 54, 1-2; Iuv. 6, 63-66.

⁶¹ Liban. *or.* 64 Foerster (*Pro saltatoribus*); vd. Mesk 1908; Anastasi 1984.

nostra fonte principale per la storia delle esibizioni di musica, canto e danza in età imperiale⁶².

Con l'operetta di Luciano ci si accosta alla schiera di scrittori non ostili alle pratiche teatrali e si finisce per essere ammessi tra le quinte di una documentazione parallela in cui descrizione storica e ricostruzione fantastica riproducono, a misura dei generi espressivi frequentati, l'universo degli spettacoli, testimonianze insieme l'importanza sociale e i riflessi sulle diverse forme di comunicazione letteraria. Se lasciamo da parte, per ragioni di tempo, la tradizione storiografica — tutt'altro che avara di informazioni e commenti in merito — e ci inoltriamo nei territori della narrativa, ci accorgiamo che i rapporti tra 'teatri' e 'romanzi' si realizzano su duplice asse, verticale o di derivazione da precedenti illustri⁶³, orizzontale ossia di reciprocità circolare tra *historiae* raccontate e *historiae* rappresentate da mimi e pantomimi⁶⁴. Sappiamo che in qualche caso prosa e spettacolo hanno trattato lo stesso argomento: di ὀρχηστική ἱστορία su Partenope e Metioco parlano Luciano (*de salt.* 2; *pseudolog.* 25) e *schol.* Dion. Perieg. 358, vicenda di cui resta qualche frammento in versione romanzata⁶⁵. Attenzione meriterebbero altresì le pantomime agresti descritte da Longo Sofista: mito di Pan e Siringa introdotto da Lamone, danza della vendemmia di Driante al suono della zampogna di Fileta, esecuzione a ballo da parte di Dafni e Cloe della rovinosa passione del dio-caprone per l'infelice fanciulla (2, 33-37)⁶⁶. Più in generale, si dovrebbero rifare i conti con le metafore teatrali periodicamente rilevate dalla critica moderna come segnali d'orientamento disseminati nelle *Etiopiche* di Eliodoro⁶⁷. È tuttavia preferibile accontentarci, in questa sede, di una rapida incursione lungo il tracciato del 'romanzo' apuleiano, per continuare i riscontri e i confronti che abbiamo iniziato a proposito delle aretalogie.

Che il senso dello spettacolo sia vivo nelle *Metamorfosi* rivelano le numerose scene di massa che si snodano via via nel testo, dalla festa del Riso per Lucio al trionfo di Charite liberata, dalle esibizioni dell'asino sapiente alla processione isiaca dell'XI libro. A ben vedere, il racconto, scandito dai 'coups de théâtre' di inesausti processi metamorfici, è concepito come rappresentazione e sembra proporre una ricezione di tipo 'visivo', per immagini; e se per una storia di *mirabilia* non sorprende troppo la messa a punto di un'estetica dello sguardo, neppure dovrebbe sorprendere la destinazione di questo 'spettacolo di parole' (con accorta *variatio* di registri narrativi) a un pubblico non esclusivo, un po' come se Apu-

leio, volendo allargare la cerchia dei destinatari, fosse andato a cercar nuove reclute tra gli spettatori dei ludi o tra i fedeli d'un culto largamente diffuso. Questo in generale; più in dettaglio, riesce agevole constatare come negli intervalli della storia principale l'Io narratore allarghi con buona frequenza la scena sulla 'commedia umana' della società, dando vita a un'ampia sezione *de spectaculis* sorvegliata da attenta e dotta regia: a tacer d'altro, i 'Mimi di adulterio' del IX libro (5-7: novella della giara; 16-21: novella di Filesitero; 23-25: novella del mugnaio); nel X libro le storie tragiche della matrigna innamorata (2-12) e della donna *venefica* (23ss.) che precedono la descrizione della grande pantomima eseguita nel circo di Corinto, preludio all'unione tra Lucio-asino e la sciagurata avvelenatrice condannata *ad bestias* (29-34)⁶⁸.

Se si riconosce valore documentario alla descrizione apuleiana, diventa possibile prender atto di un elaborato allestimento del *Giudizio di Paride*, cioè della *fabula saltica*⁶⁹ forse più frequentemente rappresentata in età imperiale, a Roma e in provincia⁷⁰, capace di produrre ruoli specializzati e nomi d'arte per i *saltatores* (si pensi ai diversi Paridi ricordati dalle fonti a partire dai tempi di Nerone)⁷¹. Lo spettacolo, composto esclusivamente di musica e danza mimetica, esibisce un imponente apparato scenico (*mons ligneus* a rappresentare l'Ida, solcato da ruscelli e popolato di caprette brucanti) e gran copia di personaggi: Paride, Mercurio, Giunone seguita dai Dioscuri, Minerva in compagnia di *Terror* e *Metus*, Venere e un folto corteo di Amorini, le Grazie e le Ore. La comunicazione avviene mediante l'alfabeto del corpo, fatto di gesti appropriati e abili passi di danza; i ritmi musicali di accompagnamento corrispondono all'*ethos* di ogni personaggio e impegnano lo scrittore in efficaci pezzi di bravura nel descrivere dapprima la danza del potere (Giunone), poi la danza del valore guerriero (Minerva) e infine la danza della seduzione (Venere). Come vuole il collaudato copione del mito, senza che vi sia bisogno di parole recitate o cantate, *favor caveae* e *animus* del giudice concordano nel verdetto, riservando l'applauso maggiore e il premio della gara di bellezza a Venere, la quale esprime la gioia del trionfo *saltando toto cum choro*, mentre le rivali escono di scena *indignationem repulsae gestibus profusae* (*met.* 10, 34, 1).

⁶² Vd. Friedländer 1922¹⁰, 120ss.; Steinmetz 1982, 348-373; Fick 1990; Fick-Michel 1991, 110-121; Zimmermann-de Graaf 1993; *GCA* 1994, *ad locc.*

⁶³ Altri preferisce parlare di mimo «saltatorio» a causa della complessità dello spettacolo e del numero degli attori (Cicu 1988, 189ss.): distinzione non necessaria, perché la pantomima non si risolve unicamente in 'performance' di solisti in grado di interpretare più ruoli (cfr. per es. almeno Quint. *inst.* 6, 3, 65 sulla definizione augustea dei ruoli di *saltator* e *interpellator*).

⁷⁰ Vd. per es. Hist. Aug. *Heliog.* 5, 4 (su Eliogabalo che ama interpretare il ruolo di Venere nella *fabula* di Paride); Aug. *civ.* 18, 10 (il giudizio di Paride e il processo di Oreste sull'Areopago *inter theatricos plausus cantantur atque saltantur*).

⁷¹ Weinreich 1941; Bonaria 1959, 226ss.; Leppin 1992, 181ss. e 270-276.

⁶² Dati e bibliografia nella recente riproposta di Beta-Nordera 1992.

⁶³ Per es. vd. Corbato 1968; Reardon 1969, *passim*; Marini 1991.

⁶⁴ García Gual 1975; su analogie tra mimo e 'romanzo' richiama l'attenzione Fantham 1988-9.

⁶⁵ Riedizione commentata complessiva in Stephens-Winkler 1995, 72-100. Per ulteriori dettagli e bibliografia vd. il contributo di R. Dostálová in questo stesso volume (§ 5).

⁶⁶ Vd. Maritz 1991. Sul possibile sfondo rituale del romanzo (versione letteraria dei misteri di Dioniso) vd. Merkelbach 1988-91.

⁶⁷ Walden 1894; Marino 1990; Paulsen 1992.

La stessa indignazione esprime mentalmente uno spettatore muto (ancora per poco) della pantomima: il *Giudizio di Paride* produce infatti nell'asino umano un rinnovato esercizio critico che si intercala alla descrizione sotto forma di invettiva contro la giustizia corrotta del passato e del presente, per lasciare di nuovo spazio al racconto con divertita formula di transizione: *sed nequis indignationis meae reprehendat impetum secum sic reputans: «ecce nunc patiemur philosophantem nobis asinum», rursus unde decessi revertar ad fabulam* (met. 10, 33, 4). Così, in margine allo spettacolo del primo giudizio della storia, la denuncia della corruzione dei tribunali fa riemergere una *ratio* che eccede la dimensione bestiale, come lascia intendere il sorridente ossimoro dell'asino-filosofo⁷². Riabilitato all'uso della ragione, Lucio prova ripugnanza di fronte alla prospettiva delle nozze circensi con l'avvelenatrice e decide di fuggire, compiendo così una scelta che lo riconcilia con la sfera dell'etica⁷³. Non è proprio la generale *katharsis* teorizzata dai difensori dello spettacolo dei mimi e dei pantomimi⁷⁴, ma poco ci manca, perché non ci possono esser dubbi sul 'miglioramento' di almeno un singolo spettatore (Lucio-asino) lungo la via del ritorno all'umanità.

E non basta: il discorso si può ampliare, se si va in cerca di un precedente, interno, della danza di Venere che corona il *Paridis iudicium*. Al lettore attento non può infatti sfuggire l'anticipazione allestita nel «celesti teatro» d'Olimpo a coronamento delle nozze di Cupido e Psyche (dunque in identica posizione strategica): *Apollo cantavit ad citharam, Venus suavi musicae superingressa⁷⁵ formonsa saltavit, scaena sibi sic concinnata, ut Musae quidem chorum canerent, tibias inflaret⁷⁶ Saturus et Paniscus ad fistulam diceret* (met. 6, 24, 3). In realtà, come già si è osservato da parte della critica⁷⁷, l'intera *fabula* di Psyche sembra il copione di uno spettacolo teatrale e si presta a non troppo arbitraria suddivisione in 5 atti; tale suddivisione, riproposta in un recente commento⁷⁸, si potrebbe articolare così: Atto I, *Psyche innocens* (4, 28ss.); Atto II, *Psyche nocens* (5, 1ss.); Atto III, *Psyche errans* (5, 25ss.); Atto IV, *Psyche patiens* (6, 8ss.); Atto V, *Psyche felix* (6, 21ss.). A questo punto, se ci ricordiamo che la *bella fabella*, narrata a Charite perché altri ne intenda il messaggio, si configura come racconto speculare⁷⁹ in cui si riflette l'opera intera e si anticipa la soluzione positiva di tutta la vicenda, ci accorgiamo che i codici di oralità e teatralità, richiamati in pieno servizio attivo nelle *Metamorfosi*, fanno a gara nel mettere alla portata di un pubblico di non

⁷² Prospettiva diversa in Finkelppearl 1991.

⁷³ Cfr. met. 10, 35, 2: *liberum arbitrium*.

⁷⁴ Vd. Gianotti 1993, 70 a proposito di Luc. *de salt.* 31, 69 e 79; si aggiunga Chor. *op.* 32 Foerster-Richtsteig (*Apologia mimorum*), 31ss.

⁷⁵ Cfr. met. 10, 31, 1: *super has introcessit alia... designans Venerem*.

⁷⁶ *inflaret... diceret* rec., Robertson: *inflarent... dicerent* F (Laur. 68, 2); aliter alii.

⁷⁷ Walsh 1970, 198s.

⁷⁸ Kenney 1990, 20 e *passim*; cfr. anche Schiesaro 1988.

⁷⁹ Vd. Dällenbach 1977-94, 76.

specialisti una storia paradossale dal sicuro orientamento filosofico. Insomma, da buon platonico, Apuleio non solo accetta la sfida di 'scrivere l'oralità', ma segue il fondatore della Accademia anche nel tributo pagato alle forme di comunicazione della società: come nei *Dialoghi* si avvertono capacità drammaturgiche e vivacità alla maniera dei mimi di Sofrone, così nel 'romanzo' apuleiano si assiste all'avventura della ragione straniata secondo *tricae* che nulla sembrano invidiare all'efficacia 'popolare' di mimi e pantomime che animano la scena del II sec. dell'impero. Potremmo allora sottoscrivere quanto di recente si è detto a proposito dei rapporti tra Apuleio e gli spettacoli: «La pantomime prête ses thèmes à la plume, qui rivalise avec elle. L'une soigne la mise au point des décors, la présentation des personnages, le détail visuel, l'autre les dépeint à force de recherches et de précision verbales. Ainsi se trouve régénérée par le rapprochement avec un divertissement populaire une création littéraire paralysée par les exigences des genres traditionnels»⁸⁰. In realtà, si sarebbe tentati di avanzare riserve sulla parte finale della citazione, sulla «creazione letteraria paralizzata dalle esigenze dei generi tradizionali», in cui sarebbe difficile riconoscere i caratteri della prosa apuleiana, capace di mandare in frantumi i vincoli di oratoria e storiografia, epica e trattato filosofico per forza propria nell'intento di comunicare *per fabulam* un nucleo dottrinale serio a destinatari privi di raffinati strumenti interpretativi. Ma sono riserve destinate a cadere proseguendo nella lettura dell'opera qui citata: infatti, al termine di un'esegesi che pone nella *symphonia* di toni diversi il traguardo della via dal molteplice all'unità, possiamo leggere che per Apuleio «la *fabula* ha il compito di esprimere la totalità del vissuto servendosi di tutti gli stili», in quanto «la sua polifonia si è sostituita alle costrizioni dei grandi generi»⁸¹.

5. Nonno di Panopoli, ovvero l'epica della gestualità

A questo punto, è forse il caso di ricordare che anche per Plotino ordine e armonia, meglio *συμφωνία* e *τάξις*, predicati del cosmo, possono trovare esemplificazione visibile nell'arte del pantomimo, perché la varietà dei movimenti e delle figure a ballo tende a un unico fine, all'espressione mimetica di un'unica rappresentazione⁸². Anche la filosofia neoplatonica, dunque, fa i conti con la pressione esercitata dalle forme di comunicazione presenti nella cultura diffusa della società imperiale e sussume le 'performances' orchestriche tra gli esempi utili a rendere intelligibile la simultaneità di uno e molteplice nell'architettura dell'universo. Come si vede, l'incursione sul terreno della narrativa apuleiana fa scattare una serie di analogie che porta lontano, sulla soglia del riuso da parte del pensiero fi-

⁸⁰ Fick-Michel 1991, 119.

⁸¹ Fick-Michel 1991, 553ss. e 583.

⁸² Plot. 4, 4, 33 (cfr. anche 5, 9, 11 sulla riproduzione artistica di modelli sensibili). Vd. Grabar 1946; de Keyser 1955; Tatarkiewicz 1963.

losofico della dimensione spettacolare: su tale soglia è opportuno fermarci, per fare un passo indietro e non perdere di vista il filo del nostro discorso.

Discorso che vorrebbe poter dire di più sulla realtà compositiva delle *fabulae salticae*, considerato che tra gli autori figuravano poeti come Lucano e Stazio⁸³, ma che deve accontentarsi delle indicazioni di massima fornite da Luciano: i temi derivano dalla tradizione mitologica greca — a partire dai racconti teogonici — e si presentano in veste di riduzioni o adattamenti dei generi poetici (epos, tragedia, lirica) nutriti di mitologia⁸⁴. A tale patrimonio si aggiungono i miti egizi e i fatti storici più noti — da Policrate agli amori di Cleopatra —, infine la vicenda di Enea e Didone, a riprova dell'ingresso dell'epica virgiliana nel repertorio dei pantomimi. In prevalenza la scelta cade su soggetti tragici e patetici: è da supporre che in molti casi siano circolati a Roma libretti greci; ma si devono ammettere *tricae* derivate dalla migliore poesia latina. Tenendo presente che per testi come la *Medea* centonaria di Osidio Geta e l'anonima *Alceste* di Barcellona non sono da escludere ipotesi di destinazione scenica⁸⁵, si può parlare di riconversione teatrale di opere di lettura, operazione parallela ma inversa rispetto a quanto avviene nel mondo delle scuole: mentre i grammatici curano edizioni di drammi del passato e consegnano a lettori colti opere un tempo destinate alla scena, le *fabulae salticae* accostano al grosso pubblico, sia pur alterati o ridotti, testi e temi altrimenti destinati a consumi elitari. La pratica di riduzione o adattamento resta per lo più anonima e conferma che la questione della proprietà e della elaborazione letteraria non è rilevante: poiché il teatro dei pantomimi è spettacolo gestuale-musicale, il testo altro non è che supporto narrativo in funzione di danza, canto e arte mimetica.

Si è detto che la tradizione epica, greca e latina, fornisce abbondante materia al repertorio dei *saltatores*; ma almeno in un caso i giochi dello scambio finiscono in parità e spetta alla pantomima fornire all'epica materia di canto e modalità espressive. Ci si riferisce al monumentale poema di Nonno di Panopoli, i 48 libri delle *Dionisiache*, che sul finire dell'età tardo-antica raccoglie duplice sfida: sul piano compositivo la combinazione tra la grande lezione del poema omerico e le tendenze miniaturistiche dell'epillio alessandrino, sul piano formale la levigata e musicale uniformità delle soluzioni metriche capaci di accogliere una straordinaria ricchezza di innovazioni di lingua e stile⁸⁶. Appunto nell'ambito di tali

⁸³ Il primo sarebbe stato autore di 14 testi per pantomime secondo la *Vita Lucani* attribuita a Vacca (Rostagni 1956², 185); sulla *Agave* del secondo vd. Iuv. 7, 86-90, che subito dopo ricorda una *Pelopea* e una *Philomela* come libretti che assicurano onori immeritati a poeti «mantenuti dal teatro».

⁸⁴ Luc. *de salt.* 37-61. Vd. anche Aristaen. 1, 26; Sidon. *carm.* 23.

⁸⁵ Gianotti 1991.

⁸⁶ Per tutti questi aspetti ci si orienta grazie a D'Ippolito 1964; Abel-Wilmanns 1977; Gigli Piccardi 1985; D'Ippolito 1986; Chuvin 1991. Buona sintesi e altra bibliografia in D'Ippolito 1988, 750ss.

innovazioni è possibile valutare l'influsso che il mondo dei mimi e dei pantomimi⁸⁷ ha sulla dizione delle *Dionisiache*: Nonno sembra infatti impegnato a far uscire il lettore dalla dimensione della lettura pura e semplice e immergerlo nel grande 'spettacolo naturale' del mondo attraversato e trasformato da Dioniso, fatto di immagini e gesti, movimenti e colori da assaporare in ogni minuto dettaglio, quadri viventi di una *fabula* continua ormai pronta a mutarsi in fiaba incantata. In sostanza, come si è visto a proposito di Apuleio ma in misura nettamente più intensa e programmata, la parola del nuovo carne epico si sottrae alle stratificazioni canoniche (queste, sì, paralizzanti) di un genere millenario e diventa protagonista di un'avventura inedita che sa generare dall'interno della narrazione scene e spettacolarità di vicende onnivore e totalizzanti.

Nel farsi teatro l'epos di Nonno dilata le possibilità espressive della lingua poetica, sfrutta a fondo le potenzialità offerte dalla metafora, esperisce tutte le forme di ricercata precisione, affidando il cesello dei particolari a calibrate strategie di epiteti, a vivaci contrasti ossimorici, a corto-circuiti di sorprendenti sinestesie. Tra regolarità eufonica dei versi e movimentata *poikilia* delle descrizioni⁸⁸, le *Dionisiache* rappresentano l'ultima e raffinata manifestazione del potere psicagogico della comunicazione poetica quale la cultura greca ha talora teorizzato e spesso realizzato. Certo, la ricerca costante di effetti visivi e immaginifici ha un prezzo: il testo risulta a volte congestionato di minuzie o troppo carico di *colores*, e si comprende come la critica moderna abbia classificato il poema sotto la categoria di barocco, di 'barocco antico' che è «atteggiamento spirituale prodotto da profondi mutamenti storico-antropologici e insieme ipercodice artistico-letterario»⁸⁹. Tuttavia, a dispetto di qualche lungaggine e della punta riduttiva implicita nel giudizio moderno, agli occhi del lettore-spettatore l'insieme appare come grandiosa rappresentazione della metamorfosi del mondo sotto la benefica azione civilizzatrice di Dioniso (che è pur sempre il patrono di ogni mimesi teatrale).

Posto sotto il segno multiforme di Proteo a partire dal programma poetico contenuto nel primo proemio⁹⁰, il poema entra spesso e volentieri in gara con gli *schemata* della danza mimetica⁹¹ per disegnare gesti e movimenti dei personaggi,

⁸⁷ Mondo conosciuto anche mediante esperienze d'eccezione, se l'autore va identificato con Nonno vescovo di Edessa (tra il 449 e il 471 d. C.), noto fra l'altro per la conversione della mima antiochena Pelagia: vd. Livrea 1987-91.

⁸⁸ Vd. Fauth 1981.

⁸⁹ D'Ippolito 1988, 753.

⁹⁰ *Dion.* 1, 1-45 (da leggere con le notazioni di Vian 1976); per le metamorfosi di Proteo vd. *Dion.* 43, 231 (non dissimili da quelle di Dioniso in 36, 313). Viene in mente Luc. *de salt.* 19: «credo che il mito antico intendesse dire che Proteo l'Egizio altro non fosse che un pantomimo (*orchestes*), un imitatore in grado di riprodurre qualsiasi movenza e assumere qualsiasi aspetto» (vd. Lawler 1943; l'origine egiziana della pantomima è stata proposta da Bier 1917; cfr. anche Robert 1930-69, 658).

⁹¹ In merito ci si orienta con Lawler 1964; Prudhommeau 1965; Fitton 1973; Bourcier 1989.

che di volta in volta interpretano un frammento (un episodio) della grande aretologia di Dioniso, qui dispiegata in tutte le sue valenze narrative e non rappresa nella congerie di epiteti sostitutivi esibita dalle litanie di Iside. In generale, possiamo ricordare l'impiego frequente del lessico della danza (*χορεύω, ὀρχέομαι, ὀρχηστήρ*) per designare le operazioni militari dell'esercito del dio: metafora a metà — verrebbe da dire —, un po' perché la tradizione della danza in armi può far da 'medio proporzionale' tra le due sfere, soprattutto perché l'esercito dionisiaco è composto da schiere di Coribanti, Satiri, Sileni e Baccanti, vale a dire da 'cori' da sempre abilitati a danze orgiastiche⁹². Quanto a situazioni specifiche, due fra tutte meritano di essere citate in questa sede, perché emblematiche della fusione nonniana tra epica e spettacolarità gestuale.

La prima riguarda le nozze di Cadmo e Armonia, celebrate a Tebe (immagine terrena d'Olimpo) alla presenza degli dèi: mentre Apollo suona sulla cetra un inno d'amore e le Muse intonano una dolce melodia, «Polymnia, madre della danza, agita le palme / e disegna figure simili a voce muta: / con canto di mani e vortice di pupille esegue immagini sapienti / in silenzio palpitante di senso. Su sandali dai mille volteggi, / cara al cuore di Zeus, ecco a far da ancella nuziale Nike, / che grida evohé in onore di Cadmo, il difensore di Zeus; presso il talamo / con labbra di vergine intreccia canto di nozze / e a ruota imprime l'orma dei piedi, in bel girotondo, / tutta ritroso fremito d'ali che sfiora le ali degli Amorini. / Da mille fiaccole di eguale splendore / sorge al crepuscolo luce di falsa Aurora»⁹³. Secondo il mito, le nozze di Peleo e Teti e quelle di Cadmo e Armonia sono momenti d'incontro tra cielo e terra, anzi l'ultima occasione in cui fu dato a esseri mortali di udire il canto delle Muse, vedere gli dèi assisi a mensa e riceverne i doni⁹⁴. Qui Nonno si muove nel solco della tradizione e ripropone la morfologia della festa divina (celebrazione dell'ordine cosmico) come modello d'ogni festa terrena; introduce però Polymnia come Musa della danza mimetica e patrona d'ogni rappresentazione orchestica, assicurando così fondamento metastorico alla realtà storica degli spettacoli, secondo una prospettiva attestata da anonimi carmi epigrammatici⁹⁵ e già presente nel *De saltatione* luciano (36), dove la pantomima è posta sotto la giurisdizione di Mnemosyne e della figlia Polymnia, divinità della memoria e della «scienza mimetico-dimostrativa»⁹⁶.

Il secondo caso riguarda i giochi funebri in onore di Staphylos, il re dal nome parlante *naturaliter* amico di Dioniso e altrettanto *naturaliter* soggetto a de-

⁹² Vd. Lawler 1950-1, 385ss.; Gigli Piccardi 1985, 131ss. (che segnala altresì il ricorso a ὀρχηθ-μὸν ὀλέθρου ο θανάτοιο per gli ultimi spasmi dei caduti).

⁹³ *Dion.* 5, 104-114 (da leggere con le note e il commento di Chuvin 1976).

⁹⁴ Pind. *Pyth.* 3, 88-99.

⁹⁵ *anth. pal.* 9, 504, 7 («molto sapiente, Polinnia scoprì le malie della danza») e 505, 17-18 («Taccio, col palmo che affascina i cuori parlando, / e col gesto rivelo del mio silenzio la voce»), nella versione di Pontani 1980, 259.

⁹⁶ Per Polymnia come memoria cfr. Plut. *quaest. conv.* 9, 14, 1, 743d.

stino di morte per vendemmia. Dopo l'agone musicale tra Eretteo ed Eagro (il padre di Orfeo), che risulta vincitore, il 'clou' delle celebrazioni è costituito da una gara di pantomimi, che si esibiscono dopo che Dioniso ha fissato, eziologicamente, le regole dello spettacolo. A conferma dello stretto rapporto da sempre esistente e qui rinnovato tra il dio delle rappresentazioni e l'evoluzione del teatro antico, i concorrenti sono due rappresentanti del corteo dionisiaco, il vecchio Marone, figlio del primo Sileno nato dalla Terra, e un giovane Sileno senza nome proprio. Il primo evoca gestualmente le figure di Ebe e Ganimede, mimando il banchetto divino in cui i due coppieri prestano servizio; il secondo esegue la contesa tra Dioniso e Aristeo impegnati a offrire agli dèi i rispettivi prodotti, vino e miele, per poi improvvisare una vertiginosa danza acrobatica al termine della quale, conscio della sconfitta, si muta in fiume, mostrando come l'arte mimetica possa essere insieme metamorfosi figurata e reale⁹⁷.

Ovviamente, l'interesse di Nonno non riguarda le storie mitiche oggetto della mimesi saltica, ma si concentra sull'esecuzione dei danzatori e mobilita un ampio repertorio di risorse lessicali e stilistiche per dar vita a quello che si potrebbe definire capolavoro di «scrittura della gestualità», caratteristica dell'intero poema qui realizzata al meglio dell'intensità espressiva, dato che l'argomento consente perfetto punto di fusione tra aspetti visivo-teatrali e descrittivi⁹⁸. La grammatica e la retorica del corpo impegnato nella danza liberano il potenziale comunicativo di gesti, moti e sguardi che si compongono in *schemata* carichi di significato⁹⁹: ciascuno degli attori-ballerini «disegna» e «intesse»¹⁰⁰ nel vuoto un discorso di immagini mute che agli spettatori offre spettacolo eloquente e al poeta impone un vero 'tour de force' per adattare la dizione epica, con tanto di nuove formule, alla dinamica della *fabula saltica*. Al centro dell'attenzione sta l'eloquenza delle mani, da sempre anello di congiunzione tra oratore e attore in fatto di gestualità¹⁰¹, a cui compete ruolo primario nell'arte del pantomimo: Nonno insiste sulla «mano muta» di Marone «che delinea silenzio dalle mille parole» (v. 200), sui «molteplici giochi delle dita» che tracciano figure (v. 219), sulla «mano silente e sapiente» del Sileno che «disegna immagini parlanti» (vv. 226 e 263), arricchendo così, col suo stile prezioso, la copiosa letteratura che si è misurata con

⁹⁷ *Dion.* 19, 118-286 (da leggere con le note e il commento di Gerbeau-Vian 1992).

⁹⁸ Cfr. altresì in *Dion.* 30, 108-117 la pantomima di Fetonte eseguita da Phlogios, «fiammeggiante» *orchestes* dal nome parlante.

⁹⁹ Vd. il distico finale dell'elogio del pantomimo conservato dal codice Salmasiano: *Tot linguae quot membra viro. Mirabilis ars est, / quae facit articulos ore silente loqui* (*anth.* 111 Riese³); cfr. anche Cassiod. *var.* 4, 51, 8.

¹⁰⁰ Sull'uso nonniano di verbi come *χαράσσειν, γράφειν, ὑφαίνειν* etc., e in generale sulla ricorrenza di imprestiti lessicali dalle arti figurative, vd. Lind 1935-6; Gigli Piccardi 1985, 150ss.

¹⁰¹ Cfr. per es. Quint. *inst.* 11, 3, 85 (*manus ipsae locuntur*).

la descrizione della χειρονομία, dell'abilità di comunicare mediante il linguaggio delle mani¹⁰².

Preso atto del forte radicamento della pantomima all'interno delle *Dionisiache*, che tributo non minore sembrano pagare anche ad altro genere di spettacolo¹⁰³, è ormai tempo di concludere, perché l'ingresso di forme sceniche diffuse nel carne epico consacrato alle imprese di Dioniso può in realtà venir assunto come ritorno alla sfera d'origine del teatro, al termine di una lunga parabola in cui le innovazioni e le rotture con la tradizione si giustificano come tentativi, riusciti, di raggiungere un pubblico sempre più numeroso e composito sul piano culturale e linguistico. Non è allora un caso che punto d'arrivo di tale evoluzione sia il 'muto' teatro del corpo, capace di muoversi tra oriente e occidente in una dimensione 'internazionale' e annullare qualsiasi differenza tra spettatori di lingua e provenienza diverse¹⁰⁴.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Edizioni, traduzioni, commenti

- Beta-Nordera 1992 = S. Beta - M. Nordera, *Luciano. La danza*, Venezia 1992.
- Bonaria 1965 = M. Bonaria, *Romani Mimi*, Romae 1965.
- Chuvin 1976 = P. Chuvin, *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, 2 (*Chants III-V*), Paris 1976.
- Ciani 1994 = M. G. Ciani, *Omero. Odissea*, Venezia 1994.
- Cunningham 1987 = I. C. Cunningham, *Herodae Mimiambi. Cum Appendice Fragmentorum Mimorum Papyraceorum*, Leipzig 1987.
- Gallavotti 1987⁵ = C. Gallavotti, *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano-Verona 1987⁵.
- GCA 1994 = B. L. Hijmans et al., *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book IX*, Groningen 1994.
- Gerbeau-Vian 1992 = J. Gerbeau - F. Vian, *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, 7 (*Chants XVIII-XIX*), Paris 1992.
- Grenfell-Hunt 1903 = B. P. Grenfell - A. S. Hunt, 413. *Farce and Mime*, in *The Oxyrhynchus Papyri*, 3, London 1903, 41-57.
- Griffiths 1975 = J. G. Griffiths, *Apuleius. The Isis-Book*, Leiden 1975.
- Jäkel 1964 = S. Jäkel, *Menandri sententiae. Comparatio Menandri et Philistionis*, Lipsiae 1964.
- Kenney 1990 = E. J. Kenney, *Apuleius. Cupid & Psyche*, Cambridge et al. 1990.
- Lanza 1987 = D. Lanza, *Aristotele. Poetica*, Milano 1987.
- Longo 1969 = V. Longo, *Aretalogie nel mondo greco*, 1 (*Epigrafi e papiri*), Genova 1969.
- Manteuffel 1929 = G. Manteuffel, *Apparatus mimici libellus*, «Eos», 32 (1929), 27-33.
- Manteuffel 1930 = G. Manteuffel, *De opusculis Graecis Aegypti et papyris, ostracis lapidibusque collectis*, Varsoviae 1930.
- Meyer 1880 = W. Meyer, *Publili sententiae*, Lipsiae 1880.
- Page 1941 = D. L. Page, *Select Papyri*, 3, London - Cambridge (Mass.) 1941.
- Parca 1992 = M. G. Parca, *Ptocheia or Odysseus in Disguise at Troy (P. Köln VI 245)*, Atlanta 1992.
- Pontani 1980 = F. M. Pontani, *Antologia Palatina*, 3, Torino 1980.
- Ribbeck 1898³ = O. Ribbeck, *Comicorum Romanorum Fragmenta*, Lipsiae 1898³ (1873¹).
- Rostagni 1945² = A. Rostagni, *Aristotele. Poetica*, Torino 1945².
- Rostagni 1956² = A. Rostagni, *Svetonio De poetis e biografii minori*, Torino 1956².
- Santelia 1990 = S. Santelia, *Charition liberata*, Bari 1990.
- Stephens-Winkler 1995 = S. A. Stephens - J. J. Winkler, *Ancient Greek Novels: The Fragments*, Princeton 1995.
- TGrF 1 = B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 1, Göttingen 1971.
- TGrF 4 = S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 4 (*Sophocles*), Göttingen 1985.
- Vian 1976 = F. Vian, *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques*, 1 (*Chants I-II*), Paris 1976.
- ≡ Wiemken 1972 = H. Wiemken, *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972.

¹⁰² Elenco di passi in Wüst 1949, 852ss. Vd. Weinreich 1948, 140-145; Lawler 1964, 12; Gerbeau-Vian 1992, 87 e 173.

¹⁰³ Sul rapporto tra le numerose scene di divinità al bagno e gli idromimi vd. D'Ippolito 1962. Per i mimi acquatici (tipo di rappresentazione a cui per es. poteva adattarsi benissimo anche la storia di Ero e Leandro) e in generale per gli spettacoli d'acqua si rinvia a Traversari 1960.

¹⁰⁴ Sul pantomimo come traduttore o ideale mediatore tra codici linguistici non comunicanti vd. l'aneddoto narrato da Luc. *de salt.* 64.

Studi

- Aa. Vv. 1994 = Aa. Vv., *Teatri greci e romani. Alle origini del linguaggio parlato*, 1-3, Roma 1994.
- Abel-Wilmanns 1977 = B. Abel-Wilmanns, *Der Erzähl Aufbau der Dionysiaka des Nonnos von Panopolis*, Frankfurt a. M. 1977.
- Anastasi 1984 = R. Anastasi, *Libanio e il mimo*, in Aa. Vv., *La poesia tardoantica: tra retorica, teologia e politica*, Messina 1984, 235-258.
- Andrieu 1954 = J. Andrieu, *Le dialogue antique. Structure et présentation*, Paris 1954.
- Beare 1968³-86 = W. Beare, *The Roman Stage*, London 1968³; trad. it. *I Romani a teatro*, Roma-Bari 1986.
- Bergman 1968 = J. Bergman, *Ich bin Isis*, Uppsala 1968.
- Bettini 1982 = M. Bettini, *A proposito dei versi sotadei, greci e romani*, «MD», 9 (1982), 59-105.
- Bier 1917 = H. Bier, *De saltatione pantomimorum*, Bonn 1917.
- Bonaria 1959 = M. Bonaria, *Dinastie di pantomimi latini*, «Maia», 11 (1959), 224-242.
- Bonaria 1987 = M. Bonaria in *Dizionario degli scrittori greci e latini*, 2, Milano 1987, 1359-1366, s. v. *Mimografi*.
- Bourcier 1989 = P. Bourcier, *Dancer devant les dieux. La notion de divin dans l'orchestrique*, Paris 1989.
- Bradley 1991 = D. R. Bradley, *Troy Revisited*, «Hermes», 119 (1991), 232-246.
- Cazzaniga 1958 = I. Cazzaniga, *Note marginali al papiro Berlinese 13927*, «SCO», 7 (1958), 7-19.
- Chuvin 1991 = P. Chuvin, *Mythologie et géographie dionysiaques. Recherches sur l'oeuvre de Nonnos de Panopolis*, Clermont-Ferrand 1991.
- Cicu 1988 = L. Cicu, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari 1988.
- Cicu 1993 = L. Cicu, *Componere mimum*, «Sandalion», 16 (1993), 103-141.
- Christes 1979 = J. Christes, *Reflexe erlebter Unfreiheit in den Sentenzen des Publilius Syrus und in den Fabeln des Phaedrus. Zur Problematik ihrer Verifizierung*, «Hermes», 107 (1979), 199-220.
- Corbato 1968 = C. Corbato, *Da Menandro a Caritone. Studi sulla genesi del romanzo greco e i suoi rapporti con la commedia nuova*, «QTTA», 1 (1968), 5-44.
- Corbett 1986 = Ph. Corbett, *The Scurra*, Edinburgh 1986.
- Couégnas 1992 = D. Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris 1992.
- Dällenbach 1977-94 = L. Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris 1977; trad. it. *Il racconto speculare*, Parma 1994.
- Daris 1988 = S. Daris, *Lo spettacolo nei papiri greci*, «AevAnt», 1 (1988), 77-93.
- de Keyser 1955 = E. de Keyser, *La signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin*, Louvain 1955.
- Desbordes 1979 = F. Desbordes, *Les vertus de l'énoncé. Notes sur les sentences de Publilius Syrus*, in Aa. Vv., *Formes brèves. De la gnome à la pointe*, Poitiers 1979, 65-83.
- Di Gregorio 1988 = L. Di Gregorio, *Gellio e il teatro*, «AevAnt», 1 (1988), 95-147.
- D'Ippolito 1962 = G. D'Ippolito, *Draconzio, Nonno e gli idromimi*, «A&R», s. V 7 (1962), 1-14.
- D'Ippolito 1964 = G. D'Ippolito, *Studi Nonniani. L'epillio nelle Dionisiache*, Palermo 1964.
- D'Ippolito 1986 = G. D'Ippolito, *Sul vocabolario nonniano: neologismi formali e neologismi semantici*, Palermo 1986.
- D'Ippolito 1987 = G. D'Ippolito in *Dizionario degli scrittori greci e latini*, 1, Milano 1987, 719-761, s. v. *Epici greci minori*.
- Else 1963² = G. F. Else, *Aristotle's Poetics. The Argument*, Cambridge (Mass.) 1963².
- Fantham 1984 = E. Fantham, *Roman Experience with Menander in the Late Republic and Early Empire*, «TAPhA», 114 (1984), 299-309.
- Fantham 1988-9 = E. Fantham, *Mime. The Missing Link in Roman Literary History*, «CW», 82 (1988-9), 153-163.
- Fauth 1981 = W. Fauth, *Eidos poikilon. Zur Thematik der Metamorphose und zum Prinzip der Wandlung aus dem Gegensatz in den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis*, Göttingen 1981.
- Fick 1990 = N. Fick, *Die Pantomime des Apuleius*, in J. Blänsdorf (ed.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990, 223-232.
- Fick-Michel 1991 = N. Fick-Michel, *Art et mystique dans les Métamorphoses d'Apulée*, Paris 1991.
- Filoramo 1993 = G. Filoramo, *Figure del sacro. Saggi di storia religiosa*, Brescia 1993.
- Finkelppearl 1991 = E. Finkelppearl, *The Judgment of Lucius: Apul. Met. 10. 29-34*, «CIAnt», 10 (1991), 221-236.
- Fiorencis-Gianotti 1990 = G. Fiorencis - G. F. Gianotti, *Fedra e Ippolito in provincia*, «MD», 25 (1990), 71-114.
- Fitton 1973 = J. W. Fitton, *Greek Dance*, «CQ», n. s. 23 (1973), 254-274.
- Friedländer 1922¹⁰ = L. Friedländer, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antoniner*, 2, Leipzig 1922¹⁰.
- Fusillo 1993 = M. Fusillo, recensione a Santelia 1990, «RFIC», 121 (1993), 460-463.
- García Gual 1975 = C. García Gual, *Apuntes sobre el mimo y la novela griega*, «AFFB», 1 (1975), 33-41.
- Garton 1982 = C. Garton, *A Revised Register of Augustan Actors*, ANRW, II.30.1 (1982), 580-609.
- Gentili 1977 = B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977.
- Giancotti 1967 = F. Giancotti, *Mimo e gnome. Studi su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina-Firenze 1967.
- Giancotti 1992 = F. Giancotti, *Le «Sententiae» di Publilio Siro e Seneca*, in Aa. Vv., *La langue latine, langue de la philosophie*, Roma 1992, 9-38.
- Giancotti 1994 = F. Giancotti, *«Sibi vivere» in una sentenza di Publilio Siro (e in Seneca)*, in *Voci di molte acque. Miscellanea di studi offerti a E. Corsini*, Torino 1994, 167-181.
- Giangrande 1978 = G. Giangrande, *Preliminary Notes on the Use of Paragraphos in Greek Papyri*, «MPHL», 3 (1978), 147-151.
- Gianotti 1979 = G. F. Gianotti, *Le metamorfosi di Omero: il «romanzo di Troia» dalla specializzazione delle scholae a un pubblico di non specialisti*, in G. Petronio - U. Schulz-Buschhaus (edd.), *«Trivialliteratur?»*. Letterature di massa e di consumo, Trieste 1979, 89-104.
- Gianotti 1986 = G. F. Gianotti, *'Romanzo' e ideologia. Studi sulle Metamorfosi di Apuleio*, Napoli 1986.

- Gianotti 1991 = G. F. Gianotti, *Sulle tracce della pantomima tragica: Alceste tra i danzatori?*, «Dioniso», 61 (1991), 121-49.
- Gianotti 1993 = G. F. Gianotti, *Histriones, mimi et saltatores: per una storia degli spettacoli 'leggeri' d'età imperiale*, in Aa. Vv., *Vitae Mimae. Forme e funzioni del teatro comico greco e latino*, Como 1993, 45-77.
- Gigli Piccardi 1985 = D. Gigli Piccardi, *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*, Firenze 1985.
- Grabar 1946 = A. Grabar, *Plotin et l'origine de l'esthétique médiévale*, «CArch», 1 (1946), 15-34.
- Granatelli 1990 = R. Granatelli, *L'adulterio come controversia figurata in una causa realmente svoltasi nel foro: Sen. Contr. II 1. 34-36*, in A. Pennacini (ed.), *Retorica della comunicazione nelle letterature classiche*, Bologna 1990, 201-232.
- Grassi 1920 = T. Grassi, *Musica, mimica e danza secondo i documenti papiracei greco-egizi*, in *Studi della scuola papirologica*, 3, Milano 1920 (= 1973), 117-135.
- Henderson 1991² = J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, Oxford 1991² (1975¹).
- Jöhrens 1981 = G. Jöhrens, *Der Athenahymnus des Aelius Aristides*, Bonn 1981.
- Jory 1963 = E. J. Jory, *Algebraic Notations in Dramatic Texts*, «BICS», 10 (1963), 65-78.
- Jory 1988 = E. J. Jory, *Publilius Syrus and the Element of Competition in the Theatre of the Republic*, in *Vir bonus discendi peritus. Studies for O. Skutsch*, London 1988, 73-81.
- Kehoe 1984 = P. E. Kehoe, *The Adultery Mime Reconsidered*, in Aa. Vv., *Classical Texts and their Tradition*, Chico (Cal.) 1984, 89-106.
- Kleinknecht 1937 = H. Kleinknecht, *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart-Berlin 1937.
- Lawler 1943 = L. Lawler, *Proteus is a Dancer*, «CW», 36 (1943), 116s.
- Lawler 1950-1 = L. Lawler, *The Dance in Metaphor*, «CJ», 46 (1950-1), 383-391.
- Lawler 1964 = L. Lawler, *The Dance in Ancient Greece*, London 1964.
- Leppin 1992 = H. Leppin, *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des röm. Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn 1992.
- Lind 1935-6 = L. R. Lind, *The Mime in Nonnos' Dionysiaca*, «CW», 29 (1935-6), 21-23.
- Livrea 1987-91 = E. Livrea, *Il poeta e il vescovo: la questione nonniana e la storia*, «Prometheus», 13 (1987), 97-123; rist. in Id., *Studia Hellenistica*, 2, Firenze 1991, 439-462.
- Long 1986 = T. Long, *Barbarians in Greek Comedy*, Carbondale (Ill.) 1986.
- Marini 1991 = N. Marini, *Δρᾶμα: possibile denominazione per il romanzo greco d'amore*, «SIFC», s. III 9 (1991), 232-243.
- Marino 1990 = E. Marino, *Il teatro nel romanzo: Eliodoro e il codice spettacolare*, «MD», 25 (1990), 203-218.
- Maritz 1991 = J. Maritz, *The Role of Music in Daphnis and Chloe*, GCN, 4 (1991), 57-67.
- Marzullo 1973 = A. Marzullo, *Dalla satira al teatro popolare latino*, Milano 1973.
- Mazzoli 1970 = G. Mazzoli, *Seneca e la poesia*, Milano 1970.
- Merkelbach 1988-91 = R. Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart 1988; trad.

- it. *I misteri di Dioniso. Il dionisismo in età imperiale romana e il romanzo pastorale di Longo*, Genova 1991.
- Merkelbach 1994 = R. Merkelbach, *Novel and Aretalogy*, in Tatum (ed.) 1994, 283-295.
- Merkle 1989 = S. Merkle, *Die Ephemeris belli Troiani des Diktys von Kreta*, Frankfurt a. M. et al. 1989.
- Merkle 1990 = S. Merkle, «Artless and abrupt?». *Bemerkungen zur 'Ephemeris belli Troiani' des Diktys von Kreta*, GCN, 3 (1990), 79-90.
- Merkle 1994 = S. Merkle, *Telling the True Story of the Trojan War: The Eyewitness Account of Dictys of Crete*, in Tatum (ed.) 1994, 183-196.
- Mesk 1908 = J. Mesk, *Des Aelius Aristides verlorene Rede gegen die Tänzer*, «WS», 30 (1908), 59-74.
- Moering 1915 = F. Moering, *De Petronio mimumorum imitatore*, Diss. Münster 1915.
- Müller 1961 = D. Müller, *Ägypten und die griechischen Isis-Aretalogien*, Berlin 1961.
- Nicoll 1931 = A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, London et al. 1931 (= New York 1963).
- Panayotakis 1995 = C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyrical of Petronius*, Leiden et al. 1995.
- Paulsen 1992 = Th. Paulsen, *Inszenierung des Schicksals: Tragödie und Komödie im Roman des Heliodor*, Trier 1992.
- Pavano 1993 = A. Pavano, *Una presunta seconda redazione della de excidio Troiae Historia di Darete Frigio*, «Sileno», 19 (1993), 229-275.
- Perpillou-Thomas 1993 = F. Perpillou-Thomas, *Fêtes d'Égypte ptolémaïque et romaine d'après la documentation papyrologique grecque*, Lovanii 1993.
- Perpillou-Thomas 1995 = F. Perpillou-Thomas, *Artistes et athlètes dans les papyrus grecs d'Égypte*, «ZPE», 108 (1995), 225-251.
- Prudhommeau 1965 = G. Prudhommeau, *La danse grecque antique*, 1-2, Paris 1965.
- Puppini 1988 = P. Puppini, *Il mimo anonimo: forma di spettacolo 'popolare' d'età ellenistico-romana*, Ferrara 1988.
- Reardon 1969 = B. P. Reardon, *The Greek Novel*, «Phoenix», 23 (1969), 291-309.
- Reich 1903 = H. Reich, *Der Mimus*, 1-2, Berlin 1903.
- Reynolds 1946 = R. W. Reynolds, *The Adultery Mimus*, «CQ», 40 (1946), 77-84.
- Rieks 1978 = R. Rieks, *Mimus und Atellane*, in E. Lefèvre (ed.), *Das römische Drama*, Darmstadt 1978, 348-377.
- Robert 1930-69 = L. Robert, *Pantomimen im griechischen Orient*, «Hermes», 65 (1930), 106-122; rist. in *Opera minora selecta*, 1, Amsterdam 1969, 654-670.
- Rotolo 1957 = V. Rotolo, *Il pantomimo*, Palermo 1957.
- Salles 1981 = C. Salles, *Assem para et accipe auream fabulam. Quelques remarques sur la littérature populaire et le répertoire des conteurs publics dans le monde romain*, «Latomus», 40 (1981), 3-20.
- Schetter 1987 = W. Schetter, *Dares und Dracontius. Über die Vorgeschichte des trojanischen Krieges*, «Hermes», 115 (1987), 211-231.
- Schetter 1988 = W. Schetter, *Beobachtungen zum Dares Latinus*, «Hermes», 116 (1988), 94-109.
- Schiesaro 1988 = A. Schiesaro, *La 'tragedia' di Psiche: note ad Apuleio met. IV 28-35*, «Maia», 40 (1988), 141-150.

- Scobie 1969 = A. Scobie, *Aspects of the Ancient Romance and its Heritage*, Meisenheim am Glan 1969.
- Scobie 1979 = A. Scobie, *Storytellers, Storytelling and the Novel in Graeco-Roman Antiquity*, «RhM», 122 (1979), 229-239.
- Sijpesteijn 1976 = P. J. Sijpesteijn, *Transportation of Entertainers in Roman Egypt*, in *Miscellanea tragica in honorem J. C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976, 425-429.
- Solmsen 1979 = F. Solmsen, *Isis among Greeks and Romans*, London - Cambridge (Mass.) 1979.
- Steinmetz 1982 = P. Steinmetz, *Untersuchungen zur römischen Literatur des zweiten Jahrhunderts nach Chr. Geburt*, Wiesbaden 1982.
- Tatarkiewicz 1963 = W. Tatarkiewicz, *Classification of Arts in Antiquity*, «JHI», 24 (1963), 231-240.
- Tatum (ed.) 1994 = J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-London 1994.
- Timpanaro 1987 = S. Timpanaro, *Sulla composizione e la tecnica narrativa dell'Ephemeris di Ditti-Settimio*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. Della Corte*, 4, Urbino 1987, 169-215.
- Traina 1994 = G. Traina, *Licoride, la mima*, in A. Fraschetti (ed.), *Roma al femminile*, Roma-Bari 1994, 95-122.
- Traversari 1960 = G. Traversari, *Gli spettacoli in acqua nel teatro tardo-antico*, Roma 1960.
- Vandoni 1964 = M. T. Vandoni, *Feste pubbliche e private nei documenti greci*, Milano 1964.
- Walden 1894 = J. W. H. Walden, *Stage Terms in Heliodorus' Aethiopica*, «HSP», 5 (1894), 1-43.
- Walsh 1970 = P. G. Walsh, *The Roman Novel*, Cambridge 1970.
- Weinreich 1931 = O. Weinreich, *Fabel, Aretalogie, Novelle*, Heidelberg 1931.
- Weinreich 1941 = O. Weinreich, *Martials Grabepigramm auf den Pantomimus Paris (XI 13)*, Heidelberg 1941.
- Weinreich 1948 = O. Weinreich, *Epigramm und Pantomimus*, Heidelberg 1948.
- Wesch-Klein 1993 = G. Wesch-Klein, *Funus publicum*, Heidelberg 1993.
- Wiemken 1979 = H. Wiemken, *Der Mimus*, in G. A. Seeck (ed.), *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979, 401-433.
- Wüst 1932 = E. Wüst in *RE*, XV.2 (1932), 1727-1764, s. v. *Mimus*.
- Wüst 1938 = E. Wüst in *RE*, XIX.2 (1938), 2402-2405, s. v. *Philistion* [3].
- Wüst 1949 = E. Wüst in *RE*, XVIII.3 (1949), 833-869, s. v. *Pantomimus*.
- Zimmermann-de Graaf 1993 = M. Zimmermann-de Graaf, *Narrative Judgement and Reader Response in Apuleius' Metamorphoses 10, 29-34: The Pantomime of the Judgement of Paris*, *GCN*, 5 (1993), 143-161.
- Zucchelli 1995 = B. Zucchelli, «*Mimus halucinatur...*». *Il teatro-spettacolo del II secolo*, in *Aa. Vv., Storia, letteratura ed arte a Roma nel II sec. d.C.*, Firenze 1995, 295-319.

FRANCESCO DE MARTINO
(Bari)

PER UNA STORIA
DEL 'GENERE' PORNOGRAFICO

MARCO DORATI - GIULIO GUIDORIZZI
(Milano)

LA LETTERATURA INCUBATORIA*

* I testi dei singoli miracoli compresi nelle apposite raccolte sono citati nelle note secondo le seguenti sigle:

MCD = *Cosmae et Damiani Miracula* (ed. Rupprecht 1935)

MCI = *Cyri et Iohannis Miracula* (ed. Fernández Marcos 1975).

MTh = *Theclae Miracula* (ed. Dagron 1978)

W = *Asclepii Iamata* (ed. Herzog 1931).

Nell'ambito di una stretta collaborazione, i paragrafi 1-2 sono stati redatti da M. Dorati, il paragrafo 3 da G. Guidorizzi.

1. Caratteri del genere incubatorio

«Cleo, incinta da cinque anni. Dopo essere stata incinta per cinque anni venne dal dio come supplice e dormì nel santuario. Non appena fu uscita e si trovò al di fuori del tempio partorì un figlio, il quale, subito dopo essere nato, si lavò nella fontana e andò in giro camminando insieme alla madre. In cambio di questi favori, essa scrisse sulla sua offerta: non si deve ammirare la grandezza della tavoletta, ma la Divinità, poiché Cleo portò il peso nel ventre per cinque anni, fino a quando dormì nel tempio ed Egli la guarì»¹. Questo racconto, che apre la serie delle celebri *Cronache di Epidauro*, è solo una delle tante descrizioni lasciateci dall'antichità che fanno riferimento all'incubazione, vale a dire all'uso di dormire in un luogo sacro in attesa dell'apparizione in sogno di una potenza soprannaturale, dalla quale si attende consiglio o guarigione².

La continuità che possiamo osservare, per più di un millennio, nelle descrizioni che hanno per oggetto questa pratica è tanto notevole, che sembra lecito parlare di genere incubatorio, sempre che con questa espressione si intenda un settore specializzato della più vasta letteratura aretalogica più che un genere autonomo. È infatti impossibile isolare una letteratura di contenuto specificamente ed esclusivamente incubatorio, nella stessa misura in cui è impossibile isolare il fenomeno dell'apparizione divina durante l'incubazione dalle altre manifestazioni del soprannaturale³: non esiste del resto uno specifico dio dell'incubazione, né un dio la cui attività sia limitata a questo genere di apparizioni. Sul versante umano, d'altro canto, essa non può essere collegata ad una figura ben identifica-

¹ Per il testo delle *Cronache di Epidauro*, cfr. Herzog 1931; LiDonnici 1989 (che però ritorna discutibilmente alla precedente edizione di Hiller von Gaertringen, *IG* 4².1).

² Per l'incubazione in generale, cfr. Welcker 1850; Deubner 1900; Hamilton 1906; Weinreich 1909, 76-136; Herzog 1931; Halliday 1936, 284-289; Edelstein 1945, 2, 142-180; Dodds 1951-9, 133-147. Segnaliamo inoltre il libro di Maria Girone, *Ἱάματα. Guarigioni miracolose di Asclepio in testimonianze epigrafiche*, di prossima pubblicazione presso le edizioni Levante di Bari (edizione, traduzione e commento di tutte le iscrizioni ad esclusione delle *Cronache di Epidauro*), ringraziando l'autrice per averci permesso di consultare il manoscritto del suo lavoro.

³ Cfr. Reitzenstein 1906, 9 n. 4. Sarebbe impossibile isolare una letteratura incubatoria in senso stretto da una letteratura più genericamente aretalogica, che ha per oggetto tutti i prodigi compiuti da divinità e potenze soprannaturali e non solo quelli collegati ai sogni: cfr. Longo 1969, 27-34; Cox 1983, 3-4. La letteratura incubatoria potrebbe d'altro canto essere vista anche come branca dell'onirocritica, dal momento che spesso i sogni ottenuti per mezzo dell'incubazione dovevano essere interpretati (già nelle *Cronache di Epidauro* il sogno di Callicratea [*W* 46, per il quale cfr. recentemente Stramaglia 1992], nel quale il dio rivela la presenza di un tesoro, viene interpretato da un *μάντις*), e come un settore della letteratura oracolare, nei casi in cui esito dell'incubazione fosse non una guarigione ma un responso: cfr. Rohde 1890-1914, 123-132; 189-193.

bile e dotata di un campo d'azione autonomo, da porre accanto e distinguere da altri specialisti del soprannaturale, come il χρησμολόγος, l'ὄνειροκρίτης ο ἄρεταλόγος⁴.

Se dunque vi furono raccolte di testi di carattere prevalentemente incubatorio ciò fu dovuto non tanto ad un interesse specifico per il fenomeno, quanto al fatto che tali testi fanno riferimento a santuari e divinità la cui attività era prevalentemente anche se non esclusivamente incubatoria.

Poste tali premesse, possiamo far rientrare in questo genere in primo luogo le cronache redatte nei santuari in cui si praticava l'incubazione. Incise su lastre di pietra o direttamente sulle pareti degli edifici⁵, queste cronache, registrando guarigioni e miracoli, documentavano l'attività dei santuari nei quali erano esposte. Queste epigrafi coprono un arco cronologico molto ampio: dalla fine del IV a. C., quando furono incise le *Cronache di Epidauro* — prima testimonianza, per noi, di questa pratica —, fino all'età almeno di Diocleziano, che ordinò di incidere su tavole i miracoli che avevano luogo in un tempio romano di Asclepio⁶. Nessuna di queste raccolte è pervenuta integra. Di alcune di esse, ad esempio quelle dei santuari di Asclepio situati nell'isola Tiberina⁷ e a Lebena nell'isola di Creta⁸, non sono rimasti che pochi frammenti. Delle sei stele che ancora Pausania poteva vedere esposte nell'Asclepieion di Epidauro⁹, invece, tre più il frammento d'una quarta, che descrivono una settantina di miracoli, sono sopravvissute in condizioni più o meno frammentarie.

I miracoli incubatori tuttavia non furono fissati solo su pietra, in epigrafi destinate ad essere lette nel luogo stesso del prodigio. A partire dall'età ellenistica, infatti, furono anche composti libri che avevano come principale, sebbene non esclusivo, oggetto di interesse le guarigioni miracolose e le prescrizioni delle divinità incubatorie¹⁰. Sappiamo ad esempio che si sviluppò una letteratura specifica che registrava le prescrizioni di Serapide e le relative interpretazioni¹¹: Artemi-

⁴ Questi personaggi, che possono talvolta sovrapporsi nella stessa persona — come nel caso del Tolomeo Polirrenio di un'iscrizione di Delo del I a. C. (*Syll.* 1133; cfr. Reinach 1885, 260-265; Reitzenstein 1906, 9-10; Longo 1969, 18), che si qualifica nel contempo come ὄνειροκρίτης e ἄρεταλόγος, o come Aristandro di Telmesso, χρησμολόγος e interprete di sogni (cfr. Del Corno 1969, 7-23; 105-108) —, mantengono nel complesso campi d'azione e funzioni distinte. L'incubazione costituisce piuttosto un terreno di interesse comune per tutte queste figure, che non l'appannaggio di una figura autonoma.

⁵ Come nel caso del santuario di Lebena. Cfr. Guarducci 1934, 413.

⁶ Cfr. Deubner 1900, 75 n. 1.

⁷ *IG* 14, 966 = T 438 Edelstein = T 52-55 Longo.

⁸ *IC* 1, 17, 8-20 = T 426 Edelstein = T 46-47 Longo.

⁹ Cfr. Paus. 2, 27, 3.

¹⁰ Halliday 1936, 286.

¹¹ Cfr. Del Corno 1975, xxvii.

doro afferma che Gemino di Tiro, Demetrio Falereo¹² e Artemone di Mileto¹³ avevano raccolto rispettivamente in tre, cinque e ventidue libri, un gran numero di sogni, ed in particolare le guarigioni (θεραπεῖαι) e le prescrizioni (συνταγαί) del dio¹⁴. Parlando del Serapeion di Canopo, Strabone accenna ad alcuni autori che hanno trascritto (συγγράφουσι δέ τινες) le guarigioni (θεραπεῖαι) e i miracoli (ἀρεταί) del dio¹⁵. Strabone non dice se si trattasse di veri e propri libri o di registrazioni templari, in qualche modo analoghe alle tavolette che era obbligatorio dedicare dopo aver consultato l'oracolo di Trofonio, scrivendovi quanto s'era visto o udito¹⁶, ma l'esempio degli autori ricordati da Artemidoro sembra parlare piuttosto in favore dell'ipotesi dei libri¹⁷.

Il resoconto dei miracoli del dio, fissato in un libro e non più su una stele, si stacca dunque dal luogo di origine ed è libero di circolare ovunque esista un pubblico disposto a leggerlo: non sono più i fedeli a trovare *in loco* la stele, ma è il testo che va a cercarsi una cerchia di lettori al di fuori dei santuari. Libri come quello di Artemone potevano forse costituire un genere popolare di consumo, al pari di certa letteratura aretologica¹⁸, ma è noto che furono utilizzati anche da intellettuali e uomini di cultura. Letti e criticati da uno specialista dell'onirocritica come Artemidoro, questi libri trovarono lettori meglio disposti tra gli stoici, che talvolta li utilizzarono, pare, per comporre i loro scritti sui sogni e sulla provvidenza divina¹⁹.

Di queste opere non è rimasto nulla; possiamo farcene un'idea grazie ad Eliano, che ricorda, forse attingendo ad Artemone²⁰, alcune miracolose guarigioni di uomini e di animali²¹, paragonabili a quelle di Epidauro; ma soprattutto, abbiamo un utile termine di confronto nei libri di miracoli dei santi cristiani, che proseguono la tradizione delle cronache templari proprio come i santi proseguono l'attività delle divinità incubatorie pagane sostituendole nei loro stessi santuari²². I santi Ciro e Giovanni, ad esempio, i cui miracoli furono narrati nel VII d. C. da Sofronio, patriarca di Gerusalemme, rimpiazzarono un precedente culto di

¹² Cfr. Del Corno 1969, 138-139.

¹³ Cfr. Del Corno 1969, 111. Vd. anche Blum 1943; Weinreich 1909, 119-124.

¹⁴ Artem. 2, 44. Anche altrove (4, 22) Artemidoro polemizza contro coloro che hanno trascritto le prescrizioni del dio, che egli giudica piene di cose ridicole.

¹⁵ Strab. 17, 1, 17.

¹⁶ Paus. 9, 39, 14.

¹⁷ Su questo cfr. ora Merkelbach 1994, 7-8.

¹⁸ Cfr. Reitzenstein 1906, 15. Weinreich 1909, 89-90 sottolinea come alcuni racconti di guarigioni dovessero non solo edificare il lettore, ma anche divertirlo.

¹⁹ Weinreich 1909, 120-136; Del Corno 1969, 113-114; 1975, xvii-xviii.

²⁰ Weinreich 1909, 123-124.

²¹ Ael. *nat. an.* 11, 31-34.

²² Per la continuità tra incubazione pagana e cristiana, cfr. Deubner 1900, 56-109; Fernández Marcos 1975, in particolare 23-32; Rüttimann 1986, 179-220. Cfr. anche, per l'atteggiamento cristiano verso i sogni in generale, Dodds 1965-70, 45-53.

Iside nel tempio di Menute, vicino ad Alessandria²³. Santa Tecla — le cui gesta furono descritte da un anonimo retore nel V d. C.²⁴ — raccoglie l'eredità di Sarpedonio, una divinità incubatoria locale²⁵. Abbiamo poi l'anonima raccolta dei miracoli di Cosma e Damiano, che sostituirono i Dioscuri in un santuario di Costantinopoli²⁶. Oltre a costituire libri autonomi, questi testi erano probabilmente destinati anche ad essere letti in pubblico durante festività ed occasioni liturgiche²⁷. Le narrazioni dei vari miracoli, autonome e di lunghezza nel complesso omogenea, basate su schemi ricorrenti e collaudati, potevano essere facilmente scorporate dalla raccolta e lette singolarmente nel corso di quella che potremmo definire una 'performance'. Sant'Agostino è testimone del fatto che resoconti di miracoli erano letti di fronte ai fedeli riuniti²⁸, ed il compilatore dei miracoli di Cosma e Damiano afferma d'aver assistito ad una pubblica lettura all'interno del santuario²⁹. Le raccolte cristiane mantengono così un legame con l'oralità da cui hanno avuto origine e se da un lato, nel conservare le tradizioni del santuario, svolgono l'antica funzione delle epigrafi, dall'altro, come i libri che abbiamo ricordato, possono diffondersi anche all'esterno.

Qual era l'identità sociale, e quali erano gli intenti degli autori di questi libri? Il carattere generale di tutte queste raccolte sembra essere stato quello dell'aretologia sacra³⁰. Chi s'assumeva il compito di raccogliere i miracoli era per lo più un credente animato da fervore religioso che proclamava d'aver ricevuto salvezza e benefici dal dio per il quale nutriva riconoscenza e devozione. Un esempio è Elio Aristide, che, più volte salvato da Asclepio, compose i *Discorsi sacri* per ordine e a gloria del suo protettore³¹, ma è forse ancora più significativo il caso di Demetrio, che avrebbe scritto la sua opera su Serapide dopo aver riacquisito la vista grazie al dio³². Nello stesso modo, Sofronio compone la sua raccolta dopo che Ciro e Giovanni gli hanno restituito la vista³³; e l'autore dei miracoli di

Tecla è più volte guarito dalla santa³⁴, che gli appare anche nei momenti difficili per esortarlo a proseguire la sua opera³⁵.

Si tratta dunque di opere di carattere religioso: legata del resto per sua stessa origine al santuario, l'incubazione difficilmente doveva prestarsi allo sviluppo di un filone profano.

Sofronio e il retore che scrive i miracoli di Tecla sono uomini istruiti e di condizione elevata, per non parlare di Elio Aristide o di Demetrio. Ma possiamo supporre che resoconti incubatori siano stati stilati anche da personaggi più umili che vivevano ai margini ed in simbiosi con il tempio, pur non facendo parte del personale ufficiale: personaggi simili agli interpreti di sogni e agli aretologi, che erano in genere figure di basso livello sociale e di scarso prestigio³⁶.

Un tratto comune a tutti questi testi è il fatto che non è mai il fenomeno dell'incubazione in sé ad essere oggetto d'attenzione, ma l'attività di un santuario o di una potenza soprannaturale. Dietro ad ogni raccolta, in altre parole, esiste un tempio, ed ogni testo è, o quanto meno vuole presentarsi, come fedele registrazione di una tradizione locale³⁷.

La fonte, espressa o sottintesa, è in primo luogo la tradizione orale che l'autore raccoglie dal personale ufficiale o dai frequentatori del santuario, se non dagli stessi beneficiari dei miracoli³⁸.

Abbiamo inoltre le iscrizioni e gli *ex voto* che, con i possibili connessi 'commentari orali', possono essere stati punto di partenza per alcune narrazioni³⁹. I testi fanno spesso riferimento a oggetti votivi o parti del tempio in qualche modo legate ad un prodigio. Abbiamo visto, nel miracolo di Epidauro letto all'inizio, come venga riportato alla lettera il testo della tavoletta votiva dedicata dalla donna guarita. Le *Cronache di Epidauro* ricordano anche altri oggetti, come il masso che si trova di fronte al tempio, sollevato e trasportato in quel luogo per ordine del dio da un paralitico guarito⁴⁰, o la coppa rotta e miracolosamente aggiustata da Asclepio per esaudire la preghiera del servo che l'aveva spezzata, e che fa parte del materiale votivo del tempio⁴¹. Nello stesso modo, Sofronio trascrive te-

²³ Cfr. Fernández Marcos 1975, 13-22. Su Sofronio si veda ora Cavallo 1985, 17-18.

²⁴ L'attribuzione tradizionale a Basilio di Seleucia è stata contestata da Dagron 1978, 13-19, che assegna l'opera ad un anonimo retore del V d. C.

²⁵ Cfr. *MTh* 1-4 e Dagron 1978, 85-90; Deubner 1900, 100-102.

²⁶ Cfr. Deubner 1900, 68-79; 1907; Rupprecht 1935. Cfr. anche, in generale, Delehaye 1925, 8-18; per altre raccolte di miracoli incubatori cristiani (s. Artemio, s. Teraponte, s. Isaia, s. Demetrio), cfr. Delehaye 1925, 32-40; 57-64.

²⁷ Cfr. Fernández Marcos 1975, 172-173.

²⁸ *Aug. civ.* 22, 8 (pp. 566, 28; 577, 20 Dombart-Kalb⁵). Cfr. Delehaye 1910.

²⁹ Cfr. Delehaye 1925, 17.

³⁰ Per la distinzione tra aretologia sacra e profana, cfr. Longo 1969, 19-34.

³¹ Sull'argomento vd. per tutti Nicosia 1988.

³² Cfr. *Diog. Laert.* 5, 76.

³³ Cfr. *MCI* 70.

³⁴ Cfr. *MTh* 12; 41.

³⁵ *MTh* 31.

³⁶ Per gli interpreti di sogni, cfr. Guidorizzi 1988, XVIII-XXIII; per gli aretologi, Reinach 1885; Longo 1969, 17-34.

³⁷ Dagron 1978, 24-25 nota come i miracoli di santa Tecla, nonostante l'autore affermi (*MTh* 6) che Tecla è una santa universale e non poliade, siano tutti — direttamente o indirettamente — legati al santuario di Seleucia. Lo stesso può dirsi di Ciro e Giovanni, sebbene anche Sofronio affermi che la loro sfera di azione non conosca limiti spaziali (*MCI* 8).

³⁸ Per le *Cronache di Epidauro* cfr. LiDonnici 1989, 238-248 (e anche 25-41); per i *Miracoli di santa Tecla* cfr. Dagron 1978, 27-28; per Sofronio, cfr. Fernández Marcos 1975, 169-173; per Cosma e Damiano, cfr. Delehaye 1925, 17-18.

³⁹ Cfr. LiDonnici 1989, 134-153; Dagron 1978, 25-30; Fernández Marcos 1975, 169-173.

⁴⁰ Cfr. *W* 15.

⁴¹ Cfr. *W* 10. Vd. LiDonnici 1989, 142.

stualmente l'iscrizione votiva dedicata da un cieco guarito da Ciro e Giovanni⁴² e nomina una pietra che tormentava con il suo peso le viscere di una donna, e che, una volta espulsa grazie all'intervento dei santi, viene dedicata e posta davanti al loro sepolcro, dove è ancora visibile⁴³. Analoghi esempi potrebbero essere tratti anche dai *Miracoli di santa Tecla*⁴⁴.

Possiamo infine presupporre, almeno in alcuni casi, l'esistenza di archivi che raccoglievano le guarigioni e i miracoli avvenuti nei santuari e che possono essere stati consultati dai compilatori delle raccolte⁴⁵. Anche qui troviamo un parallelo in campo cristiano: Agostino faceva compilare ai miracolati degli opuscoli nei quali era descritta la loro vicenda, e nel giro di soli due anni riuscì a costituire ad Ippona un archivio che comprendeva una settantina di questi *libelli*⁴⁶. Non è comunque sempre possibile separare nettamente gli archivi dal materiale votivo. Le tavolette esposte nell'antro di Trofonio⁴⁷, ad esempio, erano nello stesso tempo archivio e materiale votivo del tempio.

Naturalmente, è difficile dire quanto vi sia di autentica oralità e quanto di pseudo-oralità: tavolette e materiali votivi esistevano, senza dubbio, come certo esistevano tradizioni e informatori locali, ma non è possibile dire in che misura, secondo quali modalità, e con quale grado di libertà siano state utilizzate da coloro che composero le diverse raccolte. Nell'unico caso in cui possediamo, insieme al racconto del miracolo, anche l'*ex voto* — e cioè nel caso del masso sollevato dal paralitico, con la relativa iscrizione, citato nelle *Cronache di Epidauro* —, siamo di fronte ad un falso posteriore al testo delle *Cronache* stesse⁴⁸.

In ogni caso, i testi che oggi possediamo non sono semplici doppioni su pietra o su carta delle tavolette presenti nei templi o trascrizioni di tradizioni orali, ma il prodotto di un'elaborazione che ha trasformato i materiali di partenza, quali che essi fossero, in vista delle finalità specifiche del santuario che commissionava l'epigrafe o dell'autore che scriveva il libro; finalità che non potevano essere se non diverse da quelle dei singoli dedicanti.

Il caso delle *Cronache di Epidauro* è emblematico. Questo testo non è un ingenuo elenco di miracoli, ma un prodotto letterariamente elaborato, come dimostrano simmetrie e parallelismi interni. Troviamo ad esempio riproposto due volte lo stesso tipo di guarigione miracolosa, che consiste nel decapitare il mala-

⁴² Cfr. *MCI* 69.

⁴³ Cfr. *MCI* 48.

⁴⁴ L'autore dei *Miracoli di santa Tecla* ricorda i numerosi *χαριστήρια* conservati all'interno del tempio e dedicati dai beneficiari di un miracolo non incubatorio (*MTh* 13), oppure l'iscrizione a mosaico posta su una delle pareti del tempio che uno scalpellino cerca inutilmente di cancellare eseguendo un ordine eretico (*MTh* 10). Cfr. Dagron 1978, 29.

⁴⁵ Cfr. Longo 1969, 26 e 31; Merkelbach 1994, 283-285.

⁴⁶ *Aug. civ.* 22, 8 (p. 577, 20 Dombart-Kalb⁵); Delehaye 1910, 433.

⁴⁷ Paus. 9, 39, 14.

⁴⁸ Cfr. Longo 1969, 79-80; LiDonnici 1989, 222-223.

to, svuotarlo, quasi fosse un contenitore, della sua malattia e quindi riattaccare la testa. Nel primo caso l'operazione viene eseguita a Epidauro dal dio in persona ed è coronata da successo, mentre nel secondo racconto, ambientato nel santuario rivale di Trezene, sono i figli del dio ad agire, e l'operazione è condotta in modo così maldestro che deve intervenire Asclepio per rimediare. L'intento propagandistico traspare dalla posizione ravvicinata dei due racconti, che si susseguono a brevissima distanza per facilitare ai lettori il confronto tra i santuari⁴⁹. Ma soprattutto, le iscrizioni, nel loro complesso, costituiscono per i lettori un vero e proprio campionario dei casi umani e delle guarigioni più frequenti nel tempio, e mirano a delineare un quadro d'insieme che risponde a precise strategie narrative e didattiche⁵⁰.

È inoltre interessante notare la programmatica esigenza di documentazione comune a questi testi, e, in generale, a tutta la letteratura aretologica⁵¹. Le *Cronache di Epidauro* si aprono con il riferimento ad un oggetto votivo — un *πίναξ* — e questo non è casuale, ma è un segno del fatto che chi compose il testo volle mettere in chiaro fin dall'inizio che esso era documento di fatti realmente avvenuti, e non invenzione, e volle quindi rendere manifesto un legame — effettivo o soltanto ideale — con il materiale votivo presente nel tempio; più in generale, i riferimenti a fonti esplicitamente indicate, e non soltanto tacitamente utilizzate, devono essere interpretati come altrettanti segnali di autenticità che gli autori lancia-no ai destinatari⁵².

L'aspetto forse più interessante è però dato dalla continuità nelle modalità di rappresentazione del fenomeno incubatorio, che possiamo riscontrare non solo

⁴⁹ Cfr. *W* 21; 23. Vd. LiDonnici 1989, 186.

⁵⁰ Sui legami tematici e la strutturazione interna del complesso delle *Cronache* insiste L. R. LiDonnici (1989, 154-203), che analizza il testo per blocchi tematici. Sul carattere didattico delle *Cronache* cfr. da ultimo Dillon 1994. Si deve inoltre notare come il testo delle *Cronache di Epidauro* sia strutturato in modo tale da porre in evidenza gli elementi più notevoli: la prima stele, ad es., con chiaro intento programmatico, fa seguire al resoconto di due guarigioni ordinarie due racconti (*W* 3-4) incentrati sul tema, di fondamentale importanza (cfr. anche *infra* nel testo), del miscredente, guarito contemporaneamente dalla malattia e dall'incredulità (cfr. Herzog 1931, 123-130; LiDonnici 1989, 167-169), e subito dopo il racconto (*W* 6-7: i due racconti costituiscono un dittico, cfr. LiDonnici 1989, 170-171 e Dillon 1994, 252) di un uomo che viene punito per aver tentato di defraudare il dio della giusta mercede; la seconda stele si apre invece con il confronto tra i due santuari sopra ricordato; la quarta stele, secondo Herzog 1931, 58 n. 25, sembrerebbe mettere in evidenza, nei frammenti rimasti, il problema dell'onorario.

Quanto al fatto che libri come quello di Sofronio, o come i *Miracoli di santa Tecla*, non siano semplici registrazioni di tradizioni locali, ma opere letterarie, gonfie di retorica, costruite per rispondere in primo luogo a finalità agiografiche, ciò è naturalmente fuori discussione: cfr. Fernández Marcos 1975, 154-164; Dagron 1978, 19-30.

⁵¹ Cfr. Werner 1918, 239-249; Longo 1969, 20-21.

⁵² L'autore dei *Miracoli di santa Tecla*, del resto, afferma esplicitamente nel prologo di fare i nomi di luoghi e persone per persuadere i suoi destinatari della veridicità di quanto narrato: cfr. Dagron 1978, 27.

nella dimensione diacronica, ma anche nel passaggio da un genere all'altro. Se infatti usciamo dall'ambito ristretto delle cronache templari e consideriamo anche testi di altra natura, possiamo constatare come la tipologia dell'incubazione, e più in generale del sogno, resti costante. Possiamo prendere in considerazione le iscrizioni di singoli dedicanti, che, per quanto esposte in un santuario, non entrano a far parte di un *corpus* e sfuggono alle finalità proprie delle grandi raccolte. Ma possiamo anche considerare — allontanandoci sempre più dai santuari — scritti di genere del tutto diverso, dalla poesia alla storiografia. S'è detto che le *Cronache di Epidauro* rappresentano per noi l'inizio della letteratura incubatoria. In realtà, per molti versi esse sono già un punto di arrivo. Nella scena della guarigione del *Pluto* di Aristofane⁵³, nella *Olimpica XIII* di Pindaro, nei sogni raccontati da Erodoto, ovunque siano insomma rappresentati l'incubazione e il sogno, sono presenti gli stessi elementi che circolano nelle *Cronache*. Dando per scontate le differenze che intercorrono tra testi lontani per intenti non meno che da un punto di vista cronologico, cercheremo ora di tratteggiare per sommi capi la tipologia ricorrente nei racconti che hanno per oggetto un'esperienza incubatoria, non tanto per individuare una serie di *topoi* letterari quanto per cogliere le linee essenziali di un modello culturale, che esprime un modo di percepire un fenomeno ancor prima che di descriverlo, e che si mantiene sostanzialmente inalterato, pur nel mutare delle condizioni storiche e religiose: uno «schema di civiltà», come scrive Eric Dodds⁵⁴, che «appartiene all'esperienza religiosa del popolo, benché i poeti, da Omero in poi, l'abbiano adattato ai loro fini, adoperandolo come motivo letterario».

2. Motivi ricorrenti nei racconti incubatori

Il malato si presenta al santuario per lo più spontaneamente, spintovi dalla propria fede: «giunse supplice dal dio» (*ἀφίκετο ποὶ τὸν θεὸν ἰκέτας*) è la formula tipica nelle *Cronache di Epidauro*, tanto codificata da essere applicata anche quando il malato non dimostra in realtà alcuna fiducia e viene anzi descritto mentre si aggira per il tempio ridendo degli *ex voto*⁵⁵. Talvolta è invece il dio a prendere l'iniziativa, apparendo in sogno al malato e ordinandogli di presentarsi al santuario per sottoporsi all'incubazione. Questo motivo è già presente nelle *Cronache*, dove leggiamo la storia di un uomo di Trezene che, sul punto di subire un'operazione, riceve in sogno dal dio l'ordine di rinunciare e recarsi ad Epidauro⁵⁶; tuttavia, esso conosce ampia diffusione in epoca più tarda⁵⁷, quando avviene, se non il modo canonico, quanto meno una prassi comune. A Lebena, nel

⁵³ Cfr. Aristoph. *Pl.* 633-763; Weinreich 1909, 95-109; Roos 1960.

⁵⁴ Dodds 1951-9, 131.

⁵⁵ Cfr. ad es. *W* 3-4.

⁵⁶ *W* 48.

⁵⁷ Cfr. Weinreich 1909, 112.

II a. C. il dio appare a Demandro, malato di sciatica, e gli ordina di recarsi al santuario⁵⁸. Secoli più tardi, troviamo Elio Aristide e Marco Giulio Apella convocati da Asclepio rispettivamente a Pergamo⁵⁹ e ad Epidauro⁶⁰, e nessuno poteva presentarsi nel santuario di Iside a Titorea se non vi era stato invitato dalla dea stessa⁶¹. Il motivo prosegue nelle raccolte cristiane, dove più di una volta sono i santi a convocare i fedeli. In un racconto, Cosma e Damiano convincono un malato a presentarsi nel loro santuario, evitandogli un intervento chirurgico⁶², proprio come era accaduto ad Epidauro.

Ci sono casi ancora più complessi, in cui la divinità compare e dispensa ordini non al diretto interessato, ma ad un'altra persona. Nell'iscrizione di Lebena leggiamo ad esempio come il dio sia apparso a un certo Falari, ordinandogli di mandare la moglie sterile a dormire nel tempio⁶³, e sappiamo da Strabone che era pratica comune che una persona si coricasse a vantaggio di un'altra nel Serapeion di Canopo⁶⁴.

In questo tema si scorge un punto di contatto tra forme distinte ma imparentate di apparizione divina: l'epifania, vale a dire l'apparizione che nasce dalla so-

⁵⁸ *IC* 1, 17, 9 = T 426 Edelstein = T 46 Longo.

⁵⁹ Aristid. *or.* 48, 7; 50, 14 Keil; cfr. anche 49, 7. Cfr. Weinreich 1909, 112-113. Galeno (*subf. emp.* 10, 79 Deichgräber = T 436 Edelstein) racconta di un ricco trace chiamato in sogno da Asclepio a Pergamo e anch'egli risanato.

⁶⁰ *IG* 4².1, 126 = T 432 Edelstein = T 56 Longo.

⁶¹ Paus. 10, 23, 13. Pausania riferisce, nello stesso passo, che il medesimo principio valeva per gli dèi *καταχθόνιοι* delle città *ὑπὲρ Μαϊάνδρου*. Cfr. anche Tac. *hist.* 4, 81 e Suet. *Vesp.* 7, che raccontano che alcuni malati ricevettero in sogno da Serapide l'ordine di presentarsi a Vespasiano per essere guariti dal suo contatto guaritore.

⁶² *MCD* 30. Cfr. anche *MTh* 25, ove santa Tecla, in occasione di una malattia oftalmica che aveva colpito la città di Seleucia, appare in sogno ad uno dei malati, esortandolo a riferire a tutta la cittadinanza il suo invito ad accorrere al santuario ed usare le acque guaritrici della fonte che vi si trovava; *MCI* 9 e 29.

⁶³ *IC* 1, 17, 9 = T 426 Edelstein = T 47 Longo.

⁶⁴ Strab. 17, 1, 17. Per l'incubazione per conto di altre persone, cfr. Fernández Marcos 1975, 75-76; Dillon 1994, 249-250. Anche Stesicoro fu, secondo la leggenda, guarito dalla cecità grazie ad una prescrizione fornita ad un'altra persona: Leonimo (o Autoleonte), sofferente per una ferita inflittagli in battaglia dal fantasma di Aiace, si reca per ordine dell'oracolo di Delfi a Leuca, un'isola alle foci dell'Istro, dove — così garantisce la Pizia — l'eroe lo guarirà (verosimilmente nel corso dell'incubazione); qui gli appare, insieme ad Aiace, anche Elena, che gli ordina di recarsi a Imera da Stesicoro, e di riferire che, per riacquistare la vista, il poeta dovrà comporre la famosa *Palinodia*. Cfr. Paus. 3, 19, 11; Conon *FGrHist* 26 F 1, 18; Weinreich 1909, 191-194; Gentili 1989², 167-168. Da questi testi non risulta con chiarezza se gli eroi siano apparsi a Leonimo-Autoleonte nel corso di un sogno (occasionale più che incubatorio, giacché è certo che nell'isola di Leuca non c'era un santuario nel quale si praticasse l'incubazione: cfr. Rohde 1894-1916, 705 n. 1) o in stato di veglia; è comunque importante notare come il meccanismo dell'intervento divino resti in sostanza lo stesso, al di là di ogni difficile distinzione tra sogno, sogno incubatorio, epifania.

In un papiro del 258-7 a. C. (PSI 435 = T 62 Longo) Zoilo è invitato in sogno da Serapide, verosimilmente nel corso dell'incubazione (di parere diverso, però, Longo 1969, 104), a portare un messaggio ad Apollonio, ministro delle finanze di Tolomeo.

la volontà del dio, e il sogno incubatorio, cioè l'apparizione cercata e in certa misura provocata dall'uomo. Il dio compare spontaneamente all'uomo — abbiamo dunque un'epifania — e gli ordina di recarsi nel santuario, dove segue il momento dell'incubazione, nel corso della quale il malato guarisce o riceve delle prescrizioni.

Questo strano meccanismo rivela la potenza del dio, ma nello stesso tempo i limiti della sua azione: il dio non può guarire direttamente il malato, ma, per curarlo, deve attirarlo sul proprio terreno. In questo dobbiamo certo riconoscere un'affermazione della centralità del tempio, ma possiamo anche leggere, nella crescente importanza del motivo, una sorta di compromesso tra una sfera d'azione che s'è sempre più espansa nel corso del tempo, di pari passo con il sempre crescente prestigio di divinità come Asclepio, e una funzione guaritrice che non s'è mai del tutto sganciata dagli originari limiti territoriali delle potenze legate all'incubazione, che possono operare solo nel territorio cui sono vincolate⁶⁵.

Spesso il malato si presenta al santuario dopo essersi sottoposto invano alle cure dei medici⁶⁶. Alla contrapposizione tra costoro e il dio guaritore le *Cronache di Epidauro* accennano soltanto, nel racconto del malato dissuaso dal proposito di affidarsi ai medici di Trezene⁶⁷. Ma già in Aristofane la scelta di sottoporre il cieco Pluto all'incubazione era motivata con una scarsa fiducia nei mezzi della medicina⁶⁸, e l'oratore Eschine afferma in un epigramma di essersi rivolto al dio «disperando delle arti degli uomini»⁶⁹. Nelle iscrizioni dell'isola Tiberina il dio appare a questo o quel malato «dato per spacciato da chiunque» (ἀφελπισμένω ὑπὸ παντὸς ἀνθρώπου)⁷⁰, mentre «dati per spacciati dai medici» (ἀφελπισθέντας ὑπὸ τῶν ἰατρῶν)⁷¹ o «ritenuti senza più speranze» (ἀπεργνωσμένοι)⁷² sono, secondo Diodoro, molti uomini curati da Iside e Asclepio. Se per i pagani questo motivo aveva più valore di iperbole che funzione polemica — Asclepio era del resto capostipite e patrono della famiglia dei medici⁷³ —, negli autori cristiani esso prosegue ma assume valenze diverse, e la polemica contro i medici (gli Asclepiadei, i seguaci di Ippocrate, Galeno e Democrito, come li definisce costantemente Sofronio) tende in pratica ad identificarsi con quella contro i pagani⁷⁴. Le indicazioni

⁶⁵ Cfr. Rohde 1890-1914, 125.

⁶⁶ Cfr. Weinreich 1909, 195-197.

⁶⁷ *W* 48.

⁶⁸ Aristoph. *Pl.* 406-408.

⁶⁹ *anth. pal.* 6, 330. Herzog 1931, 39-41 ha identificato i resti di un'iscrizione (*IG* 4².1, 255) rinvenuta nell'Asclépeion di Epidauro con l'epigramma contenuto nell'*Antologia Palatina*.

⁷⁰ *IG* 14, 966 = T 438 Edelstein = T 52-55 Longo.

⁷¹ Diod. Sic. 1, 25.

⁷² Diod. Sic. 4, 71.

⁷³ Non si può parlare di veri e propri contrasti — né di una netta distinzione — tra medicina 'scientifica' e medicina templare, ma piuttosto tra queste e la magia: cfr. Edelstein 1945, 2, 139-140.

⁷⁴ Cfr. Fernández Marcos 1975, 117-122.

del fallimento dei medici, frequenti nei *Miracoli* di Tecla⁷⁵, e ancor più in quelli di Cosma e Damiano⁷⁶, sono ossessivamente fatte precedere da Sofronio ad ogni guarigione operata da Ciro e Giovanni.

Il motivo serve ad attestare e celebrare la potenza del dio, che fa ciò che i semplici mortali non possono fare. In altri casi lo stesso effetto viene raggiunto enfatizzando la gravità dei mali: nelle *Cronache di Epidauro*, ad esempio, si ricorda come una certa Sostrata, ridotta ormai a mal partito, venga operata dal dio, che le estrae dal ventre tanti vermi da riempire due bacinelle⁷⁷; o come la ferita incurabile di un certo Gorgia abbia colmato di pus 67 bacinelle prima di essere sanata da Asclepio⁷⁸. Sofronio racconta che per trasportare nel santuario di Ciro e Giovanni un uomo affetto da un enorme gonfiore al ventre furono necessari una lettiga e sedici persone⁷⁹. In molti casi i mali sono semplicemente dichiarati innumerevoli e al di là della possibilità di elencarli⁸⁰, o si afferma il carattere paradossale della guarigione: nelle *Cronache di Epidauro*, ad esempio, leggiamo di un uomo così cieco (ἀτερόπτιλλος οὕτως, ὥστε...), che di un occhio non rimaneva che la palpebra; costui, nutrendo speranze di guarigione che vengono giudicate assurde, suscita l'ilarità dei presenti, ma la potenza del dio non ha limiti ed è guarito contro ogni aspettativa⁸¹. Peraltro, sottolineare l'impossibilità di una guarigione, porre in evidenza la gravità del male, ricordare l'impotenza dei medici, sono tutte variazioni sul tema di una stessa esigenza: attestare la straordinaria potenza del dio guaritore⁸².

⁷⁵ Cfr. ad es. *MTh* 25, dove l'epidemia oftalmica prima ricordata lascia i medici di Seleucia del tutto privi di risorse, fino a quando l'intervento della santa risolve la situazione. Cfr. anche Dagron 1978, 107-108 e *MTh* 9; 12; 14; 23; 38.

⁷⁶ Cfr. ad es. *MCD* 2; 6; 7; 19; 20; 26; 28; 30; 33.

⁷⁷ *W* 25.

⁷⁸ *W* 30; cfr. Herzog 1931, 82. Eschine, nell'epigramma citato (*anth. pal.* 6, 330), ricorda come il dolore alla testa guarito grazie all'intervento di Asclepio lo avesse tormentato per un anno. In un epigramma votivo di Posidippo (appartenente al papiro recentemente scoperto e di prossima pubblicazione a cura di G. Bastianini e C. Gallazzi), Soses di Cos ringrazia il dio per averlo liberato in una sola notte (evidentemente nel corso dell'incubazione) da una malattia che lo tormentava da sei anni. Troviamo indicazioni di questo genere anche nei *Miracoli di Cosma e Damiano* (*MCD* 21 e 25).

⁷⁹ *MCI* 5.

⁸⁰ Cfr. Weinreich 1909, 199-201; Dagron 1978, 23 e n. 3; Fernández Marcos 1975, 115.

⁸¹ *W* 9. Cfr. Weinreich 1909, 198-199; e anche *W* 10, dove si racconta di un servo che, dopo aver frantumato una coppa ed essere stato deriso per il suo tentativo di rimetterla insieme da un passante, si reca nel santuario e, giuntovi, trova la coppa miracolosamente integra.

⁸² Indicazioni di questo genere non mancano, naturalmente, in Elio Aristide: cfr. ad es. *or.* 47, 57; 63; 67-68; 48, 39 K. Cfr. anche Ael. fr. 92 Domingo-Forasté (= T 399 Edelstein) e *nat. an.* 9, 33 (= T 422 Edelstein). Sempre in uno degli epigrammi di Posidippo di cui in n. 78, Arkas, prima tanto sordo da non sentire il fragore del mare, dopo essere stato guarito da Asclepio è in grado di udire anche ciò che viene detto al di là di un muro.

Al fedele immerso nel sonno il dio si manifesta in gran parte dei casi in forma umana, con la figura e gli attributi consueti, in modo da risultare ben riconoscibile⁸³. È la norma che domina nelle *Cronache di Epidauro*, ma che troviamo ovunque. «Gli dèi» — afferma Artemidoro⁸⁴ — «appaiono in aspetto e figura di uomini, perché noi crediamo che la loro forma sia simile alla nostra». Elio Aristide ricorda di avere sognato Ermes in questo modo: «mi apparve anche Ermes, con l'elmo di cuoio in testa, meraviglioso nella sua bellezza e maestoso nel suo portamento»⁸⁵. Il motivo persiste nei miracoli incubatori cristiani: nella massima parte dei casi Tecla, come specifica il testo, appare agli infermi con la propria figura⁸⁶, Cosma e Damiano si manifestano come medici⁸⁷, Ciro e Giovanni come monaci⁸⁸.

È pertanto frequente il paragone dell'immagine apparsa in sogno con la statua del dio, cioè con la sua immagine di culto 'ufficiale' e più diffusa. In un'iscrizione votiva del 224 d. C., Tiberio Claudio Severo di Sinope ricorda come il dio lo abbia guarito in sogno apparendogli nella forma della statua che si trova nel tempio: οἶός ἐστι ἐν τῷ ναῷ, secondo un'integrazione proposta⁸⁹. Atena appare in sogno ad Elio Aristide «simile per grandezza, bellezza e sembiante alla statua della dea che si trova ad Atene»⁹⁰, e Serapide gli si manifesta «assiso come nelle statue»⁹¹. Per contro, in una lettera che porta il nome di Ippocrate, l'autore sottolinea come Asclepio gli sia apparso non mite e benigno come lo si vede nelle statue, ma terribile e spaventoso⁹². Si tratta però di un caso raro⁹³: di norma la divinità appare mite e sorridente⁹⁴, quale, appunto, nelle statue. Inutile dire come tanto le caratteristiche fisiche del dio — che sono regolarmente bellezza, statura, radiosità e così via — quanto le modalità di apparizione e scomparsa dell'immagine onirica — come ad esempio l'uso di ἐφίστασθαι per indicare la comparsa im-

⁸³ Per le modalità di apparizione dell'immagine onirica, cfr. Deubner 1900, 10-14.

⁸⁴ Artem. 2, 44.

⁸⁵ Aristid. or. 50, 40 K. Cfr. Nicosia 1988, 177-178.

⁸⁶ Cfr. ad es. *MTh* 38 (con Dagron 1978, 98-99).

⁸⁷ Cfr. ad es. *MCD* 4 (con Delehaye 1925, 12).

⁸⁸ Cfr. Deubner 1900, 84; Fernández Marcos 1975, 64-75.

⁸⁹ *IG* 4².1, 127 = T 424 Edelstein = T 61 Longo. Cfr. Weinreich 1909, 156-157; Herzog 1931, 45; Longo 1969, 99; Rüttimann 1986, 48 n. 43.

⁹⁰ Aristid. or. 48, 41 K.

⁹¹ Aristid. or. 49, 47 K.

⁹² Hippocr. *epist.* 15 (p. 312, 1-5 Sakalis = p. 68, 4-8 Smith) = T 448 Edelstein. La tipologia dell'apparizione divina resta la stessa anche in opere di carattere puramente letterario, che nulla hanno a che fare con esperienze incubatorie individuali: Longo Sofista, ad es., racconta come le ninfe siano apparse a Dafni proprio nel modo in cui vengono raffigurate nelle statue (2, 23, 1). Cfr. anche Deubner 1900, 9-10; Cox Miller 1994, 28-35.

⁹³ Cfr. anche l'apparizione descritta nel papiro di Imothep (POxy 1381 [Pack² 2479] = T 331 Edelstein = T 58 Longo).

⁹⁴ Cfr. Weinreich 1909, 3 n. 2; Fernández Marcos 1975, 66-67.

provvisa del sogno⁹⁵ — rimandino ad una tipologia che parte da Omero e giunge quasi inalterata fino ai martiri cristiani⁹⁶.

Come nella poesia omerica gli dèi possono apparire in sogno ai mortali assumendo le sembianze di qualche altro personaggio, così anche durante l'incubazione il dio può manifestarsi in una figura diversa dalla propria, in genere un personaggio noto al sognatore⁹⁷: Asclepio, ad esempio, appare una volta ad Elio Aristide nelle sembianze del neocoro Asclepiaco⁹⁸. Asclepio può inoltre apparire sotto forma di serpente. Di interesse particolare due esempi che possiamo trarre dalle *Cronache di Epidauro*, in cui il dio, come serpente⁹⁹, si unisce a donne che desiderano avere figli.

Queste rappresentazioni applicano a donne comuni alcuni elementi profondamente radicati nell'immaginario religioso, presenti non solo nel mito, dove sono frequenti le unioni di un dio con donne mortali, ma anche in alcuni aneddoti relativi alla nascita di grandi personaggi come Alessandro o Scipione¹⁰⁰.

Al malato che si rivolge al dio è chiesta una fiducia assoluta nei suoi poteri guaritori ed una cieca obbedienza alle sue prescrizioni, ma non sempre si poteva far conto su una simile disposizione d'animo. Il cinico Diogene, o l'ateo Diagora di Melo, vedendo un tale che ammirava le offerte votive in un tempio, avrebbero esclamato: «Sarebbero molto di più, se avessero fatto la loro offerta anche coloro che non si sono salvati»¹⁰¹. La presenza di scettici e miscredenti costituisce per ogni santuario — ed Epidauro non fa eccezione — un grave problema: le *Cronache* lo affrontano proponendo una serie di storie esemplari che hanno per protagonisti figure tipiche come il credente pavido, che esita di fronte alle prescrizio-

⁹⁵ Cfr. Deubner 1900, 11; Dodds 1951-9, 122-125; Fernández Marcos 1975, 61-64; Björck 1946, 308-314.

⁹⁶ Cfr. Deubner 1900, 10-14.

⁹⁷ Cfr. Dodds 1951-9, 133.

⁹⁸ Aristid. or. 47, 58 K. Per paralleli in campo cristiano, cfr. Deubner 1900, 73 e 84.

⁹⁹ Cfr. *W* 31; 39; 42. I malati che si rivolgono ad Asclepio sono talvolta guariti dal dio che si manifesta in forma di serpente (cfr. Weinreich 1909, 92-109; Deubner 1900, 32 n. 1; Herzog 1931, 74). Due donne recatesi ad Epidauro per avere figli, secondo le *Cronache*, si uniscono in sogno ad un serpente e concepiscono, e ancora prima due serpenti di straordinaria grandezza giocano un ruolo decisivo nella guarigione che ridà la vista al Pluto di Aristofane (Aristoph. *Pl.* 732-741). Ma ancora il biografo Marino, per dimostrare una stretta connessione tra Asclepio e Proclo, racconta come quest'ultimo abbia visto, tra il sonno e la veglia, un serpente avvolgersi intorno alla sua testa, e come da quel momento i suoi malanni abbiano conosciuto un miglioramento (Marin. *v. Procl.* 30 = T 445 Edelstein). Per un miracolo di Lebena, nel quale compare probabilmente il dio sotto forma di serpente, cfr. Guarducci 1934, 418-420. Il serpente torna ancora più tardi, in un miracolo dei santi Ciro e Giovanni (*MCI* 27): un fedele deve mangiare un serpente per guarire dal male che lo tormenta alle viscere.

¹⁰⁰ Una raccolta di paralleli in Weinreich 1909, 93 n. 1. Sul motivo in generale cfr. Weinreich 1911 e Stöcker 1976.

¹⁰¹ Diog. Laert. 6, 59.

ni¹⁰²; il curioso che cerca di sorprendere il dio spiando di notte dall'alto di un albero quel che succede nel tempio¹⁰³; lo scettico¹⁰⁴; o anche il razionalista, che rivolge domande imbarazzanti ad Asclepio, domandandogli perché mai, se davvero è in grado di curare gli storpi, non guarisca anche lo zoppo Efesto¹⁰⁵. Tutti costoro vengono in un modo o nell'altro persuasi, con le buone o con le cattive, della fallacità delle loro convinzioni: spesso puniti, vengono in genere guariti dopo il pentimento¹⁰⁶, mentre solo di rado la punizione resta definitiva¹⁰⁷. In Sofronio gli schemi sono più o meno gli stessi, per quanto adattati ad un diverso contesto religioso: la guarigione diviene talvolta un mezzo per ottenere la conversione, e i santi — il cui scopo è dare la salute dell'anima insieme a quella del corpo — giungono a giurare e promettere il risanamento in cambio della conversione¹⁰⁸.

Si tratta, evidentemente, di un perpetuarsi — secondo modalità ovviamente diverse — delle stesse 'esigenze di santuario' che possiamo osservare ad Epidaurò: mentre vengono attestate la mitezza, la bontà, ma anche la potenza del dio, si forniscono ai fedeli degli *exempla* che suggeriscano il giusto comportamento da tenere nei confronti della divinità.

Le infinite guarigioni operate dalla divinità nel corso dell'incubazione possono essere ricondotte a due modelli fondamentali. Talvolta il dio risana direttamente il malato, che si risveglia liberato dal male ed esce ormai sano dal santuario: ὕγιής ἐξήλθε, secondo una formula ricorrente nelle *Cronache di Epidaurò*¹⁰⁹; in altri casi, si limita a fornire prescrizioni che, se scrupolosamente eseguite, potranno restituire al malato la salute.

¹⁰² W 37.

¹⁰³ W 11. Cfr. Herzog 1931, 129-130.

¹⁰⁴ W 3-4.

¹⁰⁵ W 36.

¹⁰⁶ Così, ad es., nel W 11 un certo Eschine perde la vista cadendo dall'albero dal quale cercava di sorprendere Asclepio in azione nel tempio durante la notte, ma la recupera dopo essersi rivolto al dio come supplice; nel W 22 Ermone, cieco guarito da Asclepio, perde nuovamente la vista per non aver corrisposto al tempio l'offerta di ringraziamento, ma è guarito una seconda volta durante l'incubazione.

¹⁰⁷ Come ad es. nel caso di Echedoro (W 8), che aveva cercato di defraudare il dio della giusta mercede. Il caso di una punizione definitiva è tuttavia raro, dato il carattere filantropico (Ciro e Giovanni sono φιλάνθρωποι — MCI 38 — così come lo è Asclepio) delle divinità guaritrici e il fine edificatorio delle varie raccolte: cfr. Fernández Marcos 1975, 180-192.

¹⁰⁸ Cfr. ad es. MCI 37, che ripete lo stesso schema del sopra ricordato W 22, ma con la differenza che la colpa, in questo caso, non è la mancata corresponsione della giusta mercede ad Asclepio, ma l'adesione ad una setta eretica: un eretico è guarito dalla cecità a patto di abbandonare l'eresia, ma dopo la ricaduta nell'errore perde di nuovo la vista, definitivamente recuperata dopo il definitivo pentimento. Cfr. Fernández Marcos 1975, 41-42; 67-69; 80-82. Cfr. anche MCD 4; 19; 21. Qualcosa di simile in un frammento di Eliano (fr. 92 Domingo-Forasté = T 399 Edelstein): un epicureo ridotto in fin di vita riceve l'ordine di bruciare gli odiati libri di Epicuro (cfr. Weinreich 1909, 131).

¹⁰⁹ Stessa formula usata in un'iscrizione del santuario di Lebena: cfr. Guarducci 1934, 422.

Nella guarigione diretta, presentata per lo più come guarigione immediata¹¹⁰, possiamo poi riconoscere alcune forme ricorrenti. Spesso il dio risana toccando con la sua mano guaritrice la parte malata¹¹¹; in altri casi, come un medico, vi applica un farmaco miracoloso¹¹², e Aristofane descrive Asclepio mentre prepara e applica un unguento agli occhi del politico Neoclido¹¹³. Altre volte le guarigioni sono ottenute per mezzo di fantastici interventi chirurgici, come quando, sempre nelle *Cronache di Epidaurò*, un uomo vede in sogno Asclepio che gli apre il ventre con un coltello e lo libera delle sanguisughe, per poi ricucire la ferita¹¹⁴.

Le molteplici prescrizioni della divinità sono ben esemplificate nei *Discorsi sacri* di Elio Aristide. Ciò che Asclepio prescrive al suo protetto è quanto di più vario si possa immaginare¹¹⁵: dagli esercizi ginnici ai bagni più spettacolari, dalle diete e pozioni, di cui sono spesso indicati dettagliatamente gli ingredienti, agli esercizi poetici e retorici. Il caso di Aristide era tutt'altro che raro: troviamo gli stessi minuziosi elenchi anche in alcune iscrizioni votive, come in quelle di Publio Granio Rufo, del I a. C.¹¹⁶, o di Marco Giulio Apella, del II d. C., che ricorda come il dio gli abbia prescritto, tra l'altro, «di tenere la testa coperta per due giorni, di mangiare formaggio con il pane, sedano con la lattuga, di lavarsi da solo, di correre, di mangiare scorza di limone... di camminare nel portico... di coprirsi di sabbia, di passeggiare scalzo, di cospargersi di vino prima di entrare nel bagno caldo» e così via¹¹⁷.

L'intervento diretto predomina nelle *Cronache di Epidaurò* e in tutto il periodo più antico, mentre le prescrizioni sono più frequenti in una fase successiva, in particolare in età romana, parallelamente alla trasformazione di queste divinità guaritrici in veri e propri medici soprannaturali¹¹⁸. Ma si tratta di tendenze, non di regole, e anche nelle epoche più tarde troviamo, accanto alle più minuziose prescrizioni, guarigioni istantanee ed operazioni chirurgiche: nella stessa iscrizione Apella, ad esempio, sogna che Asclepio gli si avvicini e gli tocchi la

¹¹⁰ Cfr. Weinreich 1909, 197-198.

¹¹¹ Cfr. Weinreich 1909, 1-75; Edelstein 1945, 2, 151-152.

¹¹² W 9. Cfr. Edelstein 1945, 2, 153.

¹¹³ Aristoph. *Pl.* 707-725. Cfr. anche *eccl.* 404ss., dove viene prescritto un unguento simile per lo stesso personaggio, al di fuori di ogni contesto incubatorio.

¹¹⁴ W 13. Cfr. anche le già citate fantastiche decapitazioni di W 21 e 23. Sulle operazioni chirurgiche praticate dal dio, cfr. Herzog 1931, 75-95; Edelstein 1945, 2, 166.

¹¹⁵ Per le varie cure e prescrizioni in Elio Aristide, cfr. Behr 1968, 35-40.

¹¹⁶ IC 1, 17, 17-18 = T 439-440 Edelstein. Cfr. la dieta in altre mutile iscrizioni di Lebena in Guarducci 1933 e 1934, 421-425. Cfr. anche Ael. fr. 103 Domingo-Forasté = T 405 Edelstein; Artem. 5, 89.

¹¹⁷ IG 4².1, 126 = T 432 Edelstein = T 56 Longo.

¹¹⁸ Cfr. Weinreich 1909, 110-112.

mano destra e il petto¹¹⁹. Elio Aristide sogna d'essere operato da Serapide¹²⁰. A Lebena, Demandro è operato nel sonno dal dio¹²¹. Nel III d. C. Tiberio Claudio Severo di Sinope si risveglia guarito dalle scrofole dopo aver visto in sogno Asclepio, come egli stesso racconta nell'iscrizione votiva¹²². Ciro e Giovanni guariscono i fedeli con il loro tocco guaritore, oltre che — come accade più frequentemente — con prescrizioni di pozioni o esercizi spirituali¹²³, e nella raccolta dei miracoli di Cosma e Damiano sono particolarmente frequenti gli interventi chirurgici¹²⁴. Per contro, già nelle *Cronache di Epidaurò* sembrerebbero esistere esempi di guarigione ottenuta eseguendo ordini del dio, come nel caso d'un paralitico che guarisce arrampicandosi su una scala, come gli era stato ordinato in sogno¹²⁵.

Le diverse modalità di guarigione sono dunque tutte presenti fin dall'inizio¹²⁶ e tutte si ripropongono fino alle epoche più tarde, anche se ogni periodo ha di volta in volta privilegiato l'aspetto che più si adattava alle sue esigenze e alle sue concezioni¹²⁷.

3. Il sogno oggettivo e il sogno doppio

Prenderemo ora in considerazione, per meglio comprendere certi meccanismi e schemi di pensiero su cui si basano alcune delle principali costanti della letteratura incubatoria, una serie di racconti che hanno come comune denominatore la rimozione della barriera tra sogno e realtà. In essi viene fornita *a posteriori* la prova che quanto si è sognato è realmente esistito. Alla soggettività di un so-

¹¹⁹ Cfr. anche Marin. *v. Procl.* 31 = T 446 Edelstein, ove Proclo sogna che il dio gli baci le gambe malate: esattamente quello che era accaduto in *W* 41.

¹²⁰ Aristid. *or.* 49, 47 K.

¹²¹ Cfr. Guarducci 1934, 416-417. Vd. anche Artem. 5, 61.

¹²² *IG* 4². 1, 127 = T 424 Edelstein = T 61 Longo.

¹²³ Per i diversi tipi di pozioni e medicamenti prescritti dai santi Ciro e Giovanni, cfr. Fernández Marcos 1975, 136-147; per gli esercizi spirituali, cfr. *ibid.*, 135-136; per le guarigioni per contatto (ad es. *MCI* 16; 19; 26), cfr. Deubner 1900, 82-83; Fernández Marcos 1975, 127-129. Per l'unico caso di intervento chirurgico della raccolta (*MCI* 52), cfr. Fernández Marcos 1975, 129-130. Guarigioni per contatto sono pure *MCD* 23 e 25. Lo stesso discorso vale anche per santa Tecla (cfr. ad es. *MTh* 17; 18).

¹²⁴ Cfr. ad es. *MCD* 5; 7; 32.

¹²⁵ *W* 35. Una prescrizione è sicuramente *W* 59, anche se non è possibile dire di che cosa si tratti (senza tenere conto delle ampie integrazioni di Herzog: cfr. LiDonnici 1989, 122). Cfr. anche *W* 37; 57.

¹²⁶ Cfr. Herzog 1931, 105. Come notano E. J. e L. Edelstein (1945, 2, 152), Asclepio «may also have acted as a consulting physician from the beginning of his career, although the oldest testimonies do not speak of him in this rôle».

¹²⁷ Il libro di Artemone di Mileto sembra aver compreso «sia i prodigi immediatamente provocati dalla diretta apparizione, nel sogno, della divinità (θεραπειται), sia i sogni in cui il dio suggerisce delle ricette, in una forma più o meno oscura che doveva poi essere interpretata (συνταγαί)» (Del Corno 1969, 110).

gno — sempre sottintesa peraltro nell'uso di un verbo come *δοκέω*¹²⁸ — si contrappone così l'oggettività d'un evento. Ciò è non soltanto solidale con quell'insieme di credenze che lega l'immagine onirica ad altre immagini dotate di esistenza autonoma e 'oggettiva' che rientrano nella categoria del doppio, come il *φάσμα*, la *ψυχή*¹²⁹, o le immagini dei ritratti e delle statue¹³⁰, ma rappresenta anche e soprattutto un'esigenza fondamentale del sogno incubatorio, che per garantire la propria efficacia deve allontanarsi dalla sfera dei sogni non significativi per accostarsi all'*ὑπαρ*, la realtà della veglia¹³¹. Lo schema oggettivo che inquadra le esperienze soggettive dei singoli malati fa di esse non più una serie di avvenimenti unici e irripetibili, ma un manifestarsi di fenomeni ricorrenti e ordinari, quasi di 'routine', di cui tutti i fedeli, presenti e futuri, possono beneficiare. Ciò è in linea con le esigenze propagandistiche di un tempio come Epidaurò, ma anche con le convinzioni di un devoto come Elio Aristide: l'oggettivazione delle esperienze individuali vissute attraverso la pratica incubatoria, sottratte al singolo e consegnate alle forme di una tipologia fissa, diviene una garanzia della ripetibilità dei miracoli, e di conseguenza della possibilità per tutti i fedeli, presenti e futuri, di beneficiarne.

Sono diversi i modi in cui viene spezzato il guscio che separa il mondo interno del sognatore dalla realtà esterna. Spesso il sognatore 'fuoriesce' dalla propria esperienza onirica portandosi dietro un oggetto materiale a testimonianza della sua realtà, oppure trova intorno a sé tracce che confermano quanto è avvenuto in sogno.

Nelle *Cronache di Epidaurò* leggiamo così di uomini che si allontanano dal santuario tenendo in mano ciò che il dio ha estratto loro nel corso delle operazioni chirurgiche viste in sogno, come una punta di lancia¹³², una punta di freccia¹³³, o delle sanguisughe¹³⁴. In un altro caso, è il sangue visibile sul pavimento al momento del risveglio a provare la realtà dell'intervento che ha guarito un malato da un ascesso all'addome¹³⁵. Talvolta la conferma esterna non è immediata, ma giunge poco dopo, come nel caso di un cieco che, mentre ritrova nel luogo indicato dal sogno un oggetto perso il giorno prima, recupera anche la vista¹³⁶. Lo

¹²⁸ Cfr. Herzog 1931, 67.

¹²⁹ Cfr. Vernant 1971²-8, 348-358; 1991.

¹³⁰ Cfr. Brillante 1988; Bettini 1992, in particolare 14-20.

¹³¹ Per i diversi sistemi di classificazione dei sogni proposti dagli antichi, cfr. Behr 1968, 171-195; Kessels 1969; Fernández Marcos 1975, 82-83; Guidorizzi 1988, x-xi.

¹³² Cfr. *W* 14.

¹³³ Cfr. *W* 30.

¹³⁴ Cfr. *W* 13.

¹³⁵ Cfr. *W* 24.

¹³⁶ Elio Aristide riceve spessissimo una conferma *a posteriori* del legame tra la sua visione onirica e la realtà. Cfr. ad es. *or.* 48, 48-49 K., dove Asclepio, prescrivendo all'oratore un bagno nel fiume Caico, gli predice che avrebbe anche incontrato un cavallo che si bagnava nelle sue acque e che avrebbe visto sulle sue rive il neocoro Asclepiaco: il che puntualmente avviene. Cfr. anche *or.* 48, 54 K.

stesso accade nei santuari cristiani¹³⁷. Un paralitico, ad esempio, trova sul suo giaciglio il bastone che Cosma e Damiano gli hanno dato in sogno perché vi si appoggi¹³⁸. L'autore dei *Miracoli di santa Tecla* racconta di un malato che vede in sogno la santa porgergli una pietra dai magici poteri guaritori. Al risveglio, l'uomo apre la mano nella quale credeva di stringere il sasso, ma non vi trova nulla e deve constatare, con una delusione significativa, d'essere stato ingannato. Poco più tardi sopraggiunge però il figlio, ignaro del sogno paterno, portando con sé la pietra guaritrice raccolta per strada¹³⁹.

La fortuna di questo motivo valica i confini dei templi. L'esempio più celebre è nella *Olimpica XIII* di Pindaro, dove si racconta come Atena appaia in sogno a Bellerofonte, in una scena che, come ha sottolineato Carlo Brillante¹⁴⁰, presenta dei notevoli punti di contatto con la pratica incubatoria, soprattutto per la presenza della statua della dea che si rivolge all'eroe immerso nel sonno. Atena dona a Bellerofonte un morso d'oro, che egli trova al suo fianco al momento del risveglio: «da sogno divenne realtà» (ἐξ ὀνείρου δ' ἀτύκτα ἦν ὕπαρ), afferma Pindaro¹⁴¹: l'esperienza è stata dunque reale, e il morso d'oro è lì per testimoniarlo.

Questo modello s'impone anche quando un sognatore racconti esperienze personali. Elio Aristide riferisce d'essersi svegliato e d'aver constatato la coincidenza dell'ora reale con quella del sogno¹⁴². Il retore non cerca di spiegare il fatto: per lui è sufficiente notare che realtà ed esperienza onirica hanno un punto di contatto, e che pertanto quest'ultima non è pura fantasia. Ancora più significativo l'esempio di Girolamo. In un'epistola il santo racconta un celebre sogno: accusato di fronte ad un tribunale d'essere ciceroniano e non cristiano è condannato ad essere bastonato; al risveglio, si ritrova con le spalle coperte di contusioni¹⁴³. Girolamo non è l'unico a ricevere questo trattamento: anche un ostinato eretico frustato nel sonno da Ciro e Giovanni si risveglia con i lividi che la frusta ha lasciato sulla sua pelle «come se fosse stato percosso nella realtà» (ὡς ὕπαρ πλῆχθεις)¹⁴⁴. I malati operati nel sonno da Cosma e Damiano trovano regolarmente al risveglio sul proprio corpo i segni dei tagli che testimoniano l'avvenuto in-

¹³⁷ Cfr. Weinreich 1909, 81 n. 1.

¹³⁸ Cfr. *MCD* 16; e anche 36. Lo stesso schema ritorna pure in uno dei miracoli narrati da Sofronio (*MCI* 5; cfr. Fernández Marcos 1975, 85-86): un uomo vede in sogno Ciro e Giovanni porgergli un fico che lo avrebbe guarito dal suo male; al risveglio, l'uomo è deluso di non stringere nella mano il frutto e nel constatare che si è trattato solo di un sogno, ma proprio mentre sta raccontando alla moglie l'accaduto, la donna vede il fico posato sul giaciglio.

¹³⁹ Cfr. *MTh* 38; ed anche 9 e 12.

¹⁴⁰ Brillante 1988, 17-18.

¹⁴¹ Pind. *Ol.* 13, 65ss.

¹⁴² Cfr. Aristid. *or.* 47, 56; 50, 56 K.

¹⁴³ Hier. *epist.* 22, 30.

¹⁴⁴ *MCI* 39.

tervento chirurgico¹⁴⁵. Il motivo, insomma, ritorna ogni qual volta sia necessario attestare la veridicità di un'esperienza onirica, assicurando che si è trattato di un sogno significativo e non privo di ogni valore e di ogni conseguenza sul piano della realtà.

Altre volte, la dimensione individuale viene superata grazie alla presenza di un punto di vista esterno che assicura che quanto il sognatore ha visto è realtà oggettiva.

È il caso dei sogni doppi, vale a dire di quei sogni che si presentano contemporaneamente a due persone diverse¹⁴⁶. Un esempio è già nelle *Cronache di Epidaurò*, dove una donna spartana si reca in incubazione per la figlia malata di idropisia, sogna che il dio compia una fantastica operazione di svuotamento sulla bimba e al ritorno in patria trova che costei è guarita dopo aver avuto lo stesso sogno¹⁴⁷. Risulta così evidente che l'operazione sognata corrisponde in qualche modo alla realtà. Elio Aristide, sempre attento a cogliere tutto ciò che sottrae i suoi sogni dalla sfera delle esperienze oniriche individuali per conferire loro un'esistenza reale ed oggettiva¹⁴⁸, sottolinea a più riprese il fatto di avere avuto lo stesso sogno di un'altra persona. Una notte, ad esempio, Iside appare ad Aristide ordinandogli di sacrificare due oche, ma il giorno seguente non è possibile trovare oche da nessuna parte, fin quando viene scovato un allevatore che ne possiede appunto due, ma si rifiuta di venderle, poiché la dea gli ha ordinato in sogno di riservarle per un certo Aristide¹⁴⁹.

Un bell'esempio di sogno doppio è annoverato tra i miracoli di Cosma e Damiano: i santi appaiono ad un povero di nome Tommaso, ordinandogli a più riprese di prendere denaro a prestito per comprare degli uccelli di cui cibarsi, e nel contempo si manifestano anche all'uomo che dovrà prestare il danaro, preannunciandogli l'arrivo del malato. Gli ordini dei santi sono puntualmente eseguiti, ma Tommaso non guarisce, coprendosi invece di debiti. Il malato si lamenta, ma la complicata operazione di regia dei santi non si arresta. Il sogno diviene infatti addirittura triplo, poiché Cosma e Damiano compaiono ad un secondo Tommaso, afflitto dalla stessa malattia del primo, e gli ordinano di presentarsi nel santuario di Costantinopoli e di donare al suo omonimo la cifra che questi

¹⁴⁵ Cfr. ad es. *MCD* 5 e 21.

¹⁴⁶ Cfr. Wikenhauser 1948; West 1974, 75 n. 1.

¹⁴⁷ Cfr. *W* 21.

¹⁴⁸ Come nota C. A. Behr (1968, 190-191), «Aristides... does not seem to have had non-significant dreams; at least he does not report any».

¹⁴⁹ Aristid. *or.* 49, 45; cfr. anche 49, 44 K. In un'altra circostanza Asclepio prescrive lo stesso rimedio ad Aristide e al suo istitutore Zosimo, e il giorno dopo, mentre il retore manda qualcuno a riferire il suo sogno a Zosimo, quest'ultimo si sta già recando a trovare Aristide per descrivergli il proprio sogno (*or.* 47, 66 K.). Cfr. anche *or.* 48, 30-35; 50, 5 K.

aveva preso in prestito: così viene fatto, e i due Tommasi ottengono infine la guarigione¹⁵⁰.

Questo racconto mostra anche come il sogno doppio possa apparire a due diversi sognatori non simultaneamente, ma in momenti successivi. La sostanza resta però la stessa: mettere a confronto la realtà interiore dell'individuo con un punto di osservazione esterno. In questa categoria rientra il sogno di Soso e del figlio Soarco, sacerdoti ai quali Asclepio appare in sogno nello stesso modo (ὠσαύτως) a distanza di quasi mezzo secolo, ripetendo lo stesso tipo di miracolo¹⁵¹; ciascuno di questi miracoli si divide a sua volta in una parte ὄναρ — apparizione del dio in sogno — ed in una parte ὕπαρ — comparsa diurna di un serpente — che si confermano a vicenda.

Analogamente, la ripetizione dello stesso sogno allo stesso sognatore in momenti diversi è in grado di vincerne lo scetticismo, persuadendolo dell'oggettività della visione, ed ha particolare importanza nell'ambito dell'incubazione — soprattutto cristiana — per convincere un fedele esitante a respingere l'eresia o a sottoporsi ad una cura paradossale¹⁵². Questo motivo è presente anche in un sogno narrato da Crisippo. Due viaggiatori prendono alloggio in luoghi diversi: durante la notte, uno di loro appare in sogno all'altro, pregandolo di soccorrerlo, poiché l'oste sta per ucciderlo. L'uomo si sveglia, ma ritiene di aver fatto un sogno privo di importanza, e torna a dormire; l'amico però, ormai morto, gli appare una seconda volta e lo prega di vendicarlo, indicandogli il luogo in cui è stato nascosto il cadavere. L'uomo, di fronte alla ripetizione del sogno, non può più dubitare della sua veridicità, ed il mattino seguente il ritrovamento del corpo del defunto fornirà la conferma esterna dell'oggettività del sogno¹⁵³.

I vari motivi si combinano in un sogno narrato da Erodoto. Serse vede nel sonno un uomo grande e bello stargli accanto ed esortarlo a compiere la già progettata spedizione contro la Grecia. Al mattino il re non tiene in alcun conto la visione, considerandola dunque frutto di un'esperienza individuale priva di valore oggettivo. Quando la notte successiva la visione si ripresenta e ripete con tono minaccioso gli stessi ordini, Serse comprende che non è più possibile negare una qualche realtà alla visione. Tuttavia, viene compiuta una sorta di prova del nove. Serse ordina ad Artabano di dormire nel letto reale dopo aver indossato le sue vesti. «Se è davvero un dio a mandare quella visione» — dice il re ad Artabano — «la stessa visione apparirà anche a te dandoti lo stesso ordine». La visione

¹⁵⁰ MCD 18.

¹⁵¹ IC 1, 17, 21 = T 791 Edelstein = T 50 Longo.

¹⁵² Cfr. Fernández Marcos 1975, 80-82. Lo stesso discorso vale per Cosma e Damiano: cfr. ad es. MCD 13 e 18.

¹⁵³ Questo sogno è riportato da varie fonti, in primis Cicerone (*div.* 1, 57); cfr. Guidorizzi 1988, XVI-XVII. Una lunga analisi in Borghini 1987.

fa la sua terza apparizione, e stavolta ad una persona diversa: a questo punto non è più possibile dubitare della sua oggettiva esistenza¹⁵⁴.

Più che collegare il sogno di Serse all'incubazione¹⁵⁵, è interessante notare come il motivo del sogno doppio sia presente anche in un'opera storiografica al di fuori di contesti specificamente incubatori¹⁵⁶. Tacito, per fare un altro esempio, nelle *Storie* descrive l'apparizione in sogno a Tolomeo I di un giovane di straordinaria bellezza e statura, che ordina al re di mandare a cercare una sua statua sul Ponto. Anche in questo caso, come per Serse, abbiamo dapprima una seconda allarmante apparizione del sogno a Tolomeo, che non aveva eseguito gli ordini, e in seguito un'apparizione altrettanto minacciosa al re di Sinope, che si rifiutava di consegnare la statua¹⁵⁷.

Possiamo infine individuare una categoria di sogni, in cui il punto di vista esterno è costituito da una o più persone in stato di veglia. In altre parole, non sono più affiancate due immagini oniriche, ma un'immagine onirica ed una reale e si scopre che esse coincidono o quanto meno sono in stretta relazione¹⁵⁸. Talvolta sognatore e testimone esterno hanno esattamente la stessa visione; talaltra vedono immagini diverse, ma il confronto suggerisce al di là di ogni dubbio che si tratta della stessa cosa.

Nelle *Cronache di Epidaurò* leggiamo la vicenda di un uomo afflitto da una piaga dovuta al morso di un serpente. Condotta al tempio, si addormenta in pieno giorno; appare un serpente che lecca la ferita e si dilegua; l'uomo si risveglia guarito e racconta di avere sognato un giovane che versava un farmaco sulla ferita¹⁵⁹. Il racconto pone a confronto un'immagine interna ed una esterna diverse tra loro, ma che rientrano entrambe nella tipologia delle guarigioni più comuni nel

¹⁵⁴ Hdt. 7, 12-18.

¹⁵⁵ Cfr. van Lieshout 1970, 231-232.

¹⁵⁶ Cfr. anche la raccolta di Wikenhauser 1948.

¹⁵⁷ Tac. *hist.* 4, 83-85. Il motivo conosce una certa fortuna anche nel romanzo. Nelle *Metamorfosi* di Apuleio, ad es., il protagonista sogna il sacerdote che dovrà iniziarlo ai misteri di Osiride; al mattino lo incontra e scopre che anche lui ha ricevuto in sogno lo stesso ordine (*Apul. met.* 11, 27). Achille Tazio (4, 1) racconta che nella stessa notte apparvero Artemide a Leucippe e Afrodite a Clitofonte, raccomandando a entrambi di non consumare le nozze anzitempo.

¹⁵⁸ In alcuni casi l'immagine 'esterna' è essa stessa prodotto dell'esperienza onirica del sognatore: questi, in altre parole, 'vede' in sogno il proprio corpo addormentato dall'esterno. Cfr. ad es. MCI 37 e Deubner 1900, 86. Anche in altri casi la conferma dell'oggettività del sogno può venire dal sogno stesso: Elio Aristide, ad es. (*or.* 48, 18 K.; ma cfr. già Hom. *Od.* 19, 547), vede in sogno il dio che gli assegna ancora tredici anni di vita e che nel contempo assicura che ciò che Aristide sta vedendo è ὕπαρ e non una pura fantasia onirica.

¹⁵⁹ W 17. In un bassorilievo proveniente da Oropo un intervento di Anfiarao è rappresentato attraverso una duplice immagine (da un lato Anfiarao che cura il braccio del fanciullo malato, dall'altro un serpente che sembra lambire con la lingua la parte malata dello stesso fanciullo che dorme in incubazione), che in qualche modo sembra voler conciliare la duplice natura — oggettiva e soggettiva — dell'esperienza incubatoria: cfr. Herzog 1931, 88-91.

santuario¹⁶⁰. L'accostamento di queste due esperienze tipiche crea una sorta di equivalenza: il giovinetto e il serpente sono due diverse forme in cui si manifesta la stessa potenza soprannaturale. Si inserisce in questa linea anche il sogno di Soso, al quale il dio appare dapprima di notte con la propria figura, e poi di giorno, in forma di serpente¹⁶¹. In questo caso l'immagine onirica e quella reale, diverse ma equivalenti, appaiono alla stessa persona, e ancora una volta il risultato è il superamento della singola esperienza individuale.

Altre volte ciò che il sognatore vede corrisponde esattamente a quanto osserva il testimone esterno. Un esempio suggestivo si trova in un papiro di Ossirinco¹⁶². Mentre assiste il figlio febbricitante, una donna, ben desta, vede una figura maestosa più dell'umano, che scruta il malato e svanisce. La donna sveglia il figlio e inizia a raccontare quanto ha visto, ma l'uomo, ormai guarito, la anticipa narrando tutto, poiché, come egli stesso dice, «quanto lei aveva visto, io lo avevo immaginato in sogno». Visione e sogno, che ancora una volta dimostrano di appartenere a sfere contigue, comprovano vicendevolmente la loro oggettiva realtà.

Consideriamo infine un racconto compreso nelle *Cronache di Epidauro*. Una donna afflitta da una tenia si reca a Trezene. In sogno vede i figli del dio tagliarle la testa, evidentemente per estrarre il verme dal corpo decapitato. L'operazione non viene eseguita, e i figli del dio, in difficoltà, mandano a chiamare Asclepio, che si trova ad Epidauro. Si fa intanto giorno e un sacerdote vede la donna decapitata distesa nel tempio. Scende nuovamente la notte e la donna, continuando a sognare, vede Asclepio riattaccarle la testa sul collo ed eseguire un intervento chirurgico per aprire il ventre ed estrarre il verme.

Questa storia è simile a quella che troviamo in un frammento dello storico Ippi di Reggio riportato da Eliano¹⁶³, dove si racconta che a Epidauro, e non a Trezene, gli aiutanti del dio decapitano la donna ed estraggono il verme, ma s'accorgono di non essere in grado di rimettere la testa al suo posto, finché non interviene il dio per risolvere l'imbarazzante situazione¹⁶⁴.

Il confronto tra le due versioni fa pensare che i redattori delle *Cronache* abbiano ripreso e adattato ai loro fini polemicamente un preesistente racconto basato sul motivo dell'apprendista stregone, che traspare più chiaramente in Eliano¹⁶⁵. L'a-

¹⁶⁰ Cfr. Weinreich 1909, 100. È normale che la guarigione sia legata all'intervento di un animale — un cane (cfr. ad es. *W* 26 e 44; cane e serpente erano parte dell'iconografia tradizionale di Asclepio: vd. Paus. 2, 27, 2; Kerényi 1956-9, 29-34) o un serpente, come nel *Pluto* di Aristofane —; d'altro canto è frequente anche la tipologia della guarigione per mezzo di un farmaco applicato direttamente dal dio, che qui appare sotto forma di giovinetto.

¹⁶¹ Cfr. *IC* 1, 17 = T 791 Edelstein = T 50 Longo.

¹⁶² POxy 1381 (Pack² 2479) = T 331 Edelstein = T 58 Longo. Cfr. Rüttimann 1986, 65-69.

¹⁶³ *FGrHist* 554 F 2 = Ael. *nat. an.* 9, 33.

¹⁶⁴ Sulle due versioni del racconto, cfr. Weinreich 1909, 81-85; Herzog 1931, 77-78; LiDonnici 1989, 248-256.

¹⁶⁵ Cfr. Weinreich 1909, 81-82. Nelle *Cronache* la decapitazione della donna, ad es., appare del

petto più interessante è il particolare, assente in Eliano, del sacerdote che vede la donna senza testa. Il racconto ha il duplice scopo di glorificare Epidauro e gettare discredito su Trezene. Se l'intera vicenda si fosse svolta all'interno dell'esperienza onirica della donna, coricatasi malata e svegliatasi guarita a Trezene, il merito finale sarebbe spettato solo a questo santuario, mentre il rischio corso dalla donna sarebbe sembrato inconsistente, di fronte al concreto beneficio della guarigione. Era invece necessaria una prova del fatto che a Trezene non si incontrava il dio guaritore, ma solo dei maldestri apprendisti, e che non solo non si guariva, ma si rischiava anche di morire. Il coinvolgimento del punto di vista esterno del sacerdote risponde a questa esigenza, assicurando che la decapitazione è avvenuta nella realtà, e non in una fantasia onirica. Il racconto di Epidauro viene così modellato su un'alternanza di visioni oniriche ed immagini esterne assente nel racconto di Eliano, che è privo delle finalità polemiche presenti nelle *Cronache*.

Noi non sappiamo come sognassero in realtà gli antichi quando si recavano in incubazione. Dobbiamo limitarci a constatare come i testi che descrivono i loro sogni aderiscano per la massima parte ad un modello culturale e rappresentativo identico tanto nelle più umili epigrafi quanto nei testi letterari. Rilevatane la presenza, è difficile dire in che misura l'esperienza del sognatore ne sia stata condizionata, per così dire, 'a monte', inducendolo a sognare — almeno in parte — secondo schemi fissi e ricorrenti, e in che misura invece l'adattamento sia avvenuto soltanto 'a valle', conformando cioè in fase descrittiva e facendo rientrare nel modello preesistente un'esperienza onirica più variegata di quanto i testi non lascino pensare. Quando Elio Aristide vede in sogno Atena e da ciò deduce che gli sia stato prescritto un clistere di miele attico¹⁶⁶, possiamo chiederci quante prescrizioni divine siano state dovute ad associazioni di questo genere; e quando leggiamo che semplici conoscenti sognati da Aristide o da altri sono senz'altro identificati con Asclepio¹⁶⁷, o che per Artemidoro un uomo maturo vuol dire Zeus, un giovane Hermes e così via¹⁶⁸, possiamo domandarci quante volte l'apparizione di un dio sia frutto di identificazioni di questo tipo. È evidente come con margini interpretativi così ampi quasi ogni sogno potesse rientrare nella tipologia consueta.

La centralità dell'esigenza di comprovare l'oggettività dei sogni si spiega meglio se si considera che gli antichi, di un'ipotetica totalità dei loro sogni, han-

tutto immotivata, poiché i figli del dio non eseguono nessuna operazione: sarà infatti il dio giunto da Epidauro ad estrarre il verme. I figli del dio, insomma, decapitano la donna, non eseguono l'operazione, mandano a chiamare il dio e questi solo dopo aver rimesso a posto le cose apre il ventre della donna e toglie il verme.

¹⁶⁶ Aristid. *or.* 48, 42-43 K.

¹⁶⁷ Aristid. *or.* 47, 58; 48, 9 K.

¹⁶⁸ Cfr. Artem. 2, 44.

no voluto registrare e trasmettere solo quelli che essi consideravano significativi. Ma un sogno significativo 'deve' essere oggettivo: un sogno significativo è infatti animato dalla stessa esigenza di guadagnare oggettività che troviamo nelle contigue manifestazioni del doppio e, più in generale, del soprannaturale. Si trattasse di un devoto come Elio Aristide o dei redattori di documenti ufficiali di un tempio come Epidauro, chi descriveva la propria o l'altrui esperienza onirica, per il fatto stesso di accingersi a registrarla, doveva *a priori* essere convinto, e convincere coloro cui si rivolgeva, che il suo sogno era stato significativo, e ciò è tanto più vero per l'incubazione quanto più questa pratica è per sua essenza ricerca di sogni che abbiano un legame così forte con la realtà da poter incidere su di essa.

Non sappiamo quante persone abbiano pensato, come Eraclito¹⁶⁹, che ogni dormiente si chiude in un suo mondo particolare, ma possiamo credere che se tutti avessero condiviso questa opinione l'incubazione non sarebbe mai esistita; quanto meno, possiamo essere certi che non fu questo il pensiero di coloro di cui oggi ancora leggiamo i sogni.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- Behr 1968 = C. A. Behr, *Aelius Aristides and the Sacred Tales*, Amsterdam 1968.
 Bettini 1992 = M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.
 Björck 1946 = G. Björck, *ONAP IΔEIN. De la perception du rêve chez les anciens*, «Eranos», 44 (1946), 306-314.
 Blum 1943 = C. Blum, *Some Observations on Artemon from Miletos and his Dreambook*, «Eranos», 41 (1943), 28-32.
 Borghini 1987 = A. Borghini, *La taverna, il letame ed altro: percorsi simbolici della morte*, in R. Raffaelli (ed.), *Rappresentazioni della morte*, Urbino 1987, 131-223.
 Brillante 1988 = C. Brillante, *Metamorfosi di un'immagine: le statue animate e il sogno*, in Guidorizzi (ed.) 1988, 17-33.
 Cavallo 1985 = G. Cavallo, *Qualche riflessione sulla continuità della cultura greca in Oriente tra i secoli VII e VIII*, «ByzZ», 88 (1985), 13-22.
 Cox 1983 = P. Cox, *Biography in Late Antiquity. A Quest for the Holy Man*, Berkeley et al. 1983.
 Cox Miller 1994 = P. Cox Miller, *Dreams in Late Antiquity. Studies in the Imagination of a Culture*, Princeton 1994.
 Dagron 1978 = G. Dagron (a cura di), *Vie et Miracles de Sainte Thècle*, Bruxelles 1978.
 Del Corno 1969 = D. Del Corno (a cura di), *Graecorum de re onirocritica scriptorum reliquiae*, Milano-Varese 1969.
 Del Corno 1975 = D. Del Corno (a cura di), *Artemidoro. Il libro dei sogni*, Milano 1975.
 Delehaye 1910 = H. Delehaye, *Les premiers «libelli miracolorum»*, «AB», 29 (1910), 427-434.
 Delehaye 1925 = H. Delehaye, *Les recueils antiques de miracles des saints*, «AB», 43 (1925), 5-85.
 Deubner 1900 = L. Deubner, *De incubatione capita quattuor*, Lipsiae 1900.
 Deubner 1907 = L. Deubner (a cura di), *Kosmas und Damian*, Leipzig 1907.
 Dillon 1994 = M. P. J. Dillon, *The Didactic Nature of the Epidaurian Iamata*, «ZPE», 101 (1994), 239-260.
 Dodds 1951-9 = E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational*, Berkeley - Los Angeles 1951; trad. it. *I Greci e l'irrazionale*, Firenze 1959.
 Dodds 1965-70 = E. R. Dodds, *Pagan and Christian in an Age of Anxiety*, Cambridge 1965; trad. it. *Pagani e cristiani in un'epoca di angoscia*, Firenze 1970.
 Edelstein 1945 = E. J. & L. Edelstein (a cura di), *Asclepius. A collection and interpretation of the testimonies*, 1-2, Baltimore 1945 (= New York 1975).
 Fernández Marcos 1975 = N. Fernández Marcos (a cura di), *Los Thaumata de Sofronio. Contribución al estudio de la incubatio cristiana*, Madrid 1975.
 Gentili 1989² = B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1989² (1984¹).

¹⁶⁹ Fr. 89 Diels-Kranz.

- Guarducci 1933 = M. Guarducci, *Un romano devoto dell'asclepieo di Lebena: Publio Granio Rufo*, «Historia», 7 (1933), 46-54.
- Guarducci 1934 = M. Guarducci, *I 'miracoli' di Asclepio a Lebena*, «Historia», 8 (1934), 410-428.
- Guidorizzi 1988 = G. Guidorizzi, *Sogno e funzioni culturali*, Introduzione a Guidorizzi (ed.) 1988, VII-XXXVIII.
- Guidorizzi (ed.) 1988 = G. Guidorizzi (ed.), *Il sogno in Grecia*, Roma-Bari 1988.
- Halliday 1936 = W. R. Halliday, *Some Notes on the Treatment of Disease in Antiquity*, in *Greek Poetry and Life. Essays presented to G. Murray on his Seventieth Birthday*, Oxford 1936, 277-294.
- Hamilton 1906 = M. Hamilton, *Incubation*, London 1906.
- Herzog 1931 = R. Herzog (a cura di), *Die Wunderheilungen von Epidauros. Ein Beitrag zur Geschichte der Medizin und der Religion*, Leipzig 1931.
- Kerényi 1956-9 = K. Kerényi, *Der göttliche Arzt. Studien über Asklepios und seine Kultstätten*, Darmstadt 1956; trad. ingl. *Asklepios. Archetypal Image of the Physician's Existence*, New York 1959.
- Kessels 1969 = A. H. M. Kessels, *Ancient Systems of Dream-classification*, «Mnemosyne», s. IV 22 (1969), 389-424.
- LiDonnici 1989 = L. R. LiDonnici, *Tale and Dream: The Text and Compositional History of the Corpus of Epidaurian Miracle Cures*, Diss. University of Pennsylvania 1989.
- LiDonnici 1992 = L. R. LiDonnici, *Compositional Background of the Epidaurian Iamata*, «AJPh», 113 (1992), 25-41.
- Longo 1969 = V. Longo (a cura di), *Aretalogie nel mondo greco*, 1 (*Epigrafi e papiri*), Genova 1969.
- Merkelbach 1994 = R. Merkelbach, *Novel and Aretalogy*, in J. Tatum (ed.), *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore-London 1994, 283-295.
- Nicosia 1988 = S. Nicosia, *L'autobiografia onirica di Elio Aristide*, in Guidorizzi (ed.) 1988, 173-189.
- Reinach 1885 = S. Reinach, *Les arétalogues dans l'antiquité*, «BCH», 9 (1885), 257-265.
- Reitzenstein 1906 = R. Reitzenstein, *Hellenistische Wundererzählungen*, Leipzig 1906 (= Stuttgart 1963).
- Rohde 1890-1914; 1894-1916 = E. Rohde, *Psyche*, 1 (*Seelencult der Griechen*); 2 (*Unsterblichkeitsglaube der Griechen*), Freiburg 1890; 1894; trad. it. *Psiche*, 1 (*Culto delle anime presso i Greci*); 2 (*Fede nell'immortalità presso i Greci*), Bari 1914; 1916.
- Roos 1960 = E. Roos, *De incubationis ritu per ludibrium apud Aristophanem detorto*, in Aa. Vv., *Opuscula Atheniensia*, 3, Lund 1960, 55-97.
- Rüttimann 1986 = R. J. Rüttimann, *Asclepius and Jesus. The Form and Character of the Asclepius Cult in the Second Century CE and its Influence on Early Christianity*, Diss. Harvard University — Cambridge (Mass.) 1986.
- Rupprecht 1935 = E. Rupprecht (a cura di), *Cosmae et Damiani sanctorum medicorum vita et miracula*, Berlin 1935.
- Stöcker 1976 = C. Stöcker, *Der Trug der Olympias. Ein Beitrag zur Erzählkunst antiker Novellistik*, «WJA», N. F. 2 (1976), 85-98.
- Stramaglia 1992 = A. Stramaglia, *Il leone, il tesoro e l'indovinello. IG IV² 1, 8-21 e Giamblico, Storie babilonesi 3 e 21 Habr.*, «ZPE», 91 (1992), 53-59.

- van Lieshout 1970 = R. G. A. van Lieshout, *A Dream on a KAIPOΣ of History. An Analysis of Herodotos, Hist. VII, 12-19; 47*, «Mnemosyne», s. IV 23 (1970), 225-249.
- Vernant 1971²-8 = J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris 1971² (1965¹); trad. it. *Mito e pensiero presso i Greci*, Torino 1978.
- Vernant 1991 = J.-P. Vernant, «Psychè»: *simulacro del corpo o immagine del divino?*, in M. Bettini (ed.), *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, Roma-Bari 1991, 3-11.
- Weinreich 1909 = O. Weinreich, *Antike Heilungswunder. Untersuchungen zum Wunderglauben der Griechen und Römer*, Gießen 1909.
- Weinreich 1911 = O. Weinreich, *Der Trug des Nektanebos*, Leipzig-Berlin 1911.
- Welcker 1850 = F. G. Welcker, *Incubation. Aristides der Rhetor*, in *Kleine Schriften*, 3, Bonn 1850 (= Osnabrück 1973), 89-156.
- Werner 1918 = H. Werner, *Zum Λούκιος ἡ ὄνος*, «Hermes», 53 (1918), 225-261.
- West 1974 = S. West, *Joseph and Asenath: A Neglected Greek Romance*, «CQ», n. s. 24 (1974), 70-81.
- Wikenhauser 1948 = A. Wikenhauser, *Doppelträume*, «Biblica», 29 (1948), 100-111.

GUIDO SCHEPENS - KRIS DELCROIX
(Leuven)

ANCIENT PARADOXOGRAPHY:
ORIGIN, EVOLUTION,
PRODUCTION AND RECEPTION*

* The version published here reproduces, except for the added notes, almost exactly the paper that was orally delivered. It only touches quickly upon the many complex — historical and literary — problems of Greek and Roman paradoxographical writing with the sole aim of providing a general account of its most salient features. Our survey is not meant to be **exhaustive** or complete.