

MARCOS CARMIGNANI

LUCA GRAVERINI

BENJAMIN TODD LEE

(EDITORS)

**Collected Studies
on the Roman Novel**

Ensayos sobre la novela romana

ORDIA PRIMA

Studia

7



COLLECTED STUDIES ON THE ROMAN NOVEL

ENSAYOS SOBRE LA NOVELA ROMANA

Collected Studies on the Roman Novel - Ensayos sobre la novela romana / editado por Marcos Carmignani, Luca Graverini, y Benjamin Todd Lee - 1a ed. - Córdoba : Brujas, 2013.

316 p. ; 24x17 cm. (Ordia Prima. Studia / Gustavo Veneciano ; 7)

ISBN 978-987-591-389-9

1. Estudios Literarios. 2. Literatura Latina Clásica. I. Graverini, Luca II. Lee Todd, Benjamin III. Título
CDD 807

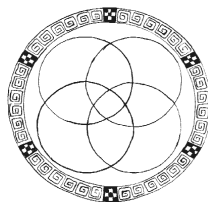
MARCOS CARMIGNANI - LUCA GRAVERINI - BENJAMIN TODD LEE
(EDITORES)

COLLECTED STUDIES ON THE ROMAN NOVEL
ENSAYOS SOBRE LA NOVELA ROMANA

 Editorial Brujas

ORDIA PRIMA

Studia 7



Editores de la colección:

Guillermo De Santis

Fabián Mié

Gustavo Veneciano

© 2013, Marcos Carmignani, Luca Graverini, Benjamin Todd Lee (editores)

De esta edición:

Copyright © 2013, Editorial Brujas.

Pasaje España 1485 - C.P. 5000 Córdoba - República Argentina.

Impreso en la Argentina

Queda hecho el depósito que prevé la ley 11.723

I.S.B.N.: 978-987-591-389-9

CONTENTS

<i>Introduzione</i>	9
---------------------------	---

1. PETRONIUS

MARCOS CARMIGNANI: <i>La apropiación de una leyenda: Sat. 9.1-5 y su relación con Tito Livio y la elegía ovidiana de Fasti</i>	15
MARCO FUCECCHI: <i>Il Bellum civile di Petronio: epica e anti-epica</i>	35
GARETH SCHMELING: <i>Size Matters: It is the little things that count in the Satyrica of Petronius</i>	53
NIALL W. SLATER: <i>The Master and Margarita: Figuring Authority in Petronius's Satyrica</i>	65
GIULIO VANNINI: <i>La Matróna di Efeso di Petronio e le altre versioni antiche dell'aneddoto</i>	77
ALDO SETAIOLI: <i>El uso de la cita poética en Petronio y en los demás novelistas antiguos</i>	97

2. APULEIUS

LUCA GRAVERINI: <i>Come si deve leggere un romanzo: narratori, personaggi e lettori nelle Metamorfosi di Apuleio</i>	119
STEPHEN HARRISON: <i>Heroic Traces: Theseus and Hercules in Apuleius' Metamorphoses</i>	141
LARA NICOLINI: <i>Uno sguardo efrastico sulla realtà: modi dell'influenza ovidiana in Apuleio</i>	157
WYTSE KEULEN: <i>Apuleius and Gellius on the "Controversial" Chaldeans: Prophecy and Self-fashioning in Antonine Prose Narrative</i>	179
BENJAMIN TODD LEE: <i>Apuleius, Proust, and Machado de Assis on Writing (and Reading) the Novel</i>	209

3. *HISTORIA APOLLONII REGIS TYRI*

SILVIA MONTIGLIO: <i>"Thou Shalt not Lie:" Truthfulness and Autobiography in the Historia Apollonii regis Tyri</i>	233
DAVID KONSTAN: <i>The "Hansel and Gretel" Effect in Apollonius King of Tyre</i>	247
Abstracts	257
Contributors	265
General Bibliography	269
Index Locorum	289
General Index.....	305

INTRODUCCIÓN

Muy lejos quedaron ya los tiempos en que la novela antigua tenía una posición marginal en el campo de los estudios clásicos: los investigadores de la Antigüedad que hoy se ocupan de narrativa cuentan con numerosas oportunidades de encuentro en congresos internacionales, con una revista especializada (*Ancient Narrative*, con números anuales y una voluminosa serie de *Supplementa*) y con una bibliografía que crece casi exponencialmente. El propio campo de investigación está en constante expansión, y no sólo gracias a los descubrimientos papiráceos: se agranda cada vez más el campo de la llamada “narrativa de los márgenes”, se dedica cada vez mayor atención a la narrativa cristiana y bizantina, y crece el interés por los contactos con tradiciones y culturas externas a la grecolatina.

En este contexto, la novela latina es el ámbito que desde hace un buen tiempo atrae a los estudiosos de la narrativa antigua; a Petronio y Apuleyo, ya tradicionalmente ubicados dentro del canon de los autores más importantes (si no propiamente “clásicos”) de la literatura latina, también se agrega con pleno derecho de ciudadanía la más tardía y anónima *Historia Apollonii*, escrita y reelaborada en latín, aunque casi con seguridad derivada de un original griego. Así, la decisión de publicar un volumen de estudios sobre la novela latina puede parecer, sin duda, muy tradicionalista y casi conservadora; sin embargo, y justamente por esto, queda claro que la novela latina, en mayor medida que otros espacios más “a la vanguardia” de los estudios de narrativa, potencialmente es capaz de catalizar un interés más amplio y general. Por lo tanto, esta nos pareció la elección más adecuada para responder a las solicitudes del consejo editorial de *Ordia Prima* que, en el ámbito de su constante esfuerzo por contribuir a la internacionalización de los estudios clásicos en Argentina y Sudamérica, no quería descuidar este campo de estudio en plena efervescencia.

El proyecto de este volumen, nacido ya hace varios años, puede considerarse un fructífero ejemplo de colaboración entre estudiosos sudamericanos, norteamericanos y europeos. Las distancias, las diversidades culturales y lingüísticas, y aun las dificultades más banales –como las diferencias de ritmos de trabajo impuestas por calendarios académicos y ciclos estacionales diversos– indudablemente se hicieron sentir, sobre todo, en la demora de los tiempos de concreción del volumen; sin embargo, creemos que la colaboración ha sido más que provechosa, tanto desde el punto de vista académico como humano.

Naturalmente, una colección de estudios no puede constituir un “manual”, y el lector podrá notar que los diversos ensayos cubren sólo una (pequeña) parte de los numerosos aspectos que pueden tratarse en la novela latina. De manera deliberada, decidimos dar absoluta libertad a los autores acerca de qué tipo de perspectiva adoptar, y sólo realizamos un mínimo control editorial en la fase de elección de títulos para evitar superposiciones; de esta manera, intentamos obtener una buena variedad de enfoques que permitieran dar una idea de los múltiples puntos de interés de la narrativa latina, cuyo estudio permite, a quien, lo desee ampliar la mirada a toda la cultura antigua.

Los trece artículos han sido distribuidos en tres amplios capítulos, dedicados a cada uno de los tres autores de la novela latina: una subdivisión que nos pareció, en definitiva, cómoda y natural, aunque ciertamente no la única posible. Las perspectivas de las contribuciones, en efecto, son variadas y transversales, y sólo pocas de ellas se centran en un solo autor.

Varios estudiosos proponen un acercamiento de tipo intertextual, y en este campo el modelo ovidiano asume una importancia primaria. Marcos Carmignani, por ejemplo, analiza cómo se presenta a algunos personajes “bajos” del *Satyricon* en deliberado contraste con las descripciones que de Lucrecia y Tarquino se leen en Livio y Ovidio. La comparación entre Petronio y Ovidio, con especial énfasis en las escenas de concilio y deliberación de los dioses, sugiere a Marco Fucecchi algunas consideraciones de carácter más general sobre la relación entre novela, epos y sátira. Con respecto a Apuleyo, nuevamente las *Metamorfosis* ovidianas asumen un papel central en el estudio de Lara Nicolini, que pone en evidencia las relaciones entre el novelista y el poeta sobre todo a nivel lingüístico y expresivo: no es extraño que la comparación con Ovidio sirva precisamente para iluminar los usos lingüísticos de Apuleyo y su modo de ironizar sobre el papel

del poeta/narrador. Por otra parte, la reelaboración lúdica del material mítico y heroico es el eje del estudio de Stephen Harrison, quien define el rico armazón literario y la finalidad cómica y recreativa como características fundamentales de las *Metamorfosis* apuleyanas.

Un tipo particular de intertextualidad, que involucra las características globales de una obra o incluso un género literario más que fragmentos textuales, se vincula con las relaciones entre la novela latina y la tradición narrativa antigua y moderna –una relación que, naturalmente, comprende elementos tanto de continuidad como de discontinuidad. Por ejemplo, las novelas antiguas griegas y latinas, como es sabido, presentan una notable riqueza de citas poéticas, pero el modo de citar puede cambiar incluso muy radicalmente de un autor a otro. En Petronio, como observa Aldo Settaioli, las citas son casi invariablemente paródicas; el blanco de esta parodia no es sólo la literatura “elevada”, sino también la narrativa erótica griega. El estudio de Giulio Vannini analiza, por su parte, las complicadas relaciones genealógicas entre el relato petroniano de la *Matrona de Éfeso* y las diversas versiones de la narración testimoniadas en la tradición narrativa griega y latina: la comparación enfatiza las innovaciones aportadas por Petronio para transformar un breve relato tradicional en una narración más amplia y adaptada al tono cómico de la novela. Categorías genéricas como verdad y mentira, como afirma Silvia Montiglio, son importantes en la *Historia Apollonii*, donde sólo mienten los personajes malvados; no ocurre lo mismo en las novelas griegas, donde aun los personajes positivos pueden alterar o esconder la verdad. Con la mirada dirigida más al futuro que al pasado de la novela latina, Benjamin Lee se encarga del problema de la continuidad y discontinuidad entre las narrativas antiguas y modernas, examinando cómo Apuleyo, Proust y Machado de Assis enfrentan el tema de la subjetividad en sus obras.

Otro nutrido grupo de ensayos estudia varias estrategias retóricas y narrativas adoptadas por las novelas antiguas. Niall Slater muestra cómo Petronio, en la *Cena Trimalchionis*, mediante el agudo uso de nombres propios (Creso, Margarita, Scylax), la descripción de las interacciones entre varios personajes y la confusión entre categorías humanas y animales, representa la falta de *auctoritas* de Trimalción. El trabajo de Gareth Schmelting se inspira en algunos casos donde problemas textuales aparentemente poco relevantes tienen en realidad consecuencias importantes en la comprensión del texto de Petronio; esto lleva a reflexiones generales

sobre la importancia de las dimensiones y cantidades en el *Satyricon*, especialmente en relación con el dinero y la riqueza. Luca Graverini examina las técnicas utilizadas en la novela de Apuleyo –pero, en realidad, también en muchas otras novelas antiguas– para involucrar al lector en el relato y obtener de él la “willing suspension of disbelief” que siempre es necesaria para apreciar la narrativa de invención. Wytse Keulen compara las modalidades con que Apuleyo y Aulo Gelio, dos autores contemporáneos de textos narrativos en primera persona, introducen temas de actualidad y representan simbólicamente su autoridad como exponentes relevantes del *milieu* cultural de su tiempo. Finalmente, la recurrencia en la narrativa de todas las épocas de esquemas narrativos relativos a relaciones “difíciles” entre padres e hijos es el objeto del ensayo de David Konstan: en particular, estos esquemas aparecen de varias maneras en la *Historia Apollonii*, de la que constituyen el tema de fondo.

Esperamos que este volumen pueda contribuir al ya mencionado esfuerzo de internacionalizar los estudios clásicos argentinos, llevado adelante por *Ordia Prima*, y que resulte agradable y útil tanto al público sudamericano como al norteamericano y europeo. Naturalmente, esta colección nunca hubiera sido posible sin la colaboración de varias personas e instituciones. Un sentido agradecimiento va, por lo tanto, a Gustavo Veneciano, uno de los editores de la Colección *Ordia Prima Studia*, por haber promovido y recibido nuestro proyecto; y al Thomas Cooper Fund for Faculty Research del Oberlin College Department of Classics por haberlo generosamente financiado. *Last but not least*, un gracias de corazón a todos los queridos colegas y amigos que lo han hecho realidad al aceptar contribuir con el fruto de sus estudios.

Marcos Carmignani
Luca Graverini
Ben Lee

1.

PETRONIUS

**LA APROPIACIÓN DE UNA LEYENDA:
SAT. 9.1-5 Y SU RELACIÓN CON TITO LIVIO
Y LA ELEGÍA OVIDIANA DE *FASTI***

MARCOS CARMIGNANI

No es ninguna novedad que la mitología cumple un papel fundamental en el entretejido alusivo del *Sat.*: sólo debemos recordar la relación entre Encolpio, que adopta el sugestivo nombre de Polieno, y Circe, en el episodio de Crotona.¹ Sin embargo, no sólo el mundo del mito se encuentra representado, muchas veces bajo formas paródicas, en la novela; Petronio también recuerda la leyenda romana, una fuente que tiene elementos de una riqueza extraordinaria para la reutilización literaria. Este es el caso de una de las leyendas fundamentales dentro del mundo romano, que el *Sat.* (9.1-5) nos muestra bajo una luz muy diferente: la leyenda de la violación de Lucrecia.

El objetivo de este artículo es demostrar cómo funciona el mecanismo de apropiación intertextual petroniano en este caso, donde una alusión paródica a Tito Livio se encuentra ‘filtrada’ por el hipotexto ovidiano: en *Sat.* 9.1-5, Petronio muestra la *transformación paródica* del hipotexto histórico (Tito Livio), mediante la utilización del ‘filtro’ elegíaco de *Fasti*, en una *estratificación intertextual* donde las distintas capas (Tito Livio-Ovidio-Petronio) logran dar un espesor literario-alusivo típico del entramado novelesco del *Sat.* Se trata de un caso bastante complejo, porque en la *estratificación intertextual* intervienen la alusión y la parodia: la *alusión* al tono de Ovidio y la parodia *lingüística* del hipotexto histórico.

¹ Walsh (1970: 43) se refiere a este tipo de alusiones en el *Sat.* como “the continually employed technique of comic allusion to characters or events celebrated in Greek or Roman literature. These references are rarely subtle or learned; one might almost describe them as banal”.

LA VERSIÓN DE TITO LIVIO: EL HIPOTEXTO ‘CLÁSICO’ DE LA LEYENDA

La historia de la violación de Lucrecia es una de las leyendas fundacionales más importantes de Roma, ya que da inicio a la revolución política que terminó con la realeza y permitió el establecimiento del sistema de gobierno republicano.² Como ocurre con el mito, Petronio juega con el conocimiento previo que debía tenerse de esta narración, en este caso, a través del relato de Tito Livio (1.57-59). En 1.57, el historiador nos cuenta que en aquel tiempo Roma guerreaba contra los Rútulos para apoderarse de la ciudad de Ardea. Luego de que la primera tentativa fracasara, los romanos eligieron el camino del asedio. Así, un día, en la tienda del rey, discutían su hijo, Sexto Tarquino, y su sobrino, Lucio Tarquino Colatino, sobre las mujeres, y cada uno habló maravillas de la propia, pero Colatino aseguró que ninguna podría igualarse a su Lucrecia. Envalentonados por el vino, decidieron ir a comprobarlo, primero a Roma y luego a Colacia. Lucrecia recibió a todos sus invitados con gran gentileza y su marido Colatino los invitó a cenar. Pero la locura de tener a Lucrecia a cualquier precio poseyó a Sexto Tarquino, provocado no sólo por su belleza sino por su castidad (*cum forma tum spectata castitas incitat*). Algunos días después, narra Tito Livio en el cap. 58, Sexto Tarquino fue hacia Colacia con un solo objetivo, sin que se enterara Colatino. Fue recibido hospitalariamente, ya que nadie sospechaba de sus planes, y luego de cenar se dirigió hacia la habitación de los huéspedes y

amore ardens, postquam satis tuta circa sopitique omnes uidebantur, stricto gladio ad dormientem Lucretiam uenit sinistraque manu mulieris pectore oppresso “tace, Lucretia” inquit; “Sex. Tarquinius sum; ferrum in manu est; moriere, si miseris uocem”. (Liv. 1.58.2)

ardiendo de deseo, después de [controlar] que los alrededores parecían lo suficientemente seguros y que todos parecían abatidos por el sueño, desenvainando la espada llegó hasta Lucrecia que estaba durmiendo y oprimiéndole su pecho de mujer con la mano izquierda le dijo: “Lucrecia, cállate. Soy Sexto Tarquino y tengo una espada en la mano, morirás si abres la boca”.³

² Para la historia de la leyenda, cf. Ogilvie (1965: 218-220). Para las diferentes apropiaciones del mito, cf. Donaldson (1982).

³ Todas las traducciones son nuestras.

Lucrecia se despierta aterrorizada y comprende que está a un paso de la muerte. Sexto Tarquino trata de convencerla para que ceda, alternando palabras dulces con amenazas, pero cuando se da cuenta de que la honesta esposa no le concederá lo que pide, la amenaza diciéndole que, una vez muerta, degollaría a un esclavo y pondría ambos cuerpos juntos, para que todos pensarán que había caído en el punto más bajo del adulterio. Con esta amenaza espantosa, el deseo sexual de Sexto Tarquino venció la obstinada *pudicitia* de Lucrecia.

El violador huye y la esposa deshonrada envía a buscar a su padre y a su esposo, a quienes luego les confiesa que el violador fue Sexto Tarquino y les pide que el pecado no quede impune, que le hagan pagar su crimen con la muerte. Uno de los acompañantes de Colatino, Lucio Junio Bruto, juró que, desde ese momento, ninguno de la estirpe de Lucio Tarquino reinaría en Roma, y luego de narrar al pueblo romano las atrocidades cometidas por Sexto Tarquino, lo convence de expulsar a su rey.

Es oportuno decir que el de Tito Livio no es el único relato que trata la leyenda, ya que tanto Dionisio de Halicarnaso (4.64-85) como Diodoro Sículo (10.20-22) cuentan la historia, aunque claramente Petronio (y Ovidio) tiene en mente a Tito Livio.⁴ Sin embargo, debido a que nos importa el *modo* en que tanto Tito Livio y Ovidio narran la leyenda, resulta interesante la comparación que Ogilvie hace entre *Ab urbe condita* y Dionisio de Halicarnaso. La muerte de Lucrecia significa para Tito Livio un noble ejemplo de la dignidad moral de la castidad, y es precisamente este aspecto ejemplar de su destino sobre lo que centra su atención. La narración asume de esta manera la forma de una tragedia⁵ que tiene la actualidad suficiente como para lograr la compasión del lector contemporáneo. Hay varios elementos que permiten revelar cómo Tito Livio manipuló el material a su disposición para darle forma dramática; por ejemplo, la escena siempre es una (la ciudad sabina de Colacia), los personajes hablan en un registro que por dicción y estilo se acerca a la tragedia, y, sobre todo,

⁴ Además de haber escrito en griego, ninguno de los dos historiadores incluye el discurso directo de Sexto Tarquino cuando amenaza de muerte con la espada a Lucrecia. Otros textos que refieren la leyenda son V. Max. 6.1.1, Oct. 294ss. y Sil. 13.821ss.

⁵ A pesar de que Shakespeare da a su poema *The Rape of Lucrece* un tono trágico, los Martindale (1990: 63) afirman que dicha obra es netamente ovidiana, sólo que mientras Ovidio nos muestra a Lucrecia a través de un suave *pathos* elegíaco, Shakespeare cambia la clave elegíaca por una trágica.

presenta a Lucrecia como un ideal, como la matrona romana por antonomasia.⁶ No sería exagerado, por lo tanto, pensar que Tito Livio reinventa a Lucrecia de tal manera que Augusto pudiera tomarla como modelo de esposa para sus propias leyes matrimoniales, tal como parece advertirse en estas palabras: *nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo uiuet* (“desde ahora ninguna mujer vivirá en la deshonra después del ejemplo de Lucrecia”) (1.58.10): Lucrecia es la representación de la *pudicitia*.⁷

OVIDIO Y SU VISIÓN ‘ELEGÍACA’ DE LA LEYENDA

La versión de la leyenda en Ovidio (*Fast.* 2.685-852)⁸ es notablemente diferente, no en cuanto a la anécdota en sí, sino en cuanto al tono y la importancia que el poeta les da a ciertos detalles: la comparación con Tito Livio es, por lo tanto, inevitable.⁹ Ovidio narra que mientras los soldados romanos rodean la ciudad de Ardea, a la espera de entrar en batalla, se dedican al ocio. El joven Tarquino, que se encargaba de entretener a sus compañeros con fiestas y vino, les pregunta qué ocurre con sus mujeres, qué pasa con el lecho matrimonial mientras ellos no están en sus casas. Cada uno elogió a su mujer y con el vino los ánimos se caldearon, hasta que habló Colatino y directamente propuso ir a la ciudad, ya que los hechos dicen más que las palabras. Cuando llegaron a Roma, encontraron a Lucrecia, que estaba con sus sirvientas hilando y añorando a su marido. Cuando este llegó, Lucrecia corrió a abrazarlo, hecho que puso furioso a Sexto Tarquino, quien perdió la cabeza por la belleza de Lucrecia y por su

⁶ Mientras que Dionisio de Halicarnaso narra la leyenda con varios cambios de escena, los discursos se suceden uno a otro y, sobre todo, Lucrecia es una figura, según Ogilvie (1965: 219), “flat and lifeless”.

⁷ Que Lucrecia fue un ejemplo a seguir lo confirma la tradición humanística: Juan Luis Vives, en su *De ratione studii puerilis* (1523), recomendaba a la joven princesa María (hija de Catalina de Aragón y Enrique VIII) la historia de Lucrecia, tal como la narra Tito Livio, tanto para deleite como para la educación moral.

⁸ Dentro del marco del *Regifugium*, es decir, la fuga ritual del Foro del *rex sacrorum*. Ovidio se atiene a la versión corriente, la fuga de Roma del último rey, Tarquino el Soberbio (24 de febrero).

⁹ Esto no quiere decir que Ovidio haya tenido presente sólo el relato de Tito Livio: por ejemplo, para el verso citado *infra* (*Fast.* 2.832), Frazer (1929: 508) cree que el poeta alude a la *Hécuba* de Eurípides (568-570), y cita como pasaje paralelo Ov., *Met.* 13.479-480. Para un buen resumen de la intertextualidad entre los *Fasti* y la literatura latina anterior, cf. Miller (2002: 176-181).

virtud incorruptible, y mientras más se acordaba de ella, más le gustaba. Así, espoleado por un amor prohibido, se decide a atacar el lecho inocente, amparándose en que los dioses ayudan a los atrevidos:

ense latus cinxit tergaque pressit equi.
accipit aerata iuuenem Collatia porta, 785
condere iam uoltus sole parante suos.
hostis ut hospes init penetralia Collatini:
comiter excipitur; sanguine iunctus erat.
quantum animis erroris inest! parat inscia rerum
infelix epulas hostibus illa suis. 790
functus erat dapibus: poscunt sua tempora somnum;
nox erat, et tota lumina nulla domo.
surgit et aurata uagina liberat ensem
et uenit in thalamos, nupta pudica, tuos;
utque torum pressit, "ferrum, Lucretia, mecum est" 795
natus ait regis, "Tarquiniusque loquor".
illa nihil, neque enim uocem uiresque loquendi
aut aliquid toto pectore mentis habet;
sed tremit, ut quondam stabulis deprensa relictis
parua sub infesto cum iacet agna lupo. 800
quid faciat? pugnet? uincetur femina pugnans.
clamet? at in dextra, qui uetet, ensis erat.
effugiat? positis urgentur pectora palmis,
tum primum externa pectora tacta manu. (Ov., Fast. 2.784-804)

Ciñó la espada en su costado y saltó sobre su caballo. La puerta de bronce de Colacia recibe al joven justo cuando el sol se preparaba para esconder su rostro. Como un huésped, el enemigo entra en la parte interior de la casa de Colatino: es recibido amablemente, estaba unido por sangre. ¡Cómo engañó a su corazón! Sin saberlo, aquella desgraciada prepara el banquete para su enemigo. La comida estaba servida: sus tiempos piden el sueño; era de noche y no había ninguna luz en la casa. Se levanta y libera su espada de la vaina dorada y llega a tu tálamo, esposa casta; y cuando toca el lecho dijo el nacido de rey: "una espada, Lucrecia, tengo conmigo, y soy un Tarquino quien habla". Ella no dice nada, porque no tiene voz ni fuerza para hablar ni ninguna idea en toda su mente; pero tiembla, como a veces la pequeña oveja, atrapada alejándose de su corral, yace bajo el ataque dañino del lobo. ¿Qué debe hacer? ¿Pelear? Una mujer pierde en la batalla. ¿Gritar? Pero había una espada en su mano derecha que lo prohíbe. ¿Huir? Las manos [del agresor] estaban

oprimiendo su pecho, un pecho entonces tocado por primera vez por una mano extraña.

Después de violarla, bajo la misma amenaza que narra Tito Livio, llega el nuevo día que la encuentra sentada con los cabellos despeinados (*passis sedet illa capillis*) (813), a la espera de su padre y esposo que llegan sin demora por su llamado; estos le preguntan qué ocurrió y ella, en una escena de profundo patetismo, después de narrar la violación, se suicida con su cuchillo.¹⁰ Su padre y su esposo se arrojaron sobre su cuerpo. Entonces Bruto jura que se vengará de los Tarquinos y su descendencia, porque *iam satis est uirtus dissimulata diu* (844) (“ya por mucho tiempo la virtud ha sido disimulada”). Se realizan las exequias fúnebres de la *matrona uirilis* y en dos dísticos Ovidio resume la revolución y establecimiento de la República (2.849-852).

En principio, es muy probable que la leyenda de Lucrecia fuera un desafío para Ovidio: la historia le brindaba la posibilidad de lucir todo su potencial narrativo mediante el uso del dístico elegíaco, vehículo de la poesía narrativa.¹¹ Sin duda, el empleo de este metro, característico de la elegía erótica, presupone un profundo cambio con respecto a Tito Livio: esto le permite a Ovidio sobresalir en el discurso directo, apóstrofes, preguntas, interjecciones, paréntesis y diálogos breves, todos elementos fundamentales para la diferenciación con el modelo del historiador.¹² En cuanto al contenido, Ovidio se centra en la caracterización emotiva de sus personajes, enfatizando sus sentimientos: por ejemplo, Sexto parece más vil y lujurioso; Lucrecia, más delicada y tierna, una figura de un gran *pathos*, en lugar de la austera matrona romana de Tito Livio. En *Fasti*, Ovidio logra que su lector sienta una gran compasión por la figura de Lucrecia, al tiempo que se acentúa el horror frente a la violación y posterior suicidio. Por ejemplo, luego del ataque sexual, Tito Livio dice que Lucrecia

¹⁰ *Fast.* 2.833-834: *tum quoque iam moriens ne non procumbat honeste / respicit: haec etiam cura cadentis erat* (“También entonces, ya muriendo, presta atención para no caer de una forma no decente: incluso tuvo este cuidado para caer”).

¹¹ Según Kenney (2002: 50), en *Fasti*, un poema que de estar completo hubiera igualado en escala y pretensiones a las *Metamorphoses*, la narración cumple un papel preponderante. No hay en este tipo de composición y estilo lugar para las descripciones expansivas de la épica. Para un análisis del estilo del pasaje, cf. Kenney (2002: 51-52).

¹² Como señaló oportunamente Wilkinson (1962: 133), “no prose could equal the swift economy of Ovid”.

está *maesta*; en cambio en Ovidio se comporta ‘elegíacamente’, ya que el llanto (820) supera al habla (823-824).¹³ Asimismo, el modo en que Ovidio describe a Lucrecia no tiene mucho que ver con la austeridad que muestra Tito Livio, sino más bien recuerda la caracterización de la amada del poeta en la elegía:¹⁴ en este sentido es significativo que para la mujer de la elegía el marido en guerra ya no es motivo de orgullo sino de dolor, acercándose a la actitud de una amante.¹⁵ Llama la atención la ausencia de una reflexión moralizante con relación a la *pudicitia* de Lucrecia, lo que marca claramente que el énfasis de Ovidio es diferente: mientras que Tito Livio estaba preocupado no sólo por la caracterización de la castidad de Lucrecia sino también, y en gran medida, por las consecuencias políticas del acontecimiento, es decir, la expulsión de los Tarquinos, a la que le da una gran relevancia (cf. 1.59-60), Ovidio, en cambio, está mucho más interesado en mostrarnos el lado personal y emotivo en su narración, restándole importancia al sentido político de la leyenda: le dedica solamente dos dísticos (849-852) del libro a la revolución y establecimiento de la República. A esto habría que añadirle el matiz erótico, ausente por completo en Tito Livio, y sentimental, propio de la influencia helenística tan notoria en *Fasti*. Con respecto a la figura de Bruto, mientras que en la segunda parte del relato de Tito Livio asume un papel protagónico, en Ovidio es siempre Lucrecia la figura central.

Si analizamos, además, las descripciones del suicidio de Lucrecia, podremos notar que existen diferencias llamativas entre ambos relatos. Tito Livio (1.58.10-11) remarca la importancia del ejemplo que deja Lucrecia

¹³ *Fast.* 2.820-824: *fluunt lacrimae more perennis aquae. / hinc pater, hinc coniunx lacrimas solantur et orant / indicet et caeco flentque pauentque metu. / ter conata loqui ter destitit, ausaque quarto / non oculos ideo sustulit illa suos* (“sus lágrimas fluyen como una corriente de agua. Su padre, aquí, su esposo, allí, consuelan sus lágrimas y le ruegan que les cuente y lloran y tiemblan con ciego miedo. Tres veces intentó hablar, tres veces desistió, y la cuarta, atreviéndose, ella no pudo todavía levantar su mirada”). Ovidio, en *Met.* 6.424-674, en el mito de Procne, Filomela y Tereo, ya describía una situación similar, donde la violación y el silencio son fundamentales.

¹⁴ Como en *Fast.* 2.771-774: *sic sedit, sic culta fuit, sic stamina neuit, / iniectae collo sic iacuere comae, / hos habuit uoltus, haec illi uerba fuerunt, / hic color, haec facies, hic decor oris erat* (“Así se sienta, así se vestía, así giraba el tejido, así su cabellera caía cubriendo su cuello, este era su rostro, estas eran sus palabras, este su color, esta su forma, este su hermoso rostro”). Kenney (2002: 50-51) afirma que la obsesión de Sexto Tarquino se puede apreciar en la anáfora de *sic - hic* con políptoton y elegante alternancia de género.

¹⁵ Cf. Wyke (1987: 159).

para la posteridad, un ejemplo categórico de *pudicitia*, de una norma moral: la narración tiene una connotación que va más allá de la anécdota. Ovidio, en cambio, no incluye ninguna reflexión moral sino que describe el momento del suicidio con este verso cargado de *pathos* mediante el extraordinario adjetivo *sanguinulenta*¹⁶ y, sobre todo, con el dístico 833-834 que exagera el carácter melodramático de Lucrecia, llevándolo al límite de la parodia. Este dístico, creemos, está íntimamente relacionado, desde este punto de vista, con 845-846, en donde la descripción de una Lucrecia que ‘aprueba’ el discurso de Bruto, ya muerta, no es más que un guiño cómplice al lector.¹⁷

Otras diferencias entre los relatos de Tito Livio y de Ovidio están destacadas por las numerosas menciones a hechos que anticipan la acción, algo que Ovidio utiliza en su narración para poner en evidencia esos detalles que el lector ya conocía. Por ejemplo, cuando Bruto besa la tierra para fingirse loco y así escapar de la crueldad del rey (717-720). Murgatroyd, quizá un tanto exageradamente, afirma que en el relato de *Fasti* hay una cierta ironía lúgubre que subyace en el texto, sobre todo con la figura de Lucrecia, a la que el poeta recrea con un matiz “nastier and darker”.¹⁸ Además, en Tito Livio hay una referencia a que la castidad de Lucrecia genera cierta lujuria en Sexto Tarquino (1.57.10: *cum forma tum spectata castitas incitat*), pero Ovidio se encarga de hacerla explícita diciendo que provoca el deseo.¹⁹ Asimismo, mientras Tito Livio es totalmente serio, Ovidio no puede resistirse a incluir cierto atisbo humorístico.

Todos estos elementos, que demuestran el cambio que produjo Ovidio en su versión de la leyenda de Lucrecia, son aún más significativos si analizamos el aspecto central para la interpretación del pasaje petroniano: el cambio de *tono*. Si Tito Livio se destaca por su seriedad, Ovidio no puede dejar de hacer un guiño cómplice al lector: a pesar de que el *pathos*

¹⁶ *Fast.* 2.832: *et cadit in patrios sanguinulenta pedes* (“y cae ensangrentada a los pies de su padre”). El adjetivo recorre buena parte de la elegía ovidiana, cf. *Ep.* 3.50, *Ib.* 4.380, *Ars* 1.336, 1.414, *Am.* 1.12.12.

¹⁷ *Fast.* 2.845-846: *illa iacens ad uerba oculos sine lumine mouit, / uisaeque concussa dicta probare coma* (“Lucrecia, ante estas palabras, mueve sus ojos sin luz y con un movimiento de cabeza parece aprobar el discurso”).

¹⁸ Cf. Murgatroyd (2006: 192).

¹⁹ *Fast.* 2.761-762: *interea iuuenis furiales regius ignes / concipit, et caeco raptus amore furit* (“mientras tanto el joven regio está abrasado por el fuego y, poseído por un deseo ciego, se vuelve loco de pasión”).

se adueña de la narración, el poeta nos deja ver un matiz irónico por donde se cuela inevitablemente una sonrisa, que Petronio hará propia.²⁰

LA TRANSFORMACIÓN PETRONIANA: LA PARODIA Y SU FUNCIÓN CÓMICA

Luego del relato de Ascilto acerca de su encuentro con un *pater familiae* que *coepit rogare stuprum* (“empezó a hacerme propuestas deshonestas”) (8.2-3) y de cómo logró escapar gracias a que era *ualentior* (“más fuerte”) (8.4), encontramos, después de una serie de lagunas, a Encolpio y Ascilto reunidos con Gitón. Consultado acerca de si había preparado algo para el almuerzo, el *puer* se sienta y comienza a llorar abundantemente; Encolpio se muestra perturbado y le pregunta qué ha ocurrido, pero Gitón demora la respuesta hasta que finalmente cuenta que Ascilto quiso abusar de él, amenazándolo con la espada y con la famosa alusión a la violación de Lucrecia:

[1] *quasi per caliginem uidi Gitona in crepidine*²¹ *semitae stantem et in eundem locum me conieci...* [2] *cum quaererem numquid nobis in prandium frater*²² *parasset, consedit puer super lectum et manantes lacrimas pollice extersit.* [3] *perturbatus ego habitu fratris quid accidisset quaesiui. at ille tarde quidem et inuitus, sed postquam precibus etiam iracundiam miscui,* [4] *“tuus” inquit “iste frater seu comes paulo ante in conductum accucurrit coepitque mihi uelle*

²⁰ Richlin (1992) analiza detalladamente las escenas de violación en la obra de Ovidio y les dedica un apartado a las que ocurren en *Fasti*, bajo el sugerente subtítulo de “Rape in the *Fasti*: Comic Relief”. Richlin cree que la estructura cómica de las escenas donde Priapo intenta violar a Lotis (*Fast.* 1.391-440) y a Vesta (*Fast.* 6.319-48) se repite en las violaciones ‘históricas’: Lucrecia, Rea Silvia y Lara. Tal como ocurre en las violaciones ‘cólicas’, “the viewer/voyeur sees, burns, and acts”. Agrega que, en Ovidio, la escena de la violación incluye detalles físicos poco usuales, salvo en las violaciones cómicas, como en *Fast.* 2.794-804. Para una visión similar, en cuanto al carácter “facetious” del relato ovidiano, cf. Murgatroyd (2006: 200).

²¹ Burman (1743: I, 51): “crepidines viarum, ipsae eminentiae dextra sinistraque, vel ubi viae conveniunt”.

²² *frater* es un término que significa, en este contexto, según OLD, s.v. 3b, “a euphemism for a partner in an irregular sexual union”. Schmeling (2011, *ad loc.*): “in the sense of *amasius*, here homosexual lover”.

puorem extorquere. [5] cum ego proclamarem, gladium strinxit et 'si Lucretia es' inquit 'Tarquinius inuenisti'".²³ (Sat. 9.1-5)

Apenas pude ver entre la niebla a Gitón parado en el borde de la vereda y me arrojé hacia ese mismo lugar ... Cuando le pregunté a mi hermano si nos había preparado algo para almorzar, el muchacho se sentó en el catre y se limpió con el pulgar las abundantes lágrimas que le caían. Molesto por el comportamiento de mi hermano, le pregunté qué le había pasado. Su respuesta fue lenta y desgana, pero después de que mezclé mis ruegos incluso con la indignación, me dijo: “ese hermano o compañero tuyo hace poco vino corriendo a la pieza y empezó a querer forzar mi pudor. Cuando empecé a gritar, desenvainó su espada y me dijo: ‘Si sos Lucrecia, encontraste a tu Tarquino’”.

Comenzaremos el análisis por una situación contextual que relaciona el episodio petroniano con sus dos hipotextos.²⁴ En 9.1, Encolpio dice *quasi per caliginem uidi Gitona*, lo que nos recuerda la misma carencia de

²³ El pasaje en cuestión no presenta demasiados problemas textuales, salvo la laguna, señalada oportunamente por Hadrianides (aunque Bücheler [1862] cree que es el primero [*lacunam significauit*...]) e induce a error a Díaz y Díaz [1990]) entre 9.1 y 9.2. No sabemos qué importancia darle a esta laguna: Ciaffi (1955: 25-26) explica que Ascilto no estaba tan interesado como Encolpio en “fare lo scolastico”, por ello en 6.1 se escapa en silencio para poder sorprender a Gitón en el albergue, lo que demuestra que ya se conocían de antes (cf. *nobis* de 9.2). No sabemos si Ascilto dice la verdad con la historia del *pater familiae*, si verdaderamente no encontró el camino a casa, o si en realidad fue al albergue para encontrar a Gitón y a pesar de las amenazas no pudo acostarse con él y por ello, excitado, fue al prostíbulo y, encontrando inesperadamente a Encolpio, tuvo que buscar una coartada. Por su parte, Encolpio regresa solo al albergue, quizá volviendo de una orgía o de una pelea (como lo sugieren los dos *excerpta* de 8.4). La pregunta es: si Gitón no está escapando de Ascilto, ¿qué haría solo en la calle? Que algo haya ocurrido en la laguna nos lo dice el repentino cambio de tono: en 9.1 está la *caligo* que cubre con pesantez los ojos y el violento *me conieci*, ambas expresiones de una situación de peligro y fuga; en 9.2 encontramos el pedido por parte de Encolpio acerca de si el *frater* preparó algo de almorzar. El único problema verdadero (en 9.2) fue subsanado gracias a la gran corrección *extersit* de Pithou (*expressit* libri). Courtney (2001: 62) cita como pasajes paralelos *Ov., Met.* 9.395 y 13.746, donde se usa el pulgar para limpiarse las lágrimas, no para estrujarlas (*exprimo*).

²⁴ Es notable que ni Burman (1743) ni González de Salas (1743) relacionen este pasaje con Tito Livio u Ovidio.

luz natural que acompaña el ingreso de Sexto Tarquino a la casa de Colatino, tanto en el relato de Tito Livio²⁵ como en el de Ovidio (785-786). A pesar de que no sabemos lo que ocurre en la laguna entre 9.1 y 9.2, podemos suponer que Petronio quiere brindar al lector una escenografía acorde a la leyenda, un modo de ‘ambientar’ la parodia que introducirá a continuación.

Tito Livio narra que Lucrecia está *sedentem*, antes y después de la violación: en 1.57.9, se ocupa de la fidelidad y castidad de la *matrona* en contraposición con las otras mujeres; en 1.58.7, quiere demostrar el estoicismo de la *pudicitia* de la fiel esposa.²⁶ En los relatos del historiador, la tensión va en aumento, con cuadros adornados con oraciones breves: sin duda, pocos relatos se acomodan mejor a este estilo que el de Lucrecia; Ovidio se servirá precisamente de esta característica para lograr que su poder narrativo en la elegía adquiera su máximo esplendor: su relato también comprende a una Lucrecia sentada, pero mucho más melodramática (813: *passis sedet illa capillis* y 819-834). En el *Sat.*, Gitón también está sentado (*consedet puer super lectum*), pero la descripción está recargada de un patetismo ausente en Tito Livio: *et manantes lacrimas pollice extersit*.²⁷

²⁵ Liv. 1.57.8: *citatis equis auolant Romam. quo cum primis se intendentibus tenebris peruenissent* (“espoleando los caballos, vuelan a Roma, adonde llegaron con la primera oscuridad de la noche”).

²⁶ Liv. 1.57.9: *ubi Lucretiam haudquaquam ut regias nurus, quas in conuiuio luxuque cum aequalibus uiderant tempus terentes sed nocte sera deditam lanae inter lucubrantes ancillas in medio aedium sedentem inueniunt* (“donde encontraron a Lucrecia en un estado completamente diferente del de las nueras del rey, a quienes habían visto malgastar el tiempo en un festín opulento con coetáneos; a pesar de que era ya muy entrada la noche, encontraron a Lucrecia sentada en el centro del atrio y concentrada en la lana, entre las siervas que trabajaban a la luz de la lámpara de aceite”); 1.58.7: *Lucretiam sedentem maestam in cubiculo inueniunt. aduentu suorum lacrimae abortae, quaerentique uiro ‘satin salue?’ ‘minime’ inquit; ‘quid enim salui est mulieri amissa pudicitia?’* (“encuentran a Lucrecia sentada y triste en su habitación. Ante la vista de los suyos, las lágrimas comienzan a brotar y su marido le pregunta: ‘¿estás bien?’ y ella le responde: ‘no, ya que ¿cómo puede estar bien una mujer que ha perdido su honra?’”).

²⁷ Como veremos más adelante, las lágrimas de Gitón son poco creíbles. Una muestra de que el *puer* está lejos de ser un muchacho ingenuo la encontramos en el cap. 101.8, cuando, en el episodio de la nave, intentando encontrar una excusa para librarse de Licas y Trifena, propone sobornar al timonel para que los deje en un puerto con una excusa y agrega: *poteris hanc simulationem et uultus confusione et la-*

Este patetismo muy probablemente derive de la descripción ovidiana, en un típico juego alusivo petroniano: Ovidio pinta a Lucrecia ansiosa porque su marido está en guerra (753-758), tal como ocurre con Laodamía (Ov., *Ep.* 13), y, sobre todo, la describe como la amante del poeta elegíaco en 771-774; si Ovidio, a través de su peculiar caracterización emotiva de los personajes, más que nada el *pathos* con que describe las acciones de Lucrecia, desea conmover a su auditorio, Encolpio también trata de que su lector sienta cierta compasión por Gitón; sin embargo, víctima de su creador, el *auctor absconditus*, no percibe que la fuerza paródica de la escena fagocita cualquier pretensión de seriedad, incluso en cuanto a la reacción que el lector puede tener ante un intento de violación. Además, hay dos características que acercan la narración del *Sat.* al ámbito melodramático ovidiano:

1. la posible alusión de *perturbatus ego habitu fratris* (9.3) a *Fasti* 2.817-818 (*utque uident habitum, quae luctus causa, requirunt, / cui paret exsequias, quoque sit icta malo*, “cuando vieron su comportamiento, le preguntaron cuál era la causa de su luto, para quién eran las exequias que parecía preparar, o qué enfermedad la había atacado”), y

2. la tardía respuesta de Gitón a Encolpio (*tarde quidem et inuitus*), ya que mientras en Tito Livio Lucrecia se caracteriza por su elocuencia, respondiendo inmediatamente a la pregunta de su padre y esposo (cf. 1.58.7), en Ovidio, su silencio es conmovedor (cf. 819ss.).

Por otra parte, podemos destacar que existe un cambio de papeles en el *Sat.* Tanto en Tito Livio (1.58.7) como en Ovidio (821-822), luego de la violación, son su padre y esposo quienes interrogan a Lucrecia: esta función, en el *Sat.*, vendría a estar representada por Encolpio, que en 9.3, como vimos, se muestra molesto por el comportamiento de Gitón, porque tarda en contarle lo ocurrido; sin embargo, precisamente esta actitud del protagonista lo relaciona más bien con Sexto Tarquino, quien tanto en el relato del historiador (Liv. 1.58.3-4: *tum Tarquinius fateri amorem, orare, miscere precibus minas, uersare in omnes partes muliebrem animum*, “entonces Tarquino comenzó a confesar su amor, a alternar súplicas con amenazas, a intentar cambiar como fuera su espíritu de mujer”), como en el del poeta (805-806: *instat amans hostis precibus pretioque minisque: / nec prece nec pretio nec mouet ille minis*, “su amante enemigo la apremia con súplicas,

crimis obumbrare, ut misericordia permotus gubernator indulgeat tibi (“podrías disfrazar este engaño no sólo con la confusión de tu rostro sino también con lágrimas, para que el timonel, conmovido por la misericordia, sea indulgente con vos”).

sobornos y amenazas: pero no la puede convencer ni con súplicas ni con sobornos ni con amenazas”) alterna amenazas con súplicas, tal como hace Encolpio: *sed postquam precibus etiam iracundiam miscui*. Se pueden notar, entonces, dos elementos:

1. el cambio de función implica una degradación: Encolpio, que debería ser el comprensivo receptor de la angustia de la víctima (función cubierta por el padre y esposo de Lucrecia), por el contrario, representa la figura del victimario con su impaciente amenaza. Si en Tito Livio²⁸ y en Ovidio²⁹ Lucrecia busca la ayuda de su *pater* y de su *coniunx*, en el *Sat.* Gitón busca la ayuda de su *frater* (!);

2. el *Sat.* alude lingüísticamente a la historia de Tito Livio, pero se nutre del *tono* ovidiano para su parodia: nótese la presencia del verbo *miscere* y sus complementos tanto en Petronio (*precibus etiam iracundiam miscui*) como en el historiador (*miscere precibus minas*).

Con respecto a la escena de la violación propiamente dicha,³⁰ donde encontramos la presencia explícita de la leyenda de Lucrecia, vale la pena cotejar los tres pasajes:

amore ardens, postquam satis tuta circa sopitique omnes uidebantur, stricto gladio ad dormientem Lucretiam uenit sinistraque manu mulieris pectore oppresso “tace, Lucretia” inquit; “Sex. Tarquinius sum; ferrum in manu est; moriere, si emiseris uocem”. (Liv. 1.58.2)

*surgit et aurata uagina liberat ensem
et uenit in thalamos, nupta pudica, tuos;
utque torum pressit, “ferrum, Lucretia, mecum est”
natus ait regis, “Tarquiniusque loquor”. (Ov., Fast. 2.793-796)*

“tuus” inquit “iste frater seu comes paulo ante in conductum accucurrit coepitque mihi uelle pudorem extorquere. [S] cum ego proclamarem, gladium strinxit et ‘si Lucretia es’ inquit ‘Tarquinius inuenisti’”. (Sat. 9.4-5)

²⁸ Liv. 1.58.5: *Lucretia maesta tanto malo nuntium Romam eundem ad patrem Ardeamque ad uirum mittit* (“Lucrecia, dolorida por tanta desventura, envía un emisario a la propia Roma [para llamar] al padre y a Ardea [para llamar] a su esposo”).

²⁹ *Fast.* 2.815-816: *grandaeuumque patrem fido cum coniuge castris / euocat* (“manda a llamar a su anciano padre y a su fiel esposo que estaban en el campamento”).

³⁰ Panayotakis (1995: 16) piensa que el intento de violación de Gitón por parte de Ascilto recuerda las parodias literarias del mimo o del “farcical stage of the *phlyaces*”.

En primer lugar, nos detendremos en el análisis del arma con que Sexto Tarquino y Ascilto amenazan a su víctima, ya que creemos que una de las claves interpretativas está vinculada al uso de los términos latinos para referirse a la ‘espada’. Tito Livio menciona que el agresor tiene en su mano un *gladius*, según el discurso del narrador de la historia, mientras que en discurso directo Sexto Tarquino dice que se trata de un *ferrum*; Ovidio, por su parte, menciona, respectivamente, un *ensis* y también un *ferrum*; por último, Petronio, siempre en discurso directo de Gitón,³¹ habla de un *gladius* en manos del violador Ascilto. Si el historiador no tuvo segundas intenciones con sus frases *stricto gladio* y *ferrum in manu est*, algo muy diferente ocurre con Ovidio: ya en el dístico 751-752,³² Lucrecia se refiere a su marido como un ‘impetuoso’ guerrero que corre con la espada en la mano, lo que puede entenderse, sobre todo en la elegía, como una alusión sexual; este tipo de doble sentido se repite ya con Sexto Tarquino (*at in dextra, qui uetet, ensis erat*) que pone en práctica la explicitación de la lujuria del violador anticipada en *caeco raptus amore furit* y 763-773.³³ En la descripción de Petronio (9.4-5), *gladium strinxit* es casi con seguridad un *double entendre* en clara alusión sexual³⁴ (donde *gladius* es el equivalente de *mentula*), más si tenemos en cuenta de qué clase de personajes

³¹ Para algunas consideraciones acerca de cómo Petronio prepara a través de las palabras de Encolpio el momento culminante del episodio, es decir, las palabras de Ascilto en discurso directo, cf. Peri (2007: 14, 42).

³² *Fast.* 2.751-752: *sed enim temerarius ille / est meus, et stricto qualibet ense ruit* (“Pero aquél, mi marido, es impetuoso, y con la espada desenvainada corre a cualquier parte”).

³³ Además de *ensem*, otro posible eufemismo sexual es *surgit*, que puede aludir a la erección, cf. *OLD*, s.v. 1d. Algunos pasajes citados en este sentido son *Ov., Am.* 2.15.25 y *Mart.* 12.86.2.

³⁴ En la sección “Mentula and its Synonyms”, Adams (1982: 21) menciona *gladium strinxit* como “possible double entendre”. Courtney (2001: 63, n. 16) cree que “an obscene amphiboly has often been detected here (see eg Adams 21, who himself is hesitant), quite unwarrantably; as travellers Encolpius [...] and Ascyrtos naturally have swords available, but the thuggish Ascyrtos seems to be in the habit of wearing his”. Por nuestra parte, pensamos que el doble sentido es claro precisamente a causa de que, por una parte, el juego alusivo con Ovidio parece evidente y, por la otra, el hecho de que Encolpio y Ascilto sean “travellers” hace verosímil la portación de espadas y de este modo su uso tenga un sentido “doble”. Sin embargo, coincidimos con Courtney en que en los caps. 79-80, en las varias menciones nuevamente al *gladius*, no hay alusión sexual debido a que el contexto es claramente de lucha, como lo demuestran las alusiones a Etéocles y Polinices (cf. *infra*). Por su parte, Schmeling (2011: *ad loc.*) también afirma que *gladium strinxit* es un “double

promiscuos se trata. Este eufemismo va acompañado por el término con que el *puer* se refiere a la situación: *pudorem* por el evidente *stuprum*. Petronio se apropia del *tono* ovidiano, de la utilización del *double entendre* por parte del poeta, para poner en escena un intento de violación que resulta cómico desde todo punto de vista. Creemos que son evidentes la alusión *lingüística* a Tito Livio (*stricto gladio-gladium strinxit*) y la alusión al *tono/matiz* de Ovidio. Asimismo, la alusión histórica a la mítica heroína romana dentro de este contexto de realismo descarnado da a la parodia una fuerza aún mayor, al remarcar el contraste entre contexto bajo y discurso elevado: hay que notar la elegancia³⁵ con que Gitón relata lo ocurrido, por ejemplo, el pleonasma *coepitque mihi uelle pudorem extorquere* (*coepi+uelle+verbo*).

En segundo lugar, el patetismo con que Ovidio describe la debilidad de Lucrecia se verá reflejado en el discurso directo de Gitón. Ovidio nos presenta a una esposa fiel que oculta el rostro bañado en lágrimas en su regazo ante la ausencia de su esposo (755-756), que depende absolutamente de su marido para ser feliz (759-760), que ante las amenazas de Sexto Tarquino no puede hablar (797-798) y que tiembla como una ovejita, en un símil que resume su fragilidad (799-800). Petronio retomará esta característica de la Lucrecia ovidiana para componer un Gitón que saca provecho de una fingida debilidad.

Otra diferencia fundamental, ya no en relación con el ‘filtro’ ovidiano sino vinculada a los dos hipotextos, que hace a la parodia, corresponde al grado de conocimiento de la situación que está por ocurrir y, sobre todo, a la reacción ante el ataque sexual. Para poder interpretar esta diferencia es necesario comparar los pasajes de Tito Livio y Ovidio con los capítulos 9 y 79-80 del *Sat.* y sus contextos, estrechamente relacionados con el vínculo entre Ascilto y Gitón.

El relato de Tito Livio deja en claro que nadie podía sospechar la aberrante acción de Sexto Tarquino, quien, además se aprovecha de la hospitalidad que le brinda Lucrecia:

entendre, ‘sword’ and ‘penis’” y agrega: “The verbal parallels between this passage and Livy 1.58.2, *stricto gladio*, show that P.’s description of the rape of Giton is a parody of Tarquin’s rape of Lucretia”. Pero no menciona la relación con Ovidio.

³⁵ Para un análisis del estilo retórico de Gitón, cf. George (1966: 338-342): “his style is a rule-of-thumb imitation, almost a pastiche, of the ‘best’ authors, colored by what most critics, including Encolpius, would have called the degenerated Asianism of the schools” (342).

paucis interiectis diebus Sex. Tarquinius inscio Collatino cum comite uno Collatiam uenit. [2] ubi exceptus benigne ab ignaris consilii cum post cenam in hospitale cubiculum deductus esset <... > (Liv. 1.58.1-2)

En el lapso de unos pocos días, Sexto Tarquino, sin saberlo Colatino, fue a Colacia con un solo compañero. Allí fue recibido con amabilidad por los que no conocían su plan y después de la cena lo llevaron hasta un cuarto acogedor.

Por su parte, Ovidio, en 789-790, señala que, sin saberlo, Lucrecia prepara el banquete para su enemigo.³⁶ Ni Lucrecia ni Colatino ni su entorno estaban prevenidos de las maquinaciones de Sexto Tarquino: es por ello que el violador actúa con absoluta tranquilidad, gracias a la confianza en él depositada. En el cap. 9 del *Sat.*, ya señalamos que no sabemos si Ascilto, en 6.1, se escapa en silencio para poder sorprender a Gitón en el albergue, pero es muy probable que así haya sido. Lo que está claro es que Gitón, según su relato, se vio sorprendido ante el ataque sexual de Ascilto que, aparentemente, no llegó a consumarse. Hasta aquí, el comportamiento de Gitón demuestra cierta fidelidad en relación con Encolpio (aunque, claro está, no puede hablarse de *pucliticia*). Sin embargo, el carácter voluble de Gitón quedará absolutamente desenmascarado cuando en los caps. 79-80 el *puer* actúe de una manera que rompe, melodramáticamente, el corazón de Encolpio. Luego de escapar de la casa de Trimalción, Encolpio y Gitón pasan la noche juntos en un albergue, una noche fantástica según nos cuenta el narrador en un poema (79.8). Pero, a causa del vino, el *scholasticus* se distrajo y Ascilto le arrebató al *puer* y lo llevó a su cama

uolutatusque liberius cum fratre non suo, siue non sentiente iniuriam siue dissimulante, indormiuit alienis amplexibus oblitus iuris humani (Sat. 79.9).

y revolcándose con toda libertad con un hermano que no era suyo, que no se daba cuenta del ultraje o lo disimulaba, se durmió en un abrazo ajeno, olvidando el derecho humano.

Encolpio se despierta y los ve juntos: inmediatamente piensa en matarlos, pero finalmente decide hablar con Ascilto y pedirle que se vaya. Sin embargo, este no cede ante el pedido de Encolpio sino que más bien le

³⁶ Courtney (2001: 63) sostiene que “Encolpius’ enquiry whether Giton had prepared a meal [*cum quaererem numquid nobis in prandium frater parasset*] may also recall Lucretia’s preparation of one for Tarquinius in Ovid, *Fasti* 2.789-90”.

dice que dividirá al *puer* en dos partes si es necesario; ambos se preparan a enfrentarse con sus espadas, ante lo que Gitón se muestra desesperado y les pide que, en el caso de derramar sangre, sea él mismo la víctima, como causante de los problemas.³⁷ Frente a este pedido, Encolpio y Ascilto bajan sus espadas y este último propone que sea el *puer* quien decida con cuál de sus dos amantes se quedará. Ante la sorpresa de Encolpio, Gitón decide quedarse con Ascilto.

En el cap. 9, parece que Gitón está verdaderamente compungido por la situación de violencia que vivió; sin embargo, no sabemos hasta qué punto ese lamento es sincero: es muy probable que el *puer* le haya contado lo sucedido a Encolpio para darle celos (de hecho, Gitón no vuelve a hablar en ese episodio, sino que deja que sus amantes litiguen entre sí). Lo que sí sabemos es que en el cap. 79 se entrega sin temor alguno a los brazos de Ascilto, y las palabras puestas en boca del narrador Encolpio, llenas de ironía, sugieren que Gitón sentía un considerable “aprecio” por Ascilto: *siue non sentiente iniuriam siue dissimulante*.³⁸ Es decir, hay una evidente contraposición (que podemos llamar *transformación*) entre lo que ocurre en Tito Livio y el *Sat*. En primer lugar, los personajes de la casa de Colatino (el propio Lucio, Lucrecia y la servidumbre) ignoran absolutamente el destino que sufrirá la casta *matrona*; en el *Sat*. parece que el único personaje que permanece *ignarus* e *inscius* es Encolpio, quien no percibe que entre Gitón y Ascilto existe un vínculo sexual que comienza con el ataque de Ascilto en el cap. 9 y que se concreta en el cap. 79.³⁹ En segundo lugar,

³⁷ Todo esta escena se nutre de alusiones a la alta literatura, principalmente al célebre modelo trágico de Etéocles y Polinices que luchan frente a Yocasta (tal como lo dice Gitón en 80.3: *ne Thebanum par humilis taberna spectaret*). Cf. *Ov.*, *Ep.* 10.7-14, 51-54; *Sen.*, *Phoen.* 443ss.; *Verg.*, *Aen* 9.426; *Liv.* 1.13.3; *Apoll. Rhod.* 3.627-631 y los estudios, entre otros, de La Penna (1994), Labate (1995b), Marino (1996), Courtney (2001: 127ss.), Conte (2007: 75ss.) y Setaioli en este volumen.

³⁸ Para Schmeling (2011: *ad loc.*), “E. as usual tries to make an excuse for Giton for yet another betrayal of him (*non sentiente*)”. Y agrega una observación muy aguda: “In 85-6, the story of the Pergamene Youth, Eumolpus uses *sentire* 3X to mean *sentire stuprum*, but he avoids adding *stuprum* or *iniuriam*. Part of the humour in that episode arises because Eumolpus there describes his affair with the youth, as E. describes his here [...]. Like Giton, the Pergamene Youth felt everything: it is the point of the story. The Giton-Ascylos affaire foreshadows that of Pergamene Youth-Eumolpus”.

³⁹ Ferreira (2000: 34, n. 11) afirma que si en Livio la violación de Lucrecia anticipa la caída del dominio etrusco y la imposición de un régimen en que los magistrados detentarán el poder, en el *Sat*. la parodia de la leyenda explica la futura separación de los rivales.

la reacción de Lucrecia ante la violación es el suicidio, que sirve como ejemplo a todas las demás esposas romanas; en el *Sat.*, la reacción de Gitón es acostarse con su agresor, dando su consentimiento (!).⁴⁰ Tanto Gitón como Ascilto se burlan de la candidez de Encolpio, que no es capaz de ver lo que ocurre si no lo tiene frente a sus ojos: la ingenuidad del *scholasticus* no es más que otra arista del juego que propone Petronio de burlarse de su personaje, en este caso, a través de sus dos compañeros; por otra parte, no deja de ser notable la perfecta caracterización de la volubilidad de Gitón.⁴¹

En conclusión, varios elementos nos permiten afirmar que existe una relación intertextual entre estos tres textos analizados:

1. la ambientación recuerda el contexto de ambos hipotextos, con la oscuridad que anticipa la desgracia;
2. el patetismo de la descripción petroniana se nutre del hipotexto elegiaco ovidiano para dar fuerza melodramática a la parodia;
3. el *Sat.* alude *lingüísticamente* a la historia de Tito Livio, pero se alimenta del *tono* ovidiano para su parodia;
4. el complejo cambio de papeles con el que juega Petronio: Gitón como Lucrecia, Ascilto como Sexto Tarquino, pero también Encolpio como Tarquino al mismo tiempo salvador y agresor.

Por otra parte, esa relación intertextual pertenece a la categoría que hemos definido como *estratificación intertextual*; sin embargo, a la complejidad inherente de este concepto se suma el hecho de que en la estratificación intervienen la alusión y la parodia: la *alusión* al *tono* de Ovidio y la parodia *lingüística* del hipotexto histórico; parodia *lingüística*, porque varias expresiones y palabras son retomadas de la descripción de Tito Livio pero con una clara intención paródica. Ante la lectura ovidiana del texto de Tito Livio, Petronio expone su técnica intertextual de aludir paródicamente a cierto pasaje conocido por todos mediante la lectura de otro. Esto no implica, como vimos, *leer* el texto de Tito Livio de una manera ovidiana, sino servirse de ciertos elementos innovadores de Ovidio para dar

⁴⁰ En realidad, en *Sat.* 94, Gitón amenaza con suicidarse por ‘amor’ con una navaja de aprendiz de peluquero, es decir, sin filo, por lo que el narrador la describe como una *mimica mors*.

⁴¹ Panayotakis (1995: 14) nota que “the boy’s technique of expressing virtue and his hesitation to disclose what happened resemble strikingly Seneca’s account (*Ep.* 11.7) of the methods, which actors adopt to imitate modesty, and the tricky ways of slaves in Roman comedies in order to succeed in enticing other characters into a trap”.

una lectura propia, claramente paródica, al pasaje en cuestión. Petronio se burla de la ‘castidad’ de un personaje como Gitón mediante la *puđicitia* de Lucrecia; en efecto, con esto, Petronio transgrede una norma (Lucrecia es un modelo ejemplar), pero no afecta en absoluto los valores morales de la leyenda: el texto parodiado no es víctima de ataque, sino que es respetado y utilizado como modelo; no se produce una ridiculización del hipotexto sino de los personajes: el efecto es una comicidad que divierte sin culpa. Encolpio, víctima de su creador, el *auctor absconditus*,⁴² no percibe que la fuerza paródica de la escena devora cualquier pretensión de seriedad, incluso en cuanto a la reacción que el lector puede tener ante un intento de violación. La asimilación Gitón-Lucrecia y Ascilto-Sexto Tarquino permite introducir al lector de la obra en la primera alusión donde los personajes de bajo mundo del *Sat.* contrastan con las grandes figuras de la literatura y de la historia: sólo hace falta imaginar a Lucrecia representada por Gitón para que la parodia tenga efecto.⁴³ Sin embargo, como vimos, pensar que esta parodia implica sólo ese cambio de papeles sería menospreciar la complejidad de la obra: Encolpio también es Sexto Tarquino y Gitón busca la ayuda precisamente de Encolpio. La alusión histórica a la mítica heroína romana dentro de este contexto de realismo descarnado da a la parodia una fuerza aún mayor, al remarcar el contraste entre contexto bajo y discurso elevado.

⁴² Para este concepto, cf. Conte (2007: *passim*).

⁴³ Schmeling (2001: 54): “in calling Giton *Lucretia*, Ascyltos honors him as one of the models of Roman womanhood, acknowledges him as the ‘wife’ of Encolpius, and warns him that, if he tells their little secret to Encolpius, Giton will have to kill himself (Livy 1.58-60). By calling himself *Tarquinius* Ascyltus realizes that, if Encolpius learns of his actions, he will be deposed from his position as *frater* – of which Encolpius notifies him at 10.4. Ascyltus’ use of *Lucretia* and *Tarquin* is both ridiculous/grandiose and at the same time most fitting. The dons in Petronius’ audience would smile and appreciate the *syllipsis*”.

IL BELLUM CIVILE DI PETRONIO: EPICA E ANTI-EPICA

MARCO FUCECCHI

INTRODUZIONE

Dopo aver comprensibilmente monopolizzato l'attenzione della critica, il dibattito sulle 'intenzioni' del *BC* e sul suo rapporto con l'epica precedente¹ ha lasciato spazio ad analisi tese a evidenziarne piuttosto le relazioni contestuali col romanzo.² Nel presente studio, pur occupandomi prevalentemente di intertestualità, vorrei partire da uno sguardo generale alla struttura del poemetto per provare poi a trarre qualche conclusione sulla sua collocazione nel quadro della tradizione letteraria. Cercherò, quindi, di verificare la validità di un paio di ipotesi di lavoro intimamente connesse. La prima è che, oltre all'influsso quasi ostentato di Virgilio e Lucano sulla forma dell'espressione, un modello epico ulteriore abbia condizionato in modo decisivo la sceneggiatura del *BC*: mi riferisco alla sezione del libro 1 delle *Metamorfosi* di Ovidio compresa fra la decadenza dell'umanità nell'età del ferro e il concilio degli dèi in cui Giove decreta il diluvio universale.³ La seconda ipotesi è che il *BC* costituisca un ideale terreno di 'negoziato' fra epica e satira, come confermerebbe indirettamente proprio lo speciale rapporto che alla tradizione satirica legava il modello appena citato del concilio divino ovidiano.

¹ Tale dibattito – per le cui linee generali cf. Connors (1998) – ha ovvie ricadute anche sul problema della datazione del romanzo (ora per es. Ripoll [2002: 180] giudica il *BC* un “exercice de style représentatif de la tendance dominante de l'épopée flavienne”).

² Connors (1998), Rimell (2002), ma fondamentali sono già Walsh (1968) e Zeitlin (1971).

³ *Ov., Met.* 1.127-261. Vedremo, peraltro, che il *BC* risulta influenzato anche da episodi successivi delle *Metamorfosi*, come la storia di Erisittone nel libro 8.

Anch'io, pertanto, mi dedicherò soprattutto alla rappresentazione delle divinità, a quell'apparato mitologico a cui, dopo Lucano, l'inserito epico del *Satyricon* torna a riservare spazio e a conferire una funzione propulsiva dell'intreccio. A me interessa soprattutto rilevare come questo non costituisca il frutto di una 'restaurazione'⁴ pura e semplice. Mediante un procedimento non troppo diverso da quello che – secondo Servio – avrebbe adottato Virgilio nell'*Eneide*⁵ e che poi sarebbe stato ripreso da Ovidio,⁶ il *BC* riconquista per l'ennesima volta al genere epico un 'pezzo forte' come la scena divina a carattere deliberativo, di cui la satira si era precocemente appropriata fin dai tempi di colui che Orazio considerava il suo *inuentor*, cioè Lucilio. O forse meglio: proprio in virtù della sua peculiare natura di epos compromesso fisiologicamente con il genere satirico,⁷ di quel 'pezzo forte' il *BC* si limita a riproporre un curioso quanto 'discutibile' simulacro. L'obiettivo sembra quello di rivedere l'intera sceneggiatura-tipo secondo un principio di selezione paradossale di matrice vagamente 'menippea', i cui tratti salienti sono l'ingresso di outsiders in veste di protagonisti e l'adozione di un punto di vista alternativo (e oltremondano), oggettivato nella creazione di un 'concilio-ombra' che assume le prerogative di un'assemblea divina ufficiale.

⁴ Su questo punto è ancora fondamentale, nonostante certe forzature, Grimal (1977: part. 22 ss.), secondo cui gli dèi del *BC* sono "rappresentazioni visive" più che veri personaggi (102); bene Connors (1998: 101 ss.). Sulla preminenza delle personificazioni di astratti 'divinizzati' rispetto agli dèi tradizionali, cf. anche Courtney (2001: 184).

⁵ Cf. Serv., *Ad Aen.* 10.104: *totus hic locus de primo Lucilii translatus est libro, ubi inducuntur dii habere concilium et agere primo de interitu Lupi cuiusdam ducis in republica, postea sententias dicere.*

⁶ Cf. sotto, 42 ss.

⁷ Sia in quanto parte di un'opera come il *Satyricon*, sia anche per la spiccata tendenza di Eumolpo, l'autore fittizio, alla *poikilia*. Sulle affinità del *BC* con la satira, con particolare riguardo alla sezione iniziale moralistico-diatribica, cf. già Slater (1990: 196) "though the metre is hexameter, the genre could as easily be satire as epic"; cf. anche Connors (1998: 105). Tale relazione, soprattutto in virtù di un macroscopico tratto di affinità formale come il prosimetro, coinvolge anche la cosiddetta satira menippea, sulla cui eventuale 'presenza' anche di tipo tematico-contenutistico nel *Satyricon* si è aperto negli ultimi decenni un dibattito vivace: cf. almeno Relihan (1993: 91-99) e Conte (1997: 143-70).

OSSERVAZIONI SULL'ARCHITETTURA DEL *BC*

La sezione inaugurale del *BC* è stata da tempo individuata come un elemento di novità interessante e problematico. La tirata moralistico-dia-tribica dei vv. 1-60 anticipa, infatti, temi che verranno ripresi in seguito, ma l'esplicita funzione di prologo eziologico contribuisce a farne qualcosa di relativamente sganciato dal resto della 'fiction' epica. La collocazione incipitaria, in assenza di una qualsiasi formula proemiale, distingue sensibilmente questa sezione programmatica dall'exkursus di Lucano sui *publica belli semina*, che le è stato più volte accostato per ragioni di affinità contenutistica e funzionale.⁸ Già questa prima considerazione dovrebbe alimentare dubbi sulla tendenza effettivamente 'restauratrice' del poemetto di Eumolpo e magari suggerirci – se non di contestarla radicalmente – quantomeno di relativizzarla e, soprattutto, di problematizzarla. A ciò si aggiunge la circostanza ulteriore per cui a un esordio epico così inconsueto, che pure in sé rispecchierebbe bene il carattere di un *impetus* declamatorio, segue immediatamente l'annuncio telegrafico dell'esito della vicenda (61-66). Non appena la voce narrante ha terminato di argomentare la necessità della guerra, giustificando retrospettivamente l'intera tirata moralistica, ecco che ci troviamo idealmente davanti ai luoghi di sepoltura, dislocati a notevole distanza l'uno dall'altro, di Crasso, Pompeo e Cesare, i triumviri che hanno costituito altrettante braccia armate della *Fortuna*. Il breve epitafio, che apre una finestra sul futuro subito prima dell'inizio vero e proprio del racconto, rappresenta il coronamento dell'intera sequenza prologica, la cui funzione complessiva – in virtù della

⁸ Luc. 1.158-182, che, a sua volta, risponde alle *causae* divine: l'ira di Giunone in *Aen.* 1.8 ss. (Stubbe 1933: 78). Lucano pospone l'exkursus di cui sopra al proemio 'omerizzante' (vv. 1-7: Conte 1988: 11 ss.) e ad altre sezioni (apostrofe: 8-32; lodi di Nerone: 33-66, e le *causae ducum* di 67-157: presupposti ideologici, destino malevolo verso la grande potenza romana, ambizione dei *duces* e inevitabile lotta per il potere assoluto che segue la fine del triumvirato). La dislocazione delle parti e la non perfetta identità di contenuti induce Grimal (1977: 49 ss.) a ritenere che Petronio e Lucano si siano rifatti indipendentemente a un excursus di Livio (*perioch.* 109 *causae ciuilium armorum et initia referuntur contentionesque de successore C. Caesari mittendo, cum se dimissurum exercitus negaret, nisi a Pompeio dimitterentur* e Floro, *Epit.* 2.13.1 *iam paene toto orbe pacato maius erat imperium Romanum, quam ut ullis exteris uiribus opprimi posset. itaque inuidens Fortuna principi gentium populo, ipsum illum in exitium sui armauit*).

compresenza di indignazione, ironia ‘apocalittica’ e contenuto informativo – non sembra troppo diversa da quella del capitolo introduttivo (in prosa) dell’*Apocolocyntosis* di Seneca, con le sue ambizioni pseudo-storionografiche (piuttosto che para-epiche).

Il nucleo propriamente narrativo del *BC* inizia quando la voce fuori campo abbandona la posa declamatoria e passa a raccontare le gesta di dèi e uomini. La cornice è composta da due scene divine di estensione quasi equivalente e che si richiamano a distanza: al dialogo iniziale fra Dite e Fortuna (67-121, con un’appendice quasi da commedia: il brusco ‘esodo’ di 122-125), risponde il finale in cui – tra le entità divine in fuga e quelle che scendono in campo – si profila l’immagine di un Olimpo ‘svuotato’, mentre la terra viene invasa dalle presenze infernali su cui spicca la figura di *Discordia* (245-295).

Il dialogo fra il sovrano degli inferi e Fortuna è ambientato in una zona di confine fra mondo supero e regno delle ombre, la stessa che un tempo era stata teatro della gigantomachia: i Campi Flegrei sono un luogo desolato, quanto di più simile al paesaggio dell’oltretomba esista sulla faccia della terra.⁹ La scena ha fatto pensare all’incontro fra Giunone e Alletto agli inferi in Verg., *Aen.* 7.323 ss., o a quello fra la dea e Tisifone in Ov., *Met.* 4.464 ss. Ma qui a prendere l’iniziativa è addirittura il sovrano dell’oltretomba, che torna a rivedere la luce violando il confine proibito (part. 76 *extulit ora*; 101 *rupto tellurem soluit hiatu*), e che col suo gesto interlocutorio prelude all’invasione della terra da parte delle furie infernali (254 ss.), guidate da *Discordia* (272 *extulit ad Superos Stygium caput*), nel finale del poemetto (245-295). Proprio questa scena conclusiva risulta, nell’insieme, assai poco unitaria. Il carattere complessivo del brano, in cui si susseguono eventi singolari, anche in confronto ad altre rappresentazioni della vigilia di una teomachia, è quello di una parodia mitologica, che presenta alcune consonanze con lo stile della satira, e in particolare della menippea. Le divinità ‘buone’ (*Pax*, *Fides*, *Iustitia* e *Concordia*) abbandonano precipitosamente la terra alla sua follia, in una curiosa replica di ciò che

⁹ Stubbe (1933: *ad l.*) rimanda a Verg., *Aen.* 6.237 ss., ma – seppur per contrasto – si potrebbe ricordare anche l’*ekphrasis* che introduce il concilio divino convocato da Giove nei *Palatia caeli* dove, al contrario, tutto è luce e splendore: Ov., *Met.* 1.168 ss. *est uia sublimis caelo manifesta sereno...*; 170 *hac iter est superis ad magni tecta Tonantis*; 175 *hic locus est, quem, si uerbis audacia detur, / haud timeam magni dixisse Palatia caeli.*

per tradizione segue l'avvento dell'età del ferro.¹⁰ Tuttavia, anziché tornare in un cielo che nel frattempo si va letteralmente svuotando, esse si dirigono agli inferi, da dove – in senso contrario – sta muovendo il plotone dei mostri che salgono a invadere la terra. Come un vero condottiero, Discordia arringa le 'truppe' da un luogo elevato, da cui può dominare l'intera situazione. Intanto, abbiamo detto, gli dèi dell'Olimpo abbandonano la loro sede celeste, la reggia che sembra addirittura 'crollare', per scendere sulla terra (264 ss.): il loro obiettivo non è però combattere gli dèi inferi, quanto piuttosto fronteggiarsi tra loro in un conflitto fratricida, parallelo a quello che sta per dilaniare Roma.

Questa cornice racchiude (o forse dovrei dire 'comprime') quella che potremmo definire l'azione umana, raffigurata peraltro solo nella sua fase preliminare (126-244): il *BC* copre all'incirca lo stesso compasso di eventi del libro I di Lucano. Dopo l'ormai classico elenco di prodigi nefasti, ai due protagonisti sono dedicate altrettante sezioni che li ritraggono in atteggiamenti emblematici. Dapprima vediamo Cesare mentre valica le Alpi con l'esercito e quindi giunge a Roma (non viene menzionato il passaggio del Rubicone), da dove si lancia all'inseguimento di Pompeo. Quindi, la 'risposta' di Pompeo, che fugge insieme a tutto il Senato e parte del popolo prima da Roma e poi dall'Italia. L'azione epica in senso proprio, dunque, occupa uno spazio limitato: il *BC* costituisce un caso peculiare di epos di guerra dove la guerra è annunciata come imminente e necessaria, senza tuttavia mai essere concretamente rappresentata in presa diretta.

IL *BC* E IL MONDO PRIMA DEL DILUVIO (I): DIAGNOSI E IPOTESI DI TERAPIA.

Questo carattere 'preliminare' del poemetto di Eumolpo conferisce rilievo alla sezione declamatoria di apertura (1-66). Del prossimo scatenarsi della guerra civile essa fornisce diverse motivazioni di stampo moralistico, le stesse o quasi che conosciamo dalla tradizione retorica e dalla storiografia prima ancora che dall'epica. Le ragioni socio-economiche¹¹ e

¹⁰ E.g. *Ov., Met.* 1.128 ss. e, in part., la fuga della vergine *Astraea* a 149 s., che precede immediatamente l'assalto dei giganti all'Olimpo.

¹¹ 1-19: lusso favorito dall'affluenza di materie prime, merci preziose e animali esotici.

culturali¹² precedono e spiegano la fenomenologia di matrice prettamente etico-politica: la corruzione dilagante e la fine del *mos maiorum* che porta alla sconfitta elettorale di Catone (39-57), ma anche le ambizioni (auto-)distruttive dei tre *duces*, condensate nell'epigramma funebre di 61 ss.

A testimoniare una generica affinità tra questo prologo, ricco di tessere linguistiche di provenienza virgiliana e lucanea, e la descrizione dell'avvento dell'età del ferro nel libro I delle *Metamorfosi* di Ovidio, potrebbe già bastare il repertorio condiviso di *topoi* filosofico-moralistici: l'età del ferro 'rovescia' quella dell'oro; fuggono il pudore, la lealtà, la giustizia ecc.,¹³ al loro posto subentrano frodi e inganni;¹⁴ la penetrazione nelle viscere della terra in cerca di metalli preziosi;¹⁵ la discordia intestina e familiare;¹⁶ il comune pericolo corso da ogni parte dell'universo, dal cielo alla terra agli inferi ecc.

Per fare qualche passo avanti è necessario presupporre che il modello di Ovidio abbia esercitato anche un tipo di influenza meno appariscente: un'azione 'sotterranea' che ci guida nel delicato passaggio dalla diagnosi del male alla prescrizione della dura terapia. E comincerei da un'osservazione che chiama in causa un episodio delle *Metamorfosi* successivo alla citata sezione del libro I. La guerra destinata a dilaniare Roma è presentata dal narratore del BC come l'unica medicina in grado di curare la patologia dichiarata fin da subito: l'ipertrofia della società romana, la folle ingordigia di una potenza plurivittoriosa, eppure 'condannata' a non essere mai sazia e che non esita perciò a depredare il mondo intero (1 ss. *orbem iam totum uictor Romanus habebat, / qua mare, qua terrae, qua sidus currit*

¹² 20-38: ricerca dell'artificio sofisticato a scapito della natura (24 *quaerit se natura nec inuenit*).

¹³ Come Dike in Arat., *Phaen.* 133 s.: cf. Verg., *Georg.* 133 e Ov., *Fast.* 1.249; ed Hes., *Op.* 197 ss. (Nemesi e Aidos). Ma qui c'è il ricordo anche della fuga degli dèi da Troia in fiamme: Petron. 89, v. 52 s. ... *sic profanatis sacris / peritura Troia perdidit primum deos* (Verg., *Aen.* 2.351 s. *excessere omnes adytis arisque relictis / di quibus imperium hoc steterat*).

¹⁴ Ov., *Met.* 1.129 ss. e 149 s. (cf. Verg., *Aen.* 8.327 *et belli rabies et amor successit habendi*) ~ BC 249 ss.

¹⁵ Ov., *Met.* 1.138 ss., in part. 139 s. *quasque* (scil. *opes*) *recondiderat Stygiisque admouerat umbris* (sogg. *terra*) ~ BC 90 ss. *en etiam mea regna petunt, perfossa dehiscit / molibus insanis tellus* ecc.

¹⁶ Ov., *Met.* 1.144 ss. *non hospes ab hospite tutus / nec socer a genero* ecc. (cf. Hes., *Op.* 182 ss. e Catull. 64.397 ss., part. 399 *perfudere manus fraterno sanguine fratres*).

utrumque. / nec satiatus erat; cf. Connors 1998: 109-12). Ma Roma si identifica ormai con il mondo: irrazionalmente protesa alla ricerca di sempre nuove conquiste e di cibi sempre nuovi,¹⁷ l'Urbe finisce per non poter trovare alimento altrove che in se stessa. Il suo popolo rappresenta, di conseguenza, un pendant 'collettivo' del mitico Erisittone, così come lo aveva presentato – dopo Callimaco (*Hymn. Cer.* 66 ss. e 87 ss.) – proprio Ovidio (*Met.* 8.830 ss.): *nec mora, quod pontus, quod terra, quod educat a er, / poscit et adpositis queritur ieiunia mensis / inque epulis epulas quaerit ecc., 836 nec satiatur*.¹⁸ Diretta conseguenza di questa fame insaziabile è, dunque, la tendenza all'autodistruzione: lo stato implode e, almeno metaforicamente, sembra quasi divorare se stesso (*BC* 49 ss. ... *quare tam perdit Roma / ipsa sui merces erat et sine uindice praeda ecc.*) a causa di una peste occulta (*BC* 54 s. *sed ueluti tabes tacitis concepta medullis / intra membra furens curis latrantibus errat*).¹⁹ Ed è, appunto, nell'episodio del libro 8 delle *Metamorfosi* di Ovidio che il tema dell'autofagia – forse la più tipica punizione inflitta da Demetra-Cerere alle sue vittime²⁰ – compare per la prima volta a proposito di Erisittone (*Ov., Met.* 8.875 ss., part. 877 s. *ipse suos artus lacero diuellere morsu / coepit et infelix minuendo corpus aiebat*).

Secondo gli antichi, com'è noto, la causa prima di un male è anche il mezzo più efficace di guarigione: a fabbricare l'antidoto serve il veleno. Non si può perciò sperare di sanare questo corpo, che mentre dorme anega nei suoi stessi escrementi (58 s. *hoc mersam caeno Romam somnoque iacentem / quae poterant sana ratione mouere*),²¹ se non ricorrendo a 'tecniche' straordinarie (59 le *artes* che riportino Roma in salute, sia pur traumaticamente), a rimedi che derivano anch'essi dalla *uesana mens* (60 ... *furor et bellum ferroque excita libido*). La guerra, che ha permesso a Roma di conquistare il mondo, diviene così strumento utile a concretiz-

¹⁷ E capace di coniugare *fames* e *ingenium* (33 *ingeniosa gula est*); cf. Sen., *Contr.* 10 praef. 9 *quicquid auium uolitat, quicquid piscium natat, quicquid ferarum discurrit nostris sepelitur uentribus*.

¹⁸ Di un simile modulo incipitario non trovo altre occorrenze, a parte il v. 3 del *BC*.

¹⁹ Viene logico pensare, tra l'altro, all'importanza del tema del cannibalismo per tutta questa parte finale del *Satyricon*.

²⁰ Galasso (2000: 1199).

²¹ Estremizzazione di *urbem somno uinoque sepultam* di Verg., *Aen.* 2.265 (e già in Enn., *ann.* 288 Sk.), ma anche grottesca rielaborazione della metafora del *mergere*, cf. Luc. 1.158 s.

zare la terapeutica autodistruzione della città-mondo, prodromo necessario della sua rinascita. Il tono che alla fine assume il narratore-‘declamatore’ è diverso dalla protesta indignata della voce che apre l’epos di Lucano. Alla polemica protesta che segue il proemio della *Pharsalia* (Luc. 1.8 *quis furor, o ciues, quae tanta licentia ferri?*), introducendo la sezione sulle *causae*, corrisponde alla fine della tirata moralistica iniziale del *BC* una domanda di tenore ben diverso, una sorta di eco intenzionalmente variata del passo di Lucano, che riflette piuttosto lucida consapevolezza dell’ineluttabilità della ‘cura’ (“quali rimedi potevano scuotere Roma etc. se non... la guerra?”).²²

Ed è proprio in questa consapevolezza disincantata della necessaria strage ‘purificatrice’ che, a mio parere, va individuata un’ulteriore influenza della narrazione antidiluviana del libro I delle *Metamorfosi* sull’inizio del *BC*: un’influenza più profonda della semplice condivisione di consunti luoghi comuni moralistici utili a delineare la sintomatologia del male. Entrambi i brani propongono, infatti, scene deliberative iniziali che vedono come protagonisti delle divinità. Mentre, però, nelle *Metamorfosi* abbiamo una speciale riedizione (l’archetipo, in termini di cronologia mitico-letteraria) del concilio degli dèi presieduto da Giove, che in quel caso intende punire l’umanità empia con uno sterminio di massa,²³ il *BC* fa seguire al prologo sulle cause della corruzione (e i *semina belli*) una scena divina *sui generis* i cui protagonisti non sono né Giove, né altri dèi dell’Olimpo.

L’inopinata variazione del casting e la redistribuzione dei ruoli rappresentano dati essenziali alla valutazione del rapporto fra l’abbozzo epico di Eumolpo e il modello ovidiano. Argomentando preventivamente la tesi dell’efficacia terapeutica della guerra, la voce del narratore extradiegetico del *BC* assume una funzione giudicatrice affine a quella che nel concilio divino delle *Metamorfosi* era stata assoluta prerogativa di Giove. In tale circostanza, come un autorevole ‘chirurgo’, il sovrano dell’Olimpo aveva pronunciato una diagnosi impietosa, individuando nel diluvio la cura necessaria a salvare il (poco) che c’era da salvare sulla terra (Ov., *Met.* 1.190

²² La ‘neutralizzazione del pathos’ rispetto a Lucano è una delle ragioni – e non la meno importante – che mi induce ad accettare l’opinione diffusa della posteriorità di Petronio, scartando l’ipotesi contraria di Grimal.

²³ Il concilio degli dèi all’inizio dell’epos è già nell’*Odisea* e poi negli *Annales* di Ennio, ma in entrambi i casi Giove nutrive propositi ‘salvifici’, non punitivi.

s. *cuncta prius temptanda, sed in medicabile uulnus / ense recidendum, ne pars sincera trahatur*).²⁴ In epoche successive, archiviato il rimedio del cataclisma universale, il dio supremo avrebbe scelto la guerra per infliggere all'umanità dei tempi eroici – o almeno ad una parte consistente di essa – una punizione esemplare.²⁵ Lo scolio D a Hom., *Il.* 1.5 informa che all'inizio dei *Cypria* (fr. 1 West) si raccontava come Zeus, commosso dalle preghiere di Terra, afflitta dal peso eccessivo degli uomini e contrariata dalla loro empietà (μηδεμιάς ἀνθρώπων οὔσης εὐσεβείας), avesse voluto infliggere al genere umano prima la guerra di Tebe e poi quella di Troia.²⁶ Una testimonianza del *Catalogo delle donne* esiodeo (fr. 204.94 ss. M.-W.) ci porta proprio alla vigilia della guerra di Troia: vi si parla di una contesa insorta fra gli dèi dopo la nascita di Ermione che avrebbe dato occasione a Zeus di sconvolgere la situazione sulla terra e “annientare gran parte dei mortali” (98 s. ... ἤδη δὲ γένος μερόπων ἀνθρώπων / πολλὸν αἰστώσαι), stabilendo penosa guerra (105 ἀργαλέον πόλεμον) fra loro e gli immortali. Analoga tradizione si ritrova in un papiro del II dC, da cui risulta tuttavia esplicitamente la motivazione morale che avrebbe causato l'ira di Zeus contro la stirpe degli eroi (*POxy* 3829 ii 9 ὁ Ζεὺς ἀσέβειαν καταγνοῦς τοῦ ἥρωϊκοῦ γένους βουλευέται μετὰ Θεμίδος ἄρδην αὐτοὺς ἀπολέσαι). A valle di questa lunga tradizione, e all'interno di un contesto pienamente romanizzato, il narratore del *BC* torna a riproporre l'idea della guerra come unica possibile ‘igiene del mondo’, e lo fa con l'autorità di una sanzione divina: ma si tratterà questa volta di una guerra fratricida, che verrà inflitta ancora al genere umano (ovvero a Roma, la città-mondo) dalla volontà di esseri soprannaturali (antiche divinità antropomorfe e nuove entità, personificazioni di concetti morali) a loro volta impegnati in una lotta che sconvolge, al pari di quella terrena, la pace di tutto l'universo, minacciando concretamente il ritorno del Chaos primordiale.

²⁴ Per la metafora, attinta al lessico dell'oratoria politica, cf. Galasso (2000: *ad loc.*). Sull'incertezza fra *uulnus* e *corpus* in clausola al v. 190, cf. Pierini (1987: 137 ss.).

²⁵ Barchiesi (2005: 179 ss.) in n. a Ov., *Met.* 1.163-252.

²⁶ Il testo dello scolio (non il frammento dei *Cypria*) riferisce inoltre che la guerra di Troia sarebbe stata ispirata a Zeus da Μῶμος ('Biasimo'), una creatura della Notte secondo la genealogia stabilita da Hes., *Theog.* 214. Più che a iniziativa di Zeus, la guerra di Troia è dovuta alla collettiva volontà divina di sgravare la terra dai suoi empi abitanti in Eur., *Orest.* 1639 ss., ma cf. già Hom., *Il.* 3.164 s. ecc.

**IL BC E IL MONDO PRIMA DEL DILUVIO (II):
UNO STRANO 'CONCILIABOLO'.**

Una caratteristica dell'epos di Eumolpo è, dunque, il fatto che, almeno in prima battuta, non è un dio, né tantomeno il supremo garante dell'ordine cosmico, a costringere l'umanità ad espiare le sue colpe con la guerra: è piuttosto la voce del narratore esterno a sanzionarne la necessità terapeutica al termine di un prologo che legittima a priori la successiva azione divina. La domanda di 58 ss. ("quali arti avrebbero guarito il corpo malato se non la furia della guerra?") suona come una sentenza implicita, sanzionata da un crisma di autorevolezza. Nel quadro seguente, infatti, il sovrano degli inferi si presenta in scena a perorare la necessità di infliggere a Roma la guerra civile. L'interlocutrice di cui cerca la complicità è una Fortuna personificata. Dite le si rivolge con tono di ossequio malizioso, assumendo una posa di inferiorità riverente che rimanda all'atteggiamento assunto da Venere nei confronti di Giove nel concilio dell'*Eneide*.²⁷ La dea capace di sovvertire ogni potenza è invitata a tener fede alla sua fama di volubilità e a rovesciare finalmente il dominio di Roma (e di Giove).

La breve requisitoria di Dite richiama, dapprima, alcuni *topoi* moralistici già elencati dal narratore esterno (85-89 ... *aspice late / luxuriam spoliorem et censum in damna furentem. / aedificant auro sedesque ad sidera mittunt, / expelluntur aquae saxis, mare nascitur arvis, / et permutata rerum statione rebellant*). Ma alla fine, dopo aver addirittura paventato la prospettiva di un attacco al cielo (87),²⁸ appare chiaro che le sue parole scaturiscono da un movente prettamente egoistico.²⁹ La ricerca sempre più accanita di

²⁷ Verg., *Aen.* 10.18 *o pater, o hominum rerumque aeterna potestas ~ BC 79 s. rerum humanarum diuinarumque potestas, / Fors, cui nulla placet nimium secunda potestas*. Sui modelli epici di norma riferiti a questa scena, cf. sopra, p. 38. D'altra parte, sia nella visita ad Aletto che in quella a Tisifone la superiorità autorevole di Giunone contrasta con la situazione petroniana. Il 'padre Dite', re degli inferi, sceglie infatti di adottare un profilo basso e maliziosamente diplomatico nell'approccio a Fortuna, che pure in passato gli ha giocato un brutto tiro facendogli perdere il sorteggio dei regni (*Stat., Theb.* 8.38 s. *magno me tertia uictum / deiecit fortuna polo*).

²⁸ Il dio degli inferi assume un assai poco plausibile tono di condanna che, per implicito contrasto, fa venire in mente che proprio lui, Dite, aveva provato a suscitare le forze dell'oltretomba e i Titani contro l'Olimpo.

²⁹ 90-93 *en etiam mea regna petunt. perfossa dehiscit / molibus insanis tellus, iam montibus haustis / antra gemunt, et dum uanos lapis inuenit usus, / inferni manes caelum sperare fatentur*. Cf. in part. il v. 90 *en etiam mea regna petunt*, a cui il Plutone di Stazio, *Theb.* 8.31 ss., part. 39 s. sembra rispondere: *mundumque nocentem /*

minerali preziosi, così come le ardite opere di ingegneria tese a modificare la morfologia del territorio, costituiscono agli occhi di Dite – prima ancora che una deprecabile violazione dei *foedera naturae* – un attentato all'incolumità del proprio regno e, corollario non indifferente, un rischio per la sua stessa stabilità 'politica e demografica': le ombre potrebbero sperare in un impossibile ritorno alla luce del giorno e il tiranno si vedrebbe così privato del suo triste pubblico.³⁰

Ma non è tutto: Dite, a sua volta, mostra di essere affetto dalla stessa patologia che affligge(va) Roma all'epoca dei fatti, ovvero una fisiologica incapacità di saziare la propria 'fame': fame, è ovvio, di cadaveri; così come le sue fedeli ministre, le Furie, hanno sete di sangue (94-99 *quare age, Fors, muta pacatum in proelia uultum / Romanosque cie ac nostris da funera regnis. / iam pridem nullo perfundimus ora cruore, / nec mea Tisiphone sitientes perluit artus, / ex quo Sullanus bibit ensis et horrida tellus / extulit in lucem nutritas sanguine fruges*). Egli è ossessionato dall'ansia di avere un numero sempre maggiore di sudditi: un proposito paradossale, visto che il suo regno è tradizionalmente quello più longevo e popoloso.³¹ Questo modo di smascherare i moventi privati del dio ne pregiudica ogni possibilità di ergersi a garante della morale e accentua il carattere parodistico (e 'menippeo') del brano. Dite non è migliore degli uomini avidi e corrotti: il suo obiettivo è quello di trarre vantaggio dall'auspicabile collasso della potenza mondiale di Roma per 'sconfinare' ed espandere il suo regno.

Fortuna è un'interlocutrice compiacente (103-21). La dichiarazione iniziale con cui si attribuisce il merito della grandezza di Roma (*BC* 107 s. *omnia, quae tribui Romanis arcibus, odi / muneribusque meis irascor*) suona provocatoria, soprattutto perché richiama velatamente la minaccia

seruo; nec iste meus; il Dite del *BC* si ricorda forse anche di Sen., *Herc. f.* 47 ss. Per questa vera e propria 'antigigantomachia', cf. Connors (1998: 118 s.) e ora Schmelting (2011: *ad l.*)

³⁰ Rovesciamento di un topos consolidato: la paura dei *Manes* quando la luce filtra nell'oscurità degli inferi, cf. *Il.* 20.56 ss. La preoccupazione di Ade per l'incolumità dei sudditi torna in *Ov.*, *Met.* 5.356 ss. ... *et rex pauet ipse silentum, / ne pateat latoque solum retegatur hiatu / inmissusque dies trepidantes terreat umbras* (cf. Verg., *Aen.* 8.243 ss. *non secus ac si qua penitus ui terra dehiscens / infernas reseret sedes et regna recludat / pallida, dis inuisa, superque immane barathrum / cernatur, trepident immisso lumine Manes*); Stat., *Theb.* 8.31 ss.; cf. anche Hes., *Theog.* 848 ss.

³¹ Certi motivi para-encomiastici riecheggiano per es. nel canto di Orfeo, cf. *Ov.*, *Met.* 10.32 ss.; e nelle parole di Anfiarao davanti a Dite-Plutone in Stat., *Theb.* 8.91 *sator*; cf. anche Lachesi in Claud., *Rapt. Pros.* 1.55 ss.

esterna che Giove annunciava per il futuro di Roma stessa nel grande concilio (già citato: cf. 44 e n. 27) che apre *Eneide* 10 (11 ss. *adueniet iustum pugnae (ne arcessite) tempus, / cum fera Karthago Romanis arcibus olim / exitium magnum atque Alpīs immittet apertas*). Dopo che Cartagine ha fallito, *Fortuna* è decisa a togliere a Roma tutto quanto le ha concesso. Le tappe salienti della guerra civile corrisponderanno ad altrettante stragi che, oltre a gratificare Dite, sanciranno anche la ‘vendetta’ di *Fortuna* sulla sua creatura: da Filippi a ... Farsalo, con inversione che mima lo stile confuso della profezia, fino ad Azio dove interverrà Apollo. Dietro al paravento offerto dallo pseudo-moralismo del sovrano infernale, anche il capriccio della volubile *Fortuna* ambisce quasi a camuffarsi da risoluzione eticamente motivata, ma è evidente che entrambi gli interlocutori si appropriano a fini egoistici della tirata diatribica che inaugura il *BC* (1-60). Il discorso satirico rappresenta così la demistificazione del moralismo: le entità soprannaturali che agiscono in questa versione ‘degradata’ della classica scena deliberativa divina sono mosse da pulsioni istintive, interessi materiali, ambizioni di potere.

Alla fine della profezia di *Fortuna*, modellata su quella della matrona invasata che chiude il libro 1 di Lucano, il fulmine di Giove sancisce l’inizio della guerra, senza peraltro preludere a un’assunzione di responsabilità diretta da parte dello stesso sovrano dell’Olimpo. L’unico suo effetto concreto è impedire che Dite e *Fortuna* suggellino il patto con una stretta di mano: il dio degli inferi è protagonista di una goffa ritirata.³²

IL *BC* TRA EPICA E SATIRA.

Il *BC* mette, dunque, subito in crisi la funzione di orientamento e sviluppo dell’azione che l’epos fin dall’*Odissea* attribuisce alla tipica scena divina d’apertura a carattere deliberativo. Il fatto che il peculiare rifacimento di quest’ultima venga posposto a un prologo del narratore interno, nella veste di incipit inedito e ‘provvisorio’, è forse la conseguenza ulteriore della distorsione ironica di un pezzo forte della tradizione di genere.

³² 24 s. *subsedit pater umbrarum, gremioque reducto / telluris pauitans fraternos palluit ictus*. Cf. Hom., *Il.* 20.56-66, richiamato da Stubbe: 56 s. δεινὸν δὲ βρόντησε πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε / ὑψόθεν ecc. Dite pensa istintivamente al fulmine del fratello forse proprio in quanto ‘memore’ della tradizione omerica.

La sequenza di prologo moralistico e dialogo fra Dite e Fortuna rappresenta un compromesso fra tradizione epica (in particolare l'epica 'moderna' delle *Metamorfosi*) e satira, il genere che fin dalle origini, con Lucilio, e poi ancora nella variante menippea, con Seneca, si era appropriato a fini parodistici del concilio divino, inteso come espressione più alta del *pattern* deliberativo-soprannaturale.

Dalla sua vantaggiosa posizione di esperimento epico inscritto in un contesto particolare come il romanzo 'satirico' di Petronio, il *BC* ripropone perciò una scena divina che all'eredità di genere affianca tracce significative della sua più antica trasposizione satirica: il *concilium* del libro 1 di Lucilio, primo esempio di transcodificazione di una sceneggiatura canonica dell'epos, già 'romanizzata' da Ennio negli *Annales*.³³ Lucilio presentava Apollo, Nettuno e altri dèi dell'Olimpo, tra cui probabilmente lo stesso Giove, mentre discutevano delle sorti di Roma, stigmatizzando la corruzione morale della sua popolazione.³⁴ La punizione che si decideva di infliggere a Lucio Cornelio Lentulo Lupo, un *princeps ciuitatis*, doveva fungere da esempio per la collettività.³⁵ Così, mentre 'abbassava' il mondo dell'epica, additandone implicitamente la distanza dalla realtà, la satira per altri rispetti faceva essa stessa un passo avanti verso il genere alto, elevando tematiche di propria competenza (critica dei vizi e dei costumi corrotti) al livello di argomento di discussione da parte delle divinità dell'Olimpo.³⁶

³³ Il concilio divino in cui si discute l'apoteosi di Romolo: 51 ss. Sk.

³⁴ Lucil. 1.5 W. *consilium summis hominum de rebus habebant* e 1.6-7 W. *quo populum atque urbem pacto seruare potisset / amplius Romanam*.

³⁵ Secondo un'altra interpretazione il processo avverrebbe in realtà dopo che Lupo è già morto, e ha cioè subito la giusta punizione, come Licaone nelle *Metamorfosi* di Ovidio: cf. Barchiesi (2005: 180 s.). Il processo *post mortem* è anche la situazione su cui si basa l'*Apocolocyntosis* di Seneca: cf. qui sotto.

³⁶ Sulla fortuna di questa sceneggiatura è stato scritto molto e non è qui possibile riassumere neppure in breve i termini della questione. Per quanto riguarda la menippea di età imperiale abbiamo l'*Apocolocyntosis* di Seneca, dove il concilio divino diventa un tribunale-assemblea chiamato a giudicare la dignità del defunto Claudio di essere assunto in cielo. Ma il motivo è presente anche nella satira successiva, come in Giovenale, *Sat.* 3 e 4: in part. la satira 4 costituisce già secondo Connors un esempio di ripresa 'laterale', in cui malgrado l'assenza del processo e del tribunale divino in senso stretto si ha la parodia della seduta del senato presieduto dall'imperatore che giudica sul modo migliore di cuocere un rombo enorme che per allegoria rappresenta Roma ecc.: su tutto questo cf. Connors (2005: 140 ss.).

Altrettanto documentato e discusso è il ‘ritorno’ di tali sceneggiature al luogo d’origine. Inizia Virgilio, che a detta di Servio (*Ad Aen.* 10.104) trasferisce nuovamente all’epica il concilio usurpato da Lucilio. Poi è la volta delle *Metamorfosi* di Ovidio: il ‘racconto del mondo’ che parte da una ... fine del mondo. Durante la generazione del ferro, la peggiore di tutte fino a quel momento (*Ov., Met.* 1.128-162: in part. 138 ss. ... *itum est in uiscera terrae, / quasque recondiderat Stygiisque admouerat umbris, / effodiuntur opes, inritamenta malorum*), Giove convoca gli Olimpici (*Met.* 1.163 ss.) e – dopo aver riferito loro l’inganno di Licaone, da lui peraltro già punito a dovere – annuncia di voler sterminare l’umanità colpevole col diluvio. Il dossier delle influenze del *concilium* luciliano su quello di Ovidio non si esaurisce col richiamo onomastico *Lycaon ~ Lupus*.³⁷ D’altra parte la punizione universale che il Giove delle *Metamorfosi* fa seguire a quella individuale di Licaone – a prescindere dal fatto che tale sequenza rispecchi o meno l’andamento del modello satirico³⁸ – costituisce una versione ‘potenziata’ proprio della sanzione *ad personam* ideata dal poeta repubblicano. Ed è probabilmente da Ovidio che, in prima istanza, Petronio trae spunto per trasferire su Roma, la città-mondo, il tema del castigo universale che, questa volta, consiste appunto in una guerra civile. Guerra civile che, tra l’altro, è la forma prescelta da Giove per punire le due città che hanno assistito rispettivamente alle nefandezze commesse da Edipo e Tantalò, cioè Tebe e Argo: una decisione che nella *Tebaide* di Stazio il sovrano dell’Olimpo comunica all’interno di una tipica scena deliberativa di apertura (*Theb.* 1.197 ss.).³⁹

Ciò nondimeno, il poemetto di Eumolpo propone una situazione ulteriormente straniata, che potrebbe a sua volta costituire un tratto di matrice ‘satirica’. Abbiamo già detto qualcosa della singolare ambientazione liminare, al confine fra terra e inferi, del dialogo fra due protagonisti inconsueti come Dite e Fortuna: un dato che suggerisce di per sé la possibilità di implicazioni metapoetiche (basso vs. sublime; dialettica negoziale fra generi diversi ecc.) e che stimola ad interrogarsi ancora su presupposti teorici dati ormai per acquisiti, primo fra tutti il ‘restauro dell’apparato

³⁷ Dopo Ahl (1985), Pierini (1987), ecc., cf. anche Connors (2005: 128).

³⁸ Se in Lucilio la punizione del capro espiatorio Lupo sia già avvenuta o meno è ancora oggetto di discussione.

³⁹ Difficile dire se, come sostiene Ripoll (2002), il BC vada considerato un precursore immediato o addirittura un epos di età flavia: certo che in questo caso il confronto è particolarmente pertinente.

divino' in controtendenza rispetto a Lucano.⁴⁰ A ciò si possono aggiungere altri dettagli sintomatici, come la problematizzazione del termine *pater* in quanto tradizionale epiclesi del dio degli inferi.⁴¹ Da un lato, essa potrebbe infatti compensare implicitamente l'effettiva assenza di Giove, figura 'paterna' per eccellenza,⁴² nonché detentore del potere decisionale nelle scene divine a carattere deliberativo.⁴³ D'altra parte, il testo sembra evidenziarne la criticità proprio mentre tenta di accreditarne il valore letterale: come quando Fortuna si rivolge al dio 'sterile' per antonomasia chiamandolo *genitor* (103).

Un altro effetto spiazzante si produce indirettamente quando il fulmine di Giove interrompe il dialogo fra Dite e Fortuna e dà, per così dire, il segnale d'inizio delle ostilità. Questo sembra richiamare l'attenzione sul fatto che stiamo assistendo a qualcosa che si verifica al di fuori del 'palazzo', sede del potere regale; qualcosa che forse sta accadendo proprio mentre in quel palazzo è in corso un burrascoso concilio 'ufficiale', a cui seguirà la frattura in seno alla comunità degli Olimpici descritta nella sezione finale del poemetto. Insomma: la scena a cui stiamo assistendo potrebbe attestare come l'epica *sui generis* del BC adotti un punto di vista parziale e marginale tipico della satira, dove la realtà è spesso commentata da 'outsiders', spettatori-attori che aspirano a scompaginare ruoli canonici e assurgere a protagonisti, influenzando il corso del destino.

E in effetti un simile rovesciamento si concretizza proprio alla fine, durante il drammatico avvicendamento tra personificazioni di virtù (che abbandonano la terra, ma non per raggiungere il cielo, bensì il regno di Dite)

⁴⁰ Sull'opportunità di relativizzare tale assunto cf. Grimal (1977) e, qui sopra, 36 e n. 4.

⁴¹ Per *Dis pater*, cf. Enn., *Var.* 78 (Euhemerus) *Pluto Latine est Dis pater, alii Orcum uocant*; Varr., *Ling.* 5.66 *idem hic Di[e]s pater dicitur infimus, qui est coniunctus terrae, ubi omnia oriuntur ui aboriuntur; quorum quod finis ortum, Orcus dictus*; cf. Serv. Dan., *Aen.* 1.139; Serv., *Aen.* 11.785 e *Georg.* 1.43.

⁴² Varr., *Ling.* 5.65 s.

⁴³ Concilio compreso, ovviamente: Hom., *Od.* 1.28 *τοῖσι δὲ μύθων ἤρχε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε* e 45; Verg., *Aen.* 10.2; Ov., *Met.* 1.163. Forse si richiama indirettamente anche il frammento del *concilium* di Lucilio in cui un dio (forse Apollo) rammenta come tutti gli dèi siano gratificati dell'epiteto di *pater* (fr. 1.24-27 W. ... *ut / nemo sit nostrum quin aut pater optimus diuum, / aut Neptunus pater, Liber Saturnus pater, Mars / Ianus Quirinus pater siet ac dicatur ad unum*: anche in questa elencazione 'conciliare', Giove occupa naturalmente il primo posto: Connors [2005: 128]).

e divinità infernali che invadono il mondo dei vivi.⁴⁴ È a questo punto, mentre gli dèi lasciano l'Olimpo per scendere in campo in schieramenti contrapposti, che *Discordia* (271 ss.) manifesta un'attitudine analoga a quella di Furie come Alletto, Tisifone, Megera e assume il comando delle operazioni, coordinando da una postazione sopraelevata sia il fronte della guerra civile che quello della teomachia.⁴⁵ Al posto di un capro espiatorio, com'era il Lentulo Lupo di Lucilio, gli dèi che adesso detengono il potere scelgono Cesare come loro 'strumento' ideale per scatenare la guerra.⁴⁶

Il ruolo di Giove, che chiudeva il concilio ovidiano enfatizzando la propria autorità assoluta,⁴⁷ è qui prerogativa di *Discordia*, che vedrà realizzarsi la sua volontà (295 *factum est in terris, quicquid Discordia iussit*). In Petronio l'istanza moralistica non trova portavoce autorevoli nell'Olimpo 'restaurato': il fulmine di Giove ha il potere di far rientrare Dite sotto terra, ma non è seguito da alcuna esplicita presa di posizione nel merito; il dio supremo rimane a margine della sceneggiatura e non ha più neppure un vero ruolo di indirizzo.⁴⁸

OSSERVAZIONI FINALI

Dopo la 'rivoluzione lucanea' dunque l'abbozzo epico sulla guerra civile torna, secondo un'opinione diffusa, a riproporre un apparato divino che interviene sulle vicende umane. Tale intervento, d'altra parte, risulta appannaggio di figure non canoniche (tra cui proprio *Fortuna*, la costante

⁴⁴ Cf. scene analoghe di Seneca tragico, riprese poi dall'epica flavia: *Herc. f.* 689 ss.; *Oed.* 590 ss., ma cf. già Verg., *Aen.* 6.273 ss.

⁴⁵ Per la teomachia, cf. Hom., *Il.* 20.31 ss. e Verg., *Aen.* 8.698 ss. dove interviene *Discordia*: 702 s. *et scissa gaudens uadit Discordia palla* etc.; cf. anche Sil. 9.287 ss.

⁴⁶ A Giove e alla patria (*Saturnia tellus*) Cesare chiede di testimoniare la sua buona fede, assimilandosi implicitamente a un 'Camillo redivivo', il difensore di Roma osteggiato dai nemici interni. A differenza del suo *alter ego* lucaneo (ammontato dalla prosopopea dell'Italia: 1.195 ss.), il Cesare del BC anticipa le obiezioni divine e il rammarico dei Romani di confine, quelli di *Ariminum* che in Lucano si lamentavano della loro collocazione vicino ai Galli.

⁴⁷ Ov., *Met.* 1.242 s. ... *dent ocius omnes / quas meruere pati, sic stat sententia, poenas*; cf. quindi anche Stat., *Theb.* 1.245 s. ... *hanc etiam poenis incessere gentem / decretum* e 302 *hinc causae irarum, certo reliqua ordine ducam*.

⁴⁸ L'immagine finale di *Discordia* potrebbe richiamare anche la Eris empedoclea (cf. per es. Ov., *Met.* 1.9), visto che Eumolpo è paragonato al poeta invasato dell'*Ars* oraziana.

accompagnatrice del Cesare di Lucano) e di divinità che non rivestono tradizionalmente particolari ruoli decisionali. Premessa di una simile paradossale 'restaurazione' sembra, dunque, la scarsa fedeltà alla situazione originaria, come dimostra già la tirata moralistico-diatribica affidata alla voce del narratore fuori-campo (1-60), una voce pienamente aderente al macrocontesto satirico. Lo statuto relativamente autonomo del prologo significa un'implicita subordinazione della sceneggiatura epica e dei suoi ingredienti tipici (gli dèi, la guerra) all'istanza ideologica primaria della satira. Il poemetto si presenta, cioè, fin da subito come un pezzo epico legato al repertorio tradizionale, ma al tempo stesso è fortemente condizionato dalla nuova matrice.⁴⁹ Mentre con Lucilio la satira assorbe l'epica nel senso che ne riutilizza immediatamente una sceneggiatura esemplare come il *concilium deorum*, l'operazione petroniana consiste nel far presentare a un personaggio-poeta un brano epico che rimanda solo indirettamente al procedimento luciliano di assimilazione di un genere nell'altro. Non ci troviamo più di fronte a una satira che prende a prestito sceneggiature epiche, ma a un'epica (il *Bellum ciuile*) che sembra nascere dalla satira, nel senso che vede giustificata la propria necessità in quanto punto di arrivo naturale di un percorso che – dopo la condanna moralistica dei vizi e della corruzione – richiede espressamente una soluzione epica, ovvero la guerra. Sembra attuarsi, pur in veste di 'esperimento', un ribaltamento della prospettiva tradizionale, secondo cui l'epica funzionava come *Ur-Gattung* da cui derivavano tutte le altre forme. Il poemetto petroniano offre una concreta testimonianza della possibilità di sperimentare nuove, effettive interazioni fra epica e satira: dopo che la satira ha assorbito e, successivamente, restituito all'epica il concilio degli dèi, è ora la volta dell'epica (un'epica peraltro particolare) ad essere rappresentata mentre letteralmente scaturisce da una movenza che – una volta estrapolata da un precedente contesto epico (il mito delle età nel libro 1 delle *Metamorfosi* di Ovidio) e opportunamente arricchita dalla forza connotativa dei *topoi* diatribici – assume carattere squisitamente satirico.

Nel II d.C., le vie di epica e satira torneranno ad intrecciarsi. A Umbri-
cio, il protagonista della satira 3 di Giovenale assimilato ad un eroe in fuga

⁴⁹ Eumolpo non è specialista esclusivo della satira, come Lucilio o Giovenale, ma un poeta poliedrico e versatile (Labate [1995]): tuttavia anche il suo eclettismo privilegia pur sempre un aspetto, un'istanza ideologica prima ancora che di 'genere', e riflette perciò la contestualizzazione all'interno di un'opera – il *Satyricon* – di cui il saggio di poesia epica che chiamiamo *Bellum ciuile* costituisce una parte.

da una Roma-Troia conquistata da stranieri, non resta molto più che la licenza di sfogarsi contro la città corrotta, che discrimina i suoi (pochi) autentici figli. Il suo ruolo è quello di uno spettatore impotente che denuncia e recrimina, ma che – proprio perché compromesso con la realtà di cui è parte – non può illudersi di sovvertire i rapporti di forza che la condizionano, né di progettare un piano d’azione per cambiare le cose, né tantomeno di infliggere punizioni di massa a concittadini o immigrati grazie a improbabili poteri soprannaturali. Tutto questo, seppur soltanto su un piano utopistico, rimane ancora prerogativa dell’epica: come quella del *BC* di Petronio, che pure appare così compromessa con la satira.⁵⁰

L’abuso di una definizione come ‘parodia epica’ a proposito del *BC* finisce per avvalorare impropriamente l’idea di una matrice grottesca del poemetto. D’altra parte non bisogna correre il rischio di relativizzare o addirittura di sminuire altrettanto inopportunamente la valenza ‘ironica’ di consapevoli ed esibite violazioni di schemi convenzionali e di genere. Anche per questa ragione mi sembra difficile affiancare in toto un abbozzo così originale come il *BC* a poemi epici come quelli di età neroniana o flavia senza tener conto delle sue specifiche qualità che, in qualche modo, ne fanno un prodotto a sé nel panorama dell’epica latina: l’emblema di un difficile negoziato aperto con il genere satirico nella sua accezione più vasta, comprensiva anche di quella varietà ‘menippea’ che soprattutto in età imperiale (da Seneca a Luciano) si interroga causticamente sulla funzione che può ancora svolgere la mitologia in letteratura, esplorandone la vitalità e le possibili forme di realizzazione.

⁵⁰ Anche ammettendo, con Baines (2003: 222), che Umbricio non sia solo un mitomane che pensa in ‘termini epici’, ma che “Juvenal himself assumes a role, which implies aspirations to be a version of an epic poet”, in particolare un poeta di guerra civile, che deve limitarsi a raccontare la conquista della città vista da uno sconfitto.

**SIZE MATTERS:
IT IS THE LITTLE THINGS THAT COUNT
IN THE SATYRICA OF PETRONIUS**

GARETH SCHMELING

It is amazing how a small number of small things of various kinds is able to change how we read and understand the *Satyrica*. Though a particular item might seem trivial, its significance for the *Satyrica* and our perception of the text can be critical. While working on *A Commentary on the Satyrice of Petronius* (Oxford 2011) and then on the detailed four indices, I was struck by the number of minute variants which greatly impact the *Satyrica*. Choices by editors over seemingly little items alter whole sections of the novel.

I would like to approach the subject by looking at several examples of apparently insignificant items which, depending on the choices made by editors, change our understanding of the *Satyrica*, and then I would move on to a consideration of how Petronius uses (e.g.) small denominations of money to describe real situations, and large amounts of money to navigate in fantasy. Much of the *Cena Trimalchionis* is after all about the the *populus minutus* (44.3).

The first small thing I would like to examine occurs in *Satyrica* 55. As far as the narrative is concerned, it is an unremarkable chapter. In the thirty lines of the Teubner text (Müller 2003) there is some narrative, and so when we find that L (for a list of manuscripts and a stemma, see Schmeling 2003^{2b}: 470-1) reports the text, we are not surprised; the same for ϕ which records an adage; the same for O which presents sixteen lines of poetry plus prose; since 55 is in the *Cena*, H reports it all. This is the only chapter of the 141 in the *Satyrica* in which all four families of manu-

scripts, LφOH, are present. An observation of a small thing: whatever exists of φ and O in 55, is also present in L. A review of the rest of the *Satyrica* shows that this small thing has broad implications: while any words anywhere in the *Satyrica* reported by φ and O are also in L, L records many things not in φ and O. Thus chapter 55 seems to signal that after the *Satyrica* was excerpted into at least four families, someone was able to put together or compare manuscripts of these four families, at least for 55. Reinhold Merkelbach (in correspondence with Konrad Müller [Müller 2003, xi-xii]) saw these small things, which with other small points confirms the high degree of contamination later among the four families, after they had been separated into four. Though contamination is a large issue, after recognizing it, we gather at the present time only small results useful for constructing the text.

At 17.9 Quartilla, priestess of Priapus, pleads with our triad of heroes (Encolpius, Ascyltos, Giton):

protendo igitur ad genua uestra supinas manus petoque et oro ne nocturnas religiones iocum risumque faciatis neue traducere uelitis tot annorum secreta, quae uix mille [L (mystae l^{mg} r^{mg}: nulli t: mille uix rp) O: tres Nisbet (iii for M)] homines nouerunt.

This is why I stretch out suppliant hands to your knees, begging and imploring you not to decide to betray the secrets of countless years which are known to barely a thousand mortals.

The argument in support of *mille* is that the manuscripts of LO, reflecting the archetype, always write out the numeral *mille*, and never the symbol *M* denoting 1,000. Those who wish to read *tres* in the text and set aside *mille*, must postulate an original reading of *iii*, and then the movement from *iii* → *M* → *mille* demands three steps. Though it is a small item in the text, the implications of either reading are large. The difference between a thousand and three is obviously substantial, and a decision to follow the manuscripts or the conjecture of Nisbet renders the meaning of the text significantly different. It is assumed that those who read *tres* see Quartilla as a priestess who emphasizes the exclusivity of her rites, and after the word *uix*, *tres* makes a certain logical sense – in fact Watt (1986) suggests the reading *duo tresue*. It might be argued that if *uix tres* are too small to be realistic for an active cult, perhaps *uix tres* is a negative exaggeration to match *secreta* and is tantamount to very few. And if *nouerunt*

can be read to mean deep understanding, then an emphasis on few makes some sense. But such reasoning takes us away from the problem and does not lead to resolution. On the other hand, those who read *mille* in the text appreciate that Quartilla is certainly given to exaggeration and emotionalism, and therefore *mille*, while high, is not a number from the realm of fantasy. In rejecting *tres*, these scholars note that Quartilla has brought into Encolpius' rooms a retinue of more than three people, many of whom know something about what happened at the *sacra ante cryptam* (16.3). Therefore on the evidence, more than three people know the *secreta*, and even for a minor deity like Priapus *tres* is an exceedingly small number of devotees, while *mille* are really not an unbelievably large following for a priestess/actress with the talents and sexual needs of Quartilla. Walsh (1996: 161) notes that the high figure of one thousand "may point to the priestess' libidinous behaviour," for we must surely assume that the *sacra*, when applied to a priestess of Priapus, mean sex-acts. Oenothea, another priestess of Priapus, states at 134.11 that a privilege of her station assumes that those entering the temple sleep with her (*rogo ut adolescentulus mecum nocte dormiat*), a remarkably similar statement to that of Quartilla at 16.7 (*iussaque sum uos perquirere atque impetum morbi monstrata subtilitate lenire*). The number *mille* at 17.9 surely refers to the quantity of Quartilla's sex-partners – a striking echo of this disputed reading (*mille ~ tre*) is heard much later from the mouth of Leporello in Mozart's *Don Giovanni*: "in Ispagna ... mille e tre."

We move forward into the *Cena Trimalchionis*, a section where only one manuscript, H, preserves most of the text, but the new problem is the same as the old. And is the cause still exaggeration? *tres* is again the word in question, and the problem again is the number of strokes in the numeral: *tres* = *iii* – when what might be wanted is *ii*.

At 48.4 Trimalchio says: "*et ne me putes studia fastititum, tres* (H: II Mentelius Bücheler) *bybliothecas habeo, unam Graecam, alteram Latinam.*" H here reads *tres* not *iii*, but the reasoning behind the decision of modern editors for *ii* is the same as the earlier problem with *uix mille*: an earlier manuscript had *ii*, which was misread as *iii*, and then expanded to *tres*. But, the reasoning goes, it *should* have read *ii*, which would have yielded *duas*. The editors who change *tres* to *II* have a logical reason: *unam... alteram* assumes that there are only two libraries. Some scholars who support reading *tres bybliothecas* have made the third library Christian or Aramaic or something even more fanciful. Why Trimalchio needs even one library

is problematic, since he probably did not possess much more than craft literacy; Harris (1989: 7-8), Horsfall (1989: 80). But in his many business dealings Trimalchio surely met many educated people who, because he was richer than the gods, invited him to dinner or at least to transactions where land, commodities, and slaves were sold. In conversations with the educated/elite/free-born he would hear them bragging about their two libraries. Trimalchio is characterized often as aping his betters, and if these elites had two libraries, he has to claim to have more, i.e. three. In the financial game of life he can beat his free-born neighbors, acquire more possessions, because he has more money. In the ownership of libraries he could equal the elites. In the same way that he can have more villas, estates, land, and slaves than his free-born acquaintances, his house can have more dining rooms, bedrooms, and also libraries. But libraries are not like slaves: he can have one thousand slaves, but more than two libraries is difficult to explain. Trimalchio's rash pride causes him to stumble: he can claim one more library than his betters, but can he describe it? If he had stopped after saying *tres bybliothecas habeo*, he could have amazed his guests. But when he goes on to categorize the libraries, he runs into trouble, and aposiopesis is the only escape.

This text of H at 48.4 should not be emended. The humor arises because Trimalchio hangs himself with his own rope, as he tries to explain what cannot be explained. In this case an inconsistent grammatical construction must remain inconsistent, because the inconsistency illustrates the complexity of the host of the dinner: he has succeeded in life beyond the wildest dreams of a slave *ex Asia*, but the rigid Roman social structure stopped any advancement outside the sphere of business.

At 30.8 a slave admits to having been careless and allowing the *uestimenta cubitoria* of Trimalchio's *dispensator* to be stolen at the baths, an act for which he is certain to be punished, though he notes that they are *uestimenta... quae uix fuissent decem sestertiorum*. The *dispensator* holds that the slave should be punished because of his *neglegentia*, because the clothes had been given to him for his birthday by a *cliens*, and because the clothes were *Tyria sine dubio, sed iam semel lota*. Again we come up against our old nemesis *uix*, and another small word *decem* (*uix mille ~ uix decem*). Both L and H are witnesses to this passage and report *decem*, but in I, the important 1571 manuscript of Scaliger, we find \bar{x} (x with a line over it = *dena sestertia*), ten thousand sesterces, not ten. Our small problem is just one stroke over the x – like 48.4 *iii* or *ii*, like 17.9 *M* (three strokes connected) or *iii* (three strokes unconnected).

The *dispensator* is described at 30.9 as *aureos numerantem*, and at 30.10 as *superbus*. Would a *cliens* give such a *dispensator superbus* for his birthday clothes worth ten sesterces (granted that this is the value after one washing)? Can *cubitoria Tyria* cost as little as ten sesterces? But a more telling question: would a *dispensator superbus*, entrusted to handle gold coins, wear *cubitoria* worth ten sesterces? Would a *seruus* of this *dispensator* publicize that his master wears *cubitoria* worth ten sesterces? If the *dispensator* and his slave exaggerate, it would be on the high side, not low. It is interesting to note that twice Martial (4.61.4-5; 8.10.1-2) claims that a *lacerna* costs ten thousand sesterces (one was Tyrian, the other unspecified). *lacernae* are of course not *cubitoria*. I is almost certainly correct. It is a textual problem but it yields to a rational solution.

At 2.4 we read *Pindarus nouemque lyrici*. The ancients used the Alexandrian canon of nine lyric poets (Quintilian 10.1.61-64): Alcman, Stesichorus, Sappho, Alcaeus, Ibycus, Anacreon, Simonides, Bacchylides, and Pindar himself is conventionally the ninth. But here it seems that there are Pindar and nine lyric poets. Eduard Fraenkel (Roncali 1994: 123-4) explains away the problem by saying that it is inclusive numbering: “the nine lyric poets and among them Pindar.” The Latin of Petronius, however, does not seem to admit such a reading of *-que*. Pindar is perhaps the most famous of the canonical nine lyric poets in post-Augustan literature. Encolpius the speaker knew the expression *nouem lyrici* and in gilding the lily of his small knowledge, mentions Pindar specifically and then adds the familiar expression *nouemque lyrici*, without realizing that he has counted out ten lyric poets. On the other hand Encolpius might be using a recherché numbering which lists the above lyric poets plus Arion, and Pindar is singled out as better than any of the other nine. If we choose the first explanation, Encolpius does not have a deep knowledge of Greek literature and is a sloppy counter; if we choose the second, Encolpius knows his Greek literature so well that he can play with the numbers of *lyrici*. Here the small *-que* could determine whether the reader should see Encolpius as one not educated or one well educated. Petronius encourages play.

A further look at *-que* is called for here. The small conjunction is used often in the *Satyricon*, but it is employed only once in vulgar speech (it is not in direct speech; the phrase is attributed to Trimalchio at 64.7) and that in a proverb where its construction was surely memorized. It seems likely that Petronius does not have freedmen or slaves use this conjunction because he wants to highlight their lack of linguistic sophistication,

compared with that of the educated characters who avail themselves of it. A small word thus divides classes, the lower from the upper.

We move now to another kind of small item: *-on ~ -um, -ona ~ -onem*, forms of the Greek accusative vs. the Latin accusative in Greek names, where the same name is found to have both accusatives. Konrad Müller (1983: 449-70) wrote an essay on the small subject of Petronius' prose rhythm (*clausulae*), and his research allowed him to make sound judgments about where clauses and sentences end. From his work it is clear that Petronius loves the traditional cretic + trochee. While we hold this observation in one side of our brain, we must hold a simple phenomenon about the *Satyrice* in another: many of the characters have Greek names, and in the accusative some show variant endings, e.g. *Eumolpus, -um, -on*. We see the use of the Greek accusative at 102.2 *Eumolpon arcesso*, which L reads, and the resultant cretic + trochee; a Greek accusative also at 80.6 *Ascyllon elegit*, which L reads. But at 95.7 L reads and Müller (2003) prints the Latin accusative, *Eumolpum excludo*, against his own judgment, instead of emending to the Greek accusative. Müller admits in his apparatus: "Petronium Eumolpon scripsisse clausula ostendit." At 118.1 all three families (LφO) of manuscripts read *Heliconem uenisse*, and Müller prints it, but notes in his apparatus: "Heliconem uenisse flagitat clausula," which would produce Petronius' favorite *clausula*. Conservative forces at work here in Müller oppose Müller's own research. The name *Encolpius* in the accusative is always the Greek *Encolpion*, and, though *Giton* is both *Gitonem* (twice) and *Gitona* (21 times), it seems to offer no opportunity for us to decide on them in a *clausula*. *Niceronem* and *Nicerotem* have similar quantities in the last two syllables.

Finally we might look at smallness itself via Petronius' use of coins – in particular his use of smallness to delineate reality. Though money in the *Satyrice* can be counted in large denomination coins, it can also be reckoned in very small units. While Trimalchio and Eumolpus are given to exaggeration and use figures of thirty million sesterces five times (45.6; 71.12; 76.4; 88.8; 117.8) for fortunes, losses at sea, a *testamentum*, John Bodel (2003: 271) holds that such figures are beyond exaggeration and fall into the realm of fantasy. For comparison within the world of the novels (but one hundred years later), we note that Apuleius and his brother had a joint patrimony of two million sesterces, and that the wealth of Pudentilla was calculated at four million sesterces; these are large numbers but pale before those used by Trimalchio. In the "family novel" the *Historia Apollonii Regis Tyri* (whose original Latin version was probably written

in the early third century AD, but we cannot from our evidence find a redaction earlier than the fifth-sixth centuries) Apollonius is proscribed by King Antiochus (8): the reward for his return alive at *centum auri talenta* (= perhaps something between thirty-five and fifty-two million sesterces), or if beheaded at *ducenta* (seventy-one to a hundred and four million sesterces), unbelievably large figures, but Antiochus in this novel is notorious for breaking all promises. I would suggest that the closer the numbers get to the smaller, i.e. to one *as* (one-fourth of a sesterce), the more likely they bear some resemblance to authenticity. At 68.8 where Habinnas relates that he paid one thousand and two hundred sesterces for his current *deliciae*, he is not necessarily telling the truth, but his figure in sesterces is reasonable and rooted in the realm of reality.

Men are described not by their appearance and not by any virtue, but by how much money they have. Trimalchio states this all very clearly at 77.6: *assem habeas, assem ualeas; habes, habeberis* (“If you have an *as*, you are worth an *as*; whatever amount you have, that is the amount you are worth”). Eumolpus makes a short-lived effort to disassociate himself from this attitude, but from 116 to the end of the extant *Satyrice*, he joins the herd in the pursuit of money. At 61.8 Niceros speaks about the trustworthiness of his girl friend Melissa: *fecit assem, semiassem habui* (“If she profited an *as*, I got half an *as*”). Honesty and integrity are measured here in small amounts of money. No character in the *Satyrice* really understood thirty million sesterces or could with any accuracy say where it was, how it was invested, or how it was spent, any more than anyone today could understand an American national debt of \$17 trillion. Though it is part of the spectacle of the *Cena*, and Trimalchio surely stage-managed it, from the outburst he directs at his *actuarius* at 53.6-8, we get a hint that though at 77.6 (above) he knows the power of an *as*, he does not understand large amounts of money or accounting:

“quid?” inquit Trimalchio “quando mihi Pompeiani horti empti sunt?” “anno priore” inquit actuarius “et ideo in rationem nondum uenerunt.” excanduit Trimalchio et “quicumque” inquit “mihi fundi empti fuerint, nisi intra sextum mensem sciero, in rationes meas inferri uetuo.”

“What’s that?” asked Trimalchio. “When were gardens at Pompeii purchased for me?” “Last year,” said the accountant, “so they have not as yet been entered into the books.” Trimalchio grew hot with rage. “Unless,” he said, “I am informed within six months of any estates bought on my behalf, I forbid them to be included in my accounts.”

The one *as* of Melissa and the half *as* of Niceros are real and tangible. At 53.6-8 Trimalchio is furious, not because of real money spent, lost or gained, but because purchases are not accounted for, as he would wish. He has moved away from the small world of the *as* to the make-believe world of accounting, where statistics always rule, always lie, and are rarely comprehended. His emotional outburst makes great theater, but I doubt that Trimalchio really understood that the bright people in his audience knew that no money was made or lost: only accounting rules of the house were broken.

The dialogue among the freedmen (41.10-46.8) validates the adage: “A bird in the hand is worth two in the bush.” Chrysanthus, who knew the value of a penny, bequeathed (43.2) *solida centum, et omnia in nummis* (“a cool hundred thousand, and all in cash”). No gambling with investments (or accountants) for Chrysanthus, who, once he got the stuff, hid it little by little in his mattress. He came up the hard way (43.1): *ab asse crevit et paratus fuit quadrantem de stercore mordicus tollere*. This is a graphic image of a man finding a *quadrans* in the dung heap and rescuing it with his teeth. A very small coin (and thus used in proverbs) matters to those masses at the bottom of the financial ladder. Small is not better than big, it is just more real: Chrysanthus seized a *quadrans* (one quarter of an *as*) and was then worth a *quadrans* more.

A hauntingly similar portrait is drawn of Fortunata who started with nothing, and the text reads as if she might also have taken coins from a dung heap or from somewhere else equally unsavory (37.2): *Fortunata... nummos modio metitur. et modo modo quid fuit? ignoscet mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere* (“Fortunata... measures her coins by the bushel. And what was she just a short time ago? You will pardon me for saying this, but you would not have wanted to take bread from her hand.”) Fortunata knew the value of a bit of bread, even though she did not wash her hands before leaving the privy. She was surely a slave, perhaps even a *meretrix*, whom Trimalchio fancied and rescued, and she grew from someone small to someone big.

Another episode with similar considerations for small amounts of money occurs early in the *Satyrica* when Ascyrtos stumbles into a brothel by mistake (8.4) and for services rendered or not rendered, *pro cella meretrix assem exegerat*. Even by standards of AD 79, one *as* for a *meretrix* or a *cella* is small. A standard measure (we know only generally what an *as*

was worth in goods and services) in Pompeii was 1-2 loaves of bread (depending on size) = 2 *asses*, a jug of wine = 2 *asses*, a *meretrix* = 2 *asses*. Daily life, food, and necessities are measured in very small coins; Diehl (1930: #463, #390). *Meretrix assem exegerat* moves us from Trimalchio's unreal world of accounting and money-as-an-abstract-substance, to a scene in a brothel where life is as cheap as a small coin. As Ganymedes comments (44.13): *sed quare nos habemus aedilem trium cauniarum, qui sibi mauult assem quam uitam nostram?* ("But why do we put up with an aedile not worth three figs, who would rather make a penny profit than keep us alive?") The brothel scene at 8.4 and its attendant costs might represent, however, a low-class business, and the *lupanar* at the *Historia Apollonii Regis Tyri* 33, which sports a *Priapum aureum, gemmis et auro reconditum*, depict a high-class establishment, nevertheless the price of a prostitute as demanded by the *leno* in the latter is fantastic: *qui Tarsiam uirginem uiolare uoluerit, dimidiam auri libram dabit. postea uero singulos aureos populo patebit* ("Whoever wants to have first rights and deflower Tarsia, will have to pay half a pound of gold. Afterwards she will be available to anyone with one gold coin per visit.")

Encolpius, who lived on the margins of society and was from time to time probably a petty thief and prostitute (although at 13.3 he is about to recover a *tunica... intactis aureis plena*, coins surely stolen or found, not earned), from chapter 126 to the end of the extant *Satyrica* enjoyed a lavish life-style thanks to the generosity of the *captatores* of Croton. They thought that he was a well-off attendant (slave) of Eumolpus, who was pretending to be a wealthy old man from Africa with a bad cough (117.9) and constantly revising his will. At 136.4 Encolpius kills a goose which was *sacer* (*pace* Müller) to Priapus, an act about which Oenoea complains (137.3): *si magistratus hoc scierint, ibis in crucem. polluisti sanguine domicilium meum..., fecistique ut me quisquis uoluerit inimicus sacerdotio pellat* ("if the magistrates learn of this, you will be crucified. You have defiled my dwelling..., and you have done such things so that anyone of my enemies who so wishes can drive me from my priesthood.) Encolpius' reaction is (137.6): *ecce duos aureos pono, unde possitis* (note the plural verb) *et deos et anseres emere* ("Here are two gold pieces for you to purchase geese and gods alike.") Though two *aurei* (= fifty *denarii*, two hundred sesterces, eight hundred *asses*) represent a large amount of money, Encolpius is giving that amount *emere deos* ("to bribe gods," among whom

especially Priapus is a hostile deity) and (“while you are at it”) *emere anseres* (“to buy geese”). Gods can be bribed with only one or two of the kind of coin which a *dispensator* is entrusted to count (30.9 *dispensatoremque... aureos numerantem*) in the *atrium* of Trimalchio’s house. We do not know the cost of a sacred goose. For a comparison within the novels, we read that Lucius in Apuleius’ *Metamorphoses* (1.24) bought some good fish (*piscatum opiparem*, we do not know the kind or weight of the fish), priced by the seller at one hundred sesterces but bargained down to twenty *denarii* (= eighty sesterces). Though we are given the exact price of the fish, that fact is not the whole point of the episode, which is that Pythias, a friend of Lucius and administrator of food supplies and market inspector, accused the fish monger of overcharging and had the fish stomped into the dirt without reimbursing Lucius, who both loses the twenty *denarii* and has nothing to eat for dinner. The price paid for fish can be outrageous (*turpe*), especially when reported by the moralist Seneca (whose skill at fantasy is as great as that of a novelist), *Ep.* 95.42: five thousand sesterces for a four and one half pound mullet.

A further point on coins. Petronius mentions in the *Satyrica* almost every denomination of Roman coin in circulation: *aureus* (4 x); *denarius* (8 x); *sestertius* (13 x); *dupondius* (3 x); *as* (7 x); *besalis* (1 x); *semis* (1 x); *quadrans* (1 x). These are the small things which kept daily life going, and the *populus minutus*, an apt phrase of Petronius at 44.3, alive for another day: *itaque populus minutus laborat; nam isti maiores maxillae semper Saturnalia agunt* (“and so those at the bottom of the heap suffer, because the ones at the top grind them down and take extended holidays.”) And finally a small point on the speech of freedmen: the masculine form *isti* in the world of Ganymedes can modify the feminine *maxillae*, a diminutive whose *max-* seems superlative, and then the diminutive is modified by the comparative *maiores*, whose superlative is *max-*.

We can conclude that size matters in the *Satyrica* in at least two general areas. In the case of the manuscripts, because of the paucity of complete ones, because of their unreliability in many cases, and finally because some important interpretations of the text rest on one or two strokes of a pen, it is clear that little things matter.

In the case of Petronius’ use of numbers, because he has his characters use so many and in lists, which become significant because they express value (77.6 *assem habeas, assem ualeas* – at least the person is worth one *as*), small numbers being consequential because at times they can indicate

as high an importance as large numbers. For example, when Habinnas is asked by Trimalchio what he had for dinner at Scissa's (66.1), he lists at least twenty-three items – and he has to enlist the aid of his wife to recall the whole menu because it was so long. Large numbers are here meant to impress, just as small ones are in the case of Habinnas (68.8), who claims that his *deliciae* (hated by his wife) has only “*duo ... uitia ... : recutitus est et stertit.*”

**THE MASTER AND MARGARITA:
FIGURING AUTHORITY
IN PETRONIUS'S SATYRICA**

NIALL W. SLATER

The role of the favorite in a Roman household is a problematic one for the nature of authority, and nowhere more so than in the problematic household of Petronius's monstrously rich freedman, Trimalchio. Praised for his "elegance" (*lautissimus homo*, 26.9) and the luxuries of his house before Encolpius and his friends even see him, Trimalchio at once captures the narrator's and therefore the reader's eye: *nec tam pueri nos... ad spectaculum duxerant, quam ipse pater familiae* ("it was not so much the slave boys... that captured our gaze as the head of the household himself," 27.2). At first glance the reader may have no clue that this explicitly labelled *pater familias* is no traditional Roman family head but rather a freedman, a liminal figure to both his fellow freedman and the Roman elite alike. The fleeting glimpse readers have of Trimalchio's favorite adds to an already detailed picture of excess, though not yet one of the unravelling and subversion of his authority to come. We meet Trimalchio's favorite slave just as he and his master are exiting the baths where Ascyltus, Giton, and the narrator Encolpius have been observing Trimalchio in action:

hinc inuolutus coccina gausapa lecticae impositus est praecedentibus phaleratis cursoribus quattuor et chiramaxio, in quo deliciae eius uehebantur, puer uetulus, lippus, domino Trimalchione deformior. (28.4)

Wrapped up in a scarlet cloak, Trimalchio was loaded onto a litter with four liveried runners going ahead and a handcart to carry his favorite, a wrinkled, sore-eyed boy uglier than his master Trimalchio.

At this stage in the proceedings, the slave boy might seem a one-line joke. While exercising at the baths, Trimalchio had been surrounded by attractive long-haired slave boys (27.1). These he treated like furniture, washing his hands after relieving his bladder, then using one slave's hair for a towel.¹ Thus choosing the oxymoronic *puer uetulus* as his *deliciae* at first sounds like just another example of Trimalchio's tremendously bad taste. The explicit comparison, even in terms of ugliness, already suggests an equation between master and *puer uetulus delicatus*.

This favorite, however, reappears for a star turn during the banquet. After encouraging one of his guests, another freedman named Plocamus, to entertain the company in Greek, Trimalchio contributes his own performance, then looks around for his favorite:

nec non Trimalchio ipse cum tubicines esset imitatus, ad delicias suas respexit, quem Croesum appellabat. puer autem lippus, sordidissimis dentibus, catellam nigram atque indecenter pinguem prasina inuoluebat fascia panemque semesum ponebat supra torum ac nausea recusantem saginabat. quo admonitus officio Trimalchio Scylacem iussit adduci "praesidium domus familiaeque." nec mora, ingentis formae adductus est canis catena uinctus, admonitusque ostiarii calce ut cubaret, ante mensam se posuit. tum Trimalchio iactans candidum panem "nemo" inquit "in domo mea me plus amat." indignatus puer, quod Scylacem tam effuse laudaret, catellam in terram deposuit hortatusque est ut ad rixam properaret. Scylax, canino scilicet usus ingenio, taeterrimo latratu triclinium impleuit Margaritamque Croesi paene laceravit. nec intra rixam tumultus constitit, sed candelabrum etiam supra mensam euersum et uasa omnia crystallina comminuit et oleo feruenti aliquot conuiuas respersit. Trimalchio ne uideretur iactura motus, basiauit puerum ac iussit supra dorsum ascendere suum. non moratus ille usus est equo manuque plana scapulas eius subinde uerberauit, interque risum proclamauit: "bucca, bucca, quot sunt hic?" repressus ergo aliquamdiu Trimalchio camellam grandem iussit misceri et potiones diuidi omnibus seruis, qui ad pedes sedebant. adiecta exceptione: "si quis" inquit "noluerit accipere, caput illi perfunde. interdiu seuera, nunc hilaria." (64.5-13)

After Trimalchio had imitated trumpet players, he looked around for his favorite, whom he was calling "Croesus." This sore-eyed boy, with the filthiest teeth, was wrapping up a black and disgustingly fat puppy in a green scarf, then putting down a half-eaten piece of bread on the couch and cramming it down

¹ For "thwarted" echoes of the portrait of Nasidienus in Horace, *Satire* 2.8, or characteristics of Nero, see the discussion in Vout (2009: 102-105).

the puppy's throat while it was resisting and being sick. Cued by this effort, Trimalchio ordered Scylax brought in, "the guardian of the house and family." Without delay a huge dog was brought in on a chain and, cued by a kick from the doorkeeper to lie down, positioned itself in front of the table. Then Trimalchio tossed it a piece of white bread, saying "No one in my household loves me more." The boy, outraged that he praised Scylax so fulsomely, put his puppy on the ground and urged her to provoke a fight. Scylax, certainly relying on doggy derring-do, filled the dining room with horrendous barking and almost shredded Croesus's "Pearl." Nor did the brouhaha stop with the dogfight, but the lamp stand tumbled over on top of the table, smashing all the glassware, and sprinkling some of the guests with hot oil. Not wanting to seem upset at his losses, Trimalchio kissed the boy and told him to climb up on his back. Without delay the boy mounted his "horse" and immediately smacked Trimalchio's shoulders with his open hand and amidst the laughter shouted, "Bucca, bucca, how many fingers here?" So quieting down for a bit, Trimalchio ordered a huge bowl of wine to be mixed and drinks served out to all the slaves who were sitting around our feet, adding one condition: "If anyone won't take it, pour it on his head: business by day, fun for now!"

Given the fragmentary nature of our text, we cannot be sure that this is the first moment the slave boy's name has been announced – but it seems likely. Encolpius's phrasing leaves unclear whether he had learned the name earlier or just figures it out as the boy responds to Trimalchio's call, but the imperfect *appellabat* may incline us to the latter view. One of the fundamental alienations of slavery was that slaves rarely kept the names given to them by parents: rather, masters named them for convenience, often by ethnic origin or physical characteristics – or as a joke. Trimalchio's joke in naming this boy Croesus seems to be insufficiently appreciated in the commentaries. Edward Courtney, for example, merely remarks that his "name again emphasizes the importance of material wealth in this household..."² First and foremost, in choosing this name Trimalchio wants it known that he himself is not just as rich as Croesus – he is rich enough to *own* Croesus.

² Courtney (2001: *ad loc.*). The curiously solemn note in Branham and Kinney (1996: 58) states "The name readily suggests both legendary wealth and hard-won wisdom," because in the versions where Croesus survives he becomes a counselor to the Persian king, Cyrus.

The name also carries narrative associations with it, as Trimalchio's interplay with Croesus goes on to enact the carnivalesque nature of authority in this household. As Trimalchio's *deliciae*, Croesus occupies a status much like that of a household pet. Croesus in turn rules over his small, obese puppy (*catella*), whose name appears almost offhand in the narrative: Margarita or "Pearl." In other words, Trimalchio's pet keeps a pet.³

Croesus seems to have no idea how to engage with his pet other than to feed it. Even though the dog is already overfed, Croesus is trying to stuff more bread down the poor animal's resisting throat. On its surface then this rather nauseating picture (a transfer of feeling from the dog to the reader) seems an obvious case for analyses of luxury and death in the novel.⁴ Within the narrative, however, this sick-making scene reminds Trimalchio to fetch *his* dog, Scylax, whose puppyish name – for Scylax (σκύλαξ) means puppy – contrasts with his massive size. In a profoundly theatrical way, then, the narrative constructs two visually and dramatically parallel scenes side-by-side on the stage of the dinner party: two boys and their dogs.

Trimalchio's fond attentions to Scylax might not have been a problem, had they not included the statement to the company that "*nemo... in domo mea me plus amat.*" It is precisely this speech that provokes Croesus to jealousy: although Trimalchio probably means no insult, the speech undermines Croesus's status as top *deliciae*. Though the text has done little yet to foreground any sexual element in the relationship, the reader may be meant to hear an echo of stories of tyrants disparaging their young lovers – with personally disastrous consequences.⁵

³ I am reminded of one of the jokes from the first episode of the American television situation comedy, *Dharma and Greg* (first broadcast September 1997), where the free-spirited Dharma offers an introduction to the much more restrained Greg: "Greg, I want you to meet my dog Stinky. And this is Stinky's dog Nunzio." Although the cat Behemoth plays a significant role in the games of authority in Bulgakov's *The Master and Margarita*, I leave it to the reader to find further parallels between his novel and Petronius's beyond the happy coincidence of Margarita's name.

⁴ Arrowsmith (1966) is the classic treatment, although his main discussion of nausea concerns Eumolpus's will at the end (316-317).

⁵ Plutarch, *Amatorius* 768f, briefly mentions three *eromenoi* who killed their ruler *erastai*, culminating in the story of Periander of Ambracia insulting his unnamed *eromenos*: Περίανδρος δ' ὁ Ἀμβρακιωτῶν τύραννος ἠρώτα τὸν ἐρώμενον εἰ μήπω κνεῖ, κακείνος παροξυνθεὶς ἀπέκτεινεν αὐτόν ("Periander, tyrant of the Ambraciotes, asked his lover if he were not pregnant yet, and the lad, goaded to fury, killed

Much more explicit are the associations of the ensuing dogfight. It is manifestly foolish for Croesus to send his much weaker canine forces to attack Trimalchio's *praesidium domus familiaeque*, but he does. Again, though I am unaware of any other recognition of the allusion, a Croesus sending forces into battle against a vastly stronger adversary must be meant to invoke his Lydian forebear's assault on Persia. The resulting combat may be all noise and no actual bloodshed (note *paene laceravit*), but the sound and fury alone are enough to overturn a candelabrum, spattering burning oil and putting some of the non-combatant guests onto a pyre, rather than Croesus.

Moreover, if this is a *mise en abyme* of the Lydian/Persian conflict, the topsy-turvy result is indeed the destruction of the great empire that both the original Croesus and his later namesake would have wished for. Trimalchio does not merely spare Croesus. Although the narrator Encolpius interprets it as a diversionary tactic on Trimalchio's part, the host now demonstrates his own complete subjection to his favorite by playing a piggyback game in which Trimalchio is the horse and Croesus the rider. Details of the *bucca* game or riddle are obscure and much disputed, though I have translated here as if it is a version of blind man's buff: the point of Croesus's question seems to be that Trimalchio, while playing "horsey," cannot possibly see how many fingers Croesus is holding up (or perhaps in the more traditional version of the game, how many other players are tormenting him).

While not explicitly sexual here, *usus est equo* certainly can imply sexual domination as well. The horse and rider sexual metaphor in Latin usually implies the position of the woman on top, with examples in Ovid, Martial, and graffiti.⁶ In the Quartilla episode at the beginning of the *Satyricon*, however, the *cinaedus* whom Quartilla sets to tormenting Ascyrtos and Encolpius sexually is also described in such language: *equum cinaedus mutavit* (24.4: "the cinaedus changed horses"). While nothing so explicit

him"). One infers, but cannot prove, an audience for the insult as a key part of the provocation.

⁶ Ovid, *Ars Amatoria* 3.777-778: *parua uehatur equo: quod erat longissima, nunquam / Thebais Hectoreo nupta resedit equo*; Martial 11.104.14 (perhaps explicitly alluding to Ovid) *Hectoreo quotiens sederat uxor equo*; CIL IV 1781: *hunc lectum campum, me tibi equum esse putamus*. On these and other instances, see Adams (1982: 165-166).

is going on here, the spectacle of the *puer delicatus* riding Trimalchio is hardly commensurate with his authority over slave and household alike.

When Trimalchio seems to regain some self-control (*repressus ergo aliquamdiu*), his order of drinks all around for the slaves compounds the confusion between guests and slaves and further undermines his authority. Though the entrance of Habinnas at the dinner party may distract the reader from the developing pattern, I would suggest that the Croesus episode is the beginning of a series of anecdotes and incidents that form a pattern of accelerating collapse of Trimalchio's authority (and that of others) over slaves.

Habinnas of course arrives late, coming from a funeral – and not just any funeral, but the lavish funeral for a slave:

Scissa lautum nouendiale seruo suo misello faciebat, quem mortuum manu miserat. et puto, cum uicensimariis magnam mantissam habet; quinquaginta enim millibus aestimant mortuum. sed tamen suauiter fuit, etiam si coacti sumus dimidias potiones supra ossucula eius effundere. (65.10-11)

Scissa was throwing a nice ninth-day funeral feast for her/his poor little slave. S/he freed him on his deathbed, and I think s/he'll have a big tax bill with the five percent to pay: they say he was worth 50,000. But it was all done up nicely, even if we had to dump half our drinks over his little bones.

As Heseltine points out,⁷ Scissa could be a man's name. It may be our gender assumptions that prefer to impute such emotional demonstration to a female owner rather than male – but the diminutives (*misello*, *ossucula*) may imply the deceased was a child slave, and therefore possibly the *deliciae* of a male owner. Habinnas goes on to detail the lavish meal all the funeral guests shared, underscoring the point that this slave was accorded a send-off that many free Romans might envy.

Slave performances for the diners follow, including a recital of Vergil by a slave that Habinnas has brought along – in a voice so screeching (*acidior*, 68.5) that Encolpius reports that for the first time in his life the sound of Vergil disgusted him (*ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit*, 68.5).

Such incidents lead up to another incident that seems to enact a further collapse of Trimalchio's authority:

⁷ Heseltine (1969: *ad loc.*).

subito intraerunt duo serui, tamquam qui rixam ad lacum fecissent; certe in collo adhuc amphoras habebant. cum ergo Trimalchio ius inter litigantes diceret, neuter sententiam tulit decernentis, sed alterius amphoram fuste percussit. consternati nos insolentia ebriorum intentauimus oculos in proeliantes notauimusque ostrea pectinesque e gastris labentia, quae collecta puer lance circumtulit. (70.4-6)

Suddenly two slaves barged in, looking as though they'd been fighting at the cistern – for they still had their water jugs on their necks. So while Trimalchio was laying down the law between the two litigants, neither accepted his decision, but each one whacked the other guy's water jug with a stick. We were amazed by their drunken insolence and were staring at the combatants, and we spotted oysters and scallops spilling out of the jugs, which a slave boy collected and served on a platter.

A very suspicious first reader might notice the *tamquam* without consciously interpreting it, but a second reader knows it marks this episode as another performance that Trimalchio has staged for his guests – yet we should note how risky this performance has become for him, even if Encolpius seems oblivious to the problem. At the beginning of the dinner, Trimalchio could talk of joining Sicily to his estates, so he could travel to Africa through his own land (48.3), and threaten a cook with demotion to the decury of messengers as a reminder of his power (*potentiae admonitum*, 47.13). A recital of events on his estates like the government bulletins (*tamquam urbis acta*, 53.1) complete with aediles' edicts and the report of a slave crucified for cursing the genius of Trimalchio portrays him as a virtual emperor in his own realm.⁸ Now Trimalchio participates in offering his guests a performance in which his authority apparently cannot even keep two slaves from coming to blows.

Before long Trimalchio is proclaiming his views on the humanity of slaves and the hopes his own slaves should enjoy:

Trimalchio "amici," inquit "et serui homines sunt et aequae unum lactem biberunt, etiam si illos malus fatus oppresserit. tamen me saluo cito aquam liberam gustabunt. ad summam, omnes illos in testamento meo manu mitto..." (71.1)

⁸ Cf. Andraeu (2009: 121-122).

Trimalchio said, “Friends, slaves are people too and drank just the same mother’s milk, even if an evil fate has knocked them down. Well, if I last they’ll soon taste the water of freedom. In fact, I’m freeing them all in my will...”

Let us leave aside the apparent contradiction in *me saluo* (“if I last”) and *in testamento meo manu mitto* (“I’m freeing them in my will”).⁹ To prove his point, Trimalchio reads his entire will aloud, to the accompaniment of lamentation from his slaves, before turning to the decorative program of his tomb.

Thereafter comes the shift change for the serving staff: Trimalchio dismisses all the slaves, and an entirely new crew comes on. Though not explicitly noted, presumably Croesus departs with the first shift, which allows Trimalchio to kiss a new, good-looking slave boy (*puer non inspeciosus*, 74.8). The resultant outrage of his wife, Scintilla, prompts Trimalchio to a counterattack on her background and then a highly interesting revelation about his own early career:

tam magnus ex Asia ueni quam hic candelabrus est. ad summam, quotidie me solebam ad illum metiri, et ut celerius rostrum barbatum haberem, labra de lucerna ungebam. tamen ad delicias ipsimi annos quattuordecim fui. nec turpe est quod dominus iubet. ego tamen et ipsimae satis faciebam. scitis quid dicam: taceo, quia non sum de gloriosis. ceterum, quemadmodum di uolunt, dominus in domo factus sum, et ecce cepi ipsimi cerebellum. quid multa? coheredem me Caesari fecit, et accepi patrimonium laticlauium. (Sat. 75.10 -76.2)

When I came from Asia, I was about as tall as this lamp stand here. In fact, every day I used to measure myself next to it, and trying to get a beard on my

⁹ An early version of this paper was given at the Pacific Rim Latin Seminar, and I am grateful to those in that audience who suggested that *me saluo* may allude to the longstanding Roman law that provided for the execution of all the slaves in a household where the master was murdered. The case of Pedanius Secundus, murdered by one of his slaves in AD 61, would certainly have been known to Petronius. Our source for his story, Tacitus *Annals* 14.42-45, even suggests one possible motive for the slave's action might be jealousy of his master's new favorite (*siue amore exoleti incensus et dominum aemulum non tolerans*, 14.42). Thus Trimalchio's slaves would only receive their freedom if he remained unharmed (*saluus*) until his death from natural causes. There is still a pointed comic contrast between the promise that they will soon (*cito*) be freed by his will and the overall notion of *me saluo*, even if the guests (and readers) have not yet heard his assurance from a Greek astrologer that he has “thirty years, four months, and two days” (*annos triginta et menses quatuor et dies duos*, 77.2) yet to live!

chin quicker, I used to smear my lips with lamp oil. In spite of that I was the master's favorite (*deliciae*) for fourteen years. And there's no shame in doing what the master orders. In spite of that I was also giving satisfaction to the mistress. You know what I'm saying: enough said, because I'm not one to boast. Well, just as the gods wished, I became master in the house, and in fact I brainwashed the master. The end result? He made me co-heir with Caesar, and I got a senator's inheritance.

Despite the switch from *hic candelabrus* to *illum*, it seems likely we are meant to imagine that the lamp stand he uses as a visual aid for how tall he was then is the very same one he employed in his youth, a luxury item which he would have inherited along with all the rest of his old master's property. It is an object of no small significance in his career therefore! If we take *annos quattuordecim* as a normal accusative of duration,¹⁰ he was thus the object of his master's sexual attentions until he was at least in his early 20s.¹¹ Trimalchio's willingness and/or ability to play the role of favorite, well past the age most would have done so, was in his view the foundation of his fortune. A subtle but effective confirmation of Trimalchio's view of the importance of this early part of his career is available to the reader, examining again with Encolpius the autobiographical art in his entrance hall: he has had himself depicted as a long-haired boy (*ipse Trimalchio capillatus*, 29.9), carrying the caduceus of Mercury and led by Minerva into Rome in triumph. His speech to the guests at 75.10 defends his actions in terms of obedience to authority: *nec turpe est quod dominus iubet*, echoing the views in an earlier anecdote of the freedman rag merchant Echion.¹² At the same time Trimalchio's account certainly implies some resistance to his master's authority over his body: the attempt to grow a beard seems to suggest a desire to grow out of the stage of being

¹⁰ Heseltine (1969: 177) translates *annos quattuordecim* "at fourteen." Trimalchio's Latin is not perfect, but we have no example for such an accusative meaning age at which. Both Arrowsmith (1959: 82) and Branham and Kinney (1996: 71) properly take this as an accusative of duration of time, *for* fourteen years.

¹¹ On Trimalchio's brief autobiographical account here and "Slave Sex," see the very important discussion in Richlin (2009: 89-91)

¹² Echion criticizes Glyco for having his slave steward condemned *ad bestias* for sex with Glyco's wife: *quid seruus peccauit, qui coactus est facere?* (45.8). I am not sure why Adams (1982: 204, 255) thinks *facere* in this passage refers to "the passive role [in homosexual intercourse]" – it must denote rather the steward's active role with Glyco's wife.

sexually desirable to his master. Whether his beard came in rather late or this made no difference to the master he does not explicitly address. The *tamen* introducing his claim to have provided sexual attentions to his mistress at the same time undoubtedly represents another form of resistance and assertion of more traditional masculinity.¹³

Although it seems not to have been remarked upon in the scholarly literature before, a story Trimalchio tells just before the Croesus episode gives a very good idea of when he became his master's favorite. With Trimalchio's encouragement, Niceros has just told his gripping story, introduced by Encolpius as narrative in epic style (*haec ubi dicta dedit*, 61.5, "so spake the hero," trans. Heseltine), to prove the existence of the skin-changer or werewolf (*uersipellem*, 62.13): wanting to visit the woman he loved at a country farm, Niceros persuaded a soldier to travel with him, but during a stop the soldier transformed into a wolf, ran ahead to attack the farm, was wounded, and then was found again in human form with the wound in his neck. Trimalchio responds with his own supernatural horror story (*rem horribilem*, 63.2) from his youth:

cum adhuc capillatus essem, nam a puero uitam Chiam gessi, ipsimi nostri delicatus decessit, mehercules margaritum, catamitus et omnium numerum.
(63.3)

When I was still a long-haired boy, for in boyhood I lived a life of luxury, our master's favorite died – by Hercules a real pearl, a catamite above all others.

The drama of his story is very effective: witches start keening outside the house, the strongest man there rushes out with a sword to confront them, but returns beaten black and blue – and dies mad a few days later. When the mourners return to the corpse of the favorite, his mother in embracing it discovers the witches have stolen the corpse and substituted a false body stuffed with straw. Like Trimalchio's dinner guests, readers are usually impressed with this highly effective supernatural narrative.

If we look away from the horror climax, however, other details come into focus. The occasion is a funeral for a *puer delicatus*. Thus the funeral

¹³ This is probably meant to be accepted as true within the fiction, as Trimalchio has mentioned this relationship with his former mistress before: *ego sic solebam ipsam meam debattuere, ut etiam dominus suspicaretur; et ideo me in uilicationem relegauit* (69.3: "I used to be so much in the habit of banging my mistress that even the master suspected, and he therefore banished me to a country bailiff's job").

for a beloved slave and possible *puer delicatus* from which Habinnas arrives at 65.3 begins to look like a narrative doublet. Moreover, the dead boy in Trimalchio's story is described as a *margaritum*, a pearl – not named “Pearl” indeed, but there will be some resonance when we hear only one chapter later that Croesus's pet puppy is his “Pearl.” Indeed, it is only the modern editor's decision, probably correct but a choice nonetheless, which capitalizes *Margarita* and thus names rather than simply describes Croesus's pet *catella* as a “pearl.” Finally, while it is of course possible that Trimalchio's old master kept more than one *deliciae* at the same time, the most economical assumption is that the death of this pearl among catamites created the job opening which the young Trimalchio soon thereafter filled – and kept for 14 years, despite trying to grow out of the job. Thus we return to Trimalchio at the dinner, describing and justifying his early career that made him his master's heir – and successor.

A significant thematic sequence in the demonstration and subversion of Trimalchio's power is now complete. We met Trimalchio in the baths as an exemplum of wealth and control over others, where his then unnamed favorite slave was simply one more element of his self-display of control and authority. By the end of the dinner, he has regressed to his origins as a favorite (*deliciae*) himself. While numerous interactions with his slaves contribute to this decline, nothing is so pivotal as his interactions with Croesus in chapter 64.

The dogs, Scylax and Margarita, are essential elements of the power dynamic there. As he plays with and mistreats his dog, Croesus models the luxurious misrule of his namesake. Inspired by what he sees Croesus doing (*admonitus officio*, 64.7), Trimalchio takes his favorite's example and imitates the scene of a master and his dog himself. Yet in what sense is Scylax even really *his* dog? Scylax is led in (*adduci, adductus est*, 64.7), but only when we reach the phrase *admonitusque ostiarii calce* do we know who is doing the leading: the doorkeeper, who has the task of kicking Scylax into compliance. So who really is the master of Scylax: Trimalchio the owner, or the man who seems to take care of the dog day by day? Moreover, the echo of *admonitus* already adumbrates the power inversion to follow: Trimalchio is cued by his slave's actions, *admonitus officio*, just as Scylax is put in his place by a kick, *admonitus... calce*. In a way, the reader may even have met this dog before – in the entrance hall of Trimalchio's house:

ad sinistram enim intrantibus non longe ab ostiarii cella canis ingens, catena uinctus, in pariete erat pictus superque quadrata littera scriptum "caue canem."
(29.1)

For on the left of those entering, not far from the doorkeeper's cell, a huge dog, bound with a chain was painted on the wall and written above, in block script, "Beware of the dog."

Victoria Rimell, noting how *canis ingens, catena uinctus* in this passage is echoed by *ingentis formae... canis catena uinctus* in the scene at 64.7, argues that "Scylax and the painted dog at *Sat.* 29 look like one and the same."¹⁴ For her, this is part of the dizzying confusion of real and fake in Trimalchio's world – but it is a confusion of authority as well. Who guards the house, the painted dog or the real one? Is the painted dog perhaps a portrait of Scylax? And to whom does Scylax report, the one with real *auctoritas*? Is it the *ostiarius* or Trimalchio, doorkeeper or door-owner?

We look for answers to the master and Margarita. Croesus sends his kingdom of one puppy out to attack, and while Margarita may be mastered by Scylax, the overall mastery falls to Croesus. He achieves what the original Croesus failed to: the overthrow of his opponent's power. Unhorsed, Trimalchio becomes the horse: the action produces not just the inversion of status within the household but also the confusion of human and animal categories. Long before outside authority embodied in the fire brigade breaks in with axes to break up the party, his subjugation to his pet *deliciae* clearly demonstrates the tenuousness of Trimalchio's *auctoritas* and his utter unfitness to rule any kingdom.

¹⁴ Rimell (2007b: 129).

LA MATRONA DI EFESO DI PETRONIO E LE ALTRE VERSIONI ANTICHE DELL'ANEDDOTO

GIULIO VANNINI

L'aneddoto della vedova infedele è una delle storie più fortunate dell'antichità.¹ Le linee generali del racconto sono note: all'interno di un sepolcro, una vedova piange giorno e notte il marito morto di recente; un soldato, che fa la guardia a dei crocifissi affinché nessuno ne trafughi i cadaveri per seppellirli, si allontana dal posto di guardia, entra nel sepolcro e instaura con la donna una relazione amorosa; durante la notte il corpo di uno dei crocifissi scompare, e il soldato, terrorizzato dal meritato castigo, riferisce l'accaduto all'amante; lei lo salva, rimpiazzando il cadavere del condannato con quello del marito.

La versione più celebre della storia è costituita dalla *Matrona di Efeso*, un inserto novellistico del *Satyricon* di Petronio (111-112), ma la medesima vicenda è narrata anche in una favola di Fedro conservata nell'*appendix Perottina* (15 Perry = 13 Postgate) e in uno stringato riassunto in prosa incluso nel cosiddetto *Romulus* (3.9 = 59 Thiele), una raccolta di epoca tarda che un altrimenti ignoto Romolo sostiene di aver tradotto dal greco, ma che in realtà è nata dall'assemblaggio di materiali di diversa provenienza.

Oltre alle tre versioni latine, esiste anche una variante più semplice della storia, testimoniata da un *logos* contenuto nella *Vita di Esopo* (129

¹ Sulla vasta fortuna del tema cf. Dacier (1780), ancora utile; Grisebach (1889), in errore nel ritenere che l'aneddoto avesse origine orientale (correttivi in Rohde [1901: II 186-191]; Herrmann [1927: 41-47]; Scobie [1977: 15-17]; Ruiz Sánchez [2005]); Ure (1956); Sedgwick (1959: 141); Huber (1990), sulle numerose versioni di epoca medievale; Vannini (2007: 442-444, 450-452, 463 s.), con discussione della bibliografia più recente.

GW), databile al II secolo d.C. ma confezionata con materiali assai più antichi. Nella *Vita* si narra che Esopo, incarcerato a Delfi, riceve la visita di un amico e gli racconta questa storia: una donna piange presso la tomba del defunto marito, quando un contadino, che sta sorvegliando dei buoi, le si avvicina e piange con lei; questi spiega alla donna di aver perso da poco una moglie onorata e la donna chiarisce a sua volta di aver perso il marito; il contadino le propone perciò di approfondire la loro conoscenza: “Io ti amerò come amavo lei, tu ama me come se fossi tuo marito”; mentre i due si distraggono, qualcuno porta via i buoi; scoperto il furto, il contadino si dispera e, allorché la donna gliene chiede il motivo, lui le risponde: “Signora mia, ora piango davvero”. È evidente che questo racconto si regge sui medesimi predicati: lutto, consolazione e furto durante l’amplesso sono infatti elementi presenti anche nelle versioni latine, ma il racconto esopico si esaurisce tutto con la battuta del contadino, che si rivela così un dissoluto punito, mentre nelle versioni latine la donna interviene attivamente oltraggiando il cadavere del marito per salvare l’amante.

Come vedremo, la maggiore semplicità del tema e la probabile antichità del *logos* esopico inducono a credere che la versione greca costituisca un antenato delle versioni latine; è tuttavia molto difficile chiarire quali rapporti intercorrano fra i racconti in latino e fra questi e il loro antecedente greco, sia per la brevità dei testi in esame, sia perché si sa troppo poco sulla genesi delle sillogi che li tramandano. Per questa ragione, nei numerosi studi condotti in passato sull’argomento, sono state proposte ricostruzioni assai diverse e addirittura opposte fra loro, nessuna delle quali, a mio parere, è immune da difetti e veramente persuasiva. Eppure la questione non è irrilevante per un’adeguata comprensione di questi testi e, se impostata correttamente, offre anzi un’occasione preziosa per avanzare qualche ipotesi sul loro processo compositivo. In questo contributo mi propongo pertanto di esaminare gli elementi che possano consentirci di tracciare un quadro attendibile dei rapporti fra le diverse redazioni e di individuare i principali tratti che le caratterizzano, con particolare attenzione alla novella della *Matrona di Efeso* di Petronio.²

² Riprendo le linee generali di un mio precedente studio (Vannini [2010: 23-38]) per aggiungere alla discussione qualche nuovo elemento. Per i testi delle diverse versioni mi attengo alle edizioni critiche di Perry (1952) per la *Vita di Esopo*, Perry (1965) per Fedro, Vannini (2010) per Petronio, Thiele (1910) per Romolo.

Iniziamo con l'esaminare le versioni latine. Di esse, le due favole di Fedro e del *Romulus* sono particolarmente somiglianti, tanto da far pensare che quella del *Romulus* non sia altro che un resoconto in prosa dei trentuno senari di Fedro. Entrambe sono brevi ed essenziali e, in quanto tramandate in collezioni favolistiche, sono prive di una contestualizzazione propria. Più ampia ed elaborata è invece la novella petroniana che, a differenza delle due versioni più brevi, è inserita in un contesto narrativo con il quale intrattiene specifici rapporti: durante il viaggio verso Taranto, infatti, il poeta Eumolpo narra la storia per tenere viva l'allegria dei passeggeri, riconciliatisi dopo una furibonda lite; il racconto fa arrossire la lussuriosa Trifena, i cui trascorsi dovevano essere, seppure genericamente, richiamati dalla novella, e riaccende il rancore che Lica nutre nei confronti del protagonista, con cui la moglie lo ha tradito.

È pertanto possibile una prima sommaria distinzione fra le versioni in nostro possesso: da una parte abbiamo una favola asciutta, latrice di un insegnamento morale, dall'altra una raffinata novella che ha la funzione di *diuertere* integrata in una narrazione più ampia. Quale delle due formulazioni del racconto sia la più antica non è affatto facile stabilire: è infatti possibile che Fedro e Romolo presentino una versione compendiate e semplificata di un racconto preesistente, strutturalmente affine a quello integrato da Petronio nel romanzo, oppure che Petronio abbia ampliato e adattato un aneddoto come quello di Fedro per farne un inserto narrativo a effetto.

L'ipotesi che l'archetipo fosse un racconto più lungo da cui sono state tratte, più o meno direttamente, delle versioni ridotte e semplificate, ha goduto di molto credito nell'ultimo secolo. Il principale sostenitore di questa linea evolutiva è stato Weinreich che, in uno studio piuttosto influente, congetturava l'esistenza di una *fabula Milesia* di età ellenistica – forse una novella di Aristide – che, tradotta in latino – da Sisenna –, sarebbe stata utilizzata da Petronio per la stesura della propria novella.³ Pe-

³Weinreich (1931: 53-75). Ma la definizione – e l'esistenza stessa – della *fabula Milesia* come racconto raffinato divertente e/o licenzioso, sebbene tanto spesso chiamata in causa e quasi data per scontata, è in realtà tutt'altro che sicura. È infatti probabile che i *Milesiaka* di Aristide, presunto archetipo di questo genere narrativo, non fossero poi troppo diversi dai romanzi comico-licenziosi come i *Satyrica* di Petronio e le *Metamorfosi* di Apuleio (cf. Harrison [1998b]; Jensson [2004: 189-301]; Vannini [2010: 10 s.]).

tronio avrebbe riprodotto questo modello senza discostarsene troppo, almeno nella struttura, ma apportando ritocchi per lo più di tipo stilistico, come l'inserzione di citazioni da Virgilio, messe in bocca all'ancella allorché tenta di convincere la padrona a desistere dal lutto.⁴ Fedro e Romolo si rifarebbero invece, indipendentemente, a una redazione semplificata della versione latina, in cui sarebbero state condensate le linee principali della narrazione e introdotte alcune novità, come il motivo della sete, che spinge il soldato ad allontanarsi dal posto di guardia conducendolo fino al sepolcro.

Meno plausibile, non solo per ragioni di improbabilità cronologica, è la ricostruzione che, un decennio prima, era stata tentata da Herrmann, il quale identificava l'archetipo del tema con la novella petroniana. A questa si sarebbe ispirato Fedro, mentre Romolo si sarebbe limitato a parafrasare Fedro, contaminandolo tuttavia con la versione di Petronio.⁵ L'argomentazione, particolarmente fragile, su cui si basava l'assunto, era che Eumolpo presenta il racconto come narrazione di un fatto reale (110.8 *rem sua memoria factam*),⁶ mentre in realtà l'esistenza del *logos* esopico – che all'epoca non era ancora stato valorizzato per lo studio dell'aneddoto – fa dubitare che l'ideazione della novella sia tutta petroniana.

L'esistenza di un archetipo 'milesio' è stata riproposta anche in tempi più recenti. In uno studio sulla *fabula Milesia*, Lefèvre ha sostenuto che il racconto petroniano è un paradigma della milesia latina, solitamente elaborata a partire da modelli narrativi greci, rispetto ai quali si caratterizzerebbe per una struttura bipartita in cui, a una prima parte apparentemente

⁴ Entrambe le citazioni virgiliane (111.12 e 112.2) provengono dal discorso con cui Anna esorta la sorella Didone a mettere da parte la devozione verso il defunto marito e ad abbandonarsi all'amore per Enea (Verg., *Aen.* 4.34 e 38).

⁵ Herrmann (1927: 21-41).

⁶ Herrmann (1927: 51-57). L'imprudenza di prendere troppo alla lettera le parole di Eumolpo era già stata commessa, molti secoli prima, da Flaviano – una figura sfuggente sulla cui esistenza nutro diversi dubbi –, autore di una raccolta di *memorabilia* da cui attingeva – o fingeva di attingere – Giovanni di Salisbury, che a proposito della novella petroniana riferisce: *ita tamen ex facto accidisse Effesi et Flavianus auctor est, mulieremque tradit impietatis suae et sceleris parricidalis et adulterii luisse penas* (*Policraticus* 8.11 = II 304.19-21 Webb). Ma i dettagli che Giovanni attribuisce a Flaviano non sembrano altro che il tentativo di dotare di finalità moralistiche il racconto petroniano, allegando alla trascrizione dell'episodio una dichiarazione di autenticità e ricavando una conclusione 'più giusta' dalle parole con cui Lica reagisce all'aneddoto: "*si iustus... imperator fuisset, debuit patris familiae corpus in monumentum referre, mulierem affigere cruci*" (113.2).

conclusa, viene giustapposto un prosieguo con effetto sorpresa. La matrona di Efeso, un antecedente della quale è fortunatamente testimoniato dalla *Vita di Esopo*, presenta infatti, come altri inserti narrativi del *Satyricon*, una struttura del genere: il racconto, che potrebbe concludersi con il cedimento della matrona agli assalti del soldato (112.3), prosegue finché la donna non arriva a crocifiggere il cadavere del marito, una sorta di ‘secondo finale’ assente nel testo greco.⁷ Il maggiore ostacolo a questa ricostruzione è tuttavia costituito dalla favola di Fedro, che presenta un’identica conclusione. Lefèvre cerca di aggirarlo sostenendo che la favola dell’*appendix* non sarebbe altro che una falsificazione di Perotti, che avrebbe messo in versi il racconto di Romolo – che a sua volta deriverebbe da Petronio – rinfrescandolo con elementi desunti da Petronio, una contaminazione necessaria per spiegare gli elementi assenti in Romolo ma comuni a Petronio e alla favola dell’*appendix*, come ad esempio la presenza dell’ancella.⁸ Una spiegazione che non è, a mio parere, veramente persuasiva, poiché appare strumentalizzata a dimostrare che la milesia latina – se veramente è esistita – aveva una struttura fissa.⁹

L’ipotesi che all’origine delle versioni in nostro possesso vi fosse un tema di tipo favolistico, più o meno rispecchiato nelle versioni di Fedro e Romolo e consistentemente ampliato da Petronio per adattarlo alle esigenze narrative del romanzo, è certamente più semplice. È questa l’idea già avanzata da Thiele, secondo il quale l’archetipo delle tre versioni sarebbe stato un *argumentum*, riportato in una raccolta ellenistica, dal quale deriverebbero i tratti generali della vicenda.¹⁰ L’ipotesi, che ancora non contemplava l’esistenza di una versione più semplice del tema come quella attestata nella *Vita di Esopo*, ha il difetto di datare l’*argumentum* a un’epoca troppo antica, trascurando ai fini della datazione l’importanza

⁷ Lefèvre (1997: 15-32).

⁸ Perotti (1430-1480), che pure non era in buoni rapporti con lo scopritore degli *excerpta breuia* petroniani, Poggio Bracciolini, li conosceva certamente (cf. Rini [1937: 17 s.]); la novella della matrona era oltretutto disponibile nei florilegi e nel *Policraticus* di Giovanni di Salisbury.

⁹ L’elemento ricorrente individuato da Lefèvre non è altro che l’*aprosdoketon*, frequente negli aneddoti che mirano a suscitare la comicità con l’effetto sorpresa (cf. Pecere [1975, 125 e n. 240]). Per le riserve sull’esistenza di un sottogenere etichettabile come *fabula Milesia* si veda la n. 3.

¹⁰ Thiele (1908: 361-368; 1910: XXV s.).

della crocifissione, pena capitale tipicamente romana, almeno nelle modalità descritte in tutte e tre le versioni.¹¹

Le principali difficoltà che affliggono la ricostruzione di Thiele sono state superate da Holzberg e Courtney, secondo i quali entrambe le versioni di Petronio e di Romolo sarebbero differenti rielaborazioni del testo di Fedro, a sua volta originale rielaborazione di un motivo preesistente.¹² Quest'ultima ipotesi è equilibrata e particolarmente economica, ma presuppone la dipendenza di Romolo da Fedro, la quale, se anche appare verosimile, necessita di essere adeguatamente verificata. Non per nulla, la stretta somiglianza delle versioni di Fedro e Romolo e l'impossibilità di chiarire quali siano gli effettivi rapporti fra i loro *corpora* hanno fatto sì che, nei diversi modelli escogitati per descrivere le relazioni fra le versioni, quella di Romolo sia stata considerata ora indipendente da Fedro, ora una parafrasi di Fedro. Per la nostra indagine la differenza è tutt'altro che irrilevante, poiché se Romolo, anziché rifarsi a Fedro, avesse attinto a una fonte comune anche a Fedro, costituirebbe a pieno titolo un terzo testimone del tema, utile, in quanto tale, a chiarire i rapporti tra le diverse versioni. Converrà quindi soffermarsi a riesaminare la questione.

La collezione di favole nota come *Romulus* o *Aesopus Latinus* è il frutto della stratificazione di materiali di diversa provenienza intorno a un nucleo centrale avvenuta, approssimativamente, fra la metà del IV secolo e gli inizi del VI.¹³ Le favole della raccolta, in gran parte parafrasi in prosa di quelle di Fedro, sono tramandate in tre diversi *corpora*.¹⁴ Di questi, sol-

¹¹ Rohde (1901: II 190); Weinreich (1931: 54 n. 1); Pecere (1975: 4 s.); Perry (1965: LXXXIX n. 1).

¹² Cf. Holzberg (1993: 50 s.), incline a valorizzare l'originalità di Fedro sulla base di uno studio di Massaro (1981), che scorge nella favola echi da Ovidio e Tibullo a mio parere tutt'altro che certi; e Courtney (2001: 167), che adduce a riprova la somiglianza fra l'affermazione con cui Eumolpo introduce il racconto (110.8 *nec se tragoedias ueteres curare aut nomina saeculis nota, sed rem sua memoria factam*) e un'espressione affine in un'altra favola di Fedro (3.10.7 s. *sed, fabulosam ne uetustatem eleues, / narrabo tibi memoria quod factum est mea*).

¹³ Preferisco attenermi alla datazione proposta da Adrados (1999-2003: II 539), che mi pare la più prudente; ma sono state avanzate anche datazioni differenti, che variano secondo le diverse ricostruzioni e che spaziano in una forbice temporale che va dal II secolo (Thiele) al V-VI secolo (Zander).

¹⁴ I tre *corpora* sono tramandati separatamente: il primo dal cod. Leidensis Vossianus lat. O. 15, scritto agli inizi dell'XI secolo da Adémar de Chabannes (+ 1034);

tanto uno, caratterizzato dalla dedica prefatoria di Romolo al figlio e testimoniato da due recensioni – *recensio uetus* (r.u.) e *recensio gallicana* (r.g.) – contiene la favola della vedova. Tuttavia sulla genesi della raccolta, e di conseguenza sulla provenienza dei materiali che la compongono, non c'è accordo fra gli studiosi. La difficoltà di approccio alla complessa questione è esemplificata dalle opposte teorie di Thiele e di Adrados: il primo ritiene che i tre *corpora* giunti fino a noi rappresentino differenti riduzioni di una collezione originaria contenente sia versioni in prosa di favole di Fedro, sia un buon numero di favole provenienti da una collezione popolare anonima, databile al II secolo, dalla quale sarebbe stata attinta anche la favola della vedova; il secondo ha invece ipotizzato che, anziché per un processo di sottrazione, i tre *corpora* si siano differenziati per successive addizioni intorno a un nucleo originario, il cui modello è sostanzialmente Fedro, e che alcune delle aggiunte che caratterizzano le due recensioni *uetus* e *gallicana*, fra le quali si annovera la favola della vedova, derivino da una fonte diversa da Fedro.¹⁵

Pur da differenti prospettive, si ammette generalmente che la raccolta di Romolo contenga anche favole derivanti da una tradizione indipendente da Fedro, anche se sulla loro individuazione non c'è consenso. Fra queste favole si conta solitamente anche la storia della vedova sulla scorta di una succinta e parziale analisi di Thiele, che tuttavia non è mai stata riesaminata seriamente.¹⁶

il secondo, detto anche *Wissenburgensis*, dal cod. Guelferbytanus Gudianus lat. 148, databile alla fine del IX secolo e proveniente, appunto, da Weissenburg; il terzo, propriamente detto di *Romulus*, è testimoniato da due *recensiones* affini, dette *uetus* e *gallicana*, il cui più antico testimone è databile agli inizi dell'XI secolo. L'edizione ancora oggi fondamentale si deve a Thiele 1910.

¹⁵ Cf. Thiele (1910: X-CL, in partic. XXIII ss.) e Adrados (1999-2003: II 516-558, in partic. 527 ss.), che congettura l'esistenza di una collezione ellenistica latinizzata da cui deriverebbe la favola della vedova. L'ipotesi di Thiele è stata ridimensionata da Zander (1921), che riconduce a Fedro molte delle favole contenenti reminiscenze fedriane considerate interpolazioni da Thiele; anche Zander, tuttavia, ammette che alcune favole derivassero da una fonte alternativa, fra le quali annovera la favola della vedova (XV-XXII). In epoca più recente, anche Holzberg (1993: 4 e 105-116) ritiene possibile che chi rielaborò la raccolta potesse attingere ad altre fonti, sebbene propenda ad attribuire al rielaboratore molte delle differenze rispetto a Fedro. Conviene invece prescindere dall'ipotesi, non adeguatamente sostanziata, di Nøjgaard (1964-1967: II 404-431), per il quale molte delle favole del *Romulus* deriverebbero da una tradizione greca indipendente e sarebbero state tradotte in un latino che imita quello di Fedro.

¹⁶ Vedi n. 10.

In mancanza di un criterio affidabile che permetta di stabilire quali favole derivino da Fedro e quali no, la dimostrazione dell'indipendenza di una di esse è affidata a criteri assai variabili, che nel caso della favola della vedova coinvolgono il confronto con le altre versioni affini in nostro possesso. A tal proposito si rivela particolarmente prezioso il confronto con la novella di Petronio, in quanto alcuni elementi comuni sia a Petronio che a Romolo ma assenti in Fedro potrebbero essere indizio del fatto che Romolo non parafrasasse Fedro, ma attingesse alla stessa fonte di Petronio e Fedro. Vediamo i principali.

1. Affinità strutturali.

a) La sequenza iniziale più sviluppata del racconto è tramandata da Petronio ed è costituita da tre informazioni: una donna ha perso il marito, si reca al mausoleo per piangerlo e diventa esempio di virtù. Romolo omette del tutto l'informazione finale, presente in Fedro (vv. 3-5), ma concorda con Petronio nel riportare l'informazione centrale (Petr. 111.2 *in conditorium etiam prosecuta est defunctum* "segui il defunto persino nella tomba"; Romul. 59.1 r.g. *contulit se ad mausoleum* "si recò al sepolcro"; ≈ r.u.), omessa invece da Fedro.

b) Sia Petronio sia Romolo fanno riferimento alla sentenza con cui è stata comminata la crocifissione (Petr. 111.5 *imperator prouinciae... iussit*; Romul. § 4 r.g. *de lege accepit sententiam ut eqs.*; ≈ r.u.) mentre Fedro non vi fa cenno.

c) Più difficile è stabilire se la presenza di un solo soldato a sorvegliare le croci sia o meno un elemento su cui Petronio e Romolo concordano (Petr. 111.6; Romul. § 5 r.g. *custos illi ponitur miles* "a fargli la guardia fu posto un soldato"; ≈ r.u.). Nella r.g. si precisa infatti che i soldati erano più di uno e si avvicendavano nella guardia (Romul. § 6 r.g. *qui cum obseruaret[ur per uices]* "mentre costui era di guardia") come riferisce Fedro (Phaedr. v. 11 *unus de custodibus* "una delle guardie") e come avviene anche nel *Nuovo testamento*, in cui il presidio che fa la guardia ai tre crocifissi è composto da più soldati comandati da un centurione.¹⁷ Ma se, come è probabile, Thiele ha ragione a ritenere che *per uices* sia un'interpolazione – la stessa r.g. ha appena parlato di un solo soldato –, anche in questo caso Petronio e Romolo sarebbero in accordo.¹⁸

¹⁷ *Matth.* 27.36 e 54; *Luc.* 23.36.

¹⁸ Cf. Thiele (1908: 366; 1910: 195), il quale, oltre a correggere *obseruaretur* in *obseruaret*, espunge *per uices* come interpolazione derivata da Fedro; ma, a mio parere, il dettaglio potrebbe essere stato anche aggiunto sulla scorta dell'episodio evangelico (n. 17), che era largamente noto.

d) Petronio e Romolo fanno riferimento ai familiari del crocifisso (Petr. 112.5 *unius cruciarii parentes* “i genitori di un condannato”; Romul. § 5 *ne a suis nocte furaretur* “perché di notte non fosse trafugato dai suoi”) mentre Fedro usa un’espressione più generica (v. 8 *horum reliquias ne quis posset tollere* “affinché nessuno potesse portar via le loro spoglie”).

e) In Petronio il soldato riesce a vincere le resistenze della matrona a forza di consolarla (111.8-13), un particolare cui Romolo accenna soltanto (§§ 8-10 r.g. *rediens consolatur eam... dum illic saepe ab amica uocatur, eqs.* “ritornato nel sepolcro la consola... Essendo più volte invitato là dall’amante, etc.”), ma che in Fedro è del tutto assente (vv. 18-24). Come vedremo, lo spazio che Petronio concede alla consolazione è in linea con lo spirito della novella, che a differenza della favola doveva avere finalità ludica piuttosto che morale.

f) L’azione finale compiuta dalla vedova per salvare il soldato è narrata per filo e per segno sia da Petronio che da Romolo (Petr. 112.8 *iubet ex arca corpus mariti sui tolli atque illi quae uacabat cruci affigi* “dispose di prendere il corpo di suo marito dal sarcofago e di appenderlo a quella croce che era rimasta libera”; Romul. §§ 15 s. r.g. *maritum de loco leuauit et in cruce nocte suspendit*; r.u. *maritum de loco leuauit et in stipitem eadem nocte affixit* “tolse il marito dall’arca e durante la notte lo appese alla croce”), mentre la redazione di Fedro è più sintetica (v. 29 *uirique corpus tradit figendum cruci* “gli consegnò il corpo del marito da appendere alla croce”), priva com’è della coordinazione e del riferimento al luogo della sepoltura (*ex arca; de loco*).

2. Somiglianze verbali.

a) Sia in Petronio sia in Romolo si dice che il soldato torna nel mausoleo una seconda e una terza volta (Petr. 112.3 *sed postero etiam ac tertio die* “ma anche il secondo e il terzo giorno”; Romul. § 9 r.g. *iterum sic fecit et tertio* “così fece una seconda e una terza volta”; r.u. *hoc et tertio fecit* “fece lo stesso anche una terza volta”), mentre Fedro descrive l’andare e il venire del soldato con un’espressione più generica (v. 22 *cotidiana capta consuetudine* “essendo diventata, per lui, un’abitudine quotidiana”).

b) Petronio e Romolo descrivono il furto del cadavere (Petr. 112.4 *parentes... detraxere nocte pendentem* “di notte i genitori portarono via il cadavere”; Romul. § 10 r.g. *subtrahitur ille, qui in cruce pendebat* “il cadavere fu portato via”; ≈ r.u.), mentre Fedro si concentra sul risultato dell’azione (v. 26 *desideratum est corpus ex una cruce* “venne a mancare un corpo su una delle croci”).

c) Mentre Fedro descrive la sepoltura del marito con il verbo *condo* (v. 2 *sarcophago corpus condidit* “e compose il corpo nel sarcofago”), Petronio e Romolo utilizzano entrambi il verbo *pono*, anch'esso specializzato per la composizione del cadavere nella tomba (Petr. 111.2 *positumque in hypogaeo Graeco more corpus* “e composto il corpo nel sepolcro alla maniera greca”; Romul. § 2 *ubi maritus erat positus* “dove era adagiato il marito”).

d) Prima di passare all'azione, la donna è definita *misericors* sia da Petronio (112.7) che da Romolo (§ 5), mentre Fedro le riserva l'aggettivo *sancta* (v. 28).

Simili coincidenze, che sarebbero certamente insufficienti se i testi in esame non fossero in relazione fra loro, sono indizi particolarmente significativi del fatto che Petronio e Romolo avessero una fonte comune diversa da Fedro. Si deve tenere presente che la scarsità di prove è anche dovuta alla brevità del testo di Romolo (neanche 150 parole) e alla tendenza di questi a semplificare.

Come si è anticipato, per spiegare gli accordi tra i due testi, alcuni studiosi hanno ipotizzato che Romolo conoscesse il testo di Petronio, senza tuttavia soffermarsi a soppesare adeguatamente le somiglianze.¹⁹ Alla luce del nostro riesame, questa congettura appare invece particolarmente fragile, poiché le supposte reminiscenze del testo di Petronio in Romolo sono riducibili a pochi elementi di concordanza, per lo più verbali e non sostanziali, assai più facilmente spiegabili come tracce residue della fonte comune che come elementi derivati da una più o meno consapevole contaminazione. È infatti improbabile che l'estensore della favola di Romolo, se veramente conosceva il testo di Petronio, sia stato influenzato dai pochi elementi di secondo piano che abbiamo evidenziato sopra, rimanendo invece indifferente ai numerosi tratti che rendono tanto efficace la novella petroniana.

La forte somiglianza delle versioni di Fedro e Romolo, che non necessita di essere esplorata, gli elementi che accomunano Petronio e Romolo contro Fedro visti sopra, e alcuni tratti fondamentali, come la presenza

¹⁹ È quanto ammettono, pur profilando scenari diversi dei rapporti fra le versioni, Herrmann (1927: 37-41), Müller (1980: 105 s. e nn. 13-14), Lefèvre (1997: 27). Almeno dal punto di vista storico l'ipotesi regge: le citazioni di Servio e Fulgenzio documentano infatti che il testo di Petronio, che non sembra aver lasciato tracce nell'antichità, ebbe una diffusione relativamente maggiore in epoca tardo-antica e nel periodo in cui fu compilata la raccolta di Romolo.

dell'ancella, che accomunano Fedro e Petronio contro Romolo, escludono che le tre versioni possano essere messe in relazione diretta l'una con l'altra e suggeriscono, piuttosto, che tutte e tre si rifacessero indipendentemente a una fonte comune, dalla quale si sarebbero differenziate.²⁰ Questo ci riporta al primo interrogativo: l'archetipo delle tre versioni latine era un racconto abbastanza esteso, simile a quello del *Satyricon*, successivamente ridotto da una fonte intermedia che fu poi utilizzata da Fedro e Romolo, oppure una favola breve, utilizzata da Petronio come traccia per creare un inserto narrativo più lungo?

Per ricavare qualche informazione su quale potesse essere la formulazione dell'archetipo, risulta particolarmente utile il confronto con il *logos* testimoniato nel cap. 129 della *Vita di Esopo*.²¹ Le due recensioni (GW) in cui la *Vita* ci è giunta derivano da un modello comune, che caratteristiche linguistiche e testimonianze papiracee permettono di datare grosso modo al II sec. d.C.²² Questo modello doveva tuttavia inglobare materiali molto più antichi, attinti verosimilmente da collezioni di *Aesopica* che contenevano favole attribuite a Esopo e aneddoti legati alla sua figura. Si sa che un'importante raccolta di *logoi* esopici era stata curata dal peripatetico Demetrio del Falero (ca. 355-280 a.C.), probabilmente ad Alessandria nei primi anni del III sec. a.C.,²³ e non è da escludere che l'autore della *Vita*

²⁰ L'ipotesi dell'esistenza di una fonte comune alle tre versioni è stata avanzata, con cautela, anche da Pecere (1975: 6 s. e n. 10).

²¹ Lo stesso *logos* compare in alcuni testimoni di una raccolta di favole esopiche messa insieme in epoca molto più tarda, la collezione Accursiana, che ha desunto il racconto dalla recensione W della *Vita* (299 Hausrath, con apparato *ad loc.*). È perciò infondata l'ipotesi di Adrados (1999-2003: II 78 s.), secondo il quale la recensione G della *Vita* e la versione dell'Accursiana costituirebbero due diverse parafrasi di una redazione metrica di età ellenistica. Lo stesso dicasi per il suo tentativo di attribuire l'elaborazione del racconto alla cultura cinica del III sec. a.C. sulla base di presunti tratti misogini che, a ben vedere, sono caratteristici delle versioni latine e non di quella greca (cf. Perry [1962: 329 s.]).

²² La redazione G è tramandata da un *codex unicus* (ms. 397 Pierpont Morgan Library, New York), la redazione W da più testimoni. Fondamentale l'edizione di Perry (1952: 33-77, rec. G; 79-107 e 131-208, rec. W); la redazione G è edita anche Papatomopoulos (1990) e da Ferrari (1997); la redazione W da Papatomopoulos (1999) e da Karla (2001).

²³ Cf. Diog. Laert. 5.80 s., che parla di collezioni di *Aesopica* (λόγων Αἰσωπειῶν συναγωγαί) pubblicate in un libro (Αἰσωπειῶν α'); Perry (1962); Jedrkiewicz (1989: 417-419); Adrados (1999-2003: I 410-497); Holzberg (1993: 24-29); Mattelli (2000), incline a ritenere che Demetrio avesse già provveduto a fornire ai vari

abbia attinto il *logos* della vedova proprio dalla raccolta di Demetrio.²⁴ Sia il racconto della vedova, sia quello successivo della ragazza senza cervello che perde la verginità (cap. 130), entrambi narrati da Esopo all'amico che gli fa visita a Delfi, non hanno infatti rapporti significativi con il contesto, e ciò suggerisce che siano stati tratti da una raccolta e utilizzati per ampliare la narrazione.²⁵

Il racconto esopico presenta una struttura più semplice, e quindi verosimilmente più primitiva, rispetto a quella attestata dalle versioni latine: mentre in queste compare anche un terzo personaggio, l'ancella che assiste la matrona durante il lutto, il *logos* esopico è imperniato sulle due sole figure della donna e dell'amante ed è privo, come si è visto, del 'rincarò' costituito dall'intraprendente astuzia della matrona.

Al di là dell'apparente somiglianza funzionale, la mancanza di legami stringenti con il contesto e la maggiore semplicità del racconto sconsigliano di assimilare il *logos* esopico a un inserto narrativo qual è quello di Petronio e suggeriscono piuttosto che una versione più primitiva dell'aneddoto circolasse, priva di una contestualizzazione propria, in qualche *corpus* favolistico da cui fu desunta per confezionare la *Vita*. Proprio un *logos* attestato in una collezione di *Aesopica* potrebbe essere stato il modello per una riscrittura più elaborata, che a sua volta servì da base per le tre versioni latine. Questa rielaborazione può essere avvenuta in epoca tardo-ellenistica, in un ambiente già romanizzato, come garantisce il motivo, certamente romano, della crocifissione. Il risultato doveva essere una favola, probabilmente già in latino – lo suggeriscono sporadiche corrispondenze verbali fra le diverse redazioni –, contenente i tratti della vicenda comuni alle tre versioni, presentati in chiave moralistica resa forse

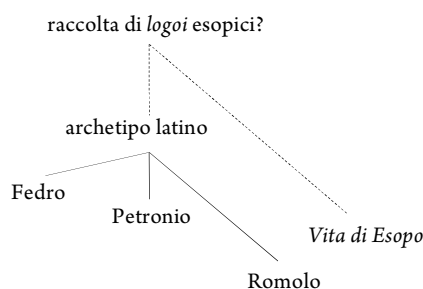
brani una qualche contestualizzazione o una breve spiegazione, anticipando in tal modo l'uso di *promythia* e *epimythia* che accompagnano le favole nelle successive antologie.

²⁴ È ipotesi di Perry (1962: 329 s.), il quale, probabilmente influenzato dalla ricostruzione di Weinreich, credeva inizialmente che Fedro e Petronio avessero rielaborato un modello novellistico già latino, forse una milesia di Aristide tradotta da Sisenna, che in seguito definì, più cautamente, "an unknown Roman version of relatively late date" (id. [1965: LXXXIX n. 1]). Sulla possibile esistenza di una raccolta precedente, da cui potrebbero derivare alcuni dei *logoi* della sezione delfica privi di un'adeguata contestualizzazione, cf. Luzzatto (1996: 1319-1324).

²⁵ Cf. Jedrkiewicz (1989: 187 s. e n. 12); privi di sostanza mi paiono gli argomenti addotti da van Dijk (1995: 142 s.) per valorizzare la contestualizzazione dell'aneddoto.

esplicita in un promittio. È nell'ambito di questa rielaborazione che il racconto, originariamente incentrato sull'ipocrisia del contadino, deve essere stato declinato in chiave misogina, aggravando le responsabilità della donna e attenuando la malafede dell'uomo.²⁶

Schematizzando i risultati fin qui emersi, rappresenterei come segue i rapporti fra le versioni a noi pervenute e i loro possibili antecedenti:



Se dunque le tre versioni latine facevano riferimento a un archetipo comune, l'accordo di due versioni contro la terza dovrebbe rispecchiare, in linea di massima, il modello.²⁷ La somiglianza delle redazioni di Fedro e di Romolo suggerisce che il testo dell'archetipo latino non fosse molto più dettagliato della redazione versificata di Fedro. Romolo lo ha probabilmente ridotto a poche linee essenziali, conservandocene soltanto l'ossatura: la sua tendenza a semplificare risulta evidente dal fatto che nella sua versione scompare l'ancella e i crocifissi vengono ridotti a uno soltanto. Viceversa, Petronio deve aver ampliato in modo consistente il modello per farne un inserto narrativo a effetto, sia dotandolo dei tratti stilistici caratteristici del suo modo di narrare – compresi i richiami intertestuali a modelli letterari famosi come quello di Didone – sia potenziando gli spunti comico-licenziosi già presenti nella fonte.²⁸ Oltre a molti dettagli minori, chiaramente riconducibili alle necessità di ampliare in inserto novellistico un modello più esile, all'inventiva petroniana vanno anche attribuiti almeno tre interventi strutturali più significativi.

²⁶ Cf. anche Perry (1962: 329 s.).

²⁷ L'idea risale a Thiele (1908: 364).

²⁸ Diversi materiali in Müller (1980: 115-121), il quale, pur tracciando un quadro sensibilmente differente dei rapporti fra le redazioni – secondo lui sia la favola fedriana sia la novella petroniana risalirebbero indipendentemente a un originale greco di età ellenistica, mentre la versione di Romolo deriverebbe da Fedro –, tende a valorizzare gli elementi che caratterizzano la novella del *Satyricon* rispetto alla favola di Fedro come innovazioni di Petronio.

1. Il suicidio per inedia. Né in Fedro né in Romolo si accenna al fatto che la matrona è intenzionata a suicidarsi per inedia, come invece avviene in Petr. (111.3 *mortem inedia persequentem* “risoluta a lasciarsi morire di fame”); in Fedro, anzi, il lutto della matrona si prolunga indefinitamente (v. 4 *et in sepulchro lugens uitam degeret* “e poiché trascorreva la sua vita a piangere nel sepolcro”) senza alcun cenno all’eventualità che questa patisse la fame. Che l’assenza del dettaglio non sia conseguenza di una riduzione è confermato dal *logos* esopico, in cui il motivo del suicidio non compare. Petronio sembra aver introdotto quest’ingrediente patetico – caratteristico delle narrazioni romanzesche,²⁹ alle quali è riconducibile anche la compartecipazione del popolo che serve a rendere più spettacolare l’evento – per amplificare la debolezza della matrona, che, assetata e affamata, si arrenderà prima all’offerta di cibo e poi alle lusinghe della carne. Si tratta quasi certamente di un’innovazione rispetto al modello, che doveva descrivere soltanto il cedimento sul fronte sessuale e l’insolente impiego del cadavere per salvare l’amante.

2. La *curiositas*. Certamente petroniana è l’introduzione del motivo della *curiositas* del soldato, che si reca nel sepolcro attratto dal lume acceso e dai gemiti della donna. In Fedro e Romolo il soldato lascia il posto di guardia spinto dalla sete, ma Petronio non poteva farlo andare in cerca d’acqua, poiché la *posca* e la *cenula* sono i mezzi di cui lo dota per convincere la matrona a desistere dal suo proposito suicida.³⁰ La sete del modello è stata perciò sostituita con la *curiositas*, e non è da escludere che l’archetipo contenesse già un accenno al lume (cf. Phaedr. v. 14 *lucubrauerat* “aveva vegliato alla luce della lampada”) che doveva guidare il soldato fino alla tomba (tutto avviene di notte) e che potrebbe aver suggerito a Petronio l’innovazione.

3. L’ancella. Uno dei tratti più significativi che accomunano Fedro e Petronio è la presenza dell’ancella, che in Petronio consiglia la padrona di lasciarsi consolare dal soldato, mentre in Fedro non è che una comparsa

²⁹ Il suicidio per inedia è un suicidio passivo, scelto generalmente dalle eroine a seguito della perdita dell’amato. In un passo del romanzo di Caritone, il più antico romanzo greco pervenutoci integralmente, è elencato fra i *topoi* costitutivi del romanzo (Charit. 8.1.4 οὐκέτι ληστεία καὶ δουλεία καὶ δίκη καὶ μάχη καὶ ἀποκαρτέρησις καὶ πόλεμος καὶ ἄλωσις, ἀλλὰ ἔρωτες δίκαιοι ἐν τούτῳ <καὶ> νόμιμοι γάμοι) e lo si ritrova infatti anche in altre opere dello stesso genere (Xenoph. Eph. 3.8.2; 3.10.2; Apul., Met. 8.7.4 s.).

³⁰ Thiele (1908: 367).

del tutto inutile per lo sviluppo degli eventi (vv. 12-15 *aquam rogauit media nocte ancillulam / quae forte dominae tunc adsistebat suae / dormitum eunti* “a notte fonda chiese da bere a un’ancella che per l’appunto assisteva la sua padrona in procinto di andare a dormire”). Per questo si è pensato che Fedro avesse ridotto a una figura di sfondo un personaggio originariamente attivo nella narrazione.³¹ Rispetto a una versione più primitiva dell’aneddoto, la presenza di questo terzo personaggio costituisce di certo un’innovazione,³² forse da attribuire all’archetipo delle tre versioni latine. Ma è probabile che nell’archetipo l’ancella sia stata introdotta come un accessorio realistico e quasi scontato – quello della serva che assiste la padrona –, successivamente soppresso da Romolo e valorizzato da Petronio, che dà alla serva un ruolo attivo, ricco di allusioni alla figura virgiliana di Anna. Non è un caso che, anche in Petronio, una volta assolto il compito di persuadere la padrona, l’ancella sparisca senza lasciare traccia.

Oltre che a mettere in luce i principali apporti attribuibili all’originalità petroniana, il confronto delle tre versioni ci permette anche di far risalire al modello alcuni particolari minori. A quelli già messi in luce alle pp. 84-86, comuni a Romolo e Petronio, si può senz’altro aggiungere un dettaglio più sottile, ovvero la constatazione del soldato che la matrona è bella (cf. Petr. 111.7 *uisaque pulcherrima muliere* “e avendo visto la bellissima donna”) secondo un espediente, quello della “narrazione in prospettiva”, frequente in Petronio,³³ ma che almeno in questo caso sembra risalire al suo modello (cf. Phaedr. v. 17 *uidetque egregiam facie pulchra feminam*³⁴ “e scorge una donna di singolare bellezza”; Romul. § 8 r.g. *cumque illic uiderat feminam pulcram* “e avendovi scorto una bella donna”).³⁵ Innovazione petroniana, volta ad aggiungere un po’ di pepe alla narrazione,

³¹ Thiele (1908: 367); Weinreich (1931: 68).

³² Pecere (1975: 6 e 8 s.).

³³ Cf. Auerbach (1946: 30 s.).

³⁴ Il trádito *egram et* è stato persuasivamente emendato in *egregiam* da Bücheler con il confronto di 3.8.3 *insignem pulcra facie filium*; speciosa, ma meno soddisfacente, la proposta *et aegram* di L. Müller, accolta da diversi editori. Comunque si scelga di restaurare il testo, il senso è chiaro.

³⁵ L’assenza di questo dettaglio nella r.u., quasi certamente afflitta da una lacuna, ha spinto Thiele a ritenere *pulcram* della r.g. un’interpolazione da Fedro che avrebbe soppiantato un originario *plorantem* (ma che la donna sta piangendo si sa già dal § 2). La bontà della r.g., oltre che dall’accordo con le altre versioni, è suggerita dal fatto che, senza *pulcram*, il soldato non ha motivo di tornare nella tomba, e infatti Thiele (1910: 195) è costretto a dubitare anche di *rediens*.

sembra invece l'osservazione affine che la matrona farà nei confronti del soldato, quando inizierà a guardarlo con occhi meno affranti (112.2 *nec deformis aut infacundus iuuenis castae uidebatur* “per di più, alla morigerata donna, il ragazzo non pareva spregevole né privo di dialettica”). Sempre al modello va ricondotto lo scaltro uso, immediatamente prima della risposta con cui la matrona metterà a disposizione il cadavere del marito, di un aggettivo *kat' antíphrasin* (Phaedr. v. 28 *at sancta mulier*), che Petronio sembra essersi divertito a incastonare in una comparazione ironica (112.7 *mulier non minus misericors quam pudica* “la donna, non meno misericordiosa che casta”). Anche l'uso di qualche termine potrebbe risalire alla fonte: è il caso, ad esempio, del nesso *mulieri exponit* (Phaedr. v. 27 *factum exponit mulieri*; Petr. 112.6 *mulieri quid accidisset exponit* “espose l'accaduto alla donna”) o di un composto come *affigo* (Petr. 112.8 *cruci affigi*; Romul. § 16 r.u. *affixit*), a cui Fedro rinuncia per ragioni metriche (v. 29 *figendum cruci*).

Da non sottovalutare l'antichità dell'*incipit*, caratterizzato dall'indefinito *quaedam* (Phaedr. v. 1 s. *quaedam dilectum uirum / amisit* “una donna perse l'amato marito”; Petr. 111.1 *matrona quaedam Ephesi* “una matrona di Efeso”; Romul. § 1 r.u. *femina quaedam* “una donna”),³⁶ che, pur caratteristico di favole e racconti e per questo quasi scontato,³⁷ non deve, proprio in quanto tale, essere mai stato oggetto di variazioni nelle diverse rielaborazioni, rispecchiando così la formulazione più remota (cf. *Vita Aes.* 129 γυνή τις “una donna”).

Qualche parola in più converrà spendere per l'indicazione di luogo *Ephesi* che, sebbene presente nel solo Petronio, è stata talora utilizzata per raggruppare sotto il titolo *Matrona di Efeso* tutte e tre le versioni, come se esse facessero capo a un archetipo in cui la localizzazione dell'episodio era

³⁶ Il fatto che la r.g. del *Romulus* presenti *femina, quae amiserat uirum*, discostandosi così dalla r.u. (*femina quaedam, cum uirum suum amiserat*) ha fatto ipotizzare a Thiele (1910: 193) che nella r.u. *quaedam* sia un'interpolazione derivata da Fedro. L'ipotesi è plausibile, ma si deve tenere presente che l'aderenza di Romolo alla fonte è assicurata dalla sovrapponibilità della sua sequenza iniziale con quella testimoniata da Petronio. La compresenza dell'indefinito in Fedro e Petronio farebbe in questo caso pensare a una maggiore affidabilità della r.u. anziché della r.g.

³⁷ Cf., a mero titolo esemplificativo per entrambi i generi, Phaedr. 3.10.9 *maritus quidam cum diligeret coniugem eqs.* e *Hist. Apoll.* 1 rec. *A in ciuitate Antiochia rex fuit quidam nomine Antiochus eqs.*; buona trattazione in Nøjgaard (1964-1967: I 385-393 e 476), e in Kenney (1990: 116, *ad Apul., Met.* 4.28.1 *erant in quadam ciuitate rex et regina eqs.*).

già presente. Anche se la mancanza di un riferimento alla città di Efeso nelle altre fonti non può essere utilizzata, in quanto argomento *ex silentio*, come prova del fatto che l'ambientazione è invenzione petroniana, è certamente più probabile che un dettaglio simile, solitamente estraneo alla favola, sia da attribuire all'operazione di ampliamento piuttosto che all'archetipo. Per dare efficacia alla narrazione, infatti, i racconti sono spesso presentati come narrazione di fatti reali, avvenuti in luoghi ben determinati.³⁸ Anche Eumolpo, introducendo il racconto, per attrarre l'attenzione degli astanti presenta l'episodio come un fatto realmente accaduto ai suoi tempi (110.8 *rem sua memoria factam*), e l'autenticazione è perfezionata dalla localizzazione dell'evento in una città che non doveva essergli estranea: sappiamo infatti, dal testo superstite, che in gioventù aveva lavorato alle dipendenze del questore, a Pergamo, nella provincia dell'Asia, la cui capitale, sede dei *publicani* e dei procuratori imperiali, era appunto Efeso.³⁹ La scelta di Efeso è quindi, molto probabilmente, petroniana, e apparentemente connessa alla fittizia biografia del narratore.

Ho accennato all'introduzione della novella. In Petronio, l'esposizione del racconto è anticipata da alcune considerazioni ironiche sulla lussuria delle donne con cui Eumolpo cerca di mantenere viva l'allegria generale (110.6 s.):

Eumolpos... ne sileret sine fabulis hilaritas, multa in muliebrem leuitatem coepit iactare: quam facile adamarent, quam cito etiam filiorum obliuiscerentur, nullamque esse feminam tam pudicam quae non peregrina libidine usque ad furorem auerteretur.

Affinché l'allegria non venisse meno, Eumolpo si mise a dirne di tutti i colori sulla leggerezza delle donne: con quanta facilità avvampassero d'amore, come si scordassero alla svelta persino dei loro figli, che non esisteva una donna morigerata a tal punto da non lasciarsi trascinare fino alla follia dalla passione per un forestiero.

Non posso ovviamente esserne certo, ma ho l'impressione che questa anticipazione costituisca il libero sviluppo di un promitio, che poteva già accompagnare la fonte comune e che, almeno per concezione se non per contenuti, potrebbe addirittura risalire al lavoro di Demetrio.⁴⁰ Nessun

³⁸ Cf., nel *Satyricon*, 61.6; 63.3; 85.1; in generale Scobie (1969: 42).

³⁹ Cf. *Sat.* 85.1 *in Asiam cum a quaestore essem stipendio eductus, hospitium Pergami accepi.*

⁴⁰ È congettura di Matelli (2000) di cui si è detto alla n. 23.

promitio è sopravvissuto nelle altre versioni, ma non è difficile congetturarne l'esistenza almeno nella favola di Fedro: a differenza delle altre favole del *corpus* fedriano, infatti, quelle dell'*appendix* presentano titoli in luogo dei *promythia*, ed è pertanto probabile che i *promythia* originali siano stati trasformati in titoli da Perotti: in questo caso, *quanta sit inconstantia et libido mulierum* "quanta sia l'incostanza e la libidine delle donne".⁴¹ Senza cimentarci in esercizi congetturali ci basti osservare che, se un *promitio* davvero c'è stato, verosimilmente conteneva già la triade *mulier, inconstantia e libido*.

In definitiva, le connessioni istituibili con una versione più semplice, testimoniata dal *logos* incluso nella *Vita di Esopo*, suggeriscono che il tema elaborato nelle versioni latine esistesse già in precedenza. Esso era probabilmente già presente in una raccolta di *Aesopica* – forse in quella di Demetrio del Falero, che inglobava materiali anche molto antichi, se non addirittura in una raccolta precedente – da cui fu attinto per confezionare sia la *Vita*, sia l'aneddoto che servì da base per l'elaborazione delle redazioni latine. Un attento esame di queste redazioni ci consente infatti di stabilire che esse non discendono l'una dall'altra, ma che si rifanno, indipendentemente, a un modello comune, il cui genere e la cui estensione non dovevano discostarsi molto dalla formulazione di Fedro. La presenza della crocifissione quale elemento costitutivo del racconto e qualche sporadica corrispondenza verbale nelle diverse redazioni inducono a credere che questo modello fosse stato elaborato in un'epoca in cui la cultura romana era ormai diffusa e probabilmente già in latino: doveva trattarsi di un aneddoto piuttosto breve, di taglio moralistico e dotato di spunti misogini assenti nella formulazione originaria.

Fedro e Romolo si sono mantenuti piuttosto vicini al genere e alla forma del modello, l'uno rispecchiandolo in modo abbastanza fedele, l'altro semplificandolo e riassumendolo drasticamente. Petronio ha invece rielaborato il modello in modo consistente per farne un inserto narrativo a effetto: oltre a molti elementi minori, sono certamente petroniani l'idea del suicidio per inedia, di matrice patetico-romanzesca, l'introduzione della *curiositas* che guida il soldato nel sepolcro, e l'ampliamento dello spazio riservato all'ancella, il cui personaggio è stato arricchito con allusioni alla figura virgiliana di Anna.

⁴¹ È questa l'idea generalmente accolta: cf. Boldrini (1988: 73-89, in partic. 89 e n. 61).

Appropriandosi del tema, Petronio non si è limitato a confezionare un'ideale cornice, costituita dalle parole introduttive di Eumolpo e dalla reazione finale degli astanti, ma ha rivisitato in profondità il proprio modello, sia intervenendo sulla sua struttura, sia sviluppando spunti divertenti e salaci, in modo da adeguare il respiro, lo spirito e lo stile del racconto a quello del suo romanzo comico-licenzioso. In questi interventi, compiuti con misura e abilità, si coglie più che altrove la raffinatezza dell'arte petroniana, capace di trasformare un aneddoto originariamente scarno in un pezzo di bravura fra i più riusciti che abbiamo ereditato dall'antichità.

EL USO DE LA CITA POÉTICA EN PETRONIO Y EN LOS DEMÁS NOVELISTAS ANTIGUOS

ALDO SETAIOLI

1. Es bien conocido que todas las novelas griegas que llegaron hasta nosotros tienen un carácter marcadamente literario en el sentido de que todas presuponen la literatura anterior, sobre todo los géneros más elevados: la épica homérica y la poesía trágica, aunque no faltan conexiones con la comedia y otros géneros.

La novela tiene fuertes vínculos intertextuales con la poesía épica, a veces ostentosamente revelados, a veces sólo alusivamente señalados;¹ esto no es extraño, porque en todas las novelas griegas de amor el referente más o menos explícito es la *Odisea*, que brinda el esquema estructural a varias: las vicisitudes de dos amantes separados que al final se reúnen en el indefectible *happy ending*.² Por otro lado, las ‘peripecias’ de los protagonistas recuerdan inevitablemente las del teatro trágico, mientras que el descenso de los personajes y de los acontecimientos narrados a un nivel menos sublime que el heroico lleva a una objetiva proximidad con la comedia. No sorprende, pues, que en la mayoría de las novelas griegas la poesía épica y dramática constituye un constante punto de referencia. Por este aspecto, pueden ser comparadas en bloque con las *Satyrica* de Petronio, donde, como veremos, se encuentran los mismos puntos de referencia literaria, aunque en forma constante de parodia. Por lo que se refiere, en cambio, al uso de la cita poética, es decir, de la asunción en el texto narrativo de la palabra de los poetas, es posible observar diferencias considerables en el proceder de los novelistas griegos, y veremos que el único

¹ Cf. p. ej. Telò (1999: 71).

² Cf. Fusillo (1990: 42).

con el cual Petronio puede ser comparado razonablemente es el más antiguo y más cercano a su época: Caritón.

En Jenofonte de Éfeso no se encuentran citas textuales, aunque no faltan alusiones a Homero.³ En Longo, si bien la referencia a la poesía bucólica es constante, y entre las numerosas alusiones literarias hay una evidente a Safo,⁴ no aparece ni siquiera una cita textual. Se reconoce, en cambio, un evidente rasgo metaliterario: la joven pastora Cloe está destinada, por voluntad de Eros, a ser la heroína de una obra narrativa.⁵ Algo parecido se encuentra, por ejemplo, en Caritón y en la novela latina de Apuleyo.⁶ En esta aparecen, desde luego, varias referencias literarias tendientes a asimilar la obra, o unas partes de ella, a la épica homérica⁷ o a la tragedia⁸;

³ Xenoph. Eph. 1.2.7 (cf. 1.12.1; 2.1.3): Antía es tomada por Artemisa: cf. Hom., *Od.* 6.150-152. Un eco homérico también en 5.11.4 (invocación al sol, que puede recordar a Hom., *Il.* 3.277).

⁴ Long. Soph. 3.33.4 ~ Sappho, *fr.* 105 V. Sobre las referencias literarias en la novela de Longo, véase Pattoni (2005), con la bibliografía citada.

⁵ Long. Soph. 2.27.2 ἐξ ἧς Ἔρως μῦθον ποιῆσαι θέλει. El tema tiene origen homérico (*Il.* 6.357-358; 22.304-305; *Od.* 8.579-580). A través de la figura de Eros, sin embargo, Longo alude a su propia obra como a una novela de amor, que pertenece a un género nuevo y diferente de la épica.

⁶ Cf. Charit. 7.1.8; 7.2.4; Apul., *Met.* 2.12.5; cf. 6.25.1; 6.29.1; 8.1.4; además, 8.22.1; 9.4.4; 9.14.1; 9.30.1-2; 10.2.1; 10.7.3-4; 10.33.4. La diferencia con respecto a Longo es que en Caritón (que en 7.2.4 cita a Hom., *Il.* 22.304-305) el empleo de este tema de origen homérico sirve para asimilar su obra a la poesía épica elevada: cf. Fusillo (1990: 38); Hirschberger (2001: 158, 171). En Apuleyo, Lucio dice (*Met.* 2.12.5) que será el protagonista de una *historia magna* y de una *incredunda fabula* narrada en una obra literaria. La referencia a Homero no es evidente, pero puede verse fácilmente en *Met.* 9.13.4-5. Cf. la nota siguiente.

⁷ Apul., *Met.* 9.13.4-5 *nec immerito priscae poeticae diuinus auctor apud Graios summae prudentiae uirum monstrare cupiens multarum ciuitatum obitu et uariorum populorum cognitu summas adeptum uirtutes cecinit. Nam et ipse gratias asino meo meministi, quod me suo celatum tegmine uariisque fortunis exercitatum, etsi minus prudentem, multiscium reddidit* (sobre este pasaje cf. Graverini [2007:159-164; 167-169 = 2012a, 141-146; 148-150]). Apuleyo, entonces, leía a Homero a la luz de las interpretaciones alegóricas que veían en Ulises un modelo de sabiduría comparable al sabio estoico. Como veremos, Heliodoro también lee a Homero a la luz de la exégesis alegórica.

⁸ Apul., *Met.* 10.2.4 *iam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere, et a socco ad coturnum ascendere*. Un poco más adelante en el mismo contexto (10.2.7) hay también una clara alusión a Virgilio: *heu medicorum ignarae mentes! quid eqs.* (cf. Verg., *Aen.* 4.65 *heu uatum ignarae mentes! quid eqs.*). Cf. Finkelpearl (1998: 165-166).

además, hay unas alusiones a algunas obras determinadas⁹ e incluso a pasajes poéticos célebres.¹⁰ No se encuentra, sin embargo, ni siquiera una cita literal de un texto poético. La situación es diferente de lo que ocurre en las demás novelas antiguas.

La cita en la novela griega ha sido objeto de un esmerado estudio por parte de Massimo Fusillo,¹¹ quien, después de presentar una perspectiva panorámica de las teorías modernas de la cita y analizar su uso en la literatura clásica anterior a la novela, examina las que se encuentran en las novelas de Caritón, Aquiles Tacio y Heliodoro.

Con respecto a los dos últimos, tendremos tan sólo que mostrar que el uso que hacen de la cita no se corresponde con el uso paródico que se manifiesta tan claramente en la novela de Petronio.

En Aquiles Tacio, además de unas alusiones a episodios¹² o pasajes poéticos,¹³ se encuentran unas pocas citas de poetas. La primera corresponde a Hesíodo y, aunque este no es mencionado, el novelista la señala como cita; pero al atribuir las palabras citadas al personaje divino (Zeus) que las pronuncia en *Trabajos y días* de Hesíodo, Aquiles manifiesta confianza en la capacidad de sus lectores de averiguar la fuente.¹⁴ En el mismo

⁹ Apul., *Met.* 1.23.6, donde se menciona la *Hécate* de Calímaco, que ya había sugerido a Petronio un episodio de su novela, donde el nombre de Hécate aparece en un interludio poético (Petr. 135.8.16: cf. Setaioli [2011: 303-316]).

¹⁰ Ya hemos encontrado una en *Met.* 10.2.7 (cf. nota 8). Otra está en la solemne plegaria a Isis: *Met.* 11.25.5 *nec mihi uocis ubertas ad dicenda, quae de tua maiestate sentio, sufficit nec ora mille linguaeque totidem uel indefessi sermonis aeterna series*. Es evidente la alusión al tópico homérico (*Il.* 2.489-490) y virgiliano (*Aen.* 6.625-626) de las muchas lenguas y bocas. Es notable que en Apuleyo las bocas no son ni diez, como en Homero, ni cien, como en Virgilio, sino mil, como ya en *Ov.*, *Fast.* 2.119 y *Val. Fl.* 6.40. Cf. Norden (1957⁴: 293); Finkelppearl (1998: 196-199).

¹¹ Fusillo (1990). Cf. después Robiano (2000).

¹² Ach. Tat. 2.23.3 *Κεῖταί σοι καθεύδων ὁ Κύκλωψ· σὺ δὲ ὅπως Ὀδυσσεὺς ἀγαθὸς γένῃ*. Cresci (1976: 122-123) subraya con razón el carácter paródico de la alusión.

¹³ Ach. Tat. 1.4.3 (comparación entre las mejillas de Leucipa y el marfil teñido de púrpura: alusión evidente a Hom., *Il.* 4.141; cf. también. Heliod. 10.15.2); 2.2.2 (cf. Hom., *Od.* 9.197; Hes., *Op.* 587; Theocr. 14.15); 2.34.7 (la expresión Πάτροκλον πρόφασιν, referida a un llanto en apariencia por un dolor ajeno, pero en realidad por un dolor propio, alude a Hom., *Il.* 19.302; la misma alusión se encuentra también en Charit. 2.5.12; 8.5.2, y Heliod. 1.18.1: cf. Manuwald [2000: 110]). A veces en Aquiles Tacio la alusión está acompañada por el nombre del poeta (2.15.3: cf. Cresci [1976: 122]; 4.4.3). En 2.1.1 Leucipa canta el combate del jabalí y del león descrito por Homero (*Il.* 16.823-826; cf. Cresci [1976: 122]).

¹⁴ Ach. Tat. 1.8.2 *οὐκ ἀκούεις τοῦ Διὸς λέγοντος “Τοῖς δ’ ἐγὼ ἀντὶ πυρὸς δῶσω*

contexto, en efecto, se encuentra toda una cadena de alusiones literarias cuyo reconocimiento está explícitamente presupuesto por el escritor.¹⁵ Esta cadena culmina con la cita de un verso homérico,¹⁶ también carente del nombre del autor, que sin embargo el lector no puede atribuir sino al sumo poeta, como cierre de una larga lista de referencias literarias, algunas de las cuales ya ponían la mira en los poemas de Homero. De cualquier manera, todas son evocadas por el personaje que habla, Clinias, como testimonios en favor de su tirada contra las mujeres y el amor heterosexual.¹⁷ Homero es citado de nuevo más adelante, esta vez nombrado explícitamente por otro personaje, Menelao, para sostener la misma idea.¹⁸

En Aquiles Tacio, pues, la cita siempre está marcada (al igual que en Heliodoro), aunque puede faltar el nombre del autor, y está introducida por personajes de la novela como autoridad para convalidar una tesis. Como pronto veremos, el uso de la cita poética en Petronio es muy diferente.

Por supuesto, en Aquiles Tacio hay también constante referencia a la épica y al teatro. La tiranía del espacio nos impide extendernos, pero bastará con recordar el episodio del puñal retráctil, que se empleaba durante las representaciones teatrales de episodios homéricos, que sirve en la novela para la puesta en escena del falso sacrificio de Leucipa. Tampoco tendremos que olvidarnos de que, en Aquiles Tacio, Clitofonte indica con el nombre de δρᾶμα su propia vicisitud amorosa¹⁹ y de que referencias explícitas a la comedia aparecen hacia el final de la novela.²⁰ Es interesante también que Aquiles Tacio se refiere a menudo a un arte no literario: la pintura –como, por otra parte, ocurre en otras novelas.²¹

κακόν, ᾧ κεν ἅπαντες τέρπωνται κατὰ θυμόν, ἐὸν κακὸν ἀμφαγαπῶντες”; (Hes., *Op.* 57-58).

¹⁵ En Ach. Tat. 1.8.4, Clinias, el personaje que habla, presupone este reconocimiento en el destinatario de su discurso (su amado Caricles). Es transparente la atribución al lector del mismo reconocimiento por parte del autor.

¹⁶ Ach. Tat. 1.8.7 ~ Hom., *Il.* 2.478.

¹⁷ Cf. Fusillo (1990: 43).

¹⁸ Ach. Tat. 2.36.3. Cf. Cresci (1976: 122).

¹⁹ Ach. Tat. 1.9.1. Sobre el término δρᾶμα como posible denominación de la novela de amor, véanse Müller (1976: 117-118); Marini (1991). Sobre el marcado desarrollo de las referencias teatrales en Heliodoro, cf. *infra*.

²⁰ Ach. Tat. 8.9.1; 8.10.2.

²¹ La novela de Aquiles Tacio empieza con la ἐκφρασις de la pintura de Zeus y Europa; en 5.3.4-8 la descripción de una pintura se asemeja a la situación narrada;

Las referencias teatrales tienen una fuerte presencia en Heliodoro. No es posible presentar aquí un cuadro, ni siquiera conciso, del uso de la cita y de la referencia literaria en su novela.²² Nos limitaremos a remarcar que, además de innumerables alusiones –tanto verbales como de contenido– a contextos poéticos, sobre todo épicos y teatrales, hay en Heliodoro unas verdaderas citas, que siempre están marcadas,²³ como en Aquiles Tacio, aunque el uso de la cita, sobre todo las de Homero, tiene carácter y objetivos diferentes en los dos novelistas. Heliodoro, en efecto, parece el único novelista griego que en sus referencias a Homero tiene en cuenta tanto la tradición escoliástica²⁴ como las interpretaciones alegóricas que desde siglos se aplicaban al texto de sus poemas.²⁵

en 6.1.3 Mélita compara a Clitofonte disfrazado de mujer con una pintura de Aquiles en Skyros. Sobre la pintura en Aquiles Tacio, véase Laplace (2007: 92-96; 107-146). En Charit. 3.8.6, Calírooe con su niño en brazos es más hermosa que cualquier pintura, escultura o poesía. En Apul., *Met.* 6.29.2-5, la pintura de la fuga de Cárite a caballo del asno dará la ocasión para escribir una obra literaria; y, desde luego, la novela de Longo se abre con la *ἐκφρασις* de la pintura de la vida de Dafnis y Cloe. Cf. Mittelstadt (1967).

²² Para un cuadro general de la manifestación de la cultura literaria de Heliodoro en su novela, cf. p. ej. Colonna (1987: 12-14). Para sus citas, cf. especialmente Feuillatre (1966: 105-114). En cuanto a las referencias teatrales, luego del viejo ensayo de Walden (1894), véase p. ej. Crismani (1997), que ofrece un cuadro completo de la relación entre la novela de amor y el teatro. Cf. más adelante, nota 90.

²³ P. ej. Heliod. 1.8.7 (Eurip., *Med.* 1317); 1.14.5 (Hom., *Il.* 6.202); 3.4.1 (verso homérico formular: Ἴημος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος ἠώς); 4.7.4 (Hom., *Il.* 16.21); 4.19.3 (Hom., *Il.* 17.104); 5.15.2 (Hom., *Il.* 3.65; inmediatamente antes, 5.15.1, hay una alusión a Hom., *Il.* 1.98-99: casi una técnica de centón: v. *infra*: nota 42); 7.10.5 (Hom., *Il.* 6.235-236). Cf. 4.4.3 (alusión a Hom., *Il.* 13.636-637); 1.14.4 (alusión a Hes., *Op.* 197-200).

²⁴ Heliod. 3.4.2 así describe el cinturón de Cariclea: ζώνην δὲ ἐπεβέβλητο τοῖς στέρνοις· καὶ ὁ τεχνησάμενος εἰς ἐκείνην τὸ πᾶν τῆς ἑαυτοῦ τέχνης κατέκλεισεν. Cf. *schol. ad Hom., Od.* 11.610, II, p. 526 Dindorf εἰς ἐκείνην γὰρ τὸ πᾶν τῆς ἑαυτοῦ τέχνης κατέκλεισεν, referido al talabarte de Heracles.

²⁵ Hemos visto (nota 7) que Apuleyo ya presuponía la exégesis del Ulises de la *Odisea* como el sabio perfecto; pero mucho más compleja es la interpretación alegórica de un pasaje homérico presupuesta por Heliod. 3.12-13, donde Hom., *Il.* 13.71-72 es interpretado, forzando evidentemente el sentido del texto, como portador de un significado recóndito. Homero es llamado no sólo sabio, sino también egipcio (ὁ σοφὸς Ὀμηρος αἰνίττεται, οἱ πολλοὶ δὲ τὸ αἶνιγμα παρατρέχουσιν... ἃ δὴ καὶ Ὀμηρος εἰδώς, ἅτε Αἰγύπτιος καὶ τὴν ἱερὰν παιδευσιν ἐκδιδαχθεὶς κτλ.). Cf. Lambertson (1986: 150-152); Fusillo (1990: 44-46); Telò (1999: 71-76); Robiano (2000: 519). ¿Será puramente fortuito que el primer autor alegórico se llamaba

Si a esta altura examinamos las escasas citas poéticas que se encuentran en las partes de las *Satyrice* que llegaron a nosotros, saltará enseguida a la vista que el proceder de Petronio con respecto al uso de la cita difiere totalmente del de Aquiles Tacio y de Heliodoro.

En primer lugar, hay que conservar la distinción, no siempre respetada, entre la cita poética y la inserción en la prosa de la novela de interludios métricos originales, que, como es bien conocido, constituye una de las características sobresalientes de la obra petroniana. Estos interludios, desde luego, están bajo el influjo de toda la tradición poética, hasta la inclusión casi literal de versos de poetas anteriores,²⁶ pero claro está que difieren netamente de la cita. Es posible que Petronio se haya sumado a una tradición narrativa griega que contemplaba las dos: tanto la cita como la inserción de interludios métricos originales. El célebre fragmento del llamado *Iolaus*²⁷ contiene tanto una sección en versos sotadeos (empleados también por Petronio²⁸) como la cita de unos versos de Eurípides,²⁹ que aparecen sin nombre del autor y constituyen parte integrante del relato con la doble función de comentario de la narración y –como es evidente– de degradar la amistad heroica de Orestes y Pílates, al aplicar las palabras de Eurípides a un ruin seductor y a su equívoco amigo, que por él se ha prestado a volverse *gallus* de Cibele.³⁰ Este es un rasgo que recibió menos atención que el discurso del *gallus* en sotadeos; sin embargo, la cita ‘degradada’ no contribuye menos a establecer una afinidad con Petronio.³¹

Teágenes, como el héroe de la novela de Heliodoro? Según Telò (1999), Heliodoro emplea deliberadamente la terminología de la crítica homérica.

²⁶ Cf. p. ej. Petr. 134.12.12-13 *Phoebeia Circe / carminibus magicis socios mutauit Ulixis* ~ Verg., *Ecl.* 8.70 *carminibus Circe socios mutauit Ulixi*.

²⁷ *POxy* 3010. Véase el texto en Stephens-Winkler (1995: 358-374).

²⁸ Cf. Setaioli (2011: 73-89).

²⁹ Eurip., *Orest.* 1155-1157, con tan sólo la sustitución de οὐ τυραννίδος del original por οὐδὲ χρυσός. Además de *Iolaus*, se pueda tal vez añadir un fragmento publicado por Pintaudi (1992: 289-290), donde aparece la cita de Hom., *Il.* 13.278. Sin embargo no es seguro que se trate de un fragmento narrativo. Cf. Bartoňková (1996: 259).

³⁰ Cf. Barchiesi (1986: 230) (este ensayo reapareció más tarde en inglés: Barchiesi [1999]; cf. también Barchiesi [2006]); Robiano (2000: 524). Sobre el concepto de degradación del modelo (sobre todo en Petronio), v. Fedeli (1988).

³¹ Otro fragmento narrativo que presenta una inserción métrica es el llamado *Tinouphis*: Stephens-Winkler (1995: 400-408).

Sin embargo, es prematuro renunciar, como lo hicieron unos estudiosos,³² a ver en el carácter prosimétrico de las *Satyrica* una herencia, al menos parcial, de la sátira menipea. Veremos enseguida que hay elementos que parecen apuntar en esta dirección.

Las citas poéticas que se encuentran en las partes conservadas de la novela petroniana no son muchas, pero lo que de inmediato salta a la vista es que todas están introducidas sin el nombre del autor y como parte integrante de la narración.³³

La primera cita poética está puesta en boca de Trimalción, que repite las palabras del Laocóon virgiliano (*sic notus Ulixes?*)³⁴ otorgándoles un alcance proverbial, que por supuesto cambia su significación, pero que está lejos de constituir una desacralización del texto del poeta.

Muy distinto es el caso de las dos citas virgilianas que aparecen en el cuento de la Matrona de Éfeso. Ambas están puestas en boca de la *ancilla*, que intenta persuadir a su dueña de renunciar a sus propósitos de muerte y de aceptar el amor del soldado.³⁵ Aquí es evidente la degradación del amor heroico de Dido por Eneas al transferir las palabras de la hermana Ana dirigidas a la reina de Cartago al innoble amorío del cuento petroniano, que culminará con la crucifixión del cadáver del marido de la mujer.

Es interesante comparar estas citas con el uso que se hace del mismo episodio de la *Eneida* en la *Historia Apollonii regis Tyri*,³⁶ donde el material

³² P. ej. Astbury (1977).

³³ La única (y parcial) excepción puede ser la cita de Hor., C. 3.1.1 en Petr. 118.4 *refugiendum est ab omni uerborum, ut ita dicam, uilitate et sumendae uoces a plebe remotae, ut fiat "odi profanum uulgus et arceo"*. Falta la atribución a Horacio, que, sin embargo, es nombrado en el párrafo siguiente: *Romanusque Vergilius et Horatii curiosa felicitas*. Otro elemento que diferencia esta cita (como la de Cic., *Cael.* 41 en Petr. 3.2: v. Setaioli [2011: 37 n. 138]) de las demás es su aparición en un contexto de teoría literaria, que, sea como fuere interpretado, no se puede equiparar con el tono paródico y burlesco de los contextos en los que aparecen las demás citas. Otro tanto ocurre con la cita de Verg., *Aen.* 5.1 en Petr. 68.4, introducida como recitación durante la cena de Trimalción y, por lo tanto, con atribución explícita a Virgilio (68.5). V. *infra*, nota 55. Un caso parecido en Ach. Tat. 2.1.1 (v. *supra*, nota 13).

³⁴ Petr. 39.3 ~ Verg., *Aen.* 2.44. Cf. Schmeling (2011: 150).

³⁵ Petr. 111.12 *id cinerem aut manis credis sentire sepultos?* ~ Verg., *Aen.* 4.34 (donde se lee *curare* en vez de *sentire*). Petr. 112.1 *placitone etiam pugnabis amori?* ~ Verg., *Aen.* 4.38 (los mss. reproducen también el verso siguiente de Virgilio, que, sin embargo, no parece adaptarse a la situación). Cf. Barchiesi (1986: 231); Fusillo (1990: 42-43); Schmeling (2011: 431-432; 433).

³⁶ En esta novela, que ha llegado a nosotros en varias redacciones latinas, se encuentran por supuesto también referencias al teatro (p. ej. *Hist. Apoll.* 12, p. 9, 12-

virgiliano está utilizado para describir, al contrario que en Petronio, el nacimiento de un amor de nobleza igual al de la Dido virgiliana.³⁷ Excepto el breve fragmento del *Iolaus*, esta es la única novela que hasta ahora hemos encontrado en la que las citas poéticas están orgánicamente insertadas en el relato y además su uso recuerda, de alguna manera, –si no a la forma– a la técnica del centón.³⁸

Estas características la acercan, por un lado, a las dos citas del relato petroniano de la Matrona de Éfeso y, por el otro, presentan alguna afinidad con el más clamoroso caso de transformación que una palabra virgiliana sufre en la novela de Petronio, esta vez no en boca de un personaje, sino en la narración desarrollada en primera persona por Encolpio, que se sirve de ella para describir su *mentula* traicionera, insensible a los reproches y a las amenazas que acaba de dirigirle. Petronio realiza aquí un verdadero centón virgiliano de tres versos: los dos primeros proceden de la *Eneida*, donde una vez más se describe a Dido, en este caso luego de su muerte, cuando en el Hades rehúsa responder a las palabras de Eneas; el tercero está compuesto de una expresión sacada de las *Bucólicas* seguida por otra que en la *Eneida* se refiere a la muerte de Euríalo.³⁹

14 Schmelting; 16, p. 12, 19-25). Todas las referencias corresponden a la rec. A de la novela.

³⁷ *Hist. Apoll.* 18, p. 13, 19-21 *sed "regina graui iam dudum saucia cura"* (Verg., *Aen.* 4.1) *Apollonii figit "in pectore uultus uerba<que>"* (*Aen.* 4.4-5), *cantusque memor credit "genus esse deorum"* (*Aen.* 4.12). *Nec somnum oculis nec "membris dat cura quietem"* (*Aen.* 4.5). En *Hist. Apoll.* 48, p. 40, 18-19, la esposa de Apolonio, que se ha vuelto sacerdotisa de Diana, *in ueste purpurea uenit stipata caterua famularum*. Aquí también el recuerdo de la Dido virgiliana es evidente (cf. Verg., *Aen.* 4.136; 139). Hay otra alusión virgiliana en *Hist. Apoll.* 11, p. 7, 24-25 y 39, p. 30, 8 (cf. Verg., *Aen.* 3.69). En los versos que aparecen en *Hist. Apoll.* 11, p. 8, 1-17, el referente constante es Verg., *Aen.* 1.81-142, pero hay también una reminiscencia ovidiana. El uso constante, y realizado con bastante destreza, de Virgilio puede constituir un argumento en favor del origen latino de la novela.

³⁸ Cf. la nota precedente.

³⁹ Petr. 132.11 *illa solo fixos oculos auersa tenebat / nec magis incepto uultum sermone mouetur / quam lentae salices lassoue papauera collo*. Los primeros versos corresponden a Verg., *Aen.* 6.469-470 (el verso virgiliano siguiente menciona una *dura silex* –tal vez haya, entonces, una alusión antifrástica a la impotencia de Encolpio). En el tercer verso las palabras *lentae salices* son adaptadas de Verg., *Ecl.* 5.16 o 3.83; las que siguen son extraídas de Verg., *Aen.* 9.436. Cf. Setaioli (2011: 84 n. 80); Schmelting (2011: 508).

La desacralización de tres de las más nobles figuras virgilianas (Dido, Dafnis,⁴⁰ Euríalo) en este pasaje petroniano es demasiado evidente como para necesitar subrayado. De todas formas, tenemos aquí un verdadero centón métrico, que no tiene paralelos precisos en la novela antigua, aunque hay técnicas que se le acercan en la *Historia Apollonii*⁴¹ y también en las novelas de Heliodoro y de Caritón.⁴² En ninguna novela se encuentran, en efecto, composiciones métricas autónomas y separadas de la prosa formadas por un mosaico de expresiones sacadas de partes distintas de obras poéticas anteriores.

Este fenómeno se presenta, en cambio, en autores cuyas obras pueden vincularse con la tradición de la sátira menipea. En Luciano aparecen varias veces⁴³ y es muy probable que existiera ya en las *Menipeas* de Varrón.⁴⁴ Además, en los escritos de Luciano, estos ‘centones’, como otras numerosas citas poéticas, tienen un carácter evidentemente paródico; en otros términos, se trata de un uso totalmente análogo al del ‘centón’ petroniano que hemos examinado.

⁴⁰ En Verg., *Ecl.* 5.16 las palabras *lenta salix* aparecen poco antes del epicedio de Dafnis.

⁴¹ Cf. más arriba, nota 37.

⁴² Con respecto a Heliodoro v. *supra*, nota 23. En Charit. 5.5.9 están citados en un breve lapso Hom., *Il.* 3.146 y *Od.* 1.366 (cf. 18.213); con respecto a este pasaje, Fusillo (1990: 40) habla de “tecnica da centone”. Cf. también Müller (1976: 129 n. 73); Manuwald (2000: 112-115); Hirschberger (2001: 167). De todas formas, ni aquí ni en *Hist. Apoll.* 18, p. 13, 19-21, las expresiones poéticas citadas producen una composición métrica nueva. Esto ocurre, en cambio, en Petronio. Lo mismo sucede, como pronto veremos, en la sátira menipea.

⁴³ En Lucian., *Charon* 22, aparecen cinco versos que incluyen expresiones sacadas de Hom., *Il.* 9.319-320; *Od.* 10.521; 11.29; 11.539; 11.573. En Lucian., *Zeus tragoed.* 1, justamente al comienzo, Hermes, Atenea y Zeus se intercambian discursos en versos; el de Atenea consta de cinco hexámetros, que incluyen expresiones sacadas de Hom., *Od.* 1.45; *Il.* 8.31; 6.149; 21.74; 1.363; 16.19; 1.193, y 3.35. Los tres versos de Zeus son trímetros que parodian el comienzo del *Orestes* de Eurípides. Más adelante (§ 6) Hermes pronuncia seis hexámetros con expresiones sacadas de Hom., *Il.* 8.7; 20.7-8; 9.535. Los trímetros pronunciados por Hermágoras (§ 33) son comparables con Eurip., *Orest.* 866-871.

⁴⁴ Cf. Bartoňková (1976: 77-78). La estudiosa observa que el fr. 225 Bücheler = Astbury de las *Menipeas* de Varrón (*Africa terribilis; contra concurrere ciuis / ciui atque Aeneae misceri sanguine sanguen* en el texto de Astbury) contiene expresiones sacadas de distintos pasajes de Enio: Enn., *Ann.* 310 V.² = 309 Sk. *Africa terribili tremiit horrida terra tumultu* y *Hecuba* 180 Jocelyn *heu me miseram. Interii. Pergunt luere sanguen sanguine*. La forma *sanguen* aparece también en Enn., *Alcmeo* 20 Joc.

El uso de la palabra poética en el marco de la sátira menipea puede ser perfectamente ilustrado a través de una comparación entre dos pasajes de la novela de Heliodoro y otros tantos de la *Apocolocyntosis* de Séneca, donde se encuentran citados los mismos versos. En las *Etiópicas* la cita tiene ambas veces carácter de absoluta seriedad, mientras que en el *ludus* senequiano adquiere un sentido de parodia desacralizante.⁴⁵ Tendremos, pues, que concluir que la sátira menipea ejerce todavía un fuerte influjo en la obra de Petronio, no sólo en lo relativo a la forma prosimétrica, sino también con respecto a la parodia literaria, que constituye uno de los rasgos sobresalientes de las *Satyrica*. A esta altura surge como natural una pregunta: ¿la parodia petroniana está dirigida en primer lugar a los poetas citados o más bien al uso de la cita que se encuentra en la novela seria de amor?

En las novelas que hasta ahora hemos analizado pudimos verificar que el uso de la cita es diferente del que se presenta en Petronio; si hay parodia de la novela, entonces su blanco deberá ser otro tipo de novela, que, al emplear la cita con toda seriedad, lo hacía de una forma parecida a la parodia petroniana. Ya hemos encontrado afinidades con la manera petroniana de citar en el fragmento del *Iolaus* y en la *Historia Apollonii*; pero un parangón aún más apropiado es el que puede establecerse entre Petronio y la novela griega más antigua que ha llegado a nosotros, la de Caritón,⁴⁶ que, cualquiera sea la datación elegida, no puede haber sido escrita en una época muy distante de la de Petronio.⁴⁷

⁴⁵ En Heliod. 2.21.5, Calasiris empieza el relato de sus vicisitudes con una ligera modificación de Hom., *Od.* 9.39 (Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσειν). Cf. Fusillo (1990: 41-42); Telò (1999: 81-82); Morgan (2003²: 436). El mismo verso es puesto en la boca de Claudio en Sen., *Apoc.* 5.4, con la evidente intención paródica realizada a continuación. En Heliod. 7.11.9, un personaje alude con toda seriedad a un célebre verso de Eurípides (*Cresph.* 449.4 Nauck = 449.6 Kannicht χαίροντας εὐφημοῦντας ἐκπέμπειν δόμων), que en Sen., *Apoc.* 4.2, con los participios en caso nominativo, se aplica burlescamente a la muerte de Claudio decretada por los dioses.

⁴⁶ A nuestro juicio, Ruiz-Montero (2003²: 54 n. 110) está en lo cierto al rechazar cualquier acercamiento entre la Menipea y Caritón basado en sus numerosas citas poéticas. Ha sido Petronio, en cambio, el que extrajo de la Menipea tanto el prosímetro (con interludios poéticos originales) como el uso paródico de la cita, que en sus manos se transforma en burla del uso serio de esta en novelas como la de Caritón.

⁴⁷ Papanikolaou (1973: 162-163) pone a Caritón en el siglo I antes de Cristo. Una reseña de las fechas propuestas en Ruiz-Montero (1994: 1006-1012). Véase

En Caritón se encuentran a menudo citas, además de alusiones a un gran número de autores,⁴⁸ que, como en Petronio, siempre pertenecen al grupo de los universalmente reconocidos como clásicos. Pero las citas que más atraen la atención del lector –con mucho las más numerosas– son las que proceden de Homero.⁴⁹ La manera de citar de Caritón difiere de la que se encuentra en los novelistas griegos más tardíos. En su novela, en efecto, la palabra poética está orgánicamente insertada en la narración y la continúa.⁵⁰ Sólo rara vez la cita está marcada como tal,⁵¹ y –aun integrada lingüísticamente en la narración– cambia a menudo la significación original y a veces sufre cambios textuales para adaptarse al nuevo contexto.⁵²

Massimo Fusillo remarca la importancia de las teorías retóricas de la cita que se encuentran en los manuales de Demetrio y de Hermógenes,⁵³ y que recomiendan la integración orgánica de la cita en la prosa en la que se inserta y la apropiación de la palabra poética a través de un uso que haga personal lo que se saca de otro autor, al conferirle un sentido en armonía con el nuevo contexto. Es precisamente lo que hacen Caritón, al insertar

infra p. ej. Bowie (2002); cf. Bowie (2008: 23) (50 d.C.). El último editor, Reardon (2004: V), ubica a Caritón poco antes del principado de Nerón. La fecha más antigua ha sido propuesta por Müller (1976: 118) (finales del siglo II a.C.).

⁴⁸ Cf. Papanikolaou (1973: 13-24). Para una bibliografía sobre las relaciones entre Caritón y la literatura clásica, v. Hirschberger (2001: 157).

⁴⁹ Homero es citado 27 veces en la novela de Caritón.

⁵⁰ Esto ha sido subrayado por muchos estudiosos: p. ej. Müller (1976: 127-128); Barchiesi (1986: 232); Bartoňková (1996: 258); Manuwald (2000: 100); Robiano (2000: 516). Las citas homéricas aparecen tanto en la narración del autor como en los discursos de los personajes: otro aspecto donde Caritón está cerca de Petronio.

⁵¹ Eso ocurre en 2.3.7 y 5.5.9; cf. 1.5.2; 4.1.8. La cita está señalada de manera alusiva en 5.4.6; 6.4.6; 7.4.3.

⁵² Cf. Charit. 1.1.14; 2.5.12; 5.10.9; 7.3.5; 8.5.2. En estos casos, Caritón a menudo no respeta la métrica. V. Müller (1976: 128-129); Fusillo (1990: 38-39); Manuwald (2000: 109); Robiano (2000: 517); Hirschberger (2001: 160).

⁵³ En particular Demetr., *De eloc.* 112-113 y 150 y Hermog., *περὶ ἰδεῶν* 2.4, pp. 312-322 Spengel. Demetrio (*De eloc.* 150) recomienda el uso del verso en el estilo elegante (γλαφυρός). Hermógenes subraya que los versos tienen que entrelazarse orgánicamente con la prosa, sin producir discordancias. El texto más interesante es quizá el primero de Demetrio, que hace hincapié en la necesidad de adaptar los versos citados al nuevo contexto, otorgándoles un nuevo sentido y empleándolos como expresiones propias (ἰδίως αὐτῷ χρώμενος ἴδιον τὸ ληφθὲν ποιεῖ). V. también Hirschberger (2001: 159).

versos de Homero en su narración, y Petronio, al brindar un sentido desacralizante a los versos virgilianos que cita. En los mismos años, una operación parecida, aunque especularmente contraria, era llevada a cabo en Roma por el filósofo Séneca, al dotar los muchos versos virgilianos citados de un nuevo sentido moral.⁵⁴ Podemos incluso preguntarnos si Petronio, además del uso de la cita en la novela griega de amor, quiso también parodiar el de Séneca. De todas formas, podemos responder a la pregunta que nos hemos hecho antes, en el sentido de que la parodia de Petronio no apunta directamente contra el poeta cuyas palabras está citando –se trata, en efecto, del *Romanus Vergilius*⁵⁵ que admira– sino, y sobre todo, contra el uso serio y ostentoso de la cita poética en el género narrativo al que también pertenece una obra tan innovadora y revolucionaria como las *Satyrica*.

2. Hemos visto que, a través de sus citas poéticas, Petronio parodia en realidad la manera en que las utilizaban las novelas griegas de amor, uso que se encuentra en su contemporáneo Caritón, pero que perduró en el tiempo, como lo atestiguan la *Historia Apollonii* y aun –ya en un nivel paródico– el fragmento del *Iolaus*.

El carácter paródico de las citas petronianas es evidente, aunque su número es bastante bajo, desde luego por causa de la tradición fragmentaria de las *Satyrica*. Pero la parodia petroniana no está limitada a las citas, sino que se extiende a las referencias a los géneros literarios ilustres que están casi omnipresentes en todo lo conservado de la novela. Una vez más es legítimo preguntarse si la parodia está dirigida en primer lugar a la épica y al teatro o también, y sobre todo, a la actitud de la novela griega de amor hacia los géneros elevados. A esta altura, también entran en juego novelistas como Heliodoro y Aquiles Tacio, porque en sus novelas, como en la de Caritón,⁵⁶ la épica y el teatro –trágico sobre todo, pero también cómico– constituyen un modelo permanente.

⁵⁴ Cf. Setaioli (1965).

⁵⁵ Petr. 118.4 (pronunciado por Eumolpo). Otro atisbo de la admiración de Encolpio (y sin duda de Petronio detrás de él) por Virgilio se puede ver en las palabras que refieren una mala recitación del poeta: 68.5 *ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit*.

⁵⁶ No nos interesa establecer aquí si Caritón, con sus numerosas citas homéricas y su constante referencia a la épica, es un “homérica de la prosa”, como lo cree Müller (1976: 131) (cf. además, p. ej., Manuwald [2000: 99]; Robiano [2000: 526-527]). Es de todas formas seguro que, como nota Barchiesi (1986: 233), Caritón,

Bastará con recordar la referencia continua en las *Satyrica* a situaciones y personajes de la *Odisea*;⁵⁷ pero la épica, y también la tragedia, representan un hipotexto constante de la narración petroniana, potenciado por la genial caracterización del protagonista y narrador como un ‘mitómano’⁵⁸ inclinado a transfigurar continuamente sus sórdidas y ridículas experiencias a través del prisma de los héroes de la literatura elevada.⁵⁹ Más adelante veremos que incluso esta caracterización de Encolpio sea tal vez la exageración paródica de un tipo que estaba presente en la novela griega de amor.

En Petronio, por ejemplo, el tejido de reminiscencias de la *Odisea* en el episodio de Circe-Polieno finaliza con una poesía de refinada factura inspirada en otro episodio homérico: la escena de amor de Zeus y Hera en el libro 14 de la *Ilíada*, y revela su carácter paródico sólo en el contexto en prosa de la impotencia de Encolpio;⁶⁰ sin embargo, la parodia será poco después corroborada por una alusión desacralizante al mismo episodio homérico.⁶¹

La degradación del modelo homérico, con relación a su uso en la novela griega, puede verse muy bien, por ejemplo, en el caso de la referencia explícita al reconocimiento de Ulises por parte de su nodriza Euriclea.⁶²

aunque no puede aspirar a la continuidad con el género épico, quiere sin embargo sugerir la comparación. Esta es una manera de elevar literariamente los hechos narrados, que también se encuentra en los demás novelistas.

⁵⁷ Cf. p. ej. Petr. 48.7; 97.4-5; 98.5; 101.7; 105.10; 127.5; 132.12. La tiranía del espacio nos impide detenernos en este aspecto de las *Satyrica*; remitimos a Setaioli (2011: 265-284), con respecto a la hipótesis de Klebs (1889) y a las disputas que siguieron.

⁵⁸ Según la definición de Conte (1996).

⁵⁹ La parodia se evidencia, por ejemplo, cuando el protagonista-narrador señala la conclusión de un discurso del liberto Nicerote con la solemne fórmula épica *haec ubi dicta dedit* (v. Setaioli [1985: 105]), que reaparece, seriamente empleada, en el ensayo épico de Eumolpo, el *Bellum ciuile* (Petr. 121.100). Una fórmula homérica parecida (οὐπω πᾶν εἴρητο ἔπος) se encuentra dos veces, empleada con toda seriedad, en la novela de Caritón (3.4.4; 7.1.11); cf. Barchiesi (1986: 234); Robiano (2000: 521); Hirschberger (2001: 159).

⁶⁰ Véase Setaioli (2011: 199-209).

⁶¹ Petr. 131.4 *illa de sinu licium protulit uarii coloris filis intortum*. Estas palabras, que se refieren a la vieja y repugnante hechicera Proselenos, están muy cerca del gesto de Afrodita en Hom., *Il* 14.214-215 ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἰμάντα ποικίλον. Cf. Roncali (1986: 110).

⁶² Petr. 105.10 *miretur nunc aliquis Ulixis nutricem post uicesimum annum cicatricem inuenisse originis indicem eqs*. La referencia es a Hom., *Od*. 19.392-393; 467-470.

En Petronio, la señal de reconocimiento se traslada de la cicatriz del mordisco de un jabalí a la *mentula* de Encolpio, mientras que en Heliodoro la señal de reconocimiento de Teágenes permanece, sin ningún esfuerzo de fantasía, la misma que en la *Odisea*: el mordisco de un jabalí.⁶³

La degradación más evidente de los modelos elevados de la épica y de la tragedia,⁶⁴ pero también, y en mayor medida, de su uso en la novela de amor, aparece en el soliloquio con el que Encolpio justifica su alocución a la *mentula* traicionera. El pasaje forma parte de una sección que incluye también la poesía de 132.15, que conlleva un verdadero programa literario.⁶⁵ Justamente estos versos, que reivindican la *simplicitas* de la *candida lingua* (es decir, la franqueza que no excluye ningún aspecto de la vida en la representación artística) y la elegante sencillez de la expresión,⁶⁶ confirman que una embestida polémica contra los géneros elevados (mucho menos contra los grandes autores del pasado que contra los epígonos que aún en la época de Petronio pretendían cultivar la épica y la tragedia) está sin duda presente. Sin embargo, la propia referencia a estos géneros literarios en el contexto ridículo de la impotencia de Encolpio muestra que la parodia de Petronio apunta en primer lugar a la novela griega de amor.

Para justificar su discurso previo a la *mentula*, Encolpio se refiere al célebre de Ulises a su corazón en la *Odisea* y a los de los personajes trágicos a sus propios ojos.⁶⁷ En las novelas griegas que conocemos no hay ningún personaje que dirige la palabra directamente a su corazón, como lo hace el Ulises de Homero; sin embargo, en Caritón, Dionisio y el rey de Persia le

⁶³ Heliod. 5.5.2.

⁶⁴ Se puede añadir que en Petronio tampoco faltan alusiones irreverentes incluso al *Simposio* de Platón: una, muy manifiesta, se encuentra en 128.7 (cf. Plat., *Symp.* 219d); otra, carente de marcas, pero muy probable, ocurre en 65.3 (la llegada de Habinas a la cena de Trimalción; cf. la llegada de Alcibiades en Plat., *Symp.* 212d). Una cita de Cic., *Cael.* 41, que en el contexto petroniano recibe una significación diferente del original, aparece en 3.2 (en el discurso de Agamenón en respuesta al de Encolpio, que, por su parte, menciona a Sófocles, Eurípides, Píndaro y los nueve líricos, Platón, Demóstenes, Tucídides e Hipérides: 2.3-5, 8). Cf. Setaioli (2011: 37 n. 138).

⁶⁵ Cf. Setaioli (2011: 243-264).

⁶⁶ Petr. 132.15.3 *sermonis puri non tristis gratia ridet*.

⁶⁷ Petr. 132.13 *quid? Non et Ulixes cum corde litigat suo* (cf. Hom., *Od.* 20.13-22), *et quidam tragici oculos suos tamquam audientes castigant?* (cf. Soph., *Oed. t.* 1268-1276; *Philoct.* 1354-1356). Estas elevadas referencias literarias están burlescamente enmarcadas entre dos listas prosaicas de enfermedades que empujan a dirigir reproches a las partes doloridas del cuerpo.

hablan a su propia ψυχή;⁶⁸ el primero, además, realiza dos veces una ‘autoalocución’ (un discurso hacia sí mismo), con el empleo de su propio nombre en caso vocativo.⁶⁹ En Aquiles Tacio es el dios Eros el que le responde al protagonista Clitofonte, hablándole de lo profundo de su corazón, en una especie de diálogo interior.⁷⁰ No es imposible que el novelista griego haya invertido el tema del discurso a su corazón. Sin embargo, parece seguro que, a través del discurso de Encolpio a la *mentula* y de la burlesca referencia al de Ulises a su propio corazón, Petronio tuvo la intención de parodiar el uso de la ‘autoalocución’ en la novela.

El discurso a sus propios ojos, en cambio, se encuentra muy a menudo en las novelas griegas. Subrayamos, en primer lugar, que este tema aparece unido con el apóstrofe a la propia ψυχή en Caritón, del mismo modo que, en las referencias literarias de Petronio, el discurso al corazón está vinculado con el dirigido a sus ojos.⁷¹ El apóstrofe a los ojos se encuentra también en otro pasaje de Caritón,⁷² y además en Aquiles Tacio,⁷³ en la *Historia Apollonii*,⁷⁴ y aun en un fragmento narrativo: la llamada *Calígone*.⁷⁵ Asimismo, aparece en Jenofonte de Éfeso,⁷⁶ donde, sin embargo, Antía dirige la palabra no a sus propios ojos sino a los de Habrócomes.

En este pasaje crucial, Petronio demuestra haber reconocido a la perfección los dos modelos privilegiados de literatura elevada de las novelas griegas: la épica y la tragedia. Más adelante veremos que tampoco ha descuidado el otro modelo teatral, la comedia, y definiremos la forma que adopta su parodia con relación a este género.

Alusiones a la tragedia aparecen a menudo en las *Satyrica*.⁷⁷ Una comparación con Heliodoro muestra el carácter paródico que toman en la novela latina en contraposición a la pretensión de seriedad de la griega.

⁶⁸ Charit. 3.2.9; 6.1.9. Cf. Montiglio (2010).

⁶⁹ Charit. 3.2.8 y 5.2.7 (Διονύσιε).

⁷⁰ Ach. Tat. 2.5.2 κάτωθεν δὲ ὡσπερ ἐκ τῆς καρδίας ὁ Ἔρως ἀντεφθέγγετο κτλ.

⁷¹ Charit. 6.1.9. Además de hablar a su alma, el rey de Persia se compadece de sus ojos, que pronto no verán más a Calíroo.

⁷² Charit. 5.9.4 (Calíroo).

⁷³ Ach. Tat. 5.1.5 (Clitofonte).

⁷⁴ *Hist. Apoll.* 38, pp. 29, 27 - 30, 1 (Apolonio).

⁷⁵ PSI 981; Stephens-Winkler (1995: 272) (líneas 18-20): Calígone maldice a sus ojos por haber visto a Eraseinos.

⁷⁶ Xenoph. Eph. 1.9.7.

⁷⁷ Cf. p.ej. Panayotakis (1995: 154; 182-184).

Al intentar separar a Encolpio y Ascilto, Gitón se arroja entre los dos y les ruega que eviten un combate fratricida, como el de Etéocles y Polinices, y que más bien lo maten a él.⁷⁸ La referencia a la saga tebana es explícita; en concreto, Gitón representa el papel de la Yocasta senequiana.⁷⁹ No hace falta subrayar la degradación burlesca de la escena trágica, ambientada en una *humilis taberna* y motivada por móviles abyectos. También burlesca es la referencia a la lucha fratricida: Encolpio y Ascilto son todo lo contrario de hermanos, aunque a menudo son designados de esta manera.⁸⁰ En Heliodoro, en cambio, hay un combate entre dos verdaderos hermanos, que el autor define seriamente como ‘trágico’, aunque la intervención del padre cambia la ‘tragedia’ en ‘comedia’ y asegura un final feliz.⁸¹

Varias referencias a la tragedia y al teatro aparecen en la escena en la que Gitón y Encolpio intentan suicidarse con la navaja biselada del siervo de Eumolpo,⁸² y en la otra, aún más claramente burlesca, en la que el muchacho amenaza castrarse con la misma ‘arma’.⁸³ En estos pasajes puede verse muy bien la parodia de la novela griega, donde no faltan amenazas de suicidio,⁸⁴ ni tampoco –en un contexto de seriedad verdaderamente ‘trágica’– el tema del arma inofensiva;⁸⁵ pero lo más característico en Petronio es la equiparación de dos géneros teatrales tan distantes como el mimo y la tragedia, que aquí aparecen unidos bajo el común denominador de la ficción y del engaño.⁸⁶ Aunque esta concepción del teatro también

⁷⁸ Petr. 80.3 *inter hanc miserorum dementia infelicissimus puer tangebatur utriusque genua cum fletu petebaturque suppliciter ne Thebanum par humilis taberna spectaret neque sanguine mutuo pollueremus familiaritatis clarissimae sacra. 4 ‘Quod si utique’, proclamabat, ‘facinore opus est, nudo ecce iugulum, conuertite huc manus, imprimite mucrones. Ego mori debeo, qui amicitiae sacramentum deleui’.* Cf. 98.9.

⁷⁹ Cf. Sen., *Phoen.* 443-444. Habermehl (2006: 19-20), descubre acertadamente también un eco virgiliano (*Aen.* 9.427-428: Niso pide que lo maten a él en vez de a Eurialo).

⁸⁰ Petr. 9.4; 9.14; 11.3; 11.4; 13.2.

⁸¹ Heliod. 7.8.1. Acerca de este episodio cf. Telò (1999: 86-87).

⁸² Petr. 94.12-15. Estas tentativas de suicidio son llamadas *mimica mors* (94.15) y definidas poco después con el término *fabula* (95.1).

⁸³ Petr. 108.10-12. La fingida amenaza de Gitón está descrita de esta manera: *audacius tamen ille tragoediam implebat, quia sciebat se illam habere nouaculam, qua iam sibi ceruicem praeciderat.*

⁸⁴ P. ej. la de Cariclea en Heliod. 1.4.1.

⁸⁵ Ach. Tat. 3.20-21. Cf. Habermehl (2006: 266).

⁸⁶ Cf. también Petr. 106.11 *mimicis artibus*; el ‘mimo’ que Eumolpo pone en escena en Crotona (117.4) está definido más adelante como *tragoedia* (140.6) y, en

aflora a veces en la novela griega,⁸⁷ allí la tragedia constituye un modelo serio siempre presente. Bajo este aspecto, entonces, la actitud paródica de Petronio se dirige una vez más contra la novela griega de amor.

Sorprende en Petronio la falta de toda referencia explícita a la comedia,⁸⁸ la que constituye, en cambio, uno de los modelos de la novela griega, sobre todo en lo relativo a la ambientación ‘burguesa’ de sus relatos, y a pesar de la referencia constante a los géneros ‘heroicos’: épica y tragedia.⁸⁹ Eso es cierto en cuanto a todas las novelas de amor, y especialmente a la de Caritón⁹⁰. Las citas directas no son frecuentes,⁹¹ pero la influencia es continua y claramente reconocible. Petronio prefiere referirse al mimo y a la Atelana, tal vez para reflejar el cambio del gusto, y además para alcanzar una degradación paródica ulterior, al reemplazar la elegancia de la comedia menandrea con tipos más groseros y populares de representación escénica.⁹²

3. Como lo ha demostrado Alberto Borgogno,⁹³ el más ‘menandreo’ de todos los personajes de las novelas griegas es seguramente Dionisio, el segundo marido de Calíroe en la novela de Caritón. Está dotado de una

medio, con el término genérico de *scaena* (117.10). Sobre la poesía de Petr. 80.9 (v. *S grex agit in scaena mimum*), v. Setaioli (2011: 141-155).

⁸⁷ P. ej. Helioid. 10.12.2; Ach. Tat. 5.21.3; 7.11.1; 8.8.14.

⁸⁸ En Petronio aparece tan sólo una vez el término *comoedos* (53.13).

⁸⁹ Macrobio (*In somn. Scip.* 1.2.8) asocia la novela a las comedias de Menandro.

⁹⁰ Cf. p. ej. Corbato (1968); Borgogno (1971); Fusillo (1989: 43-55). Para las referencias al teatro en general cf. *supra*, nota 22.

⁹¹ En Helioid. 7.25.1, Aquémenes se burla de Teágenes citando un verso de Menandro (*Perik.* 52): cf. Whittle (1961). Entre las muchas referencias de Heliodoro a la comedia señalaremos las de 10.39.2 (*λαμπάδιον δράματος*; v. Arnott [1965]) y de 2.23.5, donde Cnemón iguala implícitamente el relato de Calasiris a una comedia. En Caritón 4.7.7 encontramos la cita de un verso sin nombre de autor, reconocido como procedente del *Misoumenos* de Menandro (v. A 9 Sandbach) por Borgogno (1970), antes de la confirmación ofrecida poco después por un papiro. Fusillo (1990: 46) considera todavía este verso como “un frammento comico di autore ignoto”. Cf. Manuwald (2000: 115-116).

⁹² En el pasaje citado *supra* (53.13: nota 88), Trimalción emplea el término *comoedos* para declarar que prefirió que representaran Atelanas. Durante su cena se insertan versos de Atelanas incluso en Virgilio (68.5); y el propio Trimalción recita versos de un mimo (35.6).

⁹³ Borgogno (1970); Borgogno (1971: 260-261). Cf. Manuwald (2001: 116).

rica y compleja humanidad, de la cual nos interesa aquí un rasgo muy enfatizado en la novela: su vasta cultura.⁹⁴ En verdad, casi todos los personajes de Caritón son cultos e interpretan sus vicisitudes a la luz de la gran literatura;⁹⁵ sin embargo, ninguno iguala a Dionisio. Sobre la base de Homero y otros autores clásicos, cree que Calírroe es una diosa;⁹⁶ poco después dice que con ella esperaba una vida más feliz que la de Menelao con Helena.⁹⁷ Además, Dionisio aprovecha su cultura para convencer a Calírroe de que Quéreas ha muerto.⁹⁸ Otras veces, su cultura le genera miedo: su conocimiento de las historias mitológicas y literarias sobre las mujeres hermosas le hace temer la pérdida de Calírroe.⁹⁹

Claro está que Dionisio siempre observa los sucesos de su vida a través del prisma idealizante –pero a veces deformante– de la literatura; vive en su propio mundo poético y literario, que intenta proteger de la irrupción de la realidad, pero que está destinado, sin embargo, a romperse sin remedio cuando se enfrente con el mundo real.

Dionisio no es el protagonista de la novela de Caritón,¹⁰⁰ pero es cierto que es el personaje que más coherentemente vive e interpreta su vida a la luz de la literatura, en una novela en la que los personajes más importantes tienen en común una actitud parecida.¹⁰¹ Si Caritón, que –no hay que olvidarlo– es contemporáneo de Petronio, es un supérstite representativo

⁹⁴ La cultura de Dionisio está subrayada al menos seis veces en la novela: Charit. 1.12.6 (παιδεία); 2.4.1 (πεπαιδευμένος); 2.5.11 (παιδείας μετελήφας); 3.2.6 (πεπαιδευμένος); 4.7.6 (πεπαιδευμένος); 8.5.10 (παιδείαν ἐξάιρετον).

⁹⁵ Quéreas compara sus casos con los de dioses y héroes (3.3.5-6). Calírroe también es πεπαιδευμένη (1.12.9; 6.5.8; 7.6.5; cf. 2.5.12; 2.9.4). Incluso el rey de Persia conoce la literatura griega (6.3.2; cf. 6.4.5-6).

⁹⁶ Charit. 2.3.6-7 (con la cita de Hom., *Od.* 17.485 y 487); 2.4.8 (referencia a ποιηταί τε καὶ συγγραφεῖς). Cf. Hirschberger (2001: 173). Dionisio igualmente se refiere a la autoridad de los poetas para sostener que quien es hermoso tiene origen divino o noble (2.1.5).

⁹⁷ Charit. 2.6.1. Más adelante tendrá miedo de perder a Calírroe, como le pasó a Menelao con Helena. Sobre Calírroe como (nueva) Helena, v. Laplace (1980); Marini (1993).

⁹⁸ Charit. 4.1.3 y 5: Dionisio cita con este objetivo, en un breve lapso, Hom., *Il.* 23.71 y *Od.* 24.83. Cf. Fusillo (1990: 36); Hirschberger (2001: 174-179).

⁹⁹ Charit. 4.7.6-7.

¹⁰⁰ Aunque se acepte el parecer de Ruiz-Montero (1994: 1037), según la cual Dionisio es el personaje que más goza de la simpatía del autor.

¹⁰¹ Hirschberger (2001: 170-171) nota que Quéreas ve su relación con Calírroe análoga a la que existía entre Aquiles y Pátroclo en la *Ilíada*; pero hemos visto que actitudes parecidas se encuentran en Calírroe y en otros personajes también.

de una tendencia determinada de la narrativa de su tiempo, el novelista latino habría genialmente adaptado y vuelto orgánica y funcional esta característica, y, al hacer de su protagonista y narrador el soñador literario que conocemos, habría realizado su parodia suprema.¹⁰²

Dionisio es noble, rico y universalmente respetado. Todo lo contrario de Encolpio, un pícaro errabundo que vive fuera de la ley, como se define él mismo.¹⁰³ Posee, sin embargo, una sólida cultura literaria: él mismo lo dice¹⁰⁴ y lo demuestra desde el comienzo de la parte conservada de la novela, en su discusión sobre la elocuencia con Agamenón. No hace falta demostrar que ve y vive sus aventuras a través del prisma de la literatura.¹⁰⁵ Haremos hincapié en un solo rasgo, que lo acerca de manera particular a Dionisio. Como este, Encolpio, en su exaltación amorosa, trata a Circe como si fuera una diosa;¹⁰⁶ lo que más vale, sin embargo, es el hecho de que, en un vórtice de sueños literarios, proclama que ella es la verdadera Dánae,¹⁰⁷ y por lo tanto, implícitamente, que él mismo es igual o superior a Júpiter.¹⁰⁸ ¿Cómo se puede no pensar en Dionisio, que, seguro de haberse asegurado a Calíroo para siempre, se cree “igual a los dioses”?¹⁰⁹ El término empleado por Caritón (ισόθεος) no aparece en otra parte en las novelas griegas. No es entonces ilegítimo pensar que se trata de otra señal de la cultura literaria de Dionisio; y el modelo al que el pensamiento del lector se dirige espontáneamente es la celeberrima oda de Safo: φαίνεται

¹⁰² Será posible admitir que Petronio enfatiza la ligera ironía que ya se encuentra en Caritón, cuando Dionisio compara su sueño de felicidad junto a Calíroo con la vida de Menelao con Helena (Charit. 2.6.1: cf. nota 97). En efecto, este matrimonio estuvo lejos de ser feliz. Cf. Hirschberger (2001: 174).

¹⁰³ Petr. 125.4 *quam male est extra legem uiuentibus: quicquid meruerunt, semper expectant.*

¹⁰⁴ Petr. 10.5 *et tu litteras scis et ego.*

¹⁰⁵ Cf. la definición de “mitomano” de G. B. Conte que hemos mencionado *supra* (nota 58).

¹⁰⁶ Petr. 127.3 *inuenies religiosum, si te adorari permiseris.*

¹⁰⁷ Como Encolpio, además de protagonista, es también narrador, su declaración de que Circe es más hermosa que Dánae puede ser equiparada a la de la voz narrante de la novela de Caritón (4.1.8), que proclama a Calíroo más hermosa que Hebe y Hera (designadas con sus epítetos homéricos además de la mención explícita del poeta).

¹⁰⁸ Petr. 126.18; todo el contexto está entrelazado de alusiones literarias hasta la poesía “homérica” de 127.9. Cf. Setaioli (2011: 193-209).

¹⁰⁹ Charit. 7.5.15 *ισόθεον ἔδοξεν ἑαυτὸν, πεπεισμένος ὅτι βεβαίως ἤδη Καλλιπρός ἀνὴρ ἔστι.*

μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν.¹¹⁰ Dionisio sublima su amor por Calírroe a la luz de la lírica de la gran poetisa de Lesbos, como Encolpio eleva a la esfera divina su amor por Circe al equipararlo con el ἱερὸς γάμος de la pareja celeste en el libro 14 de la *Ilíada*. Ambos tendrán una amarga desilusión: en el caso de Dionisio, no carente de nobleza; en el caso de Encolpio, subrayada por una burla paródica.

¹¹⁰ Sapph. 2.1 Voigt.

2.

APULEIUS

**COME SI DEVE LEGGERE UN ROMANZO:
NARRATORI, PERSONAGGI E LETTORI
NELLE *METAMORFOSI* DI APULEIO**

LUCA GRAVERINI

Leggere un romanzo, come una qualsiasi altra opera letteraria, è un atto complesso che può coinvolgere una quantità di disposizioni d'animo diverse: tanto per fare qualche esempio, credulità e incredulità, coinvolgimento o distacco emotivo, interesse intellettuale, o anche – perché no – noia. Un autore naturalmente deve porsi il problema di controllare fin quanto possibile l'atteggiamento del lettore, e di incentivarlo ad assumere quello più funzionale alla strategia narrativa da lui adottata nel testo. Oggetto di questo studio sono i modi in cui Apuleio tenta di esercitare questo controllo; inevitabilmente ciò porterà a fare alcune considerazioni riguardo alle strategie narrative del romanzo antico in generale, ma a causa delle ovvie limitazioni di spazio sarò costretto a rimandare una trattazione più approfondita di questo argomento ad un lavoro successivo, probabilmente di natura monografica.

Per cominciare, è bene inquadrare la questione dal punto di vista teorico.

1. NORMATIVA RETORICA E DISTINZIONI TRA GENERI LETTERARI

Stando a Dione Crisostomo, Omero era un poeta non solo perché scriveva in versi, ma anche – e forse soprattutto – perché sceglieva parole ed espressioni

ὅπως κηλήσῃ τὸν ἀκροατὴν μετ' ἐκπλήξεως καταγοητεύσας

per sedurre il suo pubblico incantandolo e stupendolo (*Or.* 12.67)

Omero, in sostanza, era un maestro nell'ottenere il coinvolgimento del suo pubblico. Lo Pseudo-Longino tratta di questo argomento in modo più dettagliato. La *phantasia* designa per lui quelle situazioni in cui chi parla crede di vedere con i suoi propri occhi ciò di cui parla, e comunica la medesima illusione a chi lo ascolta. Quando Euripide descrive Oreste che vede le Furie è come se le vedesse egli stesso; non solo, ma anche il suo pubblico è quasi costretto a vederle assieme a lui (15.1-2).

L'esempio dello Pseudo-Longino rimanda al teatro. Il teatro, in effetti, è una forma d'arte particolarmente adatta alla creazione di questa quasi magica corrispondenza di immagini ed emozioni tra autore e pubblico: Orazio, ad esempio, ci conferma che il miglior poeta è quello che, come un mago, sa sedurre il suo animo e fargli provare eccitazione e paura; con i suoi incantesimi gli fa addirittura dimenticare dove si trova per trasportarlo anima e corpo a Tebe o ad Atene, facendogli quasi vivere in prima persona i drammi che li sono ambientati.¹

Il teatro e la poesia in genere sono quindi spazi letterari nei quali il coinvolgimento anche emotivo del lettore viene stimolato in modo particolarmente efficace. La *phantasia*, però, non è loro dominio esclusivo: essa naturalmente fa parte anche del bagaglio tecnico dei retori, che come i poeti vi fanno ricorso spesso e volentieri allo scopo di raggiungere il *pathos*. Ci sono comunque delle differenze che marcano i confini tra i diversi generi letterari: lo Pseudo-Longino avverte che ciò a cui mirano i poeti è l'*ekplexis*, lo stupore, mentre il fine dei retori è l'*enargeia* (15.2); la *phantasia* poetica è caratterizzata dalla tendenza all'esagerazione e al *mythos*, mentre quella dei retori deve restare ancorata ai dati di fatto e alla verità. Se non si tiene conto di queste differenze, la retorica si corrompe: certi

¹ *Epist.* 2.1.210 ss. Sull'importanza di stupore e inganno dei sensi nelle forme teatrali v. ad es. Plutarco, *De gloria atheniensium* 348c: "La tragedia fiorì e fu acclamata, divenendo un meraviglioso spettacolo per gli occhi e le orecchie (θαυμαστόν ἀκρόαμα καὶ θέαμα) degli uomini del tempo e mettendo in scena, tramite miti e avventure, un inganno nel quale, come dice Gorgia, chi inganna è più onesto di chi non inganna, e chi si lascia ingannare più saggio di chi non si lascia ingannare. Infatti, chi inganna è più onesto perché ha promesso di farlo; e chi si lascia ingannare è più saggio perché un animo che non è insensibile è più facilmente affascinato dal piacere delle parole".

oratori contemporanei, dice l'autore del *Sublime* (15.8), vedono le Erinni come Oreste, senza tener conto del fatto che lui le vedeva solo perché era in preda alla follia; quando si lasciano tentare da ciò che è appannaggio della poesia, da ciò che ha carattere mitico (*mythodes*) ed è completamente inventato (*plasma*), essi oltrepassano i confini di ciò che è lecito ad un retore e, in sostanza, del buon gusto.

Quintiliano, citando un brano di Cicerone e descrivendo gli effetti che esso immancabilmente provoca nell'uditorio, ci offre un ottimo esempio degli effetti quasi allucinatori che un buon retore può conseguire facendo un uso attento dell'*enargeia* (*euidentia* in latino):

C'è forse qualcuno così privo di immaginazione che, leggendo nell'orazione contro Verre la frase "Il pretore del popolo romano, con i sandali ai piedi, indossando un mantello color porpora e una lunga tunica, si fermò sulla spiaggia, appoggiato a una cortigiana", non abbia l'impressione non solo di vedere nella sua fantasia i due protagonisti, il luogo e l'atteggiamento, ma anche di immaginarsi da solo alcuni di quei particolari che non sono stati detti? A me sembra proprio di vedere il volto, gli occhi, le vergognose carezze di entrambi, il rispettoso timore e l'ostilità silenziosa dei presenti. (8.3.64-65)²

Quintiliano, almeno in questi capitoli, si preoccupa certamente meno dello Pseudo-Longino di tracciare confini netti tra retorica e poesia, ed anzi non disdegna di fare egli stesso frequente ricorso ad esempi poetici; anche lui tuttavia non manca di confermare che un retore deve rimanere ancorato a ciò che è verosimile (8.3.70). Poco prima del resto aveva avvertito che la mescolanza di diversi registri espressivi – linguaggio sublime e umile, arcaico e contemporaneo, poetico e prosastico – potrebbe partorire

un *monstrum* simile a quello che Orazio immagina nella prima parte dell'*Ars poetica*: "se un pittore volesse unire un collo di cavallo a una testa di uomo ..." (8.3.59-60).

² Le traduzioni da Quintiliano sono tratte da Beta (1997-2001). Il potere quasi allucinatorio di un racconto ben costruito sono esemplificati in un brano famoso di Eliodoro in cui Cnemone confessa che la descrizione di Teagene e Cariclea fatta da Calasiris è stata così vivida che gli è sembrato di vederli di persona (3.4.7; v. Hardie [1998: 26-33]). In generale, sull'*enargeia* nella letteratura e nella retorica antica, v. Zanker (1981); Walker (1993); Cassin (1997); Webb (1997); Manieri (1998); Webb (2009: spec. 87-130).

I confini netti, sia tra le specie animali che tra i generi letterari, sono certamente rassicuranti. Tuttavia, volendo occuparsi di romanzo – un genere letterario che è ormai consuetudine definire ‘misto’³ – risulta purtroppo impossibile evitare di imbattersi in qualche *monstrum*, ed è bene imparare a farci i conti fin da subito. In effetti le narrazioni inventate e a carattere ‘mitico’, che lo Pseudo-Longino vorrebbe limitate all’ambito della poesia, sono una componente essenziale della narrativa antica in prosa; ad esempio, sappiamo bene che *plasma* era uno dei molti termini adottati nell’antichità per riferirsi a quelli che oggi chiamiamo romanzi,⁴ e Achille Tazio sottolinea fin dall’inizio il fatto che il racconto delle avventure di Clitofonte sarà “simile a un mito” (1.2.2). Quanto alla *ekplexis*, ho mostrato altrove che essa è una componente essenziale della strategia narrativa dei romanzi antichi, e Apuleio naturalmente non fa eccezione.⁵ Prima di arrivare alle *Metamorfosi*, però, potrà essere utile qualche breve nota sulle tecniche che un autore di narrativa può adottare per controllare il modo in cui il pubblico reagisce al testo.

2. STRATEGIE DI CONTROLLO

Lo strumento più immediato che un narratore ha a disposizione sono naturalmente le dichiarazioni programmatiche. Un buon esempio è offerto da Caritone, che a 8.1.4 avverte esplicitamente il lettore che l’ultimo libro del romanzo sarà *hediston* e *katharsion*, con ciò stesso prefigurando e condizionando le sue future reazioni emotive; e strategie comunicative di questo tipo non sono affatto rare in Apuleio.⁶ Tuttavia, interrompere troppo spesso la finzione narrativa con questo genere di affermazioni metaletterarie sarebbe naturalmente controproducente; e, in effetti, ogni buon poeta e narratore ricorre soprattutto all’esempio. Gli ascoltatori o i

³ Su questo rimando al primo capitolo di Graverini-Keulen-Barchiesi (2006), con ulteriore bibliografia.

⁴ V. Graverini-Keulen-Barchiesi (2006: 26).

⁵ V. Graverini (2010). In questo contesto mi sono dovuto limitare ad una trattazione sommaria di questi temi generali; bisogna naturalmente precisare che le distinzioni abbastanza nette tra generi letterari relative all’*enargeia* e alla rappresentazione/sollecitazione delle emozioni che emergono dalle teorizzazioni retoriche citate sopra sono spesso assai meno nette nella pratica. V. sopra, n. 2, per alcuni approfondimenti bibliografici.

⁶ Mi limito qui a ricordare il prologo e il brano di 10.2.4 ricordato sotto a p. 131.

lettori di un racconto, se il racconto è avvincente, finiscono sempre per identificarsi in qualche misura nei personaggi del racconto stesso, e per replicarne gli stati emotivi. Più in particolare, ogni testo narrativo di una certa ampiezza contiene narrazioni di secondo livello; queste narrazioni hanno di solito un pubblico, e il modo in cui il pubblico 'interno' reagisce al racconto finisce inevitabilmente per anticipare e condizionare le reazioni del pubblico 'esterno'.

Si potrebbe essere portati a pensare che questa sia più una categoria interpretativa moderna che non una strategia narrativa coscientemente adottata dagli autori antichi. Tuttavia, è possibile dimostrare che la corrispondenza emotiva tra pubblico interno ed esterno di un racconto era una categoria critica adottata già in età ellenistica, e quindi era anche certamente disponibile come tecnica narrativa per un autore che volesse farne uso. In *Odissea* 4.183 ss. Menelao ha appena finito di commemorare Odisseo, creduto morto, e tutti coloro che lo ascoltano scoppiano a piangere. Lo scoliaste nota che

sfruttando brillantemente l'occasione, il poeta, dopo aver stimolato al pianto i suoi ascoltatori, trasferisce questa immagine [*phantasia*] su coloro che ascoltano la commemorazione di Odisseo.⁷

In modo del tutto simile il retore Demetrio, in *De elocutione* 216, commenta il brano nel quale Ctesia (*FGrH* 688 F 24) descrive l'estrema esitazione con cui un messaggero annuncia a Parisatide la morte del figlio Ciro. Tramite queste tattiche dilatorie del messaggero, Ctesia

ha rappresentato in modo estremamente espressivo e vivido [*μάλα ἠθικῶς καὶ ἐναργῶς*] la riluttanza del messaggero a riferire il luttuoso evento, mettendo in angoscia sia la madre che il lettore [*τὸν ἀκούοντα*].

Anche in questo caso, chiaramente, le emozioni provate da un personaggio nel racconto (la madre Parisatide) e descritte con *enargeia* sono del

⁷ Di questo scolio ho trattato con più ampiezza in una comunicazione ("Crying for Patroclus. Achilles Tatius and Homer's *Iliad*") tenuta nel 2008 a Lisbona per la *IV International Conference on the Ancient Novel*, ora in corso di stampa nei relativi *Proceedings*. V. anche *Nünlist* 2009, 149.

tutto analoghe a quelle che ci si aspetta che provi il lettore.⁸ In sostanza, i personaggi in certi casi possono insegnare ai lettori come si deve leggere una storia; e questo avviene con particolare evidenza quando i personaggi in questione sono essi stessi ascoltatori di storie. Nella prossima sezione vedremo come in Apuleio questo avvenga con una certa frequenza; in altre parole, il parallelismo emotivo tra personaggi e lettori è una categoria critica che ‘funziona’, e aiuta a comprendere meglio la poetica delle *Metamorfosi*.

3. LUCIO E ARISTOMENE COME ASCOLTATORI DI STORIE

Venendo finalmente al romanzo di Apuleio, sarà il caso di menzionare solo brevemente il prologo, la richiesta che li viene fatta di ascoltare il racconto con benevolenza e attenzione, e la promessa di dare inizio ad una storia che provocherà stupore (1.1.2 *ut mireris*): ho già contribuito altrove al fiume di parole che la critica recente ha impiegato per analizzare i più reconditi significati di questo testo,⁹ e non essendo il caso di ingrossare ulteriormente l'ondata di piena mi limito a sottolineare ulteriormente la presenza della meraviglia quale caratteristica fondamentale del romanzo. Vediamo piuttosto come questo abbozzo di ‘contratto’ tra autore e lettore si sviluppa, si chiarisce e si arricchisce di nuove clausole con il procedere del romanzo stesso.

Lucio viene presentato fin dall’inizio come ascoltatore di storie: il suo atteggiamento nel ruolo di ascoltatore del racconto di Aristomene finisce per diventare così una implicita guida alla lettura del romanzo stesso. A Lucio riesce facile identificarsi con Aristomene, che è un mercante come lui:¹⁰ anche per questo Lucio non trova affatto difficile credere alla storia

⁸ È evidente che anche per la storiografia, come per la narrativa di invenzione, *enargeia* ed emozioni sono strettamente connesse; la vividezza di certe descrizioni è volta a creare pathos sia per i personaggi che assistono agli eventi narrati, sia per i lettori. Su tutto questo, e sul brano di Demetrio citato nel testo, v. Walker (1993: 362: “Pathetic optics’ may be part of what Greek historiography... contributed to the late genre of the Greek romance”).

⁹ Cf. Graverini (2007: 41-42 = 2012a: 36-38); Graverini (2010).

¹⁰ 1.2.1 *Thessaliam... ex negotio petebam*; 1.5.3 *audite et quo quaestu me teneam: melle uel caseo et huiusce modi cauponarum mercibus per Thessaliam Aetoliam Boeotiam ultro citro discurrens*.

fantastica che gli viene narrata,¹¹ anche se naturalmente questo è soprattutto l'effetto della sua ben nota predisposizione naturale alla curiosità.¹² Contribuiscono a ispirare fiducia anche le parole di Aristomene: espressioni come *me uera comperta memorare* e *quae... gesta sunt* (1.5.1-2) fanno parte del bagaglio retorico di ogni buono storiografo,¹³ e tendono ad aumentare il tasso di credibilità di ciò che viene raccontato.

Ma c'è di più: a ben guardare, in questa prima parte del romanzo vengono suggerite più identificazioni a catena, tramite le quali il lettore viene aiutato a lasciarsi andare alla credulità e a entrare sempre più all'interno del mondo narrativo, superando vari livelli diegetici. Come Lucio, anche Aristomene è un ascoltatore prima ancora che protagonista di storie. Nel suo ruolo di ascoltatore del racconto di Socrate, scopriamo che all'inizio anche Aristomene è scettico, come il suo innominato compagno di strada: la sua prima reazione alla incredibile storia di magia che gli viene raccontata è infatti incredula e perfino ironica.¹⁴ Ben presto, però, le barriere dell'ironia e dello scetticismo crollano, e Aristomene si lascia prendere completamente dall'atmosfera fosca creata dalle parole di Socrate: "Mio caro Socrate... quello che mi racconti è davvero incredibile, per non dire spaventoso. Sei riuscito a far venire anche a me una certa preoccupazione, anzi proprio una bella paura... e se la vecchia viene a sapere i nostri discorsi?"¹⁵

Avendo ormai accettato di credere al racconto, Aristomene tenta di sottrarsi: la fuga da lui pianificata lo porterà lontano allo stesso tempo dalle pericolose streghe e dal mondo narrativo del racconto di Socrate, sperabilmente verso una 'realtà' meno magica e più sicura. Le streghe però

¹¹ 1.4.6 *ego tibi solus haec pro isto credam*; 1.20.3-5 *ego uero... nihil impossibile arbitror... ego huic et credo hercules et gratas gratias memini*.

¹² 1.2.6 *non quidem curiosum sed qui uelim scire uel cuncta uel certe plurima*.

¹³ Anche se, come sottolinea Wytse Keulen in GCA (2007: 149), è vero che queste professioni di veridicità si mescolano liberamente ad un eccessivo rilievo dato ai pettegolezzi della gente quale forma di autenticazione del racconto (1.5.2 *nec uos ulterius dubitabitis si Thessaliae proximam ciuitatem perueneritis, quod ibidem passim per ora populi sermo iactetur quae palam gesta sunt*).

¹⁴ 1.8.3-5 *ain tandem?... potens illa et regina caupona quid mulieris est?... aulaeum tragicum dimoueto...*

¹⁵ 1.11.1-2 *mira... nec minus saeua, mi Socrates, memoras. Denique mihi quoque non paruam incussisti sollicitudinem, immo uero formidinem... ne... sermones istos nostros anus illa cognoscat*.

lo precedono: ed è così che Aristomene, prima spettatore esterno e scettico, si trova ad essere inglobato nella storia di magia che Socrate gli aveva raccontato, e a viverla in prima persona. Ancora una volta, le sue reazioni sono interessanti e possono servire a prefigurare e condizionare le emozioni che i destinatari del racconto (in primo luogo Lucio, ma salendo di un livello diegetico anche noi lettori del romanzo) dovrebbero provare. A 1.12.1, sorpreso dall'ingresso improvviso e violento delle streghe nella sua camera d'albergo, Aristomene confessa di provare due emozioni diverse e contrapposte, *pauor* e *risum*: in quella situazione, egli ha sperimentato in prima persona (*sensi*) il fenomeno per cui emozioni opposte si trasformano naturalmente (*naturalitus*) l'una nell'altra, e convivono. Si tratta senz'altro di un luogo comune: *sententiae* analoghe si ritrovano anche in ambito romanzesco (cf. Eliodoro 2.6.4 e Achille Tazio 5.3.7).¹⁶ Tuttavia, si può anche proporre un modello più preciso.¹⁷ Qui Aristomene sembra proporsi come esempio vivente di un fenomeno che era stato indagato filosoficamente molto tempo prima, nell'ambito di un altro racconto che, guarda caso, narra anch'esso della morte di un personaggio di nome Socrate: il *Fedone* di Platone. A 60b Socrate dice:

Che ben strana cosa, miei cari amici, sembra essere quello che gli uomini chiamano piacere! e come meravigliosamente si trova per natura [*πέφυκε*: cf. *naturalitus* in Apuleio] in rapporto con quello che sembra il suo contrario, il dolore! ... se se ne insegue uno o lo si prende, ci si trova in certo modo costretti a prendere sempre anche l'altro, come se fossero attaccati ad un unico capo, pur essendo due.

¹⁶ Cf. GCA (2007: 250). Si può aggiungere Eliodoro 4.9.1, dove la paradossale combinazione di emozioni è analizzata con ancora maggiore puntigliosità: "Dopo una simile lettura, o Cnemone, riconobbi e ammirai la provvidenza degli dei e fui pieno di letizia e di amarezza insieme (*ἡδονῆς δὲ ἅμα καὶ λύπης ἐνεπλήσθη*); entrai in uno stato d'animo singolare (*πάθος τι καινότερον*): ero contento e, allo stesso tempo, desideroso di piangere: la mia anima si scioglieva di gioia per la scoperta di ciò che ignoravo e per l'interpretazione chiara dell'oracolo; e intanto era inquieta, considerando l'esito delle vicende future, e compiangeva la condizione umana ...". Su questo brano, v. Pizzone (2013); sul topos romanzesco del cumulo di emozioni contrastanti, Fusillo (1999) e Repath (2007).

¹⁷ Già accennato in GCA (2007: 250).

Anche nel dialogo platonico questo strano complesso di emozioni si dimostra in grado di superare le barriere narratologiche: Fedone, il narratore, aveva già confessato in precedenza (59a) di aver provato “una insolita mescolanza di piacere e di dolore” vedendo che Socrate si avviava serenamente alla morte. Socrate quindi, il protagonista della storia, è stato preso a modello da Fedone, il suo narratore. Quel particolare miscuglio di sensazioni provato da Socrate è servito da esempio per Fedone, testimone e narratore della sua morte; e senza dubbio l’atteggiamento di Fedone è a sua volta da intendersi come modello per la pratica di lettura del pubblico del dialogo platonico – in se stesso, già una piccola lezione filosofica e letteraria: piacere e dolore insieme veicolano il messaggio contenuto nel testo.

Indubbiamente, il valore intellettuale e morale della lezione del filosofo ateniese si stempera non poco nel racconto apuleiano: gioia e dolore divengono due manifestazioni emotive più concrete e in certo modo banali, come riso e pianto. Esse non mancano tuttavia di rilevanza dal punto di vista letterario, come nota Wytse Keulen:¹⁸ la loro compresenza corrisponde alla mescolanza ambigua di elementi tragici e comici nella scena dell’incursione delle streghe nell’albergo di Socrate e Aristomene e, più in generale, in tutto il romanzo di Apuleio – potremmo forse parlare di uno *spoudogeloion* non dissimile da quello platonico, anche se certamente banalizzato.¹⁹ La reazione emotiva di Aristomene prefigura in sostanza ciò che il lettore può aspettarsi di provare alla lettura delle *Metamorfosi*.

Questo salto da Aristomene al lettore passando per Lucio, dal mondo intradiegetico a quello extradiegetico, è facilitato da alcune caratteristiche del racconto. La storia di Aristomene suggerisce esplicitamente che ci possono essere pericolosi contatti tra *fabula* e realtà (1.12.33 *sic enim reapse nomen eius tunc fabulis Socratis conuenire sentiebam*), un indebolirsi gravido di conseguenze dei confini tra *ueri similia* e *uera* (1.14.3). Il commento sentenzioso di Lucio alla fine della storia lo conferma: certe cose possono capitare a tutti.²⁰

Lucio stesso non si rende conto di quanto le sue parole siano esatte. La disavventura di Aristomene è di fatto, come afferma la strega Meroe, una

¹⁸ GCA (2007: 250).

¹⁹ Sulle caratteristiche seriocomiche delle *Metamorfosi* v. Graverini (2007: spec. 132-147 = 2012a: 118-131).

²⁰ 1.20.4 *et mihi et tibi et cunctis hominibus multa usu uenire mira et paene infecta*.

conseguenza della sua *dicacitas* e *curiositas* (1.12.8): che sono due caratteristiche importanti e, come ben sappiamo, gravide di conseguenze anche per Lucio.²¹ È come un gioco di scatole cinesi: Aristomene finisce per essere intrappolato dal racconto di Socrate, e si trova a vivere in un mondo che non è razionale come pensava, ma magico e denso di pericoli; Lucio a sua volta, proprio a causa di certi tratti caratteriali simili a quelli di Aristomene e nemmeno stemperati dal sano scetticismo iniziale di quest'ultimo, finirà per scoprirsi coinvolto in un mondo altrettanto magico e pericoloso.²²

A questo punto possiamo forse cominciare a intravedere quale destino si prepara per noi lettori. Per il momento ci sentiamo ancora al sicuro, abitanti di un mondo concreto e razionale completamente estraneo a questo contagioso universo narrativo; ma è una sensazione che, se accettiamo di stare al gioco che il narratore sta impostando e di seguire le sue regole, sarà di breve durata. Già certe scelte lessicali autorizzano qualche sospetto: la storia di Aristomene è come un *magicum susurramen* nelle parole dello scettico (1.3.1), il romanzo è un *lepidus susurrus*.²³ Questi due sussurri avranno lo stesso effetto su chi li ascolta?

In buona sostanza, tutta la parte del libro 1 concernente la storia di Aristomene può essere considerata una sorta di dialogo filosofico su come si deve ascoltare una storia, e quanto è bene prestarle fede.²⁴ Naturalmente si tratta di un dialogo filosofico di tipo particolare, anche perché non vi è

²¹ Un'analogia connessione tra curiosità e loquacità sia ha (se il testo ricostruito da Robertson è giusto) anche a 11.23.5-6: v. sotto, p. 137. C'è naturalmente una vasta letteratura sul tema della *curiositas* nelle *Metamorfosi*, e sul suo significato per l'interpretazione del romanzo: v. ad esempio DeFilippo (1990), Nicolini (2005: 38-44), e Kirichenko (2008), con ulteriori riferimenti. Alla fine di questo lavoro ne tratterò da un punto di vista diverso, considerandola come parte di una strategia narrativa che mira al coinvolgimento del lettore.

²² Si tratta di un processo che può dirsi scatenato proprio dall'influenza del racconto fantastico di Aristomene: v. sotto, p. 130.

²³ Per un collegamento tra il prologo e le parole dello scettico a 1.3.1 cf. GCA (2007: 116): "recalling the *lepidus susurrus* from the prologue, we are invited to observe an analogue between the enchanting power of the present narrative and these 'magic mutterings'".

²⁴ Cf. Graverini (2007: 156 = 2012a: 138). *Contra* Heiserman (1977:154): "Such stories do not raise to independent philosophical status the question whether such marvels actually happen". Tuttavia, anche se naturalmente 'filosofico' va inteso in senso poco specifico in questo caso, la questione della veridicità e credibilità di racconti fantastici è chiaramente presente nel testo di Apuleio.

alcuna esplicita conclusione normativa – ma lo stesso non è forse vero per molti dialoghi platonici? Come vedremo, nel seguito del romanzo il lettore subisce ulteriori pressioni ad adottare quella che, in fondo, dovrebbe essere la conclusione scontata del dialogo di cui sopra: ad una buona storia occorre sempre prestare attenzione e fiducia fino in fondo, a prescindere dai rischi che questo atteggiamento comporta. Altrimenti, è impossibile apprezzarla.

4. LUCIO COME PERSONAGGIO

A 1.21 Lucio comincia ad uscire dal ruolo di ascoltatore per diventare sempre più personaggio e attore;²⁵ i tratti del suo carattere abbozzati nei capitoli precedenti iniziano ad emergere con maggiore evidenza e dettaglio, e ne condizionano profondamente le azioni. A 2.1.1 Lucio dichiara di essere *nimis cupidus cognoscendi*, ma questo non lo qualifica certo come filosofo, né lo avvicina a quei Plutarco e Sesto da cui si vantava di discendere a 1.2.1. La sua non è l'insaziabile *cupiditas cognoscendi* esaltata da Cicerone in *Tusc.* 1.44, diretta alle cose celesti e alla verità: Lucio stesso ci informa che il suo desiderio di conoscere è indirizzato verso *quae rara miraque sunt*.²⁶ Ciò che lo attira non è il vero, ma lo strano e il meraviglioso: esattamente ciò che il prologo ha promesso al lettore, annunciando un racconto dai caratteri esotici, pieno di metamorfosi, e capace di stupire.

Lucio e il lettore, dunque, sono alla ricerca delle stesse cose, storie simili a quella di Aristomene: e proprio per questo è tanto più interessante vedere l'effetto che lo strano e meraviglioso racconto di Aristomene ha su Lucio. È proprio anche a causa della durevole impressione esercitata su di

²⁵ Cf. GCA (2007: 373). Se, come sostiene May (2006: 157-159), le parole dell'ostessa a 1.21.4-7 possono essere efficacemente paragonate ad un *prologus* comico, quella di Lucio è una vera e propria 'entrata in scena'.

²⁶ Kirichenko (2007: 351-352) non sembra cogliere il sottile paradosso (sottolineato anche dall'ambiguità dell'avverbio *nimis*, su cui v. GCA [2001: 55]), e ritiene che la perifrasi indichi *tout court* una "laudable intellectual curiosity", un atteggiamento intellettuale non distante da quello di uno studioso enciclopedico come Plinio il Vecchio. Mi pare invece evidente che, in questo e in altri casi, l'atteggiamento di Lucio non è diverso da quello dell'omonimo protagonista dell'*Onos* pseudoluciano, che ha una sfrenata passione per *paradoxa* di ogni tipo (v. lo stesso Kirichenko [2007: 346], e cf. sotto, p. 136 e n. 45; per le somiglianze tra Lucio e il πολυπράγμων plutarcheo v. GCA [2007: 33-36] e il comm. a 1.2.6 *sititor nouitatis*).

lui da quel racconto²⁷ che Lucio, passeggiando per Ipata, crede di essere immerso in un mondo magico, dove nulla è ciò che sembra:

E così non c'era niente che io vedessi in quella città, che mi sembrasse essere ciò che in effetti era: mi pareva invece che tutte le cose, ma proprio tutte, fossero state mutate in un'altra forma da un qualche lugubre sussurro e perciò, ad esempio, che i sassi in cui inciampavo fossero degli uomini cambiati in pietra, e che gli uccelli che sentivo fossero uomini che allo stesso modo si erano ricoperti di penne, e gli alberi che circondavano il pomeriggio, ugualmente, uomini che avevano messo le foglie, e che le acque delle fontane scaturissero in realtà da corpi di uomini. Ero arrivato al punto di aspettarmi che le statue e i ritratti si mettessero a camminare e i muri a parlare, e che buoi e altri animali simili si mettessero a far predizioni, e che persino dal cielo e dal disco del sole piovesse all'improvviso qualche oracolo. E così tutto assorto, anzi proprio istupidito da quel desiderio che mi tormentava (*attonitus, immo uero cruciabili desiderio stupidus*), continuavo ad andarmene in giro pur non avendo trovato da nessuna parte, a dire il vero, alcun segno, anzi neppure la minima traccia di quel che mi aspettavo (2.1.3-2.2.1).²⁸

La suggestione è tale che Lucio non si lascia scoraggiare nemmeno dal confronto con una realtà che, nonostante tutto, non pare avere alcunché di magico. Anzi, non appena l'incontro con la zia Birrena gli fa prospettare una concreta possibilità di conoscere da vicino l'arte magica, confessa finalmente di essere *curiosus alioquin* (2.6.1), e dichiara qual è il suo scopo ultimo: *fabulis miris explere pectus* (2.6.5). Naturalmente, è facile connettere quest'affermazione anche al programma letterario del romanzo, che in fondo non è altro che il resoconto delle avventure di Lucio e delle storie da lui ascoltate; e ai desideri del lettore stesso, che a questo punto – se sta continuando a leggere – non può non aver accettato il progetto narrativo annunciato dal prologo e confermato dal racconto di Aristomene, fondato sul soprannaturale e sul meraviglioso.

²⁷ 2.1.2 *reputans... fabulam... illam optimi comitis Aristomenis de situ ciuitatis huius exortam.*

²⁸ Qui e altrove adottato per le *Metamorfosi* di Apuleio la traduzione di Nicolini (2005).

5. LUCIO COME NARRATORE

Abbiamo visto all'inizio come il teatro fosse considerato una forma letteraria privilegiata per sollecitare il coinvolgimento emotivo del pubblico; questo deriva soprattutto dal fatto che, rispetto alla semplice lettura di un testo scritto, l'esperienza di assistere ad uno spettacolo teatrale sollecita il pubblico in modo più completo – potremmo dire 'multimediale'. Chi siede in teatro riceve un messaggio complesso composto da testo, recitazione, azione scenica, allestimento scenografico; Seneca coglie bene questa particolarità quando spiega a Lucilio che "le arti sceniche sono quelle che tendono al piacere degli occhi e delle orecchie" (*Epist.* 88.22).²⁹

Apuleio tende più volte a dare un carattere teatrale al proprio racconto; il brano più esplicito è senz'altro 10.2.4, non a caso all'inizio di quello che è stato definito il 'Liber de spectaculis' delle *Metamorfosi*:³⁰

E adesso, carissimo lettore, sappi che quella che leggi non è una commedia ma una tragedia e che passiamo dal socco al coturno.

Ritorna anche a più riprese l'idea che la storia di Lucio è un libro particolare, che si deve non solo leggere ma anche vedere e ascoltare: un libro che in certo modo ricrea l'esperienza 'multimediale' di trovarsi a teatro. Di questo mi sono occupato altrove con ampiezza,³¹ e qui mi limito a notare l'uso frequente di deittici e apostrofi al lettore che hanno lo scopo di accentuare l'*evidentia* del racconto. Il narratore spesso esorta il suo pubblico a 'vedere' lo spettacolo di ciò che viene raccontato, o sottolinea il fatto che, se fosse stato presente, lo avrebbe potuto vedere: cf. ad es. 7.13.2 *pompam cerneris... et hercules memorandum spectamen*; 8.17.3 *cerneres... spectaculum*; 8.28.1 *specta denique*. Anche alcuni narratori secondari usano la stessa tecnica, come un ladrone (4.14.3 *cerneres*); Carite che a 4.26.2 inizia a raccontare le proprie disavventure con *specta denique scaenam*

²⁹ Questa sorta di 'multimedialità' non è naturalmente esclusiva del teatro, e tramite un sapiente uso dell'*enargeia* è disponibile anche ad altri generi letterari. Storiografia e narrativa di invenzione, ad esempio, possono entrambe in certe occasioni trasformare il lettore in 'spettatore': cf. ad es. Bartsch (1989: 109-143) e Walker (1993).

³⁰ La definizione è di Fick (1990: 223); v. anche GCA (2000: 20-21).

³¹ Graverini (2007: 173-185 = 2012a, 154-164). Più in generale, sulle interazioni tra romanzo antico e teatro, v. Graverini (2006).

meae calamitatis; e lo schiavo di Carite che inizia a riferire le tragiche disgrazie della padrona a 8.3.3 con *spectate denique*.³² L'invito a 'visualizzare il racconto' può assumere anche forme più implicite, e affidarsi semplicemente all'uso di avverbi o pronomi dimostrativi: cf. GCA (2007: 138 e 140) su 1.4.4 *et ecce* e 1.4.5 *diceres*, e GCA (2001: 98) su 2.4.3 *ecce*. Un uso particolarmente insistito di questi 'effetti di presenza' si ha nella descrizione della processione isiaca: 11.8.1 *ecce*; 11.8.2 *hic... illum*; 11.8.4 *dices... rideres*; 11.9.1 *has*; 11.10.1 *illae... hi*; 11.11.1 *hic*; 11.12.1 *et ecce*.³³

Il romanzo è dunque frequentemente caratterizzato come un racconto particolarmente coinvolgente, che sollecita l'immaginazione del suo pubblico così intensamente da venire non solo ascoltato ma anche 'visto': chi ascolta questo racconto ha come l'impressione di assistervi in prima persona, di partecipare egli stesso agli eventi narrati, un po' come succede a teatro. Si tratta dunque di una sorta di spettacolo, anche se di un genere un po' particolare: Lucio è soprattutto narratore e attore di se stesso, la sua vita è la trama della rappresentazione da lui messa in scena. Se il pubblico si lascia prendere dall'illusione narrativa, è soprattutto con lui che finisce per identificarsi.

6. LUCIO E IL SUO LETTORE

Un corollario di questo processo di identificazione è che il lettore/ascoltatore assume la stessa prospettiva limitata di Lucio: vede e capisce ciò che Lucio vede e capisce, ma ciò che Lucio non sa o non comprende rimane tendenzialmente oscuro anche per lui. Questo fondamentale aspetto di ogni racconto in prima persona è sfruttato, nelle *Metamorfosi*, principalmente per due motivi: dal punto di vista metaletterario per sottolineare il carattere satirico e seriocomico del romanzo, e dal punto di

³² Si tratta apparentemente di un procedimento retorico che Apuleio usa nelle *Metamorfosi*, ma non in altri generi letterari: in *Apol.* 99, ad esempio, l'apostrofe *specta quaeso, Maxime, ut hisce auditis subito obstipuerit* esorta il giudice a osservare qualcosa che realmente accade davanti ai suoi occhi, e non è semplicemente raccontato. Allo stesso modo, a 3.23.8 lo *specta denique* di Fotide invita Lucio a guardare gli ingredienti magici nello studio di Panfile, che si trovano 'realmente' davanti a lui. In questo volume, v. anche il contributo di Lara Nicolini, spec. p. 164 s.

³³ Sull'uso di *enargeia* nel libro 11 delle *Metamorfosi* v. van Mal-Maeder (2006).

vista narrativo per mantenere la *suspense*. Del primo aspetto mi sono occupato altrove;³⁴ in questa occasione mi soffermerò sul secondo.

Possiamo farci un'idea di questo effetto se analizziamo la profezia del caldeo Diofane. Lucio racconta che questo personaggio gli aveva predetto il futuro:

mi ha annunciato molti avvenimenti incredibili e veramente di ogni genere: prima mi ha detto che me ne verrà una fama straordinaria, poi che diventerò il protagonista di una storia pazzesca, di una favola incredibile, e addirittura di un libro (*historiam magnam et incredundam fabulm et libros me futurum: 2.12.5*).

La stranezza della situazione è stata evidenziata più volte dalla critica:³⁵ una profezia evidentemente vera, messa in bocca a quello che altrettanto evidentemente è un imbroglione. Anche se ogni lettore che abbia qualche familiarità con i romanzi antichi sa che lo *happy ending* è praticamente inevitabile, la contraddizione ha il vantaggio di lasciarci in una sorta di limbo narrativo, in cui il futuro non è del tutto comprensibile e c'è ancora spazio, almeno formalmente, per una qualche incertezza. Il dubbio sul futuro sussiste, naturalmente, per Lucio, che in effetti non pare molto interessato al problema dell'affidabilità della profezia: la *gloria* chiaramente lo alletta, ma sul momento è più che altro interessato ad affrettare l'incontro d'amore con Fotide e per questo motivo tronca la discussione con Milone. Rimane però nel dubbio anche il lettore, che capisce l'ovvio e cioè che Lucio è in effetti 'diventato' il libro che ha tra le mani; ma la diversione erotica di Lucio forse non gli permette di riflettere troppo, come facciamo noi filologi, e capire che Lucio, diventando una storia, diventerà anche *asinus*, con e senza la maiuscola.³⁶ L'atteggiamento di Lucio, in pratica, serve a distrarre il lettore e a impedirgli di pensare troppo ai futuri svolgimenti della trama. Il senso recondito della profezia di Diofane verrà colto, semmai, in seguito, se a metamorfosi già avvenuta il lettore ripenserà ad essa.

Vediamo questo principio all'opera anche in altre occasioni. La storia di *Amore e Psiche* è giustamente una delle parti più famose delle *Metamorfosi*, tanto da godere anche di una sua fortuna editoriale autonoma: si

³⁴ Graverini (2007: 105-132 = 2012a, 95-118).

³⁵ V. Graverini (2005: 233-236), con ulteriori riferimenti.

³⁶ Winkler (1985: 158).

tratta di un racconto particolarmente ricercato sia dal punto di vista letterario che da quello della sua rilevanza concettuale per il romanzo, dato che molti elementi importanti per la storia di Lucio (tanto per fare due esempi, il motivo della *curiositas* e quello della salvezza assicurata dall'intervento divino) giocano un ruolo chiave anche al suo interno. *Amore e Psiche* è quindi giustamente considerata, per molti versi, una sorta di *mise en abyme* del romanzo,³⁷ ma i ripetuti sforzi della critica per individuare parallelismi molto precisi tra le vicende di Psiche e quelle di Lucio finiscono inevitabilmente per scontrarsi con innumerevoli difficoltà: le corrispondenze evidentemente ci sono, ma altrettanto evidentemente sono difficili da precisare nei dettagli minuti. La conclusione più saggia che si può trarre da questo stato di cose è che mantenere un certo grado di incertezza e di indeterminazione ha un suo valore dal punto di vista narrativo: se fosse troppo facile leggere il futuro di Lucio nella storia di Psiche, se la speranza di salvezza si trasformasse troppo facilmente nell'attesa di un evento certo e scontato, il *pathos* del racconto non potrebbe che soffrirne. L'atteggiamento frettoloso e irriflessivo di Lucio anche in questo caso aiuta a sviare l'attenzione del lettore da ciò che deve rimanere, se non nascosto, almeno incerto: Lucio non capisce affatto che si tratta di una *fabula de se*, che lui ancora più di Carite è il destinatario ideale del racconto della vecchia, e *Amore e Psiche* rimane per lui nulla più che una *bella fabella* raccontata da una vecchia avvinazzata e fuori di senno (6.25.1). Ancora una volta, il lettore è incoraggiato a vedere le cose nella stessa prospettiva di Lucio. Certo, può tentare di sottrarsi alla sua influenza e fermarsi a riflettere, ad esempio, sulla *curiositas* che accomuna Lucio e Psiche; per farlo deve però resistere alla tentazione di lasciarsi prendere dagli eventi che incalzano senza pausa: *ecce confecto nescio quo graui proelio latrones adueniunt...* No, né Lucio né Apuleio gli facilitano questo compito in alcun modo.³⁸

³⁷ V. ad es. Smith (1998).

³⁸ Naturalmente, non c'è alcun bisogno di immaginare che questa strategia narrativa faccia sì che ogni lettore sia necessariamente e completamente appiattito sul modello di Lucio: un qualche livello di sano distanziamento dal protagonista del romanzo, e soprattutto dalle sue caratteristiche più 'asinine', non compromette certo l'illusione di immersione nel mondo narrativo. Sulla tensione tra identificazione e distanziamento tra lettore e protagonista v. ad es. Harrison (forthcoming).

7. OCCHI CURIOSI

Si potrebbe dire, in certo senso, che il romanzo fa di tutto perché il lettore finisca per assomigliare a Lucio. A questo punto della nostra indagine, è bene abbandonare quel pudore che portava quest'ultimo a definirsi *non quidem curiosum... sed qui uelim scire uel cuncta uel certe plurima* a 1.2.6 e dirlo con chiarezza: la migliore disposizione d'animo per recepire una storia è proprio la *curiositas*. Abbiamo già visto che è la curiosità che spinge Lucio a voler conoscere la storia di Aristomene, e Aristomene a voler conoscere quella di Socrate; in ultima analisi, è proprio la curiosità di questi personaggi che permette a noi stessi, lettori esterni, di conoscere l'intera storia. Questo ruolo narratologicamente attivo della curiosità è esplicito in varie altre occasioni: ad esempio, è grazie alla curiosità di Lucio che anche noi, assieme a lui, siamo 'spettatori' della cattura dei banditi che avevano rapito Carite,³⁹ e siamo informati sulle disgrazie del mugnaio;⁴⁰ ed è attraverso i suoi "occhi curiosi" che assistiamo rapiti allo spettacolo che si svolge nel teatro di Corinto.⁴¹

D'altro canto, ci sono effetti collaterali potenzialmente sgraditi: pare che la *curiositas* metta anche in condizione di *diventare* una storia. C'è naturalmente il fatto ovvio che Lucio, uomo-asino curioso, diventa il protagonista di un romanzo e addirittura finisce per identificarsi, nella profezia di Diofane, con il libro che lo contiene; e abbiamo già visto quanto facilmente Aristomene passi dal ruolo di ascoltatore curioso a quello, assai meno gradito, di protagonista di una storia. Questa possibilità di scambio di ruoli è cristallizzata nel profetico gruppo statuaria di Atteone, condannato a divenire statua (e quindi oggetto dello sguardo altrui: un mito che in questo caso rivive attraverso una *ekphrasis* piuttosto che in una vera e propria narrazione) proprio dallo "sguardo curioso" con cui contempla le grazie della dea Diana.⁴²

³⁹ 7.13.5 *nam et alias curiosus et tunc latronum captiuitatis spectator optabam fieri.*

⁴⁰ 9.30.2 *accipe igitur quem ad modum homo curiosus iumentum faciem sustinens cuncta quae in perniciem pistoris mei gesta sunt cognoui.*

⁴¹ 10.29.3 *subinde curiosos oculos patente porta spectaculi prospectu gratisimo reficiens.*

⁴² 2.4.10 *Inter medias frondes lapidis Actaeon simulacrum curioso optutu in deam proiectus iam in ceruum ferinus et in saxo simul et in fonte loturam Dianam operiens uisitur.* Come nel caso di Amore e Psiche, anche qui la reazione di Lucio fa di tutto per oscurare il valore simbolico di ciò che viene narrato o descritto, e si

C'è un'unica occasione nella quale il racconto delude e frustra la curiosità del lettore, e sembra impedire intenzionalmente la trasformazione di un osservatore curioso in oggetto di curiosa osservazione. Lucio, spettatore attento e interessato dello spettacolo che si svolge nel teatro di Corinto, a un certo punto si rende conto che sta per divenirne parte lui stesso, nel ruolo di compagno di letto (e probabilmente di morte) della "donna depravata e immonda" condannata a pagare nel teatro il fio delle proprie malefatte (10.34.5). Perciò fugge, privando il lettore del tanto atteso *clou* dello spettacolo.⁴³ Questa delusione prelude a un cambiamento di prospettiva.

8. SOTTO UNA NUOVA LUCE

Lucio che, a 1.2.6, esita a definirsi *curiosus* è senz'altro un indizio del fatto che l'aggettivo era carico di connotazioni non sempre positive.⁴⁴ Tuttavia, è anche degno di nota che nel romanzo gli aggettivi che accompagnano il nome *curiositas* sono per lo più neutri, come *familiaris* (3.14.1 e 9.12.2), *ingenita* (9.13.3), *genuina* (9.15.3), e tendono semplicemente a sottolineare che si tratta di un tratto caratteriale tipico di Lucio;⁴⁵ è soltanto nella prospettiva filosofico/religiosa di *Amore e Psiche* e dell'ultimo

limita a sottolinearne le qualità estetiche: 2.5.1 *dum haec identidem rimabundus eximie delector...* Ancora una volta, la frettolosa irriflessività di Lucio funziona da schermo anche per il lettore, che probabilmente potrà cogliere il 'messaggio' implicito nel gruppo statuario solo in seguito, retrospettivamente. Sulla reazione di Lucio v. GCA (2001: 115 s. ad loc.), con ulteriori riferimenti. Sull'*ekphrasis* dell'atrio di Birrena v. ora Barchiesi 2010.

⁴³ Cf. GCA (2000: 21): "One might also say that the narrator disappoints those readers who, like the audience in the theatre, are eagerly awaiting (the description of) the promised Pasiphae pantomime".

⁴⁴ Per una panoramica sulle connotazioni di aggettivi come *curiosus* e *polypragmon* v. Kirichenko (2008), che tuttavia mi pare insistere più del dovuto sul valore negativo del termine in Apuleio.

⁴⁵ La *curiositas*, per quanto difficile da considerare *tout court* un atteggiamento intellettuale o filosofico (v. sopra, n. 26), in fondo non è altro che desiderio di sapere; certamente nel caso di Lucio questo desiderio è impropriamente indirizzato verso oggetti troppo vaghi o non degni (come *cuncta uel certe plurima* a 1.2.6, o *quae rara miraque sunt* a 2.1.1) e perciò non può condurre alla vera saggezza (v. ancora sopra, n. 26, e cf. Montiglio [2007: 97-105]; Graverini [2007: 158-165 = 2012a, 142-146]), ma non è necessariamente pericoloso o condannabile di per sé.

libro che compaiono aggettivi come *sacrilega* (5.6.6), *temeraria* (6.20.5 e 11.23.5) e *inprospera* (11.15.1; cf. 11.22.8 dove è attribuita ai *profani*).⁴⁶

Il brano di 11.23.5 è particolarmente interessante nell'ottica di questo lavoro. Qui per la prima e unica volta la *curiositas* è attribuita esplicitamente al lettore, che vorrebbe sapere di più sui riti di iniziazione di cui Lucio è stato protagonista.⁴⁷ Questo discutibile desiderio di conoscere dettagli coperti dal segreto religioso è anche accompagnato da uno stato d'animo di ansietà:

Quaeras forsitan satis anxie, studiose lector, quid deinde dictum, quid factum; dicerem, si dicere liceret, cognosceres, si liceret audire. Sed parem noxam contraherent et aures et lingua, <ista impiae loquacitatis>, illae temerariae curiositatis. Nec te tamen desiderio forsitan religioso suspensum angore diutino cruciabo. Igitur audi, sed crede, quae uera sunt. (11.23.5-6).

Forse adesso tu, lettore interessato, sei tutto ansioso di sapere cosa fu detto, cosa fu fatto dopo. Ma le tue orecchie e la mia lingua si macchierebbero ugualmente di peccato, questa di una sacrilega loquacità, quelle di temeraria curiosità. Del resto, non voglio nemmeno lasciarti nel tormento di una lunga angoscia, quando forse è un'ansia religiosa a tenerti in sospenso. Dunque ascolta, e credi, perché questa è la verità.

È importante rilevare che quello che viene descritto è un turbamento emotivo tipico anche di Lucio, e che accompagna più di una volta il suo desiderio di conoscere. Abbiamo già visto che a 2.1.1 il nostro eroe si sveglia a Ipata ancora suggestionato dal racconto di Aristomene ascoltato il giorno prima, *anxius ... et nimis cupidus cognoscendi*; a 9.12.8 lo ritroviamo *familiari curiositate attonitus et satis anxius* di fronte allo spettacolo miserevole dei servi che lavorano al mulino; e naturalmente nel libro 11 si mostra dominato dall'ansia di compiacere la dea e di venire iniziato ai suoi misteri (11.20.3; 11.21.3).

Quasi alla fine del romanzo, la curiosità e l'ansia di sapere segnano il culmine di quel percorso di identificazione tra il narratore/attore e il suo

⁴⁶ Anche se Nicolini (2005: 42) rileva correttamente che definire *inprospera* la *curiositas* non costituisce necessariamente una condanna senza appello: l'aggettivo può valere semplicemente "priva di esito felice, senza successo".

⁴⁷ Il passo (citato secondo l'edizione di Robertson [1971-1972⁴]) è purtroppo di tradizione incerta, ma anche volendosi attenere al testo tradito il senso, per quanto affermato sopra, non cambia. Per un'analisi dei problemi testuali relativi rimando a GCA (2014).

pubblico che ho cercato di delineare in precedenza.⁴⁸ Il contesto misterico sembra però imporre, sia a Lucio che al lettore, un maggiore controllo e una maggiore riflessività: non è più lecito voler *scire uel cuncta uel certe plurima* (1.2.6), ci sono dei limiti che non si possono oltrepassare e cose che non a tutti è lecito conoscere; il desiderio di conoscenza è diretto verso *quae uera sunt* piuttosto che verso *quae rara miraque sunt* (2.1.1); ciò che deriva dalla conoscenza è la fiducia (*crede*) e non il semplice stupore promesso dal prologo e così spesso provato da Lucio e altri personaggi.⁴⁹

Tuttavia, l'osservanza del segreto misterico non conduce ad una completa reticenza del narratore: si tratterebbe di una strategia narrativa fallimentare, che del resto Lucio non ha mai applicato prima. In poche righe Lucio ci descrive l'iniziazione in linea molto generale, facendo riferimento a quelli che erano quasi certamente elementi universalmente noti delle iniziazioni misteriche, egizie e non.⁵⁰ Il breve resoconto non può certo soddisfare la 'ansiosa' curiosità del lettore su *quid deinde dictum, quid factum*: ciononostante Lucio vuol dare l'impressione di averlo messo a parte di importanti segreti, e lo invita a mantenere un complice silenzio.⁵¹ Tutto questo ha evidentemente lo scopo di far sentire il lettore ai margini (ma non proprio all'esterno) di un circolo esclusivo, e di instillargli allo stesso tempo il desiderio di farne parte fino in fondo e di saperne di più; le informazioni fornite solleticano la sua curiosità senza soddisfarla completamente. Il lettore, in pratica, finisce per trovarsi nelle stesse condizioni di Lucio *prima* della sua iniziazione – e Lucio, in quelle del sacerdote che presiede all'iniziazione stessa, saggiamente amministrando l'impazienza del candidato.

In questa sede, il mio scopo era studiare un aspetto della tecnica narrativa di Apuleio e cercare di capire “come si deve leggere un romanzo” – non solo le *Metamorfosi*: come accennavo all'inizio, sono convinto che ciò che ho detto per Apuleio si possa applicare anche agli altri romanzi antichi greci e latini, anche se di questa generalizzazione dovrò trattare altrove. Si

⁴⁸ V. sopra, sezioni 3 e 6; Graverini (2007: 173-185 = 2012a: 154-164) e (2010: 71-75).

⁴⁹ V. sopra, sezione 3.

⁵⁰ 11.23.7 *Accessi confinium mortis et calcato Proserpinae limine per omnia uectus elementa remeauri, nocte media uidi solem candido coruscantem lumine, deos inferos et deos superos accessi coram et adorari de proxumo*. Per un'analisi dettagliata del brano rimando a GCA (2014: *ad loc.*).

⁵¹ 11.23.7 *Ecce tibi rettuli, quae, quamuis audita, ignores tamen necesse est*.

è trattato, in sostanza, di un approccio formalistico: non credo che da questa 'poetica dello stupore, della curiosità e del coinvolgimento emotivo' si possa trarre alcuna conclusione sul problema più generale del significato parenetico, comico o satirico dell'adesione di Lucio alla fede isiaca, al quale occorre dare risposta su altre basi.⁵² Ciò che è rilevante è che, anche nell'ultimo libro, continuano ad operare strategie narrative volte al coinvolgimento del lettore, che fanno perno sulle sue emozioni e la sua curiosità. In qualunque cosa Lucio finisca per essere invischiato, il lettore attento non può che seguirlo da vicino.

⁵² Heiserman (1977), ad esempio, al termine di una breve trattazione sullo stupore e il meraviglioso nelle *Metamorfosi*, conclude che il romanzo è un "comic novel that is not governed by any formulatable religious or moral idea" (p. 162) e che il suo autore "makes us marvel at extremes – the worst of life, the most fearsome; and the best, the most desirable. And they are so extreme... that the worst and the best both become ludicrous, and this makes the *Metamorphoses* one of the most bitter and profound of comedies" (p. 166). A mio parere, conclusioni di questo genere procedono da una fondamentale mancanza di comprensione del carattere seriocomico del romanzo antico e, in particolare, delle *Metamorfosi*; mi limito su questo a rimandare al secondo capitolo di Graverini (2007 = 2012a).

HEROIC TRACES: THESEUS AND HERCULES IN APULEIUS' *METAMORPHOSES*¹

STEPHEN HARRISON

1. INTRODUCTION

Scholarship has firmly established that Apuleius' novel makes witty and sometimes parodic use of the extant heroic narratives of Homeric and Vergilian epic.² This piece argues that the parallel heroic narratives of Theseus and Hercules, available to Apuleius in lost epic form as well as the tragic and other sources known to us, are similarly drawn on in the novel's characterisations, whether of Lucius himself, Psyche or minor figures such as Tlepolemus and the robbers of books 4-7. Once again we see the playful reworking of elevated mythic material, which points to the subtle literary texture and learning of the novel and its emphasis on entertainment.

2. LITERARY SOURCES FOR THE CAREERS OF THESEUS AND HERCULES

It is worth summarising the main evidence available on the heroic careers of Theseus and Hercules for Apuleius in the second century CE. It is clear that the deeds of the two heroes are extensively treated in elevated poetic genres as well as prose mythography.³

¹ My thanks to an audience in Groningen in September 2012 for a helpful discussion, and especially to Regine May for useful detailed comments.

² See conveniently the material collected in Harrison (2013), with further references.

³ For excellent full surveys of the appearances of Hercules/Herakles in Greek and Roman culture and beyond see Galinsky (1972) and Stafford (2012).

A marginal figure in Homer (he makes a brief appearance in the underworld of the *Odyssey* and there are a few passing allusions in the *Iliad*)⁴ and Hesiod (with mention of only a few of his deeds in the *Theogony*),⁵ Hercules/Herakles comes to prominence in the texts of Pindar and Greek tragedy. In Pindar he is above all the founder of the Olympian games and the patron and exemplar of athletic feats; in Greek tragedy we see his darker side – the murder of his children in a fit of madness (Euripides, *Herakles*) and his death at the hands of his jealous wife and possible apotheosis (Sophocles, *Trachiniae*). These two aspects are both taken up in the Roman tragedies attached to the name of Seneca: the *Hercules Furens*, covering the madness and child-slaying, and the possibly apocryphal *Hercules Oetaeus*, covering the death and apotheosis. In the *Argonautica* of Apollonius he is a central hero who is then diverted from the mission in chasing his kidnapped beloved Hylas. In the central texts of Roman poetry, Hercules is presented in Vergil's *Aeneid* as a mighty hero whose violent deeds for good ends parallel those of the protagonist Aeneas (*Aen.* 8.184-305) while Ovid's *Metamorphoses* gives a condensed version of his labours with the emphasis on their metamorphic character (*Met.* 9.1-272). Hercules also appears in the first book of Valerius Flaccus' *Argonautica*, reprising his Apollonian role.

Theseus is mainly absent from Homer (there are brief passing references in the *Iliad* and *Odyssey*),⁶ but is of course prominent in fifth-century Athenian tragedy as an Attic hero, usually represented as behaving with moderation and virtue; one of the few exceptions is his role in Euripides' *Hippolytus*, where he hastily curses his son and lives to regret it (an aspect reprised in Seneca's *Phaedra*). In the *Herakles* of Euripides (and to a lesser extent in the *Hercules Furens* of Seneca) he is the friend who helps Hercules cope with the aftermath of his murderous madness. In the Hellenistic period, his labour of the Marathonian Bull serves as the context for Callimachus' quirky *Hecale* (see further below). In Roman poetry his chief appearances are as the faithless betrayer of Ariadne in Catullus 64, as a character who holds together Ovid, *Met.* 8 as a narrative but who receives relatively little personal attention, and as the figure who helps to restore order and enables burials to take place at the fratricidal end of Statius' *Thebaid*.

⁴ *Odyssey* 11.601-627; *Iliad* 5.638-642, 8.366-369, 14.250-256, 18.117-119.

⁵ Cf. Hesiod, *Th.* 287-332.

⁶ *Iliad* 1.265, *Odyssey* 11.322-325.

Many of these extant narratives are based on lost epic sources: Aristotle mentions a *Theseid* and a *Heracleid* as common epic subjects (*Poetics* 8.51a20), and we know of lost Greek epic poems on these topics from the classical and archaic periods.⁷ In Latin literature a *Theseid* and a *Heraclea* can be seen as typical epic subjects (Juvenal 1.2 and 1.52), though we have extant examples of neither. The content of such poems is likely to be the source of the mythographic summaries of the heroic careers of Hercules and Theseus respectively in Apollodorus, *Bibl.* 2.4.8-5.7 (Hercules) *Bibl.* 3.16 and *Epit.* 1 (Theseus), likely to date from the first or second century CE, which thus give versions current in Apuleius' time, and of the narrative of the hero's career in Plutarch's *Theseus*, the longest extant narrative. Some of these lost epic versions may have been available to Apuleius; we can certainly be sure that he had a wide range of literary material on the two heroes to draw on.

3. ECHOES OF THE THESEUS STORY IN APULEIUS' *METAMORPHOSES*

(i) *Lucius and Theseus*

As I have noted elsewhere,⁸ the invitation to Lucius at *Met.* 1.23.4-6 from the rich miser Milo to enjoy his hospitality evokes a famous literary appearance of the hero Theseus in Callimachus' *Hecale*:

ergo breuitatem gurgustioli nostri ne spernas peto. erit tibi adiacens et ecce illud cubiculum honestum receptaculum. fac libenter deuseris in nostro. nam et maiorem domum dignatione tua feceris et tibi specimen gloriosum adrogaris, si contentus lare paruulo Thesei illius cognominis patris tui uirtutes aemulaueris, qui non est aspernatus Hecales anus hospitium tenue.

I beg you not to look with contempt on our small and unpretentious dwelling. You will have the adjoining bedroom here, to afford you decent privacy. Do have a pleasant stay with us. You will add dignity to our house by consenting to stay here, and if you rest content with our small abode, you will bring great credit on yourself, for you will be imitating the virtues of your father's namesake Theseus, who did not spurn the tiny lodging of the aged Hecale.⁹

⁷ See Davies (1988: 142-143 and 155-156).

⁸ Harrison (1997: 56-57).

⁹ Translations of the *Metamorphoses* in this piece are taken from Walsh (1994).

Here, apart from likely allusions to both Petronius (*Sat.* 135.15) and Vergil (*Aen.* 8.362-365),¹⁰ we find an evocation of the main theme of Callimachus' *Hecale*, the entertainment of the hero Theseus by the old woman Hecale on his way to tackle the bull of Marathon.¹¹ So Lucius is playing the literary role of Theseus, the hero who receives humble but warm hospitality. This is marked by the use of the name of Theseus himself for Lucius' father; this is the only passage where his paternity is specified in the novel. It has been argued that "Theseus" is appropriate for a member of the Greek elite in the Roman empire,¹² but one might equally suspect that the name appears here for the sake of the literary allusion and the reinforcement of the Lucius/Theseus parallel.¹³ In any case, there is a clear comic use of the elevated mythical motif: the low-level miserable hospitality of Milo belongs not to the generous heroic tradition, but to the world of comedy,¹⁴ and the contrast is meant to be ironic and entertaining. It is worth adding that the occurrence of this scene at the beginning of Lucius' journey may also reflect the early place of the Hecale story in the career of Theseus, where the hero's encounter with the old woman is clearly set soon after he first leaves home.¹⁵

(ii) *Low-life Theseus?*

In the account of the robbers' exploits in *Met.* 4, in which other literary parodies can be found,¹⁶ it is possible to see a further low-life exploitation of the Hecale story. At 4.12.1-4 one of the bandits, Alcimus, breaks into the house of an old woman, who as he robs her successfully persuades him to attack the house of her neighbours:

¹⁰ See GCA (2007: 415).

¹¹ For the *Hecale* see the excellent edition of Hollis (1990).

¹² See Mason (1983: 139); the *Onos* is no help here since the name of Lucius' father is lost from the text there (*Onos* 55).

¹³ So Harrison (1997: 57).

¹⁴ Cf. May (2006: 156-181).

¹⁵ This is plain in the ancient summary of the *Hecale* (cited at Callimachus, fr. 230 Pf.); see also Apollodorus, *Epit.* 1.5, which makes it clear that the slaying of the bull of Marathon (the episode to which the Hecale story is sometimes attached) is the first, local deed of the hero.

¹⁶ See Harrison (2002).

Enimuero Alcimus sollertibus coeptis eo saeuum Fortunae nutum non potuit adducere. Qui cum dormientis anus perfracto tuguriolo conscendisset cubiculum superius iamque protinus obliis faucibus interstinguere eam debuisset, prius maluit rerum singula per latiore fenestram forinsecus nobis scilicet rapienda dispergere. Cumque iam cuncta rerum nauiter emolitus nec toro quidem aniculae quiescentis parcere uellet eaque lectulo suo deuoluta uestem stragulam subductam scilicet iactare similiter destinaret, genibus eius profusa sic nequissima illa deprecatur: "Quid, oro, fili, paupertinas pannosasque rescultas miserrimae anus donas uicinis diuitibus, quorum haec fenestra domum prospicit?"

But Alcimus could not distract Fortune's savage will from his ingenious plan. He broke into the tiny hut of an old woman as she slept, and climbed to her room above. But instead of throttling the life out of her as he ought to have done, he decided first to sling out her possessions one by one through the window, which was quite broad, so that we could bear them off. He heaved them all out enthusiastically, and he was disinclined to forgo even the couch on which the poor old woman was sleeping, so he rolled her off her little bed. He was about to throw it down with the rest of the bedclothes which he pulled from under her, when that shameless creature grovelled at his knees and pleaded with him: "Tell me, son, why are you presenting these measly, bedraggled possessions of a wretched old lady to my rich neighbours whose house is overlooked by this window?"

Here we can see a parody of Theseus' entertainment by Hecale. Instead of being welcomed in to the humble hut of an old woman, Alcimus breaks in to a similar dwelling; instead of generous entertainment of the guest, we find the intruder taking all her property as a robber; and instead of Hecale bringing benefit to her neighbours by becoming the object of a local cult set up by Theseus (the climax of Callimachus' story) we find an old woman apparently prepared to betray those next door to a criminal, though as we swiftly learn, this is a cunning stratagem to attack the robber (she managed to push him from the window and cause his death). The nameless old lady is clearly much more devious than the artless and generous Hecale, and belongs to a lower literary world. The name of the robber also suggests heroic parody: Alcimus plainly recalls *alkimos*, a frequent epithet of Homeric warriors.¹⁷ Once again we can see a high mythic scenario from the story of Theseus adapted to the low-life world of the novel.

¹⁷ Found 19 times in *Iliad* and *Odyssey*.

(iii) Theseus the victim?

A further element from the Theseus story can be seen in the story of the wicked stepmother in *Met.* 10.2-12, who tries to seduce her stepson and prepares poison for him when she is rejected, but instead accidentally poisons her own son and falsely accuses her stepson of rape; the “poisoned” son himself then revives, having in fact drunk a harmless sleeping-potion. It has long been realised that this episode of the wicked stepmother uses the tragic story of Phaedra as told by Euripides and (possibly) Sophocles,¹⁸ and the characterisation of the father in the story plainly mirrors that of Theseus in Euripides, believing he has been terribly wronged by his son and requesting justice against him.¹⁹

But a further element of the story may also reflect the myth of Theseus: the Apuleian stepmother who mixes poison for her stepson surely recalls the role of Medea, Theseus’ stepmother, who after marrying Aegeus as the sequel to Euripides’ *Medea*, proceeds to set him against his son Theseus and unsuccessfully makes him offer the latter a cup of poison.²⁰ Though in the myth it is Aegeus himself who offers the poison to Theseus, while in Apuleius the son drinks it accidentally, the element of the poisoning stepmother is clearly common to both stories: thus Apuleius conjoins the two wicked stepmothers of the Theseus myth, that of Theseus himself (Medea) and that of his son Hippolytus (Phaedra). A verbal reminiscence perhaps suggests that Apuleius takes this element direct from the homonymous *Metamorphoses* of Ovid, a common source in the novel:²¹ the Apuleian stepmother prepares her poison *insontis priuigni... exitio* (10.4.6), while Ovid’s Medea mixes hers *huius* (i.e. Theseus) *in exitium* (7.406). As in the parodic version of the story of Hecale, here again we find an element from the early career of Theseus, suitably transformed for its new literary context.

¹⁸ See the full treatment in GCA (2000: 417-432), with literature.

¹⁹ See GCA (2000: 124).

²⁰ Cf. Ovid, *Met.* 7.404-24; Plutarch, *Theseus* 12; Apollodorus, *Epit.* 1.6.

²¹ Cf. e.g. Bandini (1986), Krabbe (1989: 37-73), Müller-Reineke (2000), and Nicolini in this volume.

4. ECHOES OF THE HERCULES STORY IN APULEIUS' *METAMORPHOSES*²²

(i) *Lucius as a comic Hercules*

At *Met.* 3.19.1-2 Lucius, replying to Photis' comic analogy of his early drunken "slaughtering" of the wineskins with the sheep-slaughter of the Sophoclean Ajax,²³ ironically compares his adventures with those of Hercules:

Adrisi lepido sermoni Photidis et in uicem cauillatus: "Ergo igitur iam et ipse possum" inquam "mihi primam uirtutis adoriam ad exemplum duodeni laboris Herculei numerare uel trigemino corpori Geryonis uel triplici formae Cerberi totidem peremptos utres coaequando."

This elegant remark of Photis made me smile, and I responded in the same joking spirit. "Well then," I said, "I can regard this as the first trophy won by my valour, in the tradition of Hercules' twelve labours, for I can equate the body of Geryon which was in triplicate, or the three-formed shape of Cerberus, with the like number of skins that I slew."

This is not the only point where Lucius himself likens his low-life activities to the deeds of a great epic hero: in Book 9 he famously compares his life as an ass to the exploratory travels of Odysseus, a model deployed more than once in the novel.²⁴ In context there may be some witty play on numbers (note *numerare*) between three (the number of the triform monsters Geryon and Cerberus, and that of the wine-skins mistaken for men and stabbed by Lucius at 2.32) and its multiple twelve, and the comparison picks up the immediate reaction of Lucius to the slaying at 2.32.7 as *pugna trium latronum in uicem Geryoneae caedis*, "this battle against three brigands, which had been a re-enactment of the slaughter of Geryon." The

²² For a wide-ranging account of the figure of Hercules in the *Metamorphoses*, which begins from Apuleius' many uses of the exclamation (*me*) *hercules*, see Krabbe (2003: 219-251). Krabbe moves swiftly over the novel, and where I share points with her (which I have tried to acknowledge) my approach usually involves more detailed analysis of particular passages.

²³ Photis' use of high literary allusion is perhaps more surprising than Lucius', but as her deployment of the language of *militia amoris* at 2.17.3 shows (see GCA [2001: 266]) she is unusually cultured for a slave-girl, perhaps one of her attractions for Lucius.

²⁴ See now Montiglio (2007) and Graverini (2007: 159ff. = 2012a: 141ff.).

literary analogy is consistent with the characterisation of Lucius as a young man of good, elite education,²⁵ but it also shows his natural tendency to self-aggrandisement through the facile use of myth; the reader also feels the ironically comic effect of the inappropriateness of such lofty comparisons for such low activities – one of a number of points where Lucius recalls the “mythomaniac narrator” Encolpius from Petronius’ *Satyricon*.²⁶

In general, the comparison with Hercules sets up an analogy between that hero’s wandering career of deeds all over Greece and beyond (as famously noted by Vergil, *Aen.* 6.800 *nec uero Alcides tantum telluris obiuit*, “nor did even Hercules cover so much of the earth [as Augustus]”), and the wanderings of Lucius in Greece from the Peloponnese to Thessaly and back and (eventually) his journey to Rome, where Vergil had located Hercules’ fight with Cacus (*Aen.* 8.184-305); Lucius’ travels can thus be compared to those of Hercules as much as to those of Odysseus,²⁷ though of course he is voyaging much of the time as an ass as a result of his own curiosity and stupidity, and is generally a passive victim of circumstances, not a great benefactor to mankind. His misfortunes in his travels occasionally pick up the labours of Hercules: at 7.16.5 Lucius-ass is abused by horses, which reminds him of the man-eating mares of Diomedes, the object of one of Hercules’ labours:²⁸

Sic apud historiam de rege Thracio legeram, qui miseros hospites ferinis equis suis lacerandos deuorandosque porrigebat.

I had read of a similar happening in the story of a king of Thrace, who would throw his wretched guests to wild horses to be torn to pieces and devoured.

Unlike the triumphant hero, who tamed the horses of Diomedes (Apollodorus, *Bibl.* 2.5.8), Lucius-ass simply has to endure their violence passively until he is removed from their company. As with other Herculean analogies in the novel (see below), the fallible and feeble Lucius falls entertainingly short of his mighty exemplar.

²⁵ See Harrison (2000: 216-219).

²⁶ Here I use the formulation and approach of Conte (1996).

²⁷ For the parallel with Odysseus see again Montiglio (2007).

²⁸ Cf. e.g. Apollodorus, *Bibl.* 2.5.8.

(ii) *Herculean robbers?*

The robbers to be found in the robber-tales of Book 4 of the *Metamorphoses* provide a number of possible connections with Hercules; like him they rely on daring and physical force in their actions, though they are rarely successful, and it has been shown that Apuleius' account of the robbers uses parody and irony in comparing them with other mythic/epic figures such as Homeric and Vergilian warriors.²⁹ One element which links them with Hercules is the location of some of the deeds they narrate in the city of Thebes (*Met.* 4.9.4): this creates a connection not only with the epic subject of the Seven Against Thebes, parodied in some elements here,³⁰ but also with Hercules' traditional birthplace.³¹

Once this link is established, further elements in the robber-tales of comic failure can be seen to have a Herculean tinge. The ultimately disastrous stratagem of the bandit Thrasyleon, who dresses up in a bear-skin to infiltrate a rich man's house (4.14-21), with the dead animal's head and claws emphasised (4.14.6), recalls a standard artistic representation of Hercules in the Nemean lion-skin, with head and claws similarly prominent,³² especially when the Greek etymology of his name ("bold as a lion") is considered.³³ The heroic courage of his grisly end, savaged by a pack of dogs, could also be seen as Herculean (4.21.2-3):

Enimuero Thrasyleon egregium decus nostrae factionis tandem immortalitate digno illo spiritu expugnato magis quam patientia neque clamore ac ne ululatu quidem fidem sacramenti prodidit, sed iam morsibus laceratus ferroque laniatus obnixo mugitu et ferino fremitu praesentem casum generoso uigore tolerans gloriam sibi reseruauit, uitam fato reddidit.

But Thrasyleon, that matchless glory of our band, did not betray the sanctity of his oath by any cry, let alone an exclamation of pain. It was not his endurance, but rather the breath of life in him which was finally overcome, though it deserved immortality. Now ripped apart by the hounds' teeth and slashed by swords, with resolute roaring and bestial howling he bore his

²⁹ See e.g. Westerbrink (1978), Frangoulidis (1991) and Graverini (forthcoming a)

³⁰ See Harrison (2002: 46).

³¹ Cf. e.g. Apollodorus, *Bibl.* 2.4.

³² See *LIMC* s.v. Herakles, e.g. 39, 172, 305.

³³ The point is made by Krabbe (2003: 224).

imminent fate with noble animation, surrendering his life to its due end, but gaining glory for himself.

Several elements here point to Hercules. The statement that Thrasyleon's spirit is worthy of immortality, usually thought in Rome to have been achieved by Hercules after his death as a consequence of his life's achievements,³⁴ suggests an analogy with the great hero: we may compare [Seneca], *Hercules Oetaeus* 1703-1704 *spiritum admitte hunc, precor, / in astra* (the prayer of Hercules to Jupiter, reported by Philoctetes), "admit this spirit of mine, I pray, to the stars." Herculean too is his suppression of the cries of pain which would reveal his human identity; here we can see parallels with the pain-scene of Sophocles' *Trachiniae*, where the dying Hercules, afflicted by the poisoned coat of Nessus, claims that it has forced him to weep and that previously he had never been forced to utter any cry of pain (1071-1074)³⁵ – I cite Cicero's version which Apuleius might well have known (*Tusc.* 2.21):

*heu! uirginalem me ore ploratum edere,
quem uidit nemo ulli ingemescentem malo!*

Alas, that I should utter lament from my lips like a girl's, I, whom no-one has seen groaning at any misfortune!

Another, even more similar representation of the theme in an author familiar to Apuleius is the parallel point in the *Hercules Oetaeus* attributed to Seneca (1265-1269):³⁶

*unde iste fletus? unde in has lacrimae genas?
inuictus olim uultus et numquam malis
lacrimas suis praebere consuetus (pudet)
iam flere didicit. quis dies fletum Herculis,
quae terra uidit? siccus aerumnas tuli.*

Whence this weeping? Whence the tears on these cheeks?
The face that was once unconquered and never used

³⁴ Cf. Horace, *Odes* 3.3.9-10 with Nisbet and Rudd (2004: 41).

³⁵ For the exceptional nature of Hercules' weeping here and his general resistance to expressing pain see Davies (1991: 241-242).

³⁶ For Apuleius' familiarity with Seneca's output see e.g. Harrison (2000) 166-168.

To offer tears to its sufferings has now (shame to say)
 Learned to weep. What day has seen the weeping of Hercules,
 What land? Dry-eyed I endured my labours.

Here we have a blackly comic inversion of both a Herculean deed and a Herculean death, modified from epic and tragic models for the lower literary level of the novel. Thrasyleon dies both disguised as and consumed by fierce animals which Hercules would characteristically have suppressed, and though he shows a Herculean endurance in death, the fact that he dies pointlessly and without achieving his goal means that his hope of Herculean-style glory and immortality is severely misplaced.

(iii) *Psyche and Hercules*

Psyche's characterisation as heroine of the Cupid and Psyche episode in the *Metamorphoses* has clear links with Hercules as well as Aeneas.³⁷ This is clear given the overall shape of her story, in which the protagonist accomplishes labours which culminate in a descent to the Underworld and is then admitted to the company of the Olympian gods, matching the trajectory of the life of Hercules even better than that of Aeneas. As I have pointed out elsewhere, the four labours imposed on Psyche by Venus are a clear miniaturisation of the traditional Twelve Labours of Hercules,³⁸ which (whether twelve or not in number) had long been an epic theme, for example in the lost *Herakleia* of the fifth-century BCE Greek epic poet Panyassis of Halicarnassus, the relative of Herodotus,³⁹ as well as being listed in a number of tragic contexts.⁴⁰

The overall contexts of the Labours of Hercules and of the tribulations of Psyche are interestingly close. Both sets of labours could be represented as imposed on a mortal by a resentful goddess in reaction to a sexual offence by a related male god: Juno of course imposes the labours on Hercules via Eurystheus as revenge for Jupiter's adulterous begetting of the hero, while Venus assigns her tasks to Psyche as punishment for her illicit

³⁷ For some points on Hercules see Krabbe (2003: 226-227), for Aeneas see Finkelppearl (1990).

³⁸ Cf. Harrison (1998a: 61-62); the point is underlined by Krabbe (2003: 228).

³⁹ See Matthews (1974: 21-25).

⁴⁰ Cf. e.g. Euripides, *HF* 348-450; Seneca, *Herc. f.* 222-248; [Seneca], *Herc. O.* 16-28.

relationship with Cupid. Both mortals succeed in their labours, including that of the underworld, and both become immortal themselves, in the process becoming reconciled to their previous divine enemy by means of marrying their child; Hercules is admitted to Olympus and takes Hebe, daughter of Juno and Jupiter, to wife (*Odyssey* 11.602-603; Pindar, *Nem.* 1.69-73), just as Venus finally allows Psyche's marriage to her son Cupid and elevation to divine status, and shows her reversal of enmity towards her by dancing at the wedding (*Met.* 6.24.3).

Particular links between Psyche's labours and those of Hercules may be suggested. For her second labour, Psyche is instructed to collect golden wool from man-eating sheep, the dangerous nature of which she is warned of by a friendly reed (*Met.* 6.12.2-3):

"Psyche, tantis aerumnis exercita, neque tua miserrima morte meas sanctas aquas polluas nec uero istud horae contra formidabiles oues feras aditum, quoad de solis fragrantia mutuatae calorem truci rabie solent efferi cornuque acuto et fronte saxea et non nunquam uenenatis morsibus in exitium saeuire mortalium."

"Psyche, even though you are harrowed by great trials, do not pollute my waters by a most wretched death. You must not approach the fearsome sheep at this hour of the day, when they tend to be fired by the burning heat of the sun and charge about in ferocious rage; with their sharp horns, their rock-hard heads, and sometimes their poisonous bites, they wreak savage destruction on human folk."

Here the dignified archaism *aerumnis* picks up a term consistently used of the Labours of Hercules;⁴¹ and while the golden fleece of the sheep plainly refer to the mythological story of the Argonautic voyage,⁴² their man-eating nature looks to a Herculean source. Here we could look to the formidable beasts famously subdued by Hercules, especially the man-eating horses of Diomedes, recorded by Apuleius in the next book of the novel as similarly vicious when he is attacked by horses in the stables of Tlepolemus and Charite (*Met.* 7.16.5):

Sic apud historiam de rege Thracio legeram, qui miseros hospites ferinis equis suis lacerandos deuorandosque porrigebat; adeo ille praepotens tyrannus sic

⁴¹ Plautus, *Epid.* 179; *Persa* 2; Cicero, *Fin.* 2.118; Petronius 48.7; [Seneca], *Herc. O.* 1269 (cited above); Juvenal 10.361.

⁴² Harrison (1998a: 62).

parcus hordei fuit ut edacium iumentorum famem corporum humanorum largitione sedaret.

I had read of a similar happening in the story of a king of Thrace, who would throw his wretched guests to wild horses to be torn to pieces and devoured; that most powerful of tyrants was so economical with his barley that he sated the hunger of his gluttonous beasts by generous provision of human bodies.

The sheep are thus a comic-parodic version of larger, more dangerous animals from the myth of Hercules. The scene in the stables, too, is a form of amusing reversal of Herculean heroism, since here Lucius (unlike Hercules) is unable to defend himself and subjugate the vicious horses.⁴³

The katabasis of Psyche, as already noted, forms the climax of her labours just as Hercules' visit to the Underworld appears in the same final position.⁴⁴ A particular detail of Psyche's trip is that she (unlike Aeneas) is instructed to bring something back – a part of Proserpina's beauty for Venus to use in touching up her appearance (*Met.* 6.16.4). This is surely an amusing and gendered domestication of Hercules' mission to bring back the three-headed dog Cerberus (*Apollodorus, Bibl.* 2.5). Once more an elevated mythical element is turned to lighter and more entertaining purposes.

(iv) *Tlepolemus the "Heraclid"*

Commentators have noted⁴⁵ that the heroic fiancé of Book 7, who infiltrates the robbers' cave and band to rescue his future wife Charite, bears the name of Tlepolemus, the son of Heracles who fought at Troy and was wounded by Sarpedon (*Iliad* 2.653-656, 5.627-668). It is possible to argue that this Apuleian figure is Hercules' "son" in a metaliterary sense, i.e. that his character is partly based on previous heroic characterisations of Hercules; this would not be surprising, as scholars have clearly showed that his victory in the cave recalls that of Odysseus over the Cyclops, while his use of disguise to encompass the defeat of the robbers and regain his

⁴³ Note too that Lucius draws the story from his reading (though it is hard to say what that is imagined as being).

⁴⁴ E.g. at *Apollodorus, Bibl.* 2.5.12.

⁴⁵ E.g. Krabbe (2003: 230), who links this fact with the uses of the exclamation *hercules* in the scene (7.12 and 7.13).

rightful partner recalls the heroic return of Odysseus in the *Odyssey*.⁴⁶ The character of Tlepolemus can be seen as Herculean in general terms as a courageous sole operator and a punisher of injustices; but it is also possible to see some specifically Herculean elements in the false tale that he tells to the bandits (7.5-8). This tale has a double purpose in the narrative, since it both presents the speaker as a great robber suitable for the leadership of the band, and speaks indirectly to Charite: for example, its heroically characterised wife Plotina symbolically encourages the imprisoned Charite to show the same loyalty and resolution. Here I would also like to argue that it characterises the supposed “Haemus” and actual Tlepolemus as an imitator of Hercules.

Several details point in this direction. For example, “Haemus” presents himself as (metaphorically) escaping solo from the Underworld (7.7.4):

Tota denique factione militarium uexillationum indagatu confecta atque concita ipse me furatus aegre solus mediis Orci faucibus ad hunc euasi modum.

So military units hunted down our whole gang, which was suppressed and hacked to pieces. I managed with some difficulty to steal away unaccompanied, and to escape from the enveloping jaws of Orcus. I’ll tell you how it happened.

Here we recall that Hercules was one of the very few heroes privileged to return from the real Underworld, as famously recorded by Vergil (*Aen.* 6.119-123)

*si potuit manis accersere coniugis Orpheus
Threicia fretus cithara fidibusque canoris,
si fratrem Pollux alterna morte redemit
itque reditque uiam totiens. quid Thesea magnum,
quid memorem Alciden? et mi genus ab Ioue summo.*

if Orpheus was able to summon the ghost of his wife with the aid of his Thracian lyre and its tuneful strings, if Pollux could buy back his brother by alternate death and goes and returns on this route so many times. Why should I mention great Theseus, or Hercules? I too am of the stock of highest Jupiter.

⁴⁶ See Frangoulidis (1992a) and (1992b).

This Herculean element is then added to in the next sentence, where “Haemus” narrates his supposed taking on of female disguise (7.8):

*sumpta ueste muliebri florida, in sinus flaccidos abundante, mitellaque textili
contecto capite, calceis feminis albis illis et tenuibus inductus...*

I put on a lady’s dress with a floral pattern which spread out in billowing folds, and a woven turban to cover my head, and the kind of neat white shoes which women wear.

Here we recall the transvestism of Hercules in his service to Omphale, the queen of Lydia, an episode celebrated by Latin poets.⁴⁷ The *mitella* in particular is the diminutive form of *mitra*, the turban-like Eastern head-gear famously worn by Hercules as a woman.⁴⁸

Thus we can see that this character, named after the son of Hercules, can present himself in his own fictionalised narrative as performing versions of some of Hercules’ most famous actions: this is surely a witty series of allusions to the Hercules myth on the part of Apuleius.

5. CONCLUSION

I hope to have shown through these examples that the heroic myths of Theseus and Hercules, received by Apuleius through a wide range of literary sources, are employed by the *Metamorphoses* in a manner very similar to its appropriation and modification of epic episodes from Homer and Vergil. Traditional elevated material, associated with epic and tragedy, is consistently adapted to the lower literary level of the novel, through parody, witty inversion and entertaining reuse. This may have been helped by the fact that both Theseus and Hercules had been comic subjects in Greek drama,⁴⁹ but the key point is that established heroic stories are suitably reshaped by Apuleius for an unheroic story-world.

⁴⁷ In addition to the passages cited in the next footnote see Terence, *Eun.* 1027; Propertius 3.11.17-20.

⁴⁸ Mentioned specifically in this context at Ovid, *Her.* 9.63, Seneca, *Herc. f.* 471 and [Seneca], *Herc. O.* 375.

⁴⁹ For the rich comic career of Herakles see Stafford (2012: 105-117); there were at least four plays entitled *Theseus* by Greek comic dramatists, about which little is known – see Diphilus, fr. 48 PCG with notes.

UNO SGUARDO ECFRASTICO SULLA REALTÀ: MODI DELL'INFLUENZA OVIDIANA IN APULEIO

LARA NICOLINI

La presenza dei grandi autori latini nella composita e artificiosissima lingua apuleiana è stata da tempo messa in rilievo, e molti studi sono dedicati ai meccanismi con cui Apuleio allude a pagine famose della letteratura precedente e che variano dall'intento parodico alla semplice ricerca di arricchimento degli effetti, dall'ancoraggio di un carattere a una figura del passato letterario (soprattutto romano), all'elaborazione di intere scene.¹ Tra gli autori latini più 'citati' a farla da padrone sono, com'è naturale, i grandi classici, ovvero gli autori, scolastici e non, che costituivano il corredo di base del retore di Madaura: particolarmente esplicite le reminiscenze lucreziane e virgiliane, comunemente riconosciute nei commenti, che consistono tanto in precise riprese lessicali quanto nella riproposizione di specifici temi e situazioni; ma non mancano indagini sui poeti arcaici (con particolare attenzione a Ennio), allora certamente assai di moda. Un posto a parte in questi studi hanno i poeti che Apuleio doveva invece considerare vicini per inclinazione e gusto personale: Plauto, ad esempio, è una fonte continua di ispirazione per la lingua apuleiana e ai rapporti tra Apuleio e Plauto è stato recentemente dedicato un intero volume.² Un'attenzione diversa è stata dedicata ai rapporti, dati quasi per scontati, con l'altro grande produttore di lingua 'metamorfica' e brillante della latinità, Ovidio: infatti, sebbene Ovidio sia continuamente chiamato in causa nei commenti, l'unico studio organico sui rapporti tra i due autori è ad oggi il capitolo a ciò dedicato da un fortunato volume di Krabbe.³

¹ Per la bibliografia sull'argomento cf. Schlam-Finkelpearl (2000: 202-211). Il confronto meglio indagato è naturalmente quello con Virgilio.

² Pasetti (2007); e sull'ispirazione plautina evidente nella lingua apuleiana, si può vedere anche il mio recente studio sulla lingua apuleiana (Nicolini [2011], s.v. Plauto in *index nominum*).

³ Krabbe (1989: 37-81).

Non si possono considerare in alcun modo soddisfacenti alcuni più brevi studi precedenti,⁴ mentre alcune buone indagini successive hanno puntato soprattutto sul confronto tra passaggi sporadici e di limitata ampiezza. Secondo Krabbe le ragioni di questa scarsa produttività del tema sarebbero diverse, e andrebbero dalla tendenza degli interpreti a ritenere più influenti su Apuleio altri autori (dai romanzieri greci a Petronio), a una sorta di preconetto legato al genere letterario che separa le due opere.⁵ La studiosa riconosce invece come enorme la presenza di Ovidio in Apuleio, eccedendo semmai in senso opposto, nel voler rintracciare troppe somiglianze tra i due autori. Ma le analogie di contenuto o addirittura ideologiche da lei proposte appaiono spesso forzate. Partire dai titoli, ad esempio, non sembra avere grande fortuna: benché Krabbe si sforzi di indicare che anche in Apuleio le metamorfosi sono più di una e consistono in cambiamenti di stato o condizione ‘interni’,⁶ per me è inevitabile che dalla parola ‘metamorfosi’ il lettore si aspetti una trasformazione fisica, si aspetti cioè, in ogni caso, quello che trovava in Ovidio;⁷ né si può realmente condividere l’affermazione che “Ovid’s work provided Apuleius with both a general theme and a broad outline” (a questo proposito, anzi, molti dubbi conservo anche sul fatto che il prologo apuleiano alluda consapevolmente al proemio ovidiano).⁸ Questo tipo di confronto comporta la scoperta inevitabile di differenze più che di somiglianze.⁹ Lo stesso vale per la questione ‘filosofica’ del concetto di metamorfosi che in Ovidio consiste –

⁴ Giusti rilievi critici in Schlam-Finkelpearl (2001: 209-210) sui contributi di Sarafov (1976), Scotti (1982) e altri; ben più convincente l’analisi di Bandini (1986), che riguarda però solo episodi dove il magistero ovidiano era imprescindibile, ovvero quelli che coinvolgono le scene di metamorfosi.

⁵ Krabbe (1989: 37).

⁶ Krabbe (1989: 39-42). Ma sull’idea che la giustificazione del plurale passi attraverso ‘strategie ovidiane’, e si possa motivare con l’allargamento del concetto di metamorfosi che già si osserva in Ovidio, *Tristia* 1.1.117-122 (metamorfosi nel senso lato di vicissitudini della Fortuna e rivolgimenti della sorte umana) concordano anche Barchiesi-Hardie (2010: 76-77).

⁷ Ciò che si trovava ‘materialmente’ in Ovidio: storie diverse di trasformazioni di esseri in altri esseri di natura diversa.

⁸ Krabbe (1989: 44): “The opening lines of Ovid’s work are clearly echoed in the opening sentence of the *Metamorphoses* of Apuleius”; e si veda il successivo confronto sinottico che mira a dimostrare la presenza di un’eco “in both sound and sense” (decisamente esagerata a mio parere l’analogia scoperta nel *pattern* di allitterazioni e assonanze che legherebbe i due *incipit*).

⁹ Giuste osservazioni a questo proposito in Mazzoli (2007: 19): “Il programma

secondo Krabbe – in un mero espediente narrativo i cui eventuali significati più profondi non rivestono grande interesse per l'autore, mentre per Apuleio assurgerebbe addirittura a “paradigm of conversion” e acquisirebbe un reale interesse filosofico, avendo quasi funzione esplicativa nei confronti della realtà. Sul merito di queste ultime osservazioni sono tendenzialmente d'accordo (con una certa cautela nei confronti degli eccessi di una lettura in chiave filosofica del racconto apuleiano), ma sottolineare le differenze tra i due autori rimane poco produttivo¹⁰ per il nostro interesse primario che è, al contrario, quello di riconoscere le manifestazioni dell'influenza di Ovidio su Apuleio.

Io penso che il motivo di questa difficoltà nel rintracciare Ovidio sia più banale e, per così dire, di ordine pratico: non è facile studiare in modo organico la pur enorme influenza che Ovidio ha avuto sull'opera apuleiana perché, a differenza di quanto accade per altri autori (come Virgilio), la sua presenza non si manifesta quasi mai in modo lampante, sebbene in tutto il testo il poeta augusteo sembri costituire una fonte di ispirazione per la lingua, lo stile, l'atmosfera. Quasi mai la memoria di Ovidio si esprime cioè in termini immediatamente evidenti come una citazione, un'allusione parodica, o anche solo una chiara eco verbale che segnali l'intenzionalità allusiva. Non sono quasi mai questi elementi a far scattare nel lettore di Apuleio il ricordo di Ovidio – anche quando questo rimane persistente sullo sfondo – quanto piuttosto dei fatti generali, di gusto personale, inseparabili dalla creazione letteraria di entrambi: penso ad esempio a un certo *penchant* per il sensazionale, per il paradossale, o a un certo modo, anche a ciò conseguente, di gestire la lingua, o ancora, come vedremo, una particolare concezione ‘visiva’ della lingua stessa e della letteratura.¹¹ Chiariamo meglio. Il paradosso, ad esempio, è un motivo studiatissimo e fortemente caratterizzante dello stile di Ovidio, che ha anche un

apuleiano diverge nettamente, sia per il duplice piano metamorfico preso in considerazione... sia per la reversibilità delle trasformazioni. È incontestabile che per vari riguardi, specie per la descrizione delle dinamiche metamorfiche (compresa qua e là, nelle creature animali, la conservazione della *mens antiqua*), il racconto ovidiano costituisca per Apuleio un referente imprescindibile, da imitare e da emulare, ma questo non sembra sufficiente per autorizzare ad affermare *tout court*... ‘la compatibilità culturale tra la metamorfosi ovidiana e quella del romanzo’”.

¹⁰ Lo stesso vale naturalmente per i confronti fra il diverso orientamento di alcuni motivi generali come l'amore, la curiosità, ecc. (42-44). In tutti i casi sono più le differenze che le analogie.

¹¹ Anche nel nostro caso cioè, come in generale per la presenza di Ovidio in tanta poesia latina imperiale, questa consiste in un'impronta pervasiva ma difficile

riconosciuto valore strutturale, un “valore conoscitivo, ‘didascalico’ per certi versi”;¹² questa stessa osservazione può valere anche per Apuleio, che più volte dai paradossi offerti dalla realtà e dalle diverse verità in essa compresenti sembra ricavare una visione generale del mondo e della sua effettiva inconoscibilità: come per Ovidio, il paradosso è un modo per rappresentare le molte facce, spesso contraddittorie, offerte dal reale, i suoi aspetti illusori e segreti.¹³ Un confronto fruttuoso fra i due autori potrebbe partire ad esempio da questo tema e osservare come esso venga sviluppato in opere a prima vista così diverse. Qualcosa di analogo si potrebbe tentare per certe preferenze di stile: che nella lingua di entrambi gli scrittori si noti una tendenza ossessiva a effetti stridenti come le figure etimologiche con ossimoro, o che nella sintassi di entrambi si osservi l’artificio prediletto della sillessi spinto ai limiti, anche questo è un fatto (su quanto e in che termini sia poi un fatto funzionale, anche su ciò si potrebbe indagare); così come è un fatto l’altra caratteristica sempre evidente nella lingua di entrambi, ovvero l’atteggiamento ricostruttivo, che indulge volentieri al gioco di parole etimologico (più libero e indisciplinato nel Madaurense, più legato invece ad esigenze logiche come la spiegazione di un *aition* o il gioco di indovinelli su un nome, in Ovidio).¹⁴ Sono però fatti difficilmente quantificabili e misurabili per mezzo di riprese precise e paralleli certi, i mattoni più saldi su cui in genere poggiano le ricostruzioni del filologo.

La conseguenza di ciò emerge chiaramente se si fa un paragone con le riprese da altri autori, soprattutto con il più importante di tutti, Virgilio. Volendo fare un confronto di tipo statistico-distributivo, la presenza di

da delineare, quasi una suggestione, giustamente definita con metafora pittorica *color Ouidianus* (si vedano le utilissime osservazioni di Mazzoli [2007: 15 con nota 58] per opportuni rinvii bibliografici).

¹² Così Barchiesi (2005: 145), con riferimento allo stile paradossale utilizzato nella prima descrizione del mondo dominato dal Caos, e dunque legato al problema pratico di come descrivere lo stato originario dell’universo; ma si tratta naturalmente di una caratteristica riscontrabile qua e là in tutto il poema e applicata ai più diversi campi semantici. Cf. anche nota successiva.

¹³ Il tema del paradosso in Ovidio è studiatissimo; tra la folta bibliografia a riguardo bastino gli studi storici di Bernbeck (1967: in part. 109-116) e Lefèvre (1970: 59-82).

¹⁴ Ai modi ovidiani di giocare con la lingua, pagine importantissime sono dedicate da Rosati (1983: in part. 153-173). Può essere utile confrontare la selezione di giochi di parole ovidiani raccolti da Rosati con le categorie del *wordplay* utilizzate per il testo apuleiano in Nicolini (2011). I criteri in base ai quali i due autori latini elaborano le loro invenzioni sono spessissimo sovrapponibili.

Virgilio si potrebbe definire 'a macchie', poiché si concentra in riprese di intere scene, generalmente di una certa ampiezza, il che di per sé rappresenta un forte aiuto nel riconoscimento di una fonte. Le reminiscenze ovidiane invece sono disseminate qua e là, e si manifestano improvvisamente, e apparentemente senza un criterio; più che in allusioni a interi episodi, consistono spesso in riprese lessicali minime e isolate.¹⁵ C'è di più: le riprese da Virgilio (e così è spesso per quelle da Lucrezio, da Cicerone) sono più scoperte, decisamente dichiarate, anche perché spesso risalgono a scene celeberrime del poema virgiliano;¹⁶ quelle da Ovidio sembrano reminiscenze meno intenzionali, appartenenti a una memoria altrettanto forte ma più inconsapevole. Da un certo punto di vista è naturale: Virgilio era il maestro e il creatore di un'intera lingua letteraria ormai consolidata e che aveva in pratica canonizzato certe scene di genere fornendo un vero e proprio repertorio, anche lessicale, impossibile da ignorare.¹⁷ Inoltre era l'ideale per qualsiasi intenzione ludica o parodica, perché la memoria di Virgilio più di ogni altra poteva essere sicuramente condivisa dai lettori di Apuleio. Anche quando la 'macchia' virgiliana è piccola, costituita solo da una *iunctura*, il grado di distintività è altissimo: chiunque avrebbe riconosciuto nel famoso *uenisti tandem!*, con cui lo schiavo sessuale dei sacerdoti pervertiti si rivolge all'asino suo salvatore, il celeberrimo saluto di Anchise

¹⁵ Del resto, Ovidio era stato insuperato creatore di lingua e questo stesso fatto per Apuleio non poteva non rappresentare una sfida. Anche in alcune probabili creazioni originali sembra agire la mediazione ovidiana (ad es. l'hapax *semiadoperulus* in *Met.* 3.14.5 potrebbe essere l'ovvia variazione da *poeta nouellus* sul *semiadapertus* di Ov., *Am.* 1.6.4 anch'esso *hapax*), e certe *callidae iuncturae* sono decisamente mutate dal poeta augusteo (l'agg. *consciis* applicato, forse parodicamente, al letto in *Met.* 1.16.2 compare prima solo in Ov., *Ars* 2.703, come *argenteus* riferito all'acqua in *Met.* 4.6.4 presuppone un innovativo uso ovidiano che ricalcava forse l'epiteto greco ἀργυροδίνης, cf. ad es. *Met.* 3.407 con Barchiesi [2007: 191]); penso che siano ovidiani anche alcuni sintagmi peculiari come *recessit in se* di Apul., *Met.* 11.7.1 (contamina 9.701 *thalamoque recessit* detto di Iside con l'espressione simile di 2.301 *suum rettulit os in se*) e *talis ac tanta* di 11.4.3 (unico precedente in Ov., *Met.* 3.285 sempre con riferimento all'epifania di una divinità), ma su questo tipo di ripresa non indugiamo per ragioni di spazio.

¹⁶ Talvolta con deciso effetto parodico: si pensi a frasi che dovevano essere entrate nell'orecchio di ogni lettore dell'epoca come *Aen.* 4.65 *heu uatum ignarae mentes!* riecheggiato dal parodico *heu medicorum ignarae mentes* di *Met.* 10.2.7; simile l'allusione all'*incipit* della prima catilinaria in Apul., *Met.* 3.27.5 *quousque tandem cantherium patiemur istum...?*

¹⁷ Su questo rimando alle ottime pagine di Lazzarini (1985), in part. 143-144.

al figlio in ben altro, sublime, contesto. Ma quanti lettori avrebbero riconosciuto nella parola *auxiliaris* che Apuleio adopera in connessione con Iside (in *Met.* 11.10.4) una marca specificamente ovidiana?¹⁸ Io credo molto pochi.

Ovidio però doveva avere per Apuleio qualcosa di più rispetto a Virgilio. Ovidio era molto probabilmente sentito oltre che come creatore di lingua, come maestro di estetica, un maestro affine per gusto. E la presenza di Ovidio in Apuleio sembra in effetti consistere in una comunanza di spirito, in una convergenza di interessi e nell'allineamento su alcune posizioni, posizioni estetiche più che ideologiche. In questo studio vorrei prendere in considerazione come possibile linea d'indagine sui rapporti tra Ovidio e Apuleio uno dei tratti 'trasversali' cui si accennava prima, un certo atteggiamento 'visivo' che entrambi hanno nei confronti della realtà, e della letteratura, partendo da un passo famoso già molto studiato; come si vedrà, anche laddove le precise riprese sono scarse, la memoria di Ovidio è pervasiva.

Ho accennato al fatto che tra gli studi più riusciti sui rapporti tra Ovidio e Apuleio vi sono quelli sugli episodi metamorfici; ad essi si possono aggiungere alcune sezioni del libro di Krabbe dedicate oltre che all'evento della metamorfosi, alla lode dei capelli, e alle apparizioni isiache,¹⁹ e ancora un recente articolo di Barchiesi sul gruppo di Atteone e sulla reggia di Cupido.²⁰ In questi luoghi, è vero, le riprese ovidiane sono ben più riconoscibili del consueto e da uno di questi ripartiremo: ma ciò che tutti questi passi hanno in comune è la loro natura 'ecfrastica'. Certo, l'*ekphrasis* è esercizio prediletto dalla retorica della seconda sofistica e in generale dalla letteratura epidittica (che, per quanto riguarda Apuleio, trova la sua migliore espressione nei *Florida*), ma è un esercizio largamente nutrito di

¹⁸ Eppure lo è. Rimanda infatti decisamente al sogno isiaco fatto da Teletusa (Ov., *Met.* 9.699) a cui la dea rivolge le parole *dea sum... auxiliaris*. Accolgo con ciò un'ottima idea - del tutto verosimile, data la contiguità dei passi in cui il termine ricorre, entrambi contesti isiaci, e dato il fatto che questa parola in ambito religioso è limitata al solo Ovidio - già suggerita da K. Wallace in Krabbe (1989: 53 e n. 24, 78) (quanto segue nella nota, alle pp. 78-79, specificamente sulla possibilità ulteriore di collegare nello stesso contesto isiaco le parole *teleta* e *Telethusa*, è viceversa un esempio di come *non* cercare Ovidio in Apuleio).

¹⁹ Krabbe (1989: 47-53).

²⁰ Barchiesi (2010), su cui cf. anche infra, nota 29.

Ovidio, che molto tempo prima era stato maestro di questa forma espressiva.²¹ Sono appunto alcune tecniche della descrizione ad avvicinare i due autori.

Partiamo da una considerazione generale sulla poetica ovidiana, che è stata a suo tempo ben sviluppata da Rosati.²² In deciso contrasto con un'ideologia arcaica di sapore moralistico che, in difesa della sobrietà e di una rustica naturalezza, condannava atteggiamenti troppo estetizzanti della vita, espressi ad esempio nell'amore eccessivo per gli oggetti, i beni di lusso, le opere d'arte, Ovidio per primo aveva 'abbracciato' la bellezza, facendo dell'estetica in generale un principio dominante della vita (anche sociale) e della letteratura, ed esprimendo grande entusiasmo per gli spettacoli miracolosi offerti dall'arte. Nella sua poesia questo si manifesta nel modo più evidente in un'attenzione e un richiamo quasi ossessivi alla visualizzazione di ciò che il testo descrive, e nella spettacolarizzazione di questa vista. In virtù di questa nuova ideologia del bello, l'intera realtà viene cioè guardata per la prima volta nei suoi aspetti più plastici, nei suoi elementi pittorici, con un 'occhio ecfastico' secondo la felicissima definizione dello stesso Rosati, da un poema che insiste moltissimo sulla percezione visiva:²³ e l'appello alla percezione visiva si traduce con grande frequenza in un invito a immaginare, a guardare un'opera d'arte.²⁴ Questo atteggiamento, che influenzerà moltissimo i poeti di età imperiale –

²¹ Una spia di ciò è stata finemente osservata da Barchiesi (2010: 194-195), che rileva come l'ecfrasi apuleiana tradisca la sua natura fondamentale 'romana' – e ovidiana aggiungerei – per un tratto fondamentale, il fatto cioè di essere volentieri dedicata a beni di lusso, a oggetti di interesse privato.

²² 1983: 72-76 in part.

²³ E che non a caso è stato definito la "bibbia dei pittori" proprio per la massiccia presenza di descrizioni così ampie e particolareggiate da poter costituire veri e propri schemi e modelli di preparazione alle opere d'arte (ciò che finì per ispirare pittori e scultori degli ultimi cinquecento anni, fornendo loro comodissimi modelli, cf. Segal in Barchiesi [2005: XCIX]).

²⁴ Sull'aspetto visuale, l'*evidentia*, dell'arte delle *Metamorfosi*, dopo le incursioni di Wilkinson (1955: 172) e Galinsky (1975: 179), il trattamento più completo rimane ad oggi quello contenuto alle pagine 136-152 di Rosati (1983): ma sulla poetica della spettacolarità l'autore è poi tornato più volte e sul tema insistono anche molte pagine del suo recente commento ai libri 4, 5, 6 delle *Metamorfosi* (cf. Barchiesi-Rosati [2007] e Rosati [2009]); utile anche il più recente studio di Hinds (2002: 122-149), importante anche per alcune precisazioni sul rapporto (bi-direzionale) tra l'opera di Ovidio e le arti figurative e sulla loro interazione fin da tempi antichissimi, cf., in part., pp. 140-142.

esempi lampanti Rosati ha mostrato in Marziale e Stazio²⁵ – è, credo, ancora più plateale nell'opera apuleiana, e in particolare nel romanzo. Le descrizioni di paesaggi naturali (di un *locus amoenus* come di un *locus horridus*), di corpi umani e di animali, di oggetti e strumenti materiali (come i corredi religiosi a più riprese menzionati nell'ultimo libro), di statue di marmo, di grotte e palazzi, sono presenti in modo massiccio nelle *Metamorfosi* apuleiane come nell'opera ovidiana, ed è a Ovidio che in questo particolare esercizio Apuleio sembra richiamarsi molto spesso, esprimendosi negli stessi termini, talora maniacali, di visualizzazione del descritto. Del resto, se in Ovidio la 'visività' ha un ruolo centrale e lo stesso atto del vedere assume un'importanza fondamentale,²⁶ in Apuleio addirittura il Leit-Motiv di tutta l'opera, cioè la *curiositas* di Lucio, è fondamentalmente una curiosità visiva, 'oculare' (e la possibilità dell' *αὐτοψία* è, come si sa, il miglior vantaggio offerto al protagonista-narratore dalla sua sfortunata condizione).

Non è un caso dunque che a Ovidio rimandi la prima e più importante ecfrasi delle *Metamorfosi* (vera dichiarazione programmatica su come si debba guardare la realtà), la descrizione della città di Ipatà, o meglio di come la città di Ipatà appare a Lucio e a chi guarda con lui; cf. 2.1.3-5:

(...) *curiose singula considerabam. nec fuit in illa ciuitate quod aspiciens id esse crederem quod esset, sed omnia prorsus ferali murmure in aliam effigiem translata, ut et lapides quos offenderem de homine duratos et aues quas audirem indidem plumatas et arbores... similiter foliatas et fontanos latices de corporibus humanis fluxos crederem; iam statuas et imagines incessuras, parietes locuturos, boues et id genus pecua dicturas praesagium...*²⁷

²⁵ G. Rosati ha recentemente riproposto questo stimolante argomento nel corso di un ciclo di seminari tenuti alla Scuola Normale, tra gennaio e febbraio 2012 (ma una prima indagine di questo tema è già contenuta nel suo saggio più volte citato [1983: 73-79]).

²⁶ In generale lo stesso 'atto del vedere' diviene elemento tematico in Ovidio: i personaggi sono rappresentati nell'atto di vedere, gli spettatori esterni sono invitati a vedere, ecc.

²⁷ "...scrutavo tutto con curiosità. E non c'era niente che io vedessi in quella città che mi sembrasse essere ciò che in effetti era: mi pareva invece che tutte le cose, ma proprio tutte, fossero state mutate in un'altra forma da un qualche lugubre sussurro, e perciò, ad esempio, che i sassi in cui inciampavo fossero degli uomini cambiati in pietra, e che gli uccelli che sentivo fossero uomini che allo stesso modo si erano ricoperti di penne, e gli alberi... uomini che avevano messo le foglie, e che

Al di là del significato che questo sguardo ipnotizzato e questa disposizione a credere porta con sé (e della sua importanza per l'interpretazione del romanzo), ciò che colpisce è il modo in cui Apuleio si discosta da una prassi comune. Ci si aspetterebbe infatti che la descrizione di una città ne menzioni l'aspetto generale, la sua grandiosità (nei suoi dettagli materiali, come strade, colonne, porticati, ecc.). E invece qui, al posto di quella sottocategoria della descrizione geografica che già il romanzo greco, oltre all'oratoria epidittica, aveva codificato,²⁸ troviamo un'*ekphrasis* ispirata a tutt'altro. I poteri dell'arte magica che lo sguardo allucinato di Lucio presuppone nascondono quelli, su Apuleio ben più efficaci, della letteratura, e della letteratura ovidiana in particolare (è forse una spia intertestuale già l'espressione riassuntiva iniziale *omnia... in aliam effigiem translata*, che rimanda al famoso *adynaton* pronunciato da Pitagora in Ov., *Met.* 15.420-421 *Desinet ante dies... / ... quam consequar omnia uerbis / in species translata nouas*). Il catalogo delle fantastiche trasformazioni immaginate da Lucio è costruito sui diversi tipi di metamorfosi narrate da Ovidio: così *lapides... de homine duratos* richiama le pietrificazioni di Niobe (*Met.* 6.303-312) o delle compagne di Ino (4.551-559; cf. 559 *duratos subito... uideres*), e *aves indidem plumatas* le tante trasformazioni di uomini in uccelli, come quella di Coronide in *Met.* 2.580-588 (cf. in part. 582 *at illa pluma erat*), di Scilla (8.150: *pluma fuit: plumis in auem mutata*), di Ceice e Alcione in 11.730-750, o delle Pieridi in 5.670-676; allo stesso modo *arbores similiter foliatas* non poteva non rimandare il lettore alla trasformazione in albero più famosa di tutte, quella di Dafne in Ov., *Met.* 1.547-557 (insieme a molte altre come quelle di Clizia, di Filemone e Bauci, delle Eliadi, ecc.), mentre *fontanos latices de corporibus humanis fluxos* allude chiaramente alle tante storie di umani mutati in fonti e fiumi (ad es. Ciane in *Met.* 5.409-437, e Aretusa in 5.577-641). Si chiarisce così, incidentalmente, un'apparente ripetizione come *statuas et imagines incensuras*: da un punto di vista logico in effetti suona abbastanza inutile questa variazione sul tema della pietrificazione già menzionato da Lucio poco so-

le acque delle fontane scaturissero in realtà da corpi di uomini" (trad. Nicolini [2005]).

²⁸ Giusto rilievo di Slater (2008: 237-241) che porta a confronto, ad es. la descrizione della città di Alessandria come appare per la prima volta agli occhi ammirati di Clitofonte in Ach. Tat. 5.1.1-5; per la descrizione topica della città cf. Saïd (1994: 215-236).

pra; ma da un punto di vista letterario, che in questa sequenza decisamente si impone, l'idea non può non rimandare al motivo inverso, e cioè quello della prodigiosa 'animazione' della statua di Pigmalione (Ov., *Met.* 10.243-296);²⁹ infine, inutile dirlo, lo sbrigativo *boues et id genus pecua* ha la sua immediata conferma nelle tantissime trasformazioni di uomini in animali conosciute dal mito. Alla prima digressione, insomma, Ovidio è già entrato in gioco, seppure in maniera indiretta.

Dopo una tale dichiarazione, nulla di strano che il pensiero vada subito a Ovidio, più che alla seconda sofistica, in occasione di una seconda importante ecfasi, quella celeberrima del gruppo scultoreo di Diana e Atteone nell'atrio di Birrena: è questo il passo che vorrei prendere ad esempio per mostrare come, al di là di certe spie linguistiche minime già riconosciute dalla critica, sia piuttosto l'intero stile descrittivo a rivelare una matrice ovidiana. Il passaggio è ben commentato perché di forte valore simbolico:³⁰ è questa, infatti, la prima vera *mise en abyme* della storia di Lucio, dalla sua metamorfosi punitiva alla redenzione finale nel segno di Iside³¹ (c'è anzi chi ha visto nella rappresentazione dell'atrio una *mise en abyme* della stessa struttura del romanzo³²). Il legame con Ovidio è stato riconosciuto sotto molti aspetti, ora nella scelta stessa del mito e nel modo di trattarlo, ora in alcune apparenti riprese lessicali;³³ per non dire che Atteone è uno dei pochi personaggi ovidiani soggetti a trasformazione per il quale viene enfatizzato il persistere dell'anima umana razionale sotto le nuove spoglie dell'animale, e infatti l'ovidiano *mens tantum pristina mansit* di 3.203 è stato più volte chiamato in causa come diretto precedente

²⁹ È anche possibile naturalmente che Apuleio intenda differenziare tra una generica trasformazione in roccia/pietra o in vera e propria statua, ma anche questa è prima di tutto un'idea ovidiana. A parte alcuni casi di ambiguità, infatti, in Ovidio si tratta di due tipi di trasformazione distinti (basti, in proposito, Viarre [1964: 50-54]). In ogni caso, nel nostro passo, prevale sicuramente per il lettore l'immagine del possibile animarsi di una statua, e dunque un 'effetto-Pigmalione'.

³⁰ Un'oculata selezione della bibliografia a riguardo in GCA (2001: 91-92).

³¹ Al di là della stessa familiarità del mito di Atteone, sono le famose parole pronunciate da Birrena a commento della scena (*tua sunt cuncta quae uides*) a garantire al lettore il riconoscimento dell'allusione anche al di sopra del protagonista.

³² Cf. Peden (1985: 380-383).

³³ Dopo Krabbe (1989), secondo cui "nowhere is the relationship between the two *Metamorphoses* more strikingly illustrated than in the way in which Apuleius handles this particular myth" (cf. in part. 54-55), si veda il dettagliato GCA (2001) che ne indica anche alcune possibili reminiscenze lessicali.

dell'apuleiano *sensum tamen retinebam humanum* di 3.26.1.³⁴ Più complessa l'interpretazione di Barchiesi, che vede nella rappresentazione dell'atrio di Birrena un vero e proprio simbolo metaletterario: l'appropriazione di Ovidio consiste soprattutto nella rilettura in chiave ovidiana del mito di Atteone, e la scelta della versione ovidiana dei fatti contribuisce in sé all'importanza programmatica dell'*ekphrasis*.³⁵

Già prima di questa proposta, ogni tentativo di accostamento tra l'Atteone apuleiano e quello ovidiano è consistito fondamentalmente nel cercare in Ovidio la chiave di decodificazione del mito, riproposto da Apuleio in una versione che passa attraverso la rilettura fattane da Ovidio a cavallo tra *Metamorfosi* e *Tristia*. Atteone è stato visto come un "visual symbol"³⁶ in senso attivo, simbolo dunque di ogni atto (trasgressivo) del vedere, della *curiositas* che affligge anche Lucio, dei pericoli possibili offerti dalla visione. Tutto questo è certamente vero: la storia di Atteone deve fondamentalmente mettere in guardia Lucio dal voler vedere troppo.

Io vorrei però spostare il punto di vista e guardare il gruppo di Atteone come un "visual symbol" in senso passivo, come un esempio cioè del modo in cui Apuleio 'vede' e descrive. Insomma, al di là della sua funzione narrativa, dei suoi contenuti simbolici certamente importanti, per me quest'*ekphrasis* è significativa di un modo di percepire la realtà, di quella sensibilità visiva che caratterizza la letteratura di entrambi gli autori: le più evidenti riprese ovidiane stanno nel modo stesso di descrivere, e prima di tutto, di guardare, all'opera d'arte.³⁷

³⁴ Dopo Krabbe (1989: 79, n. 25), cf. anche Barchiesi-Hardie (2010: 74-75).

³⁵ Barchiesi (2010: 192-196). Questa rilettura a sua volta funziona come segnale del rapporto delle *Metamorfosi* apuleiane con l'opera e, più in generale, con la carriera poetica ovidiana; nei *Tristia*, Atteone diventa infatti simbolo della pena immeritata del poeta stesso: "Lucius is a Milesian narrator about to be swallowed up by his own fiction, just as the Pontic Ovid is a narrator trapped within a stag's hide (...) Apuleius has used as a model not only Ovid's *Metamorphoses*, but Ovid's reinterpretation and revision of the *Metamorphoses* in exile" (Barchiesi-Hardie [2010: 75]).

³⁶ Krabbe (1989: 54).

³⁷ Non sarà forse un caso allora che, come osservato da GCA (2001: 91), questa sia l'unica descrizione di una scultura (nel romanzo sia greco che latino l'ecfrasi riguarda normalmente una pittura): descrivere una statua è l'esercizio ovidiano che Apuleio ripropone adesso con variazioni.

Una delle caratteristiche fondamentali della poetica della spettacolarizzazione ovidiana consiste nel fatto che l'appello alla visualizzazione si sostanzia molto spesso di similitudini e analogie con le arti figurative, soprattutto con la scultura: l'invito a 'vedere' un corpo, per esempio, viene volentieri espresso o intensificato attraverso il paragone di questo corpo con una statua di marmo.³⁸ Paragonare un corpo a una statua permette al poeta di indicare al lettore un referente preciso: su quel referente eserciterà la propria arte mimetica ed elaborerà la sua *ekphrasis*, richiedendo al lettore il massimo grado di complicità nella costruzione di questa 'visione'. Si tratta di una prassi che anche altrove Apuleio ha fatto pienamente sua, così come ha fatto suo un aspetto cruciale di questa tecnica, l'attenzione ossessiva al dettaglio, ciò che è evidente, ad esempio, nella celeberrima descrizione del corpo di Cupido addormentato in 5.22.³⁹ Il linguaggio ecfrastrico con cui Apuleio descrive la bellezza di questo corpo perfetto, e che evidentemente attinge a una tradizione iconografica (pittorica o statuaria), si avvale degli stessi tratti e degli stessi moduli descrittivi sfruttati da Ovidio per aiutarci a immaginare altri corpi stupendi; osserviamo ad esempio quello di Narciso che in *Met.* 3.419 ss. ammira il suo stesso corpo come se fosse davanti a una statua:

*adstupet ipse sibi uultuque immotus eodem
haeret ut e Pario formatum marmore signum.*

³⁸ Hinds (2002: 137-138) cita gli esempi di Narciso ed Ermafrodito, ma l'esercizio, come ha mostrato Rosati nei suoi seminari (cf. n. 25), è frequentissimo tanto in Ovidio quanto nei suoi imitatori.

³⁹ Ma gli esempi si possono moltiplicare: si pensi alla descrizione di Fotide in occasione del primo incontro amoroso dei protagonisti in 2.17.1: *remotis laciniis... renudata crinibusque dissolutis... in speciem Veneris quae marinos fluctus subit, pulchre reformata, paulisper etiam glabellum feminal rosea palmula potius obumbrans de industria quam tegens uerecundia*: come ha ben messo in evidenza Slater (1998: 20) (sulla scia di Vallette in Robertson-Vallette [1965: 44]), "The eroticism of his description is enriched by his use of the iconography of the visual arts... The narrator sees Fotis as a work of art, or rather as two works of art in sequence: first, the well-known Venus Anadyomene, and then as the Venus Pudica or Capitoline Venus". La stessa tecnica rilevo nella descrizione della fanciulla travestita da Minerva in 10.31.2, in cui colpiscono in particolare i vari richiami alla competenza del lettore, tra i quali la sollecitazione a riconoscere la dea in un preciso atteggiamento (cioè in una precisa e nota iconografia): *alia, quam putares Mineruam, caput contacta fulgenti galea et oleaginea corona tegebatur ipsa galea clypeum attollens et hastam quatiens... qualis illa, cum pugnat*; e ancora nella celeberrima ecfra di Iside in 11.3-4, improntata a un'iconografia diffusissima della dea.

*Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus
et dignos Baccho, dignos et Apolline crines
impubesque genas et eburnea colla decusque
oris et in niueo mixtum candore ruborem
cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse⁴⁰*

o quello del centauro Cillaro, bello come solo una statua può essere nella descrizione di 12.394 ss.:

*barba erat incipiens, barbae color aureus, aurea
ex umeris medios coma dependebat in armos.
Gratus in ore uigor, ceruix umerique manusque
pectoraque artificum laudatis proxima signis,
et quacumque uir est; nec equi mendosa sub illo
deteriorque uiro facies...⁴¹*

E guardiamo ora come Psiche 'vede' Cupido (5.22.5-7):

*Videt capitis aurei genialem caesariem ambrosia temulentam, ceruices lacteas
genasque purpureas pererrantes crinium globos decoriter impeditos, alios ante-
pendulos, alios retropendulos, ... splendore nimio fulgurante...; per umeros
uolatilis dei pinnae roscidae micanti flore candicant et quamuis alis quiescen-
tibus extimae plumulae tenellae ac delicatae tremule resultantes inquieta lasciui-
unt; ceterum corpus glabellum atque luculentum et quale peperisse Venerem non
paeniteret. Ante lectuli pedes iacebat arcus et pharetra et sagittae, magni dei pro-
pitia tela.⁴²*

⁴⁰ "Rimane stupito di fronte a se stesso e resta immobile senza batter ciglio, come una statua scolpita nel marmo di Paro. Disteso a terra, guarda il suo doppio, i suoi occhi come stelle, i suoi capelli degni di quelli di Bacco, o persino di Apollo, e le guance lisce e il collo d'avorio, e la bellezza del viso e quel roseo colore misto al candore: e ammira uno per uno tutti i dettagli per i quali è lui stesso degno di ammirazione".

⁴¹ "Aveva la barba che spuntava appena, e la barba era di un colore dorato, come dorata era la chioma che gli pendeva dalle spalle fin sui fianchi. Sul viso una bellezza vigorosa, il collo e le spalle e le mani e il petto erano simili a quelli delle statue più celebrate, e così in ogni parte dove era uomo: ma anche la sua parte equina non aveva difetti né era meno bella di quella umana...".

⁴² "Vede una testa dorata, dalla chioma fluente, umida di ambrosia; e i riccioli dei capelli, graziosamente inanellati, che si spargono su un collo bianco come il latte e sulle guance rosate, e gli pendono un po' davanti, un po' dietro la testa, così lucenti nel loro straordinario splendore ...; sulle spalle del dio alato, bianchissime spiccano

Apuleio adotta qui lo stesso schema ovidiano: sebbene Psiche non paragoni esplicitamente il corpo del dio a una statua, lo sguardo con cui lo ‘percorre’ tradisce una prassi ben precisa. Le somiglianze linguistiche e strutturali tra i passi coincidono forse anche con l’esistenza di una precisa iconografia a cui si poteva far riferimento,⁴³ ma è proprio questo il punto: in tutti i casi è come se si descrivesse un’opera d’arte. Seguono la prassi standard di descrizione di una statua anche il procedere dal capo verso il basso, la *praeteritio* che permette di sintetizzare i tratti rimanenti (*cunctaque miratur... - et quacumque uir est... - ceterum corpus...*)⁴⁴ e i molti dettagli cromatici. Persino l’accenno finale al corredo del dio appartiene al modo ovidiano di alludere a una certa esperienza visiva, confidando nella collaborazione del lettore.⁴⁵

Questo schema di descrizione di statue è così familiare ad Apuleio che egli ne aveva persino fatto una sorta di parodia in *Apol.* 63.6-9: accusato dai suoi nemici di possedere un tipico oggetto di necromanzia, un finto

le penne bagnate di rugiada, lucide, brillanti, e, anche se le ali stanno ferme, le piccole piume all’estremità, morbide e delicate, agitate da un leggero tremolio, fremono senza posa; e tutto il suo corpo è liscio e magnifico, tale che a Venere non potrebbe davvero dispiacere d’averlo partorito. Ai piedi del letto giacevano l’arco, la faretra e le frecce, le armi benigne di quel potente dio”.

⁴³ Cf. Viarre (1964: 57).

⁴⁴ Modulo già esplorato da Ovidio ad es. in *Am.* 1.5.23 con la frase topica *singula quid referam*. Kenney (1990: 170) lo segnala come tipico movimento ecfrastico ovidiano (anche in *Met.* 1.497; *Ep.* 20.61 s.) e richiama precedenti imitatori come Stat. *Silu.* 1.5.57 *quid... nunc referam?* e Plin. *Ep.* 3.6.3 *talìa denique omnia...*

⁴⁵ L’accenno alle armi del dio con cui Apuleio completa il quadro ricorda molto il gesto ovidiano di richiamare certi tratti tipici di un’iconografia evidentemente condivisa dalla competenza dei suoi lettori. Descrivendo Adone, ad esempio, Ovidio lo definiva praticamente identico agli amorini che si vedono nelle pitture, con la sola eccezione dell’assenza degli strumenti caratteristici (cf. *Met.* 10.515-518): il poeta si attende insomma dal lettore quel passo di completamento della raffigurazione che consiste nell’aggiungere o togliere dettagli per ottenere la visualizzazione perfetta di qualcosa di noto. È una prassi che Apuleio applica ad es. in *Met.* 10.31.2 dove la descrizione di una fanciulla nelle vesti di Venere è attuata tenendo come riferimento un’iconografia ben nota di Venere nuda, con l’aggiunta di un dettaglio: *introcessit alia, uisendo decore praepollens, gratia coloris ambrosei designans Venerem, qualis fuit Venus, cum fuit uirgo, nudo et intecto corpore perfectam formonsitatem professa, nisi quod tenui pallio bombycino in umbrabat spectabilem pubem*. Nel nostro passo invece, Apuleio, che sta descrivendo il dio ‘in persona’, può divertirsi ad aggiungere che a lui non manca nemmeno il corredo base per essere Cupido (o una statua di Cupido...).

scheletro, il retore risponde con una divertente digressione in cui descrive nel dettaglio e nel modo più tradizionale quella che per lui è solo... una statua di Mercurio:

*em uide, quam facies eius decora et suci palaestrici plena sit, quam hilaris dei uultus, ut decenter utrimque lanugo malis deserpat, ut in capite crispatus capillus sub imo pillei umbraculo appareat, quam lepide super tempora pares pinnulae emineant, quam autem festiue circa humeros uestis substricta sit*⁴⁶

e glossa la rappresentazione, sottolineando come chi non comprende che si tratta della statua di una divinità evidentemente non ne ha mai vista una (*hunc qui sceletum audet dicere, profecto ille simulacra deorum nulla uidet aut omnia neglegit*)!

Chiusa la parentesi, torniamo ora alla nostra ecfraresi. Avendo sperimentato in vari modi l'intuizione ovidiana di usare l'opera d'arte come parametro di riferimento nella descrizione di un oggetto reale, Apuleio compie il passo successivo confrontandosi con l'impresa stessa di descrivere direttamente una statua. Leggiamo il passo (*Met.* 2.4.3-7):

*(...) Ecce lapis Parius in Dianam factus tenet... medietatem, signum perfecte luculentum, ueste reflatum, procurso uegetum, introeuntibus obuium et maiestate numinis uenerabile; canes utrimquesaecus deae latera muniunt, qui canes et ipsi lapis erant; his oculi minantur, aures rigent, nares hiant, ora saeuunt, et sicunde de proximo latratatus ingruerit, eum putabis de faucibus lapidis exire; et in quo summum specimen operae fabrili egregius ille signifex prodidit, sublati canibus in pectus arduis pedes imi resistunt, currunt priores. Pone tergum deae saxum insurgit in speluncae modum (...) Sub extrema saxi margine poma et uuae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae ueritati similes explicuit...*⁴⁷

⁴⁶ "Ecco, guarda come il suo viso sia bello e pieno del vigore della palestra, quanto sia sereno il volto del dio, con che grazia la barba che spunta appena gli copra le guance, come la chioma riccioluta sul capo gli venga fuori dall'orlo del pileo, con che leggiadria le piccole ali gli si rizzano uguali sulle tempie, com'è piacevole a vedersi la veste che gli si annoda sulle spalle...". Se dettagli come *suci palaestrici* o *hilaris uultus*, da opporsi evidentemente ai tratti tipici dello scheletro e del teschio (*macilentam uel omnino euisceratam formam diri cadaueris fabricatam*), tradiscono la natura irridente del passo, nel resto della descrizione sono evidenti le analogie con lo schema generale dell'ecfresi 'seria' della statua.

⁴⁷ "Lo spazio centrale della stanza era occupato da una statua di marmo pario che rappresentava Diana, un'immagine magnifica, di squisita fattura; con la veste gonfiata dal vento, nella sua corsa vigorosa, andava incontro a chi entrava, e nella

Tralasciamo per ora la descrizione, caratterizzata da una precisione e una cura del dettaglio davvero maniacali, delle statue di Diana, dei cani e poi di Atteone, gli elementi in cui risalta la straordinaria tecnica dell'artefice⁴⁸ (e naturalmente quella, a un secondo livello implicitamente additata, dello scrittore) e soffermiamoci sulle righe dedicate alla grotta che fa da sfondo alla vicenda, evidentemente una di quelle grotte artificiali molto di moda nell'architettura del giardino romano:⁴⁹ la descrizione di questa grotta-ninfeo è caratterizzata in particolare dall'abbondanza della terminologia naturalistica e dall'ancor maggiore enfasi posta sulla straordinaria verosimiglianza dell'opera d'arte; è su questa parte del *tour de force* che il ricordo di Ovidio genera vera e propria allusione. Ecco infatti la descrizione del paesaggio nella versione ovidiana del mito di Atteone (*Met.* 3.157-162):

*... est antrum nemorale recessu
arte laboratum nulla; simulauerat artem
ingenio natura suo, nam pumice uiuo
et leuibus tofis natiuum duxerat arcum.
fons sonat a dextra tenui perlucidus unda
margine gramineo patulos incinctus hiatus.*⁵⁰

sua maestosa potenza incuteva rispetto. Ai fianchi della dea, da una parte e dall'altra in sua difesa, stavano dei cani, e anche questi cani erano di marmo: i loro occhi erano minacciosi, le orecchie rizzate, le narici dilatate, le fauci digrignate, e se da qualche parte lì vicino fosse provenuto un latrato, si sarebbe potuto giurare che uscisse da quelle gole di pietra. Ma la cosa in cui quello scultore virtuoso aveva dato la prova più grande della sua abilità e del suo ingegno era questa: che i cani erano rappresentati nello slancio, il petto proteso in avanti, e dunque con le zampe posteriori fisse al suolo e quelle anteriori nell'atto di correre. Alle spalle della dea si ergeva una roccia a forma di grotta... Dal bordo della grotta pendevano frutti e grappoli d'uva, cesellati con arte sopraffina: e l'arte, imitando la natura, li aveva resi proprio verosimili" (trad. Nicolini [2005]).

⁴⁸ Cf. 2.4.5 *summum specimen operae fabrilis egregius ille signifex prodidit.*

⁴⁹ Il modello della grotta-ninfeo sembra già sottostare alla descrizione paesaggistica nell'episodio ovidiano (cf., per questa possibilità, Barchiesi [2007: 154], con utile bibliografia a riguardo).

⁵⁰ "... e c'è una caverna, non prodotta da arte alcuna; imitando l'arte, la natura stessa col suo ingegno vi aveva condotto un arco spontaneo, di pomice viva e tufo leggero. Una fonte gorgoglia a destra, con acque limpide e chiare, dentro vasta voragine cinta da un bordo di prato".

Come hanno ben rilevato i commentatori (cf. da ultimo Barchiesi [2007: 153-154]), le parole di Ovidio giocano qui con un'opposizione fondamentale nel linguaggio dell'arte, della trattatistica tecnica, e anche della critica letteraria, quella tra *ars* e *natura*, capovolgendone il rapporto gerarchico fondamentale: il concetto base della teoria estetica classica, per cui l'*ars* imita la natura, è qui rovesciato, e la natura, vista come artefice sommo, simula la perfezione dell'arte.⁵¹ Del resto Ovidio sta ritraendo una scena viva, un paesaggio 'reale', a cui la sua arte dona la perfezione. Ora, ad Apuleio tocca invece ritrarre non la scena stessa dell'incontro tra Atteone e Diana, ma una statua che ritrae la scena: si tratta, per così dire, di un ritratto alla seconda potenza. Rispetto al narrare una storia nel suo divenire, descrivere un'unica immagine fissa implica di per sé delle limitazioni: ad esempio, diventa inevitabile per Apuleio capovolgere le categorie temporali della narrazione (alla naturale progressione dell'azione ovidiana, espressa per mezzo di una continua alternanza dei tempi, deve necessariamente opporsi la finitezza, la fissità della descrizione apuleiana);⁵² allo stesso modo, però, le limitazioni diventano uno sprone alla gara col modello, come si avverte quando Apuleio finisce per invertire anche le categorie estetiche e la loro gerarchia così come l'aveva espressa Ovidio. La statua dopotutto è solo una statua, per quanto perfetta, e il paesaggio sottostante non è un vero paesaggio, ma appunto una grotta artificiale, frutto dell'abile architettura dell'uomo: è dunque del tutto naturale per Apuleio rovesciare il paradosso ovidiano della natura che imita l'arte e correggerlo opportunamente, riproponendo a questo punto la visione tradizionale secondo cui è invece l'arte a imitare, pur in modo eccelso, la natura: *sub extrema saxi margine poma et uuae faberrime politae dependent, quas ars aemula naturae ueritati similes explicuit* ("Dal

⁵¹ Il che naturalmente si colloca nell'ambito di quell'estetica nuova che fa dell'*ars* e non della *natura* il paradigma di ogni perfezione: nei suoi stadi più alti la natura rischia addirittura di confondersi – per Ovidio – con un'opera d'arte (Rosati [1983: 69-71]); cf. anche, dopo Solodow (1988: 210), Wheeler (1999: 154).

⁵² Si osserva comunque nella scena apuleiana una certa contraddittorietà sul piano temporale, dato che Diana è raffigurata ancora in azione, nelle sue vesti di cacciatrice e circondata dai cani, ma Atteone che pure sembra ancora in attesa dell'evento cruciale, è raffigurato già in sembianze animalesche o comunque nell'atto di mutarsi (*iam in ceruum ferinus*): sulle possibili spiegazioni di tale contraddizione, che potrebbe essere semplicemente frutto della giustapposizione di due gruppi statuari diversi nella descrizione (convincente Slater [1998: 28-29]), si soffermano Barchiesi-Hardie (2010: 74-75).

bordo della grotta pendevano frutti e grappoli d'una, cesellati con arte sovrana: e l'arte, imitando la natura, li aveva resi proprio verosimili").

Come si accennava, i segnali espliciti della reminiscenza ovidiana (resa palmare dal contesto della storia di Atteone) non sono moltissimi: gli unici termini-spie sono l'inevitabile *fons* e, forse, *marginis*, che per alcuni è un'eco di Ov., *Met.* 3.162⁵³ e riprende comunque un elemento caratteristico nella descrizione ovidiana, l'arco della grotta. L'allusione più evidente risulta nell'opposizione quasi simmetrica tra *quas ars aemula naturae ueritati similes explicuit* e l'ovidiano *simulauerat artem ingenio natura suo*; ma prosegue nel seguito, nel commento cioè a tale perfezione artistica, che si esprime anche nella straordinaria verosimiglianza dei frutti scolpiti: *putes ad cibum inde quaedam... posse decerpi et, si fontem... pronus adspexeris, credes illos ut rure pendentes racemos inter cetera ueritatis nec agitationis officio carere*. I frutti scolpiti sembrano poter essere raccolti e mangiati, sembrano addirittura ondeggiare al vento: l'arte perfetta inganna, secondo un principio fondamentale dell'estetica classica così celebrato in tanta aneddotica,⁵⁴ un principio che Ovidio aveva abbracciato e declinato in vari modi.⁵⁵ Nel momento stesso, dunque, in cui Apuleio capovolge e nega il modello ovidiano delle gerarchie estetiche, questa forte enfasi sull'illusione di cui l'arte si rende capace lo conduce ad appropriarsi di un modulo ovidiano concorrente, quello appunto dell'inganno che l'arte perfetta porta con sé, il motivo famoso enunciato dalla frase *ars latet arte sua* (*Met.* 10.252).⁵⁶

Si tratta, naturalmente, per Ovidio come per Apuleio, di un tipo di inganno positivo, almeno da un punto di vista estetico: è proprio la massima vicinanza alla natura, il massimo grado di perfezione che attesta l'eccellenza dell'arte (su questa strada viaggia anzi il paradosso che in Ovidio finisce per celebrare il trionfo dell'arte sulla natura). In particolare, per

⁵³ Per il gioco di riflessi cf. già GCA (2001: 108).

⁵⁴ Si pensi ai racconti di Plinio sull'uva dipinta da Parrasio, così perfetta che gli uccelli vengono a beccarla, o sulla cavalla dipinta da Apelle che seduce uno stallone, o sulle quaglie che volano verso un quadro sul cui sfondo Protogene ha dipinto un'altra quaglia; il motivo, che avrà grande fortuna anche in futuro (l'esempio moderno più celebre è forse l'aneddoto narrato dal Vasari sulla mosca disegnata da Giotto che Cimabue cerca invano di scacciare), è illustrato con tanto materiale in Kris-Kurz (1980: 60-65).

⁵⁵ Cf. anche Elsner (2007: 124-126).

⁵⁶ Sviluppato anche in altri luoghi famosi, cf. ad es. Ov., *Met.* 6.104 o 11.235.

Apuleio, il massimo grado di vicinanza alla natura è rappresentato dall'eliminazione dell'unico difetto che è inesorabilmente connesso all'arte, la mancanza del movimento (*agitationis officium*). In effetti, come Apuleio sottolinea altrove, questo è il limite insormontabile di ogni opera d'arte: cf. *Apol.* 14.5 *deest enim et luto uigor et saxo color et picturae rigor et motus omnibus qui praecipua fide similitudinem repraesentat*.⁵⁷ Naturale dunque che l'illusione del moto rappresenti il limite massimo della perfezione. Anche questo concetto era stato sviluppato da Ovidio: se è vero che l'impressione di vita e di movimento (già anticipata dall'illusione ottica che la statua di Diana genera in chi entra) è un *topos* delle *ekphraseis* delle opere d'arte, qui tanti dettagli ed espedienti rimandano a una tecnica ovidiana ben precisa, che si osserva compiutamente nei casi di pietrificazione fulminea narrati nelle *Metamorfosi* ovidiane, il cui esito è quello di produrre vere e proprie statue in movimento, sculture di uomini e animali immobilizzati in un gesto caratteristico, che proprio in virtù di questo 'moto vitale' appaiono perfettamente verosimili.

Nel gruppo di Atteone la prova più spettacolare delle capacità dell'artista si ha appunto, secondo l'ammirato Lucio, nel fatto che questi ha rappresentato i personaggi nel pieno di un'azione significativa.⁵⁸ Questo elemento, così centrale nell'eccfrasi apuleiana, costituisce l'esatto reciproco di quell'effetto comune, anzi addirittura topico, nella visualizzazione esasperata e spettacolare di molte metamorfosi ovidiane: descrivere il momento culminante di una storia, fissato per sempre nella pietra, era un modulo su cui Ovidio si era esercitato in vari modi, quando, con sorprendente variazione, aveva scelto di rappresentare la metamorfosi non più nella sua progressione (lo schema più tipico nel poema), ma anche nella sua pun-

⁵⁷ "E infatti alla creta manca il vigore, e alla pietra il colore, e alla pittura la plasticità, e a tutte quante queste cose poi manca il moto che riproduce con somma fedeltà la somiglianza...". Su questo concetto dell'estetica apuleiana, che reitera la teoria platonica dell'inferiorità dell'imitazione (ma non si deve assumere come parametro di una vera e propria ideologia, e, anzi, viene anche facilmente negato a seconda delle necessità retoriche), cf. le riflessioni di Too (1996: 134-137).

⁵⁸ Forse è solo, banalmente, questa scelta estetica che porta alle contraddizioni temporali di cui abbiamo parlato sopra: se per quanto riguarda il personaggio Diana, è quasi ovvio pensare alla rappresentazione della dea cacciatrice nel pieno della caccia, il personaggio di Atteone deve essere mostrato o durante l'atto di guardare o nel momento in cui subisce la pena.

tualità, bloccata in un gesto plastico – per fermare il quale Ovidio si ispirava, secondi alcuni, proprio al modello costituito da una precisa opera d'arte.⁵⁹

Così, i cani della dea nell'ecfrasi apuleiana, tanto verosimili che sembra quasi di sentirli abbaiare (*sicunde de proximo latratus ingruerit eum putabis de faucibus lapidis exire*) hanno un antenato nel prodigioso cane Lelape che, pietrificato dall'intervento divino durante un inseguimento, diviene una statua perfetta, tanto che *illud latrare putares* (Ov., *Met.* 7.791). I cani apuleiani sono rappresentati mentre 'vivono' e si muovono: e il loro atteggiamento (*nares hiant, ora saeuiunt*) sembra una contaminazione tra un gesto simile di Lelape ancora vivo (*Met.* 7.785-6 *imminet... similisque tenenti / non tenet et uanos exercet in aera morsus*) e l'immagine analoga di 11.59-61 dove il serpente impietrito da Apollo è ritratto con le fauci spalancate per sempre (*morsusque inferre parante / marcet et in lapidem rictus serpentis apertos / congelat et patulos, ut erant, indurat hiatus*). Anche la loro immobile corsa è simulata attraverso gli stessi mezzi linguistici già adoperati da Ovidio in situazioni di questo tipo, che forniscono spontaneamente e in abbondanza materiale a questo gusto ecfrastico. Colpisce in particolare la posa dei cani: *sublatis canibus in pectus arduis pedes imi resistunt currunt priores*; sottolineata dal chiasmo, l'opposizione semantica tra i verbi *resistunt* e *currunt* ripropone la dialettica tra realtà potenziale (movimento) e realtà effettiva (stasi) che in Ovidio è la traccia più evidente di ciò che diviene statua: cf. ad es. *Met.* 4.552 in cui la più devota amica di Ino, mentre tenta di seguirne le sorti gettandosi in mare, rimane bloccata dalla metamorfosi proprio nel suo slancio (*saltumque datura... scopuloque adfixa cohaesit*); e così uno dei nemici di Perseo pietrificati dalla testa della Gorgone in *Met.* 5.198-199 (*incursurus erat: tenuit uestigia tellus / inmotusque silex armataque mansit imago*). L'opposizione tra tensione del movimento e fissità del marmo è esibita anche poco sopra per un altro dei nemici di Perseo, che in seguito all'incantesimo finiscono per dar vita a una vera e propria galleria di sculture (cf. 5.181-182 *ut manu iaculum fatale parabat / mittere in hoc haesit signum de marmore gestu*). Si noti, incidentalmente, l'uso frequente di *haereo* e *maneo*, verbi prediletti

⁵⁹ Ma qui ci addentriamo in un territorio molto controverso; sulla possibile influenza di opere d'arte specifiche sulla costruzione del testo ovidiano, un tema di moda fino a poco tempo fa, rimandiamo alle puntualizzazioni di Rosati (1983: 137 e in part. nota 88).

da Ovidio per indicare l'immobilità senza vita della statua:⁶⁰ per esprimere, viceversa, la verosimiglianza delle sue statue ad Apuleio basterà riutilizzarli con negazione; ciò che avviene poco sopra, dove il solito effetto illusionistico è additato nelle quattro statue che, poste su altrettante sfere girevoli,⁶¹ fiancheggiano la scultura principale: *nec ut maneant inhaerent et iam uolare creduntur*.

Tutte le statue del gruppo apuleiano, insomma, pur essendo di pietra, sembrano avere vita (o viceversa, appaiono come pietrificazioni di esseri fino a poco prima viventi e in moto): di esse si potrebbe insomma affermare quanto viene detto da Ovidio per le compagne di Ino: *quo quaeque in gestu deprensa est, haesit in illo* (*Met.* 4.560). La descrizione di scene simili è un procedimento ovidiano veramente peculiare che rientra nella sua più generale concezione della spettacolarità del reale: a questo proposito, anzi, bisognerà rilevare un ultimo elemento cruciale che Apuleio sembra mutuare da Ovidio. In questo atteggiamento estetizzante nei confronti di una realtà sempre spettacolare, che l'autore guarda con ostentazione, grandissima parte gioca la collaborazione del lettore, che viene continuamente chiamato in causa: l'appello alle reazioni dello spettatore è in generale una caratteristica dello stile efrastico, che in Ovidio risponde ad esigenze narrative fondamentali⁶² e soprattutto si grammaticalizza, oltre che nell'esagerata presenza di verbi di 'vedere' nei punti chiave che precedono o accompagnano le descrizioni, nel *tic* ricorrente del frequente uso della seconda singolare.⁶³ Ora anche in Apuleio lo sguardo del narratore diventa un elemento tematico centrale, e addirittura un punto di focalizzazione,⁶⁴

⁶⁰ Per *maneo*, tra molti esempi, cf. anche casi molto simili in *Ov.*, *Met.* 5.206 e 235.

⁶¹ Il globo ha un suo preciso significato secondo Peden (1985: 380-383), che interpreta queste sfere instabili come parte di un'iconografia specifica legata alla volubilità della Fortuna (e ciò in vista di una diversa identificazione della divinità rappresentata come *Fortuna Isis*). L'enfasi con cui Apuleio li descrive è, a mio parere, funzionale ad altro: quest'ulteriore espediente conferisce all'opera d'arte l'illusione del moto, il carattere precipuo della verosimiglianza.

⁶² "Authenticating the inauthentic" è l'efficace espressione con cui Wheeler riassume strategie diverse dettate da un'unica necessità narrativa: coinvolgimento, verosimiglianza, ironia sono gli effetti che di volta in volta Ovidio tende a raggiungere, anche per mezzo dell'audience coinvolta nel gioco; cf. Wheeler (1999: 152-157).

⁶³ Il procedimento dell'apostrofe al lettore, come modulo per sollecitare la sua attenzione visiva, è stato analizzato in tutti i suoi aspetti da Rosati (1983: 142-145), e cf. anche Hinds (2002: 136-137).

⁶⁴ Slater (1998: 24-25).

e anche in Apuleio in questo atteggiamento quasi voyeuristico nei confronti della realtà è sempre coinvolto il lettore. L'azione di vedere, su cui l'autore indugia viene analogamente rivolta all'esterno e l'appello alla percezione visiva del lettore-spettatore viene lessicalizzata in un uso veramente abbondante dei verbi di 'vedere', 'immaginare', 'credere' alla seconda persona singolare. In tutta l'opera questo stilema (che vira decisamente dalla pura espressione dell'impersonale verso l'apostrofe vera e propria) diventa frequente in corrispondenza con passi di stile ecfrastico, cf. ad es. *cerneres* 7.13.2; 8.17.3; 8.28.3; 11.24.3 *uiseres*; *crederes* 1.10.2; *diceres* 1.4.5; 10.32.1; 11.8.4; *scires* 5.1.3;⁶⁵ *putares* 11.8.3, e nel nostro passaggio l'addensamento di forme simili è impressionante (*putes... putabis... si... aspexeris, credes*, a cui sono senz'altro da aggiungere le costruzioni personali di senso analogo *creduntur* e *uisitur*).

Un'abitudine, un vezzo retorico, per l'artefice di tante *melétai*? Forse. In fondo le *ekphraseis* rappresentano la traduzione della retorica epidittica nella novellistica; ma nel quadro che abbiamo delineato anche questo sembra prima di tutto un insegnamento ovidiano: a emergere con decisione è la ricerca di complicità in un moto spontaneo, un atteggiamento 'visivo' nei confronti della realtà, che riconduciamo sì anche alla poesia alessandrina, ma che era stato espresso al massimo grado dal poeta delle *Metamorfosi*.

Insomma, quello che lega i due autori è un orientamento 'psicologico' comune, che si traduce poi in mossa letteraria: e l'espressione letteraria privilegiata per concretizzare quest'orientamento non può essere se non quella celebrazione dell'estetica fine a se stessa che è l'ecfrasi. Perciò Ovidio non è mai così presente come quando si nasconde nel ricchissimo e ridondante corredo di descrizioni 'visive' con cui Apuleio adorna, trasformandola completamente, la scarna ossatura della sua fonte greca. Ripartire da qui risulterebbe, io credo, molto vantaggioso per cercare gli elementi ovidiani nascosti nell'opera apuleiana.

⁶⁵ F ha *scies*; *scires* è un'ottima congettura contenuta in alcune edizioni antiche, e segnalata da Kenney (1990: 138), che riproduce appunto un caratteristico stilema ovidiano, per il quale Kenney richiama Ov., *Met.* 1.162; 6.23; *Am.* 1.13.47.

**APULEIUS AND GELLIUS
ON THE “CONTROVERSIAL” CHALDEANS:
PROPHECY AND SELF-FASHIONING
IN ANTONINE PROSE NARRATIVE**

WYTSE KEULEN

1. INTRODUCTION

This article focuses on the use of the figure of the Chaldean astrologer as a background for literary self-fashioning in two more or less contemporary Latin works of prose from the Antonine age, Apuleius' *Metamorphoses* and Gellius' *Attic Nights*. In both works, we find a passage, in which a young ego-narrator hears someone arguing against the Chaldeans, and where, on a different level, the author invites the reader to reflect on the issue from different perspectives. Each in their own way, Gellius and Apuleius write themselves into their texts and construct a role of authority for themselves in the contemporary context of Roman Antonine culture, using Chaldeans and other notorious and controversial prophets and charlatans as a contrasting foil for their multi-faceted literary self-presentation. In their use of the Chaldean astrologer as a colourful, exotic personification of dubious or fraudulent forms of religion, magic, and science, Gellius and Apuleius articulate their own Roman literary perspective on religion, making explicit or implicit allusions to imperial cult and displaying their knowledge of Roman and foreign religious lore. Both refer to a process of Romanising and emulating Greek models, which is inherent to their literary works.

In the *Noctes Atticae* (14.1), Gellius presents himself in the role of his younger self, who finds himself among a large audience listening with admiration to a declamatory speech in Greek delivered by the sophist Favo-

rinus, which consists of a dazzling string of arguments against the Chaldeans.¹ In his role of Roman author, Gellius presents a Latin version of that speech, based on a summary he made of the main arguments and topics after the *auditio*, explicitly contrasting his own modest Latin means of expression with Favorinus' exuberant Greek rhetoric.²

In Apuleius' *Metamorphoses*, the author similarly uses two different literary masks to write aspects of himself into the text: the mask of the young Greek sophist Lucius, ego-narrator and protagonist of the novel, who also represents a kind of "younger self" of the author (see n. 22), and the mask of the "man from Madauros," directly referring to Apuleius himself (*Met.* 11.27.9), the Roman author of this Latin novel. In *Met.* 2.11-14, the author's young *alter ego* Lucius listens to an anecdote told by his cynical host Milo, which unmasks a Chaldean prophet called Diophanes as a fraud. This charlatan had also predicted to Lucius that he would have a glorious literary future, and Lucius was, of course, quite ready to believe this – in

¹ In the past, scholars believed that Gellius had either been actually present at Favorinus' declamatory performance, or that his chapter presents a more or less accurate Latin translation of an original Greek text written by Favorinus against the Chaldeans (Barigazzi [1966: 142-148] includes it as a preserved fragment of a lost speech "Πρὸς Χαλδαῖους"). Although we cannot exclude the possibility that Gellius actually describes his own experiences, it is probable that the anecdote is presented by Gellius in a fictionalised form or even composed as a literary fiction, aiming to express important topics related to his intellectual programme in a "realistic" setting. The celebrity figure of Favorinus, who embodied aspects of contemporary culture such as polymath learning, philhellenism, verbosity, prolific Sceptical argumentation, and extempore speech, was staged by Gellius as the protagonist in a number of scenes in the *Noctes Atticae*; this literary technique can be related to the author's construction of his own authority as a Roman intellectual within the contemporary cultural context, characterised by forms of rivalry between Greek and Roman intellectuals.

² Cf. Gell. 14.1.32 *Haec nos sicca et incondita et propemodum ieiuna oratione adtingimus. Set Fauorinus, ut hominis ingenium fuit utque est Graecae facundiae copia simul et uenustas, latius ea et amoenius et splendidius et profluentius exsequabatur* ("these remarks I have touched upon in a dry, unadorned, and almost jejune style. But Favorinus, such was the man's talent and such is at once the copiousness and the charm of Greek eloquence, delivered them at greater length and with more charm, brilliance and readiness"); for a similar programmatic comparison cf. 12.1.24, where Favorinus' *amoenitates... et copias ubertatesque uerborum* are contrasted with *Latina facundia* in general and Gellius' own *tenuitas* (OLD s.v. 7 "freedom from ornamentation, simpleness of style"); see Keulen (2011) on Gellius' use of a typically Roman *Bescheidenheitstopos* to subtly emphasise his own authority as a Roman writer.

fact, in this respect, Diophanes turns out to be right, for we readers can still hold the *libri* with Apuleius’ Latinised version of the unbelievable story (*incredunda fabula*) about Lucius’ asinine adventures in our hands.³ Diophanes’ prediction is confirmed by Osiris’ prophecy of the future success of the man from Madauros in Rome (11.27.9).

The two passages on Chaldean prophets under comparison share two narrative patterns: a young ego-narrator hears someone arguing against the Chaldeans, and the author invites the reader to reflect on the issue of prophets and predictions from different perspectives. The exotic and colourful figure of the Chaldean astrologer provided both Gellius and Apuleius with an attractive and appealing contrastive model, which enabled them to construct their own authority in a multifaceted way within their contemporary cultural context, the “world of *paideia*” of the Antonine age. Both Apuleius and Gellius write themselves into their texts by introducing a mirroring figure, or *alter ego*,⁴ using techniques of constructing roles and identities that reflect the complexity and sophistication of their literary works. Each in their own way, both the *Metamorphoses* and *Noctes Atticae* belong to “open” genres, which involve a variety of genres and subgenres.⁵

³ For a recent discussion of the metaliterary function of this passage, see Kirichenko (2011). I cannot agree with Kirichenko’s conclusion, however, that the Isis book is to be interpreted ironically and that Lucius as Isiac priest is characterised as a superstitious charlatan (e.g. on p. 202 “in order for this book to be narrated, he has to become one of the *Isiaci coniectores* – a superstitious charlatan every bit as fraudulent as the *de circo astrologus* Diophanes himself”).

⁴ For more on parallels and contrasts between how Gellius and Apuleius use ego-narrators as satirical forms of self-presentation, see Keulen (2009b).

⁵ Today, we would call the *Metamorphoses* a “novel” or “fictional prose narrative” and the *Attic Nights* a “miscellany.” Gellius calls his chapters *commentarii*, which can be viewed as a translation of the Greek ἀπομνημονεύματα or ὑπομνήματα, “notes,” “memoirs;” many of these memoirs contain a form of ego-narrative, in which Gellius presents his younger self in the role of curious student or follower of famous intellectuals of the age. Whereas Apuleius’ multifarious expertise in all kinds of genres and texts (cf. *Flor.* 9.14; 9.27-29; 20) can especially be observed in the rich intertextuality of his novel, Gellius rather presents his talents as a polymath in the broad variety of topics and texts discussed in the chapters of his miscellany (as such, Gellius’ work resembles Apuleius’ *Florida* in many respects). Both the *Metamorphoses* and *Noctes Atticae* comprise various literary sub-forms such as anecdote (*chreia*), narrative (*diegema*), poetic quotation, and rhetorical speech.

Astrology and divination were favourite topics in imperial times: Roman emperors were interested in legitimate forms of astrology and prophetic dreaming, and employed these in their imperial propaganda and self-presentation.⁶ Yet, some Emperors considered practitioners of divination a threat to public order for their prophecies related to the State and the life and death of the emperor.⁷ In the literature of the Second Sophistic, there is a lively and critical debate on topics such as fate, providence, and trustworthy and untrustworthy oracles and diviners.⁸ Both in real life and in literature, criticism was levelled at the tenuous reputation of the Babylonian astrologers called *Chaldaei* (the Chaldeans), who both enjoyed immense popularity and suffered severe prosecution by the Roman authorities, especially during the Roman Empire.⁹

⁶ See Weber (2000); Engster (2010); Binder (2010: 61-63). For Marcus Aurelius' belief in divine epiphanies (cf. *Meditations* 1.17.20), prophetic dreams, and oracles, see Motschmann (2002: 37-41; 57); for Marcus' interest in the cult of Serapis see *ibid.* 121-125. Cf. Marcus Aurelius, *Epist. Front. ad M. Caes.* 3.10.1 (p. 43 vdH) *deos igitur omnis, qui usquam gentium uim suam praesentem promptamque hominibus praebent, qui uel somniis uel mysteriis uel medicina uel oraculis usquam iuuant atque pollent, eorum deorum unumquemque mihi uotis aduoco meque pro genere cuiusque uoti in eo loco constituo de quo deus ei rei praeditus facilius exaudiat. igitur iam primum Pergamei arcem ascendo et Aesculapio supplico uti ualetudinem magistri mei bene temperet uehementerque tueatur.* "I call, therefore, with my vows to heed me each one of all the gods, who anywhere in the world provide present and prompt help for men; who anywhere give their aid and show their power in dreams or mysteries, or healing, or oracles; and I place myself according to the nature of each vow in that spot where the god who is invested with that power may the more readily hear. Therefore I now first climb the citadel of the god of Pergamum and beseech Aesculapius to bless my master's health and mightily protect it."

⁷ Fögen (1997: 106); Binder (2010: 61).

⁸ See Elm von der Osten (2006); Bendlin (2006), discussing e.g. Plutarch's Pythian dialogues. Like Apuleius, Plutarch combines the roles of priest and philosopher and reflects in his literary works on topics like providence and divination.

⁹ For traditional Roman criticism of Chaldean astrologers cf. Cato, *Agr.* 5.4. For the topos of criticism of Chaldean soothsaying in Greek and Roman literature see *RE* s.v. *Chaldaioi*, 2059-2060 (Baumstark). On Roman legislation against the *Chaldaei* (who were sometimes called *mathematici*, cf. Gell. 1.9.6) see Macmullen (1966: 129-130 and 132-135); Fögen (1997); Lamberti (2002). Cf. the *Collatio legum Mosaicarum et Romanarum* 15.2.1 (Ulpianus), a *senatus consultum* that forbids the treacherous acts of the Chaldeans; a similar *senatus consultum* against astrologers and magicians is mentioned by Tacitus *Ann.* 2.32.2. According to Lamberti (2002), such *senatus consulta* (cf. also Tac. *Ann.* 12.52.3) possibly formed the legal basis for the charge of magic against Apuleius, since magicians and astrologers

The name “Chaldean” had become a catch-all term that could refer to magicians or practitioners of occult arts generally,¹⁰ and as such, they represented an illegitimate, foreign (non-Roman and non-Greek) type of religion.¹¹ Along these lines, the Chaldean prophet featured as a stock satirical character in Lucian’s repertoire of derided religious charlatans.¹² By contrast, Isiac religion, which is by origin also “foreign” and non-Roman, is presented in Apuleius’ *Metamorphoses* from a Rome-oriented perspective as an established cult in the Roman Empire, both in the capital and in the province;¹³ the goddess Isis unites in her universal identity many important *Roman* goddesses such as Venus, Minerva, Diana, Ceres, and Iuno

were considered practically identical, as is revealed by earlier testimonies regarding similar cases (cf. Juv. 6.577-579). For the critical attitude of Emperor Marcus Aurelius towards astrologers, magicians, and charlatans, cf. his *Meditations* 1.6; in 175 A.D., he sent an unknown prophet into exile because of a prophecy “*de salute imperatoris*,” see Mutschmann (2002: 155-160). The anecdote in *Historia Augusta, Vita Marci* 19.2-4 (Marcus consults the Chaldeans after his wife has fallen in love with a gladiator) is usually not taken seriously as a historical source, but should be acknowledged as evidence of a more favourable opinion of the Chaldean art as a science, and for its entertaining nature.

¹⁰ The terms “Chaldean” and *magos* are often practically interchangeable (see Ogden [2002: 33]; cf. e.g. Tac., *Ann.* 12.22.1).

¹¹ On the importance of viewing the Chaldeans in a religious context, as embodying a foreign (illegitimate) kind of religion, see Binder (2010: 47-51). The Romans identified the Chaldeans with foreign cults (Val. Max. 1.3.3; Dio Cassius 52.36.1-2; Ogden [2002: 279 f.]), and the measures they took against foreign cults in the second century B.C. were motivated by the preservation of Roman religious practice and the need to prevent religious charlatans from making a profit by imposing their false art on feeble and gullible minds (see Dickie [2001: 155-156]).

¹² Compare Lucian’s *Menippus, or the descent into Hades*, where Menippus meets a Chaldean prophet with the pseudo-Babylonian name Mithrobarzanes (a speaking name, for he is murmuring incomprehensible magical formulas all the time), who is described as one of the Magi from Babylon, who can bring Menippus to the underworld with his mystic rites and magic charms. Other religious charlatans derided by Lucian are e.g. Alexander of Abonouteichos (“the False Prophet”) and Peregrinus Proteus.

¹³ Apuleius enhances the Romanness of his literary representation of the cult of Isis and Osiris by associating it with Roman cultural memory; he connects, for example, the time of the foundation of the prestigious *collegium pastophorum* with the name of Sulla (11.30.5), suggesting that Rome is a time-honoured centre of Isiac and Osirian cult (Egelhaaf-Gaiser [2000: 71]). At the Isis Festival celebrated in Cencreae, where Lucius regains his human shape, he hears prayers spoken to the Roman emperor, the Roman senate and the Roman people (*Met.* 11.17.3).

(11.5.2), who are worshipped throughout the Empire. Isis is not, however, identified with the Dea Syria, who is depicted by Apuleius as a truly “foreign” goddess associated with a fraudulent cult (see below, n. 30).

The figure of the Chaldean offered both Gellius and Apuleius inspiring material to construct their own authority as Roman authors within a contemporary debate. Both authors present a critical perspective on astrologers from the point-of-view of the “intellectual” in his role of “opinion-leader,” who can employ various and multifarious forms of literature (speech, anecdote, dialogue, fictional narrative, poetry) to convey a specific world-view and to inspire discussion.¹⁴ Related to this rhetorical function of literary communication is the influence of declamation and rhetorical exercises that we can observe on various levels in both passages.

2. FICTION AND DECLAMATION; DECLAMATION IN FICTION

The unrealistic and fictional nature of declamation is explicitly thematised in the Roman novel,¹⁵ which shares with declamation many of the fantastic characteristics (settings, characters and events), for which the latter genre was criticised in antiquity. Like the novel, the universe of the declamation is inhabited by pirates, evil stepmothers, criminal widows, and magicians.¹⁶ Yet, declamation was not as impractical as it was alleged to be: it offered an indispensable training in manipulating arguments in any possible situation. This educational necessity excused an unrestrained use of the imaginative resources of declamation in crafting first-person fictions through impersonation: the imagination of other roles and statuses served the imagination of the student’s envisaged role in society.¹⁷ At the same time, the genre’s apparent lack of verisimilitude allowed some latitude in addressing politically sensitive issues in a veiled literary form, such as the punishment of tyrants.

Against this background, the comparative reading of our two passages from Apuleius and Gellius can serve as an addition to recent observations

¹⁴ On the role of philosophers, literary authors, scientists and theologians as “opinion-leaders” and imperial advisors, who articulate their own specific perspective on astrologers, magicians, prophets, and diviners, see Fögen (1997: 16).

¹⁵ Cf. Petron. 1.2-3; 48.6.

¹⁶ See Van Mal-Maeder (2003); Van Mal-Maeder (2007); GCA (2007: 12-13); Hömke (2002: 207-211 and 217-219).

¹⁷ See Bloomer (2007).

on the affinities between narrative fiction and declamation, and will show that such affinities go beyond the self-projection of a speaker into a fictional world with implausible events and stereotypical characters. In contrast to the general verdict that the fantastic elements of "rhetorical exercise" depict a ludic fantasy world, which lacks any relation to the real world, and merely serves for entertainment and showing off rhetorical proficiency, I will argue here that certain topics and arguments in fictional ego-narrative derived from "declamatory" contexts reflect important elements and developments from contemporary political discourse. These exercises allow the author to articulate a perspective on the world that surrounds him: the competitive and oppressive world of imperial Rome with the all-seeing eyes of the Emperor, a world where success or failure, even life or death (cf. Apuleius' *Apology*) could be at stake in compelling rhetorical and literary self-presentation.

One of the most powerful aspects of declamation employed by Gellius and especially by Apuleius is the crafting of first-person fictions through impersonation. Apuleius and Gellius adapt this technique to their first-person narratives, using it as a means of negotiating power and authority through the construction of roles, for example the role of the counsellor, the polymath writer, the young curious student, the authoritative philosopher, or the Isiac initiate.¹⁸

Gellius presents himself in an activity that was typical of the Second Sophistic era, assuming the role of a young Roman man, joining the great numbers of those who flocked to the theatre to enjoy the declamatory performances of famous sophists in those days.¹⁹ Hadrian of Tyre fascinated

¹⁸ See Keulen (2009b: 86) on Gellius' and Apuleius' use of impersonation, donning self-parodying and self-ironising masks to construct a "satirical window" on the world. For the declamatory exercise of impersonation (*sermocinatio*) as a source of inspiration for the construction of roles in Apuleius' novel see Keulen (2007: 12-13).

¹⁹ Declamations were performed in theatres in order to entertain large audiences; see Russell (1983: 74-77). The setting of Favorinus' performance in Rome is not explicitly mentioned by Gellius; he refers to the performance in 14.1.2 as an *auditio*, "recital," "lecture," so it possibly took place in an *auditorium*, "lecture-hall." In a similar context, he refers to the loud applause of the audience as a direct response to a rhetorical performance by Favorinus (9.8.3 *inter ingentes omnium clamores*), which suggests the presence of a large crowd. For the performance of a declamation in a more private setting, but including a loud applause by the audience, cf. 9.15.9.

the masses with declamations on the customs of magicians (Philostr. *Vit. soph.* 590), and, just like Favorinus had done, attracted a great many people in Rome to hear him declaim in Greek. The choice of the theme of the Chaldean in the passages under discussion therefore fits the sensational repertoire of declamation, which featured the “magician” and the “astrologer” among its stock characters.²⁰

Yet, the influence of declamatory exercises goes beyond the choice of the theme or the construction of roles. The presence of “declamation in fiction” can help us to shed light on the rhetorical function of the two passages on the Chaldeans, in the context of literary communication between author and reader. On one level, for example, the authors invite the reader to argue for the *pro* and the *contra* sides of an issue; on another level, the authors stimulate the reader to reflect on the question of legitimate knowledge and authority.²¹ In addition to *controversiae* and *suasoriae*, the rhetorical exercises of the *synkrisis* or *comparatio* also exerted an influence on these texts: the reader is invited to distinguish between legitimate and illegitimate forms of divination. Thus, certain elements from declamation and rhetorical exercise can help the author of fictional narrative to convey a certain perspective on the world and to elicit discussion – as we will see, an important part of this literary communication serves the purpose of authorial self-fashioning.

3. GELLIUS' AND APULEIUS' CHALDAEANS: POWER, AUTHORITY, AND SELF-REPRESENTATION

I will organize my inquiry of the representations of Chaldaeans in Gellius and Apuleius into three sets of questions: **A.** How the passages depict

²⁰ For astrologers in declamation cf. Ps. Quint., *Decl.* 4 *Mathematicus* (“The Astrologer”); for magicians in declamation cf. Quint., *Inst.* 2.10.5; Philostr., *Vit. soph.* 619 on Hippodromus the Thessalian; Ps. Quint., *Decl.* 10 (“The Enchanted Grave;” see Hönke 2002, 203-252); Libanius’s speech *Against the Lying Mage*.

²¹ For this technique cf. Gell. 7.8.3-5, where Gellius suggests that his reader might compose a pair of neat little declamations (*utramque declamatiunculam*) dealing with the question of who should be considered the more continent statesman: Scipio the Elder, who restored a beautiful captive woman unharmed to her parents, after having her brought to him, or Alexander the Great, who forbade that the widow of Darius be brought into his presence, because he did not even want to touch her by the glance of his eyes.

the Chaldeans’ power and its potentially negative impact on society; **B.** How the passages depict the authority of Chaldean knowledge, i.e., whether it is legitimate or illegitimate; and **C.** How the first-person narration found in these the passages functions to symbolically represent the author. In the case of Apuleius, literary forms of self-portrayal, even in the form of fictional narrative, may acquire an additional dimension of a “self-rehabilitation,” because Apuleius’ own public image had suffered from accusations of practicing divination and magic – not everyone will have agreed about his innocence,²² and indeed, in later Antiquity Apuleius had the reputation of being a magician.²³

A. The question, how the Chaldeans’ power and its potentially negative impact on society is depicted: In the eyes of both Milo and Favorinus, the Chaldeans are liars (Gell. 14.1.2 *mendacis*; Apul. 2.14.6 *tibi... soli omnium... uera dixerit*) and tricksters (Gell. 14.1.2 *praestigiarum... aeruscatores*; 14.1.32 *sycophantae*), who sell their predictions for money (Gell. 14.1.2 *quaestum... captantes*; Apul. 2.12.3 *stipibus emerendis*; 2.13.4 *mercedes opimas*), and provide a popular source of marvels and entertainment that attracts many people, especially those that are young and curious. Apuleius and Gellius use terms that associate the Chaldeans with political uproar, turmoil, and corrupting influence. These descriptions reflect the fact that the status of the Chaldeans varied greatly in different periods of the Roman Empire; they were popular with some emperors, but at other periods they were considered a threat to public order, thanks to the potentially corrupting influence of their prophecies related to the State and the life and death of the emperor (see above, n. 9). Both Gellius and Apuleius use “declamatory” elements to invite the reader to reflect on this controversial issue. In Apuleius, the element of “declamation in fiction” emerges through the implied form of the *controversia*, with the credulous young Lucius arguing *pro* the Chaldean Diophanes, and the cynical old patron Milo arguing *contra*. Yet, this *controversia* also offers us a perspective on the world on a deeper level. First, the impact of Diophanes on the

²² The widely supported hypothesis that *Metamorphoses* was written after *Apology* (for caution, however, see Graverini [2007: 218]) is strengthened by Lucius’ resemblances to Apuleius (e.g. his interest in magic; his defence speech during the Risus Festival), which can be interpreted as allusions to Apuleius’ biography (see Harrison [2000: 10; 217-218]).

²³ Cf. Lact., *Inst.* 5.3.7; 5.3.21; see Gaisser (2008: 20-29).

community of Corinth reflects the disruptive influence of the controversial figure of the Chaldean in Antonine society:

Apul., *Met.* 2.12.3 *passim Chaldaeus quidam hospes miris totam ciuitatem responsis turbulentat.*

a Chaldean visitor is right now throwing the whole city everywhere into an uproar with his miraculous oracular responses.

The neologism *turbulentat* denotes the vehemence of the people's uproar, and vividly pictures the conflicting reactions to this "divisive issue,"²⁴ ranging from public ridicule to superstitious belief.

Similarly, in Gellius's narrative Favorinus represents the Chaldeans (and other magicians) as corrupt and depraved, and hence a dangerous threat to sensitive, credulous young minds.²⁵ A clear example of a young sensitive mind who succumbed to the influence of Chaldeans and magicians is, of course, poor Lucius in the *Metamorphoses*, who may stand for a more general type of young, curious intellectual in Antonine society, who were open to all kinds of wisdom and knowledge, even (or especially) if it was considered controversial or infamous.²⁶ Moreover, the relationship between Lucius and the Chaldean prophet mirrors the relationship

²⁴ Cf. 6.31.1 *et utpote in coetu turbulento uariae fuere sententiae* "as happens in a boisterous gathering, the opinions expressed were varied." For the political connotations of *turbulentus* see Leeman *et al.* (1985: 246) on Cic. *De orat.* 2.48 *seditiosum ciuem et turbulentum*; Hellegouarc'h (1963: 531-532).

²⁵ Gell. 14.1.3 *hinc uidelicet sibi argumentum ad suadendum parauisse, ut crederemus* ("from this, forsooth, they derived an argument for persuading us to believe..."); 14.1.33 *multa credulitate ducente* ("led by the great credulity of those who consult them"); 14.1.35 *Fauorinus, deterrere uolens ac depellere adulescentes a genethliacis istis et quibusdam aliis id genus, qui prodigiosis artibus futura omnia dicturos pollicentur* ("Favorinus, wishing to deter and turn away young men from such calculators of nativities and from certain others of that kind, who profess to reveal all the future by means of magic arts"). For Gellius' pedagogical concern to protect sensitive young minds against corrupting or illegitimate forms of knowledge and science, cf. Gell. 10.12.4; 16.8.16-17. For an example of the Roman perception of the Chaldeans as a depraved and rapacious religious cult that corrupts the youth for profit, cf. Val. Max. 1.3.3 describing the expulsion of the Chaldeans from Rome in 139 B.C. by the *praetor peregrinus*, Cn. Cornelius Hispalis (see above, n. 11).

²⁶ See Graverini-Keulen (2009: 212-213) on the parallel between Lucius' unbridled curiosity in the *Met.* and Gellius' warning against the deceptive influence of *mirabilia* suffered by those minds which are especially eager for knowledge (10.12.4 *eaque potissimum quae discendi cupidiora sunt*).

between Apuleius and the charges of magic he would have to answer in the *Apology*. Milo’s role as “prosecutor” of the Chaldean in Book 2, exposing and denouncing him as a fair-ground swindler, resembles his treatment of Lucius during the mock trial in Book 3.²⁷ This treatment equally consists of ridicule and indictment. Like Byrrhena (2.19.1; 2.31.2), Milo is one of the foremost citizens of Hypatan society (1.21.3) and appears to be one of the producers of this farcical trial. He shows no mercy at Lucius’ apparent downfall:

Met. 2.14.5 ac dehinc tum demum Diophanes expergitus sensit imprudentiae suae labem, cum etiam nos omnis circumsecus adstantes in clarum cachinnum uideret effusos.

It was only then that Diophanes finally woke up and discovered the catastrophe caused by his lack of foresight, when he saw all of us who were standing around dissolved in loud laughter.

Met. 3.7.3 (Lucius standing trial at the Risus Festival) conspicio prorsus totum populum: risu cachinnabili difflebant, - nec secus illum bonum hospitem parentemque meum Milonem risu maximo dissolutum.

I caught sight of absolutely the entire populace – they were dissolved in raucous laughter - and even of my kind host and uncle, Milo, who was broken up by a huge fit of laughing.

This trial has often been read as an allusion to Apuleius’ own court case, when he was accused of being a magician, probably based on legislation against the Chaldeans. We will return to this self-referential dimension of the anecdote on the fraudulent Chaldean Diophanes in part C.

The public responses to the Chaldean future-monger in Book 2 and to Lucius at the Risus Festival are very different from the responses of the crowds to the phenomena described in Book 11, where there is no public uproar or dissent caused by fraudulent magic and prophecies, but only

²⁷ The contrast between Milo’s condemnation of astrology and Lucius’ credulity is already apparent in the scene which provides the direct context for the Diophanes story: when Milo’s wife, the witch Pamphile, predicts the weather by reading the flame of the lamp, Milo scornfully rejects her divination as a form of astrology (2.11.6); see Winkler (1985: 41-42) on the parallel between Pamphile and Diophanes and on Pamphile’s power (connecting “magic” with “astrology”) as a premise for the ongoing story.

widespread and complete amazement on the part of the crowd. As opposed to the *Onos*, where the re-transformed Loukios, who is the brother of a prophet (55), is viewed by many as a dangerous magician, Lucius' anamorphosis in the *Metamorphoses* is celebrated by everyone as a divine miracle, which had been announced by nocturnal epiphanies.²⁸

B. The question, how the authority of Chaldean knowledge is depicted, i.e., whether it is legitimate or illegitimate: Each in their own way, Apuleius and Gellius contrast different medial strategies used by various characters in the world of their narrative, which are related to divination and prophecy, in order to make their reader reflect on the (il)legitimacy of sources of knowledge and divination.²⁹ These medial strategies include

²⁸ Cf. especially *Met.* 11.13.6 *Populi mirantur, religiosi uenerantur tam euidentem maximi numinis potentiam et consimilem nocturnis imaginibus magnificentiam et facilitatem reformationis claraque et consona uoce, caelo manus adtendentes, testantur tam inlustre deae beneficium.* “The people were amazed, the devotees expressed their adoration in front of such a manifestation of power by the greatest deity, and in front of the magnificence and the ease with which the transformation was accomplished, something which resembled the nocturnal dreams; raising their hands, with one, clear voice, they rendered testimony of the goddess’ great beneficence;” cf. also the unanimous admiration expressed in 11.16.2-4. Note the striking difference with the parallel situation in the *Onos*, where reaction of the people is divided (*Onos* 54): τῇ δὲ παραδόξῳ ταύτῃ καὶ μηδέποτε ἐλπισθείσῃ θεᾷ πάντες ἐκπεπληγμένοι δεινὸν ἐπεθορύβησαν καὶ τὸ θέατρον εἰς δύο γνώμας ἐσχίζετο· οἱ μὲν γὰρ ὡσπερ φάρμακα δεινὰ ἐπιστάμενον καὶ κακὸν τι πολύμορφον ἠξίουσαν εὐθὺς ἔνδον πυρὶ με ἀποθανεῖν, οἱ δὲ περιμεῖναι καὶ τοὺς ἀπ’ ἐμοῦ λόγους ἔλεγον δεῖν καὶ πρότερον διαγνῶναι, εἴθ’ οὕτως δικάσαι περὶ τούτων... “At the extraordinary and utterly unexpected spectacle everyone was stunned and raised a terrible hullabaloo, with the audience divided into two minds. Some demanded that I should be immediately burned to death in there as an expert in evil spells, an evildoer with many shapes; the others advocated waiting and learning what I had to say before deciding on the matter.”

²⁹ I use the term “medial strategies” here (rather than “literary strategies”) to describe the implementation of literature as being manifested in a broad spectrum of forms, including both high literary genres like poetry and other medial forms of a less literary nature, which often function in a practical context of performance, like rhetorical exercises (declamation), impromptu speech, or prophecies (oracles). For the “medial” nature of literature, which in its basic constellation combines forms of orality and writtenness and is characterised by a certain hybridisation as a result of the dialogue of literary texts with a variety of media (e.g. rhetoric, plastic arts, the language of inscriptions, etc.), see Nünning (2008), 327-328 (s.v. Intermedialität [W. Wolf]) and 467-468 (s.v. Medien und Literatur [J. Griem]).

(textual) literary genres, oral forms of discourse, and the use of certain languages. The reader is invited to compare and verify those medial strategies with regard to their reliability and legitimacy, and to find out, whether they involve the activity of a priest or a charlatan, a prophet or a fraud, a philosopher or a sophist. The dichotomy between reliable and unreliable, between authentic and fake, does not necessarily run parallel with the opposition between written and oral, since oracles and dream visions can indeed turn out to be trustworthy and credible, as various examples from Apuleius’ *Isis Book* show (cf. especially 11.27.9, quoted below). This reflects the faith in oracles and prophetic dreams expressed by prominent leaders of the age, such as Fronto and Marcus Aurelius (see above, n. 6). In other cases, such as in Gellius’ chapter on Favorinus, a contrastive comparison between the reliability of traditional written sources (Roman archaic tragedy) and the authority of oral, extempore speech (Favorinus’ Greek verbal pyrotechnics) appears highly significant.

The world of the *Metamorphoses* is crowded with characters who engage in a variety of forms of divination and prophecy (oracles, dreams, marketplace performances; weather divination by lamp flame), which enter into a kind of interpretive competition with each other. For example, in the *Metamorphoses*, the Chaldean prophet Diophanes, who is not able to foresee his own shipwreck, turns out to be a kind of twin brother of our Lucius in his role of storyteller-protagonist of a first-person narrative as he relates the reversals of Fortune and vicissitudes during his Odyssean voyage, his *Ulixea peregrinatio* (2.14.1; cf. Lucius at 9.13.4-5). The Chaldean prophet, who is unmasked as a fraud during his performance, forms part of a larger network of entertaining storytellers, itinerant circus-performers, and mendicant priests selling fake prophecies for money; a particularly close parallel is represented by the priests of the Dea Syria in Book 8 and 9.³⁰ The critique of the Chaldeans and other magicians in this literary work presents the reader with a sceptical view of a world that is

³⁰ For the Chaldean producing fake prophecies as a form of popular entertainment cf. *Met.* 2.13.3 *cum frequentis populi circulo consaeptus coronae circumstantium fata donaret*; 2.14.1 the Chaldean as a storyteller: *Ulixeam peregrinationem*. Cf. also the sword-swallower and the contortionist in 1.4.2-4, whose performance produce the optical illusion of an epiphany (at least of Asclepius’ staff). The beggar priests of the Dea Syria: cf. 8.24-28, where a *mathematicus* [=Chaldeus] is mentioned in the same context [8.24.3]; cf. 8.29.2 *fictae uaticinationis mendacio*; 9.8.1 *munificentia publica saginati uaticinationisque crebris mercedibus suffarcinati purissimi illi sacerdotes nouum quaestus genus sibi comminiscuntur*.

populated by charlatans and sham prophets like Alexander of Abonoteichos (see above, n. 12), who deceived the people in the market places with fake epiphanies of the god Asclepius.

On a metaliterary level, this network of charlatans and pseudo-prophets can be viewed as a symbol of the entertaining Milesian fiction of the first ten Books of the *Metamorphoses*. The reader is invited to observe a clear contrast with the Eleventh Book, the book of Isis, which one could also call “the book of divine *providentia*.” Yet, on a different level, the Chaldean Diophanes indeed predicts Lucius’ future literary fame as the subject of this novel successfully. We can observe similar prophetic allusions in the oracle of Apollo (4.32, alluding to the “Milesian author”) and in the performance of the sword-swallower and the contortionist (1.4), where the vision of the healing god’s staff may allude to Apuleius’ personal religious concerns with Asclepius, the son of Apollo and the protector of the art of literature and eloquence.³¹ In other words, the claim to true foresight embodied by the Isis Book does not invalidate the prophetic aspects of the earlier Milesian books, but adds a new important element to Apuleius’ programmatic use of “prophecy” in his literary strategy of self-fashioning through fictional narrative.

The correct prediction of Diophanes regarding the success of Lucius’ *fabula incredunda* and *libri* (2.12.5) prefigures the future success in Rome of the man from Madauros, as prophesied by Osiris (11.27.9). Book 11 features a re-born Lucius, who rediscovers his faith in a higher cosmic order within the religious context of Isiac and Osirian cult in Rome. In this context, only divine providence offers a sanctioned glimpse into the future. True foresight, marked by the word *providentia*,³² turns out to be a privilege of the gods, who let only faithful worshippers share in it (cf. e.g. 11.5.4 *iam tibi providentia mea inlucescit dies salutaris*; 11.21.7). The epiphanies, prophetic dreams, and sermons in Book 11 show that Lucius’ predestined role in Isiac and Osirian cult and his glorious oratorical career are closely intertwined, and firmly anchored in his future home, the Roman capital.³³ The climax of this pattern of divine providence predicting

³¹ See below, n. 48, for the suggestion that Apuleius may have been a priest of Asclepius. For an interpretation of this scene as one of the examples through which Apuleius honoured his highly esteemed god of Eloquence, see GCA (2007: 140).

³² On *providentia* in the Isis Book see Graverini (2012b).

³³ For epiphanies cf. *Met.* 11.6.6 (the first epiphany of Isis to Lucius, possibly in a dream vision) *Viues autem beatas, uiues in mea tutela gloriosus*. “You will live happily, under my guardianship you will live in glory;” 11.22.3 (Isis’ second epiphany

Lucius’ glorious future is the prophetic dream of the priest Asinius Marcellus, in which he hears Osiris’ voice:³⁴

Met. 11.27.9 nam sibi uisus est quiete proxima, dum magno deo coronas exaptat, de eius ore, quo singulorum fata dictat, audisse mitti sibi Madaurensem, sed admodum pauperem, cui statim sua sacra deberet ministrare; nam et illi studiorum gloriam et ipsi grande compendium sua comparari prouidentia.

The previous night he dreamed, while he was fashioning garlands for the great god, to hear from the god’s mouth, with which he dictates each person’s fate, that a man from Madauros was being sent to him, one who was quite poor, and that he should at once administer his rites to him. For that man fame in his studies and for himself a great profit would be attained by the god’s providence.

A similar religious message can be detected in Gellius’ chapter against the Chaldeans, where we find a similar contrast between two medial strategies, the “sophistic” medium of Greek rhetorical exercise, which seems especially designed to impress, and the genre of pre-classical Roman tragedy, which is associated in the *Noctes Atticae* with an unassailable source of truth, worthy to be written above all temple doors.³⁵ Through his self-representation at two different periods of his life, donning, on the one hand, the role of fascinated young *sectator* of famous sophists, and, on the other, the role of mature, authoritative writer, Gellius is able to convey his perspective on contemporary cultural phenomena. Gellius constructs his authority not only in opposition to the Chaldeans, but also in contrast to Favorinus. Gellius emphasises the “declamatory” element of Favorinus’

to Lucius) *ipsum Mithram illum suum sacerdotem praecipuum diuino quodam stellarum consortio, ut aiebat, mihi coniunctum sacrorum ministrum decernit.* “She (Isis) decreed that Mithras himself, her high priest, who, as she explained, was joined to me by a divine conjunction of stars, would administer the rites.” For prophetic dreams cf. *Met. 11.27.4 nam proxima nocte uidi quendam de sacratis linteis iniectum*, “for next night I saw one of the initiates clad in linen garments...” For the priest’s sermon, the performance of which is presented as a divinely inspired prophecy, cf. *Met. 11.16.1 ad istum modum uaticinatus sacerdos egregius fatigatos anhelitus trahens conticuit.* “After the illustrious priest had uttered his divinely inspired prophecies in this manner, he fell silent, drawing long tired breaths.”

³⁴ On the various interpretations of the *Madaurensem* passage see GCA 2014 (forthcoming).

³⁵ Cf. e.g. Gell. 13.8.4; see Keulen (2009a: 241).

speech by expressing the suspicion that Favorinus might have delivered the speech against the Chaldeans in Rome only in order to make an impromptu show of his rhetorical skill:

Gell. 14.1.2 *exercendine aut ostentandi gratia ingenii, an quod ita serio iudicatoque existimaret, non habeo dicere. Capita autem locorum argumentorumque quibus usus est, quod eius meminisse potui, egressus ibi ex auditione propere adnotavi.*

But whether it was for the purpose of exercising or vaunting his talent, or in order to express sincere judgment, I am unable to tell. But I briefly jotted down the heads of the topics and of the arguments which he used, so far as I could recall them immediately after leaving the lecture.

This view on Favorinus fits his sophistic characterisation as a lover of rhetorical exercises elsewhere in the *Noctes Atticae*, and offers us a perspective on the world of the Second Sophistic.³⁶ Favorinus' dazzling string of arguments recalls contemporary criticism of Greek sceptical rationalism, of a ridiculous refusal to believe anything at all with firm conviction; we may also compare the criticism of Diodorus Siculus, who accuses Greek philosophers of using specious reasoning in order to argue away the power of fate.³⁷ Favorinus was attacked by rival intellectuals for his Academic Scepticism, which was considered morally depraved by some philosophers (most notably Epictetus); Gellius alludes to these polemics elsewhere in the *Noctes Atticae*.³⁸ Gellius' construction of authority often involves a mastery of certain canonical written texts, which are set off against oral and less reliable forms of teaching such as declamatory

³⁶ For Favorinus as a lover of rhetorical exercises cf. *Noctes Atticae* 17.12.1 *exercendis argutiis*. In another description of a rhetorical showpiece performed by Favorinus, Gellius draws attention to the tumultuous applause of the audience (9.8.3 *inter ingentes omnium clamores*). For the great impact of Favorinus on Roman audiences, fascinating even those who did not understand Greek, cf. Philostratus, *Lives of the Sophists*, 1.8 p. 491. A recurrent theme in the *Noctes Atticae* is the danger of being carried away by rhetorical enticements (in the vein of Plutarch's treatise *De Audiendo*), cf. e.g. 5.1.1; 11.13.10.

³⁷ Cf. Diod. Sic. 7.116.4 (on the opposition between Greek rationalism and Chaldean insight) ταῖς εὐρησιλογίαις κατασοφίζόμενος τὴν δύναμιν τῆς πεπρωμένης, 'those who use specious reasoning to argue away the power of fate ...'.

³⁸ Cf. e.g. Gell. 5.11; 11.5; 20.1.9. See Keulen (2009a: 160-170).

performances and lectures.³⁹ Also in Gell. 14.1, Greek orality is contrasted with Latin written texts. Gellius contrasts Favorinus’ elaborate declamation against the Chaldeans⁴⁰ with an authoritative tradition of Latin writings on two levels. On one level, Gellius’ own written version in Latin assumes a sovereign position in the tradition of Cicero’s treatment of the Chaldeans in *De Divinatione*, to which he alludes by conscious variations, revealing Gellius’ intention to avoid verbal imitation and to “improve” his Roman predecessor.⁴¹ On another level, Gellius anchors his authority in the firm moral statements of the archaic Roman poets quoted at the end of the chapter.

The fragment from Pacuvius quoted by Gellius significantly introduces a Roman religious dimension, which offers an interesting parallel to the religious closure of the *Metamorphoses*: soothsayers commit blasphemy, because predicting the future belongs to the realm of the gods, especially of Jupiter (*nam si quae euentura sunt prouideant, aequiperent Ioui*, “could men divine the future, they’d match Jove”).⁴² This recalls an observation made by Plutarch in his *De Iside et Osiride* (51, *Mor.* 371e), where he says that *pronoia* (“foresight”) is a privilege of Zeus-Osiris, the same *pronoia*/*prouidentia* that characterises Osiris and Isis in Apuleius. Now, given the fact that *pronoia* and *prouidentia* are also the hallmarks of the Roman Emperor,⁴³ and given the fact that the Emperor himself is divine

³⁹ Compare Favorinus’ *auditio* with the *auditiumcula* of a young lettered man on the Porcian family, derided by Sulpicius Apollinaris in Gell. 13.20.5; this *auditiumcula* is set in contrast to the knowledge to be found in the books of the library of the Tiberian palace. For Gellius’ critical perspective on the unreliability of sophistic performances cf. 17.5.9; 17.21.1.

⁴⁰ Favorinus’ rhetorical prestidigitation reaches a climax in the epilogue to his declamation (14.1.36), where he uses a series of oppositions, which seem rather designed to impress and to dazzle with argumentative cleverness rather than to convince with facts regarding the actual content of Chaldean astrology. Favorinus was famous for performing his epilogues in a singsong-style; on his notorious singing performance (with his high-pitched, feminine voice he may have sounded like a coloratura soprano), see Keulen (2009a: 141).

⁴¹ See Binder (2010: 59-60).

⁴² In Favorinus’ speech, this aspect is only briefly mentioned, cf. Gell. 14.1.6 *tolli enim quod maxime inter deos atque homines differt si homines quoque res omnis post futuras praenoscerent*.

⁴³ See Graverini (2012b: 102-103) on “imperial *prouidentia*.”

and often compared to Jupiter,⁴⁴ Gellius' poetic quotation expresses a view that appears to consolidate imperial ideology and the Emperor's monopoly on divination: astrologers and prophets who interfere with the supreme authority of Rome, whose divine equivalent is Zeus-Osiris, are blasphemous criminals. Moreover, on another level, Gellius draws the reader's attention to the supreme authority of Roman texts in comparison to enthralling oral performances by controversial Greek philosophers.⁴⁵

C. Authorial Self-fashioning and Self-rehabilitation. Both Gellius and Apuleius, then, use the Chaldean prophets as a contrastive foil. Against this foil, they mark their own position of authority, based on an access to true and sure sources. Both make a distinction in their ego-narrative between the role of their younger self and the role of mature author, and construct a progressive development towards an established status in the Roman cultured elite, which is fixed in the written form of a Latin literary text.⁴⁶ Both works, the *Metamorphoses* and *Noctes Atticae*, were written in an age in which sophists and philosophers who held declamations on magic and magicians risked the threat of being accused of magical practices themselves; both works seem to allude to this wider phenomenon. Although in Apuleius' case it is much more evident that he obliquely refers to a real-life accusation and trial, it is also possible to read Gellius' portrayal of Favorinus against the background of the alleged magical practices of the sophist from Arles.⁴⁷

⁴⁴ See Fears (1981: especially 99-100) on the central role of Jupiter in the imperial ideology of the Antonine Age. Further rich bibliography in *LIMC* s.v. Zeus/Iuppiter [F. Canciani], 423.

⁴⁵ Perhaps it is not a coincidence that the philosopher performing his declamation in this particular chapter, Favorinus, had also interfered with the supreme authority of Rome by rejecting the high-priesthood of the imperial cult in his home region (see Keulen [2009: 118-119]).

⁴⁶ "Their construction of a naive, (apparently) modest, credulous or curious "former self" reflects contemporary infatuations with charismatic authority and polymath erudition, and points to an ironic distance between two stages of educational development in the "I" – a former stage of intemperate youth, marked by an avid search for various forms of knowledge and enlightenment, and a later stage of mature and stable insight, established by the recognised authority and literary success of the writer." (Keulen [2009b: 92]).

⁴⁷ Cf. Polemo, *Physiogn.* A20 Hoyland [= Test. V Amato-Julien]; *Physiogn. Lat.* 40 Repath [= Test. VI Amato-Julien]. Gellius possibly stages a situation in which "magicians" are exposed by a "magician." For another sophist accused of magical

But there are notable differences between the strategies of self-fashioning of our two authors. Whereas the young Lucius surrenders to magic and Chaldean prophecies, Gellius, in his role of young admirer of Favorinus, proves that he does not get carried away by the magic of the philosopher's eloquent speech by making summarising notes of the main topics and arguments against the Chaldeans. Assuming the role of mature writer and reliable counsellor, Gellius persuades his reader to trust the authority that is anchored in Latin literary texts, including his own. Whereas Gellius' chapter against the Chaldeans seems to focus on consolidating the imperial claim to the monopoly on divine prophecy and foresight, Apuleius' stake in his negotiation of authority through the medium of literature, including the *Metamorphoses*, seems to be much more connected with his own personal history and career; as we will see, he even introduces his own horoscope into his self-presentation by mentioning his place of origin in the context of a prophecy regarding his career (cf. *Met.* 11.27.9 *Madaurensem*). As a result, Apuleius' literary strategies of self-fashioning appear much more complex and interesting than Gellius'.

Apuleius' personal experience with magic and divination even led to an indictment, which adds a special dimension to his literary use of the mask of Lucius in the *Metamorphoses*. Another notable difference is that Apuleius' choice of the fictional Ass-narrative as a point of departure for his first-person prose novel offered more creative possibilities. These creative possibilities are enhanced by the affinities between the novel and declamation: on the one hand, the self-projection of the narrator into an overtly fictional world, with implausible events and stereotypical characters, excused a certain liberty in impersonating roles that were unthinkable in real life. On the other hand, the fictional nature of declamations and novels also provided the means to indirectly express ambition regarding one's role in public life. Even if the *telos* of Book 11 is Rome and Lucius almost "becomes" Apuleius (11.27.9 *Madaurensem*), the events are still safely couched in a fictional narrative about shape-shifting.

Both his charismatic power and the polemical responses elicited by it forced Apuleius to be very careful in his self-presentation, especially in the presence of Roman powerful statesmen. In the *Apology*, we see examples of this careful attitude, but we also see a quite self-confident strategy of self-presentation. It is, for example, tempting to read Apuleius' discussion

practices cf. Philostr., *Vit. soph.* 590, on Hadrian of Tyre; see Holford-Strevens (2003: 101 n. 17).

of the Persian *magus* (*Apol.* 25), whom he describes as a priest and an educator of kings, as a daring self-referential allusion to Apuleius' own role as a priest of the imperial cult in Carthage,⁴⁸ and to his ambitions as a philosopher-teacher. In the *Apology*, Apuleius repeatedly puts himself on a par with the judge, the proconsul Claudius Maximus, who was connected to the court of Antoninus Pius and taught philosophy to the young Marcus Aurelius, and Apuleius' reference to the Persian *magus* seems to be another example of this attitude. Similar ambitions can be detected in Apuleius' self-presentation in the *Florida*.⁴⁹

On the other hand, Apuleius is careful. He reveals himself as well-informed about divination in his defence speech, but he carefully emphasises his scepticism, and only accepts the moderate Platonic view on the mantic art.⁵⁰ As Lamberti (2002) has recently suggested (see n. 9), it is

⁴⁸ Rives (1994) argues that on the basis of the inadequate evidence an absolute identification of Apuleius' public priesthood is impossible; he also argues that Apuleius' personal religious concerns with Asclepius (cf. *Apol.* 55.10; *Flor.* 18.38) support the alternative possibility that Apuleius was a priest in the civic cult of Asclepius instead of the provincial cult of the emperor (the *sacerdotium prouinciae*). The latter honour is confirmed by Augustine (*Epist.* 138.19); according to Harrison (2000: 8 with n. 30), there is no reason to doubt the testimony of Augustine, who seems to know more about Apuleius than the latter's extant works reveal.

⁴⁹ Compare Apuleius' self-presentation in *Flor.* 7, where he discusses the issue of judging philosophical authority (asserting that only the best should be allowed to be called philosopher) in combination with a reference to Alexander the Great as a judge of authority (viz. of artists painting or sculpting his portrait). Through a subtle associative strategy of self-fashioning, Apuleius draws attention to his own authority as a philosopher in relation to his rivals, and implies that he should be judged a genuine philosopher in the eyes of those in power. As with the *magus* in the *Apology* (where Apuleius' self-fashioning takes place in his relation with Claudius Maximus as the representative of Roman power), the reference to true philosophers in *Florida* 7 draws the attention to the relation between philosophy and power; cf. 7.10 *disciplinam regalem tam ad bene dicendum quam ad bene uiuendum*.

⁵⁰ *Apol.* 43.1-3 *Haec et alia apud plerosque de magiis et pueris lego equidem, sed dubius sententiae sum, dicamne fieri posse an negem, quamquam Platoni credam inter deos atque homines natura et loco medias quasdam diuorum potestates intersitas, easque diuinationes cunctas et magorum miracula gubernare.* "These and other things about the magic arts and boys I read in a number of authors, but I cannot make up my mind whether they are possible or not. I do believe Plato when he argues for the existence of certain intermediate divine powers, which by nature and location are situated between gods and men and which control all divinations and magicians' miracles."

probable that the court case against Apuleius was based on *senatus consulta* that punished Chaldean soothsayers with exile or execution, similar to earlier court cases against magicians. Significantly, Apuleius explicitly distances himself from the category of the Chaldeans in his defence speech by associating his accusers with them (*Apol.* 97.4).⁵¹ Nonetheless, Apuleius subtly associates himself with foreign and exotic traditions of wisdom and religion in the *Florida* (as he does in the defence speech with the Persian *magi*), especially in *Florida* 15. There, he elaborately describes the various stages of education of Pythagoras (who serves as a model for Apuleius as a travelling philosopher of wide and multifarious learning), who was not only taught by the Persian *magi*, but also by the Chaldeans and the Brahmins (*Flor.* 15.16-17).⁵² As *Florida* 10 shows, knowledge of the sun, the moon, and the planets is vital to Apuleius’ self-presentation as a Platonic philosopher and intrinsically connected with his teaching of the powers of *daimones*. In the *Apology*, he openly admits that the great benefit of spells is the gift of prophecy and divination (42.5), and that the *daimones* control all divinations and the miracles of magicians (43.3; see also *De Deo Socratis* 133-137). The contrast between Lucius’ misguided fascination for Chaldeans and magicians and his genuine worship of Isis and Osiris in Rome, then, seems to resonate with an important “apologetic” pattern in Apuleius’ self-presentation as a *philosophus* in his rhetorical works, which is a pattern of both resistance and inclusion, as regards his attitude towards divinatory knowledge.

An important aspect of Apuleius’ self-fashioning in *Florida* and *Apology* is social success, emphasising his good relationships with leading men, including those he knows in Rome (cf. *Flor.* 9.30-40; 17.3-4; 15.27). He defines his fame and reputation in terms of the esteem and praise he obtains from Roman magistrates for his literary versatility and broad erudition (*Flor.* 9.30-31). At the same time, this self-fashioning includes em-

⁵¹ Using the traditional association of Chaldeans with undermining activities, Apuleius discredits his accusers as subversive elements in the presence of the Roman proconsul, which, as a contrasting foil, highlights the blamelessness of his own reputation.

⁵² Yet, the passage in question also contains a critical note regarding the Chaldeans, for Apuleius adds that they received a great amount of money (*Flor.* 15.17 *latis pecuniis*) for their medical teaching (see above, p. 150). Apuleius emphasises that the Brahmins (not the Chaldeans) were the source of most of Pythagoras’ philosophy (15.18).

phasis on his public role as a philosopher and a priest, referring to his religious concerns (e.g. *Flor.* 18.37-42; *Apol.* 55.10) and his intellectual independence (e.g. *Flor.* 9.32-33).

Such aspects of Apuleius' identity, especially his rhetorical success, his religious concerns, and his aspirations to be close to Roman imperial power and those who represent it, are reflected in the *Isis Book* by the setting of Lucius' experiences in Rome. The religious setting of the Campus Martius as a centre of Imperial cult brings Lucius not only closer to Isis, but also closer to the Emperor;⁵³ also in other ways the close connections of Isiac and Osirian cult with Roman imperial power are underlined (cf. e.g. 11.17.3). In this context, it is important to note that Apuleius' *Isis Book* does not engage with documentary realism, and that we should not conclude from his text that the Isis cult in Rome was actually central to Roman politics and imperialism. In the world of his fictional narrative, Apuleius presents a *literarised* perspective on religion, representing an oriental cult, which would have been perceived as marginal and exotic by many Romans, as central and imperial, and portraying Isis as a goddess who embodies religious universalism on a global scale (11.5). Yet, as Graverini (2012b: 103) points out, there is evidence that Commodus had a special interest in Egyptian cult.

In view of the affinities between declamation and the novel, I would like to suggest that the *Metamorphoses* offered Apuleius a literary playground in which he could engage in a far less restrained kind of self-presentation and self-rehabilitation compared to the *Apology*. By impersonating himself as the young and ambitious Lucius, adapting the protagonist from the *Ass* narrative into his *alter ego*, Apuleius had no inhibitions in representing himself as a person favoured by the gods, who is recognised by the whole community in the province as a celebrity (11.16.2-4), who is not condemned as a magician (after his re-transformation, the people praise Lucius for his *innocentia*, in contrast to *Onos* 54; see n. 28), and who outwits his envious rivals as a successful orator in the Roman forum.

The creative inventiveness of Milesian fiction even allowed for the manipulation of prophecies. For in his role of *Milesiae conditor* ("the author of Milesian tales"), Apuleius does not hesitate to place himself in a playful way above the Greek oracular god Apollo (here also called "the Milesian

⁵³ As the temple of Isis was situated on the Campus Martius, Apuleius evokes a "lieu de mémoire," where oriental cult was integrated into a programme of imperial propaganda (11.26.3); see Egelhaaf-Gaiser (2000: 175-185); Lembke (1994).

god”), who gives his oracle in Latin – to do our Milesian author a favour (*Met.* 4.32). It is a similar stroke of genius by Apuleius to construct for himself the literary persona of a prose *uates*,⁵⁴ who is able to create prophecies of his own glorious career, corroborated by the *prouidentia* of Isis and Osiris. Apuleius’ literary self-fashioning in the *Metamorphoses* also refers to his relation with Roman Imperial power, although in a less direct and explicit way than in the *Apology* and in the *Florida*. The *telos* of his fictionalised ego-narrative is Rome, the *sacrosancta ciuitas* of Isiac religion (11.26.2), and the centre of Roman religion and Imperial cult.

4. HOROSCOPE AND CHANGE OF LITERARY DIRECTION: APULEIUS’ SELF-INTRODUCTION AS *SPHRAGIS*

Book Eleven seems designed to prove that Apuleius’ success in Rome was “written in the stars:” Apuleius even includes his birthplace Madauros in Osiris’ prophetic message (11.27.9), integrating a central and prominent part of his own horoscope into the *sphragis* of his narrative.⁵⁵ In this respect, Apuleius was possibly influenced by Propertius’ programmatic poem 4.1, where the Babylonian astrologer Horus, inspired by Apollo, interprets the poet’s horoscope, geographical origins and personal history in connection with his poetical programme (Propertius 4.1.119-128):⁵⁶

⁵⁴ See Tilg (2012) for the idea that Apuleius presents himself as a prose *uates* in the *Metamorphoses*.

⁵⁵ For Apuleius’ self-introduction in the Isis Book as a *sphragis* (“seal”) of his narrative see Tilg (2012: 154), who compares Ovid’s *sphragis* at the end of *Metamorphoses* Book 15 (the poet predicts his future glory); Smith (2012: 205-206), who refers to the famous “seal” poem from the 6th century Megaran poet Theognis.

⁵⁶ Text according to Hutchinson (2006); translation according to Goold (1990) with some slight changes. Both the text and interpretation of Propertius 4.1 are highly disputed. Some editors (e.g. Goold [1990]; Heyworth [2007]) divide Prop. 4.1 into two separate poems, 4.1a (1-70) and 4.1b (71-150). Others (e.g. Hutchinson [2006]) print one poem, interpreting the second half (Apollo’s/Horus’ prediction of Propertius writing love elegy) as a direct response to the first half, in the sense of an objection to Propertius’ plan to write aetiological poetry (this interpretation is followed in this article). Even if there were indeed two separate poems (with l. 71 *quo ruis imprudens? fuge discere fata, Properti!* as a response to the poet’s request for his own horoscope instead of an objection to his new literary direction, see Heyworth [2007: 425-426]), the situation remains that we have a programmatic announcement of aetiological, Roman poetry (4.1a) and a prophecy by

*Hactenus historiae; nunc ad tua deuehor astra
 incipe tu lacrimis aequus esse nouis
 Vmbria te notis antiqua Penatibus edit
 – mentior? An patriae tangitur ora tuae,
 qua nebulosa cauo rorat Meuania campo
 et lacus aestiuus non tepet Vmber aquis? –
 [scandentisque Asis consurgit uertice murus,
 murus ab ingenio notior ille tuo.]
 ossaque legisti non illa aetate legenda
 patris et in tenuis cogeris ipse lares.*

Enough of mythology: now I come down to your horoscope; compose yourself for fresh sorrows. Ancient Umbria bore you in an illustrious home – do I lie, or have I hit upon the borders of your native land, where misty Mevania sheds its dews on the low-lying fields, and the waters of the Umbrian mere acquire no warmth in summer? [where a wall rises on the peak of soaring Assisi, the wall made more famous by your genius] – and where you gathered, not to be gathered at that age, your father’s bones, and were forced to move in a humble home.

The fact that the astrologer somehow knew the origins and history of the poet (especially his *patria* in Umbria) seems to validate his predictions for Propertius’ future and the success of his literary activities. *Mutatis mutandis*, the same goes for the literary success of the man from Madauros, prophesied in the *Metamorphoses* by the god Osiris, who “dictates each person’s fate” (11.27.9). In both Propertius and Apuleius, the author’s humble place of origin outside or even far from Rome (Umbria; Madauros in Africa) is contrasted with a successful career in Rome (cf. also Hor., *Carm.* 3.30.12 *ex humili potens*), a form of self-presentation that suits a concluding book.⁵⁷ In both Propertius and Apuleius, garlands are

Apollo/ Horus of love elegy, and that both announcements are correct (Prop. Book 4 offers both aetiological and erotic elegy). In ll. 125-126 the name of the *patria* is explicitly mentioned (Assisi), but recent editors (Hutchinson, Heyworth) consider this an interpolation (differently Goold). For Propertius’ pride in his Umbrian *patria* cf. 4.1.63-64 *ut nostris tumefacta superbiat Umbria libris, / Vmbria Romani patria Callimachi* (“that Umbria may swell with pride at my books, Umbria, the country of Rome’s Callimachus”).

⁵⁷ In the concluding poem of his third Book of *Odes*, Horace refers to his humble origins (3.30.11-12), which contrast with the “everlasting monument” that he creates in his poetry; like Apuleius (*Madaurenses sed admodum pauperem*), Horace

mentioned, which can have symbolic associations with worthwhile poetry / literature and successful Romanisation of Greek literature.⁵⁸

Yet, there are also interesting parallels between Horus and the Chaldean prophet Diophanes: both prophets encourage / predict a “lower” kind of literary direction – if we take *incredunda fabula* and *libri* as references to the “Milesian” books about Lucius’ low-life adventures, and compare them to Horus’ references to erotic poetry / love elegy –, which is in accordance with the characterisation of the protagonist so far, so rather low-life and private instead of elevated and public. Not unlike the Chaldean Diophanes in Apuleius, the Babylonian astrologer Horus in Propertius 4.1 has irritated scholars as a figure of uncertain authority, who could be viewed as a “bizarre stand-in for Apollo,” and whose knowledge and predictions are sometimes impressive, sometimes dubious.⁵⁹ Both astrologers are exotic figures presenting a kind of “external perspective” on the career of the protagonist of the literary work.

It is significant that Osiris’ prophecy regarding the man of Madauros’ future career points in exactly the opposite direction as Apollo’s prophecy (voiced by Horus) regarding Propertius. Apollo/Horus *object* to the poet’s announcement of the new literary direction inspired by Callimachus’ *Aetia* (the poet plans to sing of “rites and deities and ancient names

combines geographical indications related to humble provincial origins with allusions to poverty (3.30.11 *pauper*), and describes a movement from the province (*Aufidus, Daunus*) to Rome (*Capitolium*). For a comparison of Apuleius’ and Horace’s self-introduction as a “signature,” see Smith (2012: 211-212). Cf. also Hor. *Carm.* 2.20.5 f. *pauperum / sanguis parentum*, with Nisbet-Hubbard ad loc. (“it was conventional in the sphragis to mention one’s antecedents”); *Epist.* 1.20.20-22, in a poem where Horace as a *uates* prophesies the fate of his own book of epistles; cf. l. 22 *ut quantum generi demas uirtutibus addas* with Apuleius self-assertion as a man coming from the African Madauros in *Apol.* 24.3-6.

⁵⁸ See Hutchinson (2006: 72) on Prop. 4.1.61-62, where the poet mentions the garland of Ennius (*corona*) and asks Bacchus for a garland; in Apul., *Met.* 11.27.9, the priest Asinius Marcellus (who is a patron figure for Lucius) is arranging *coronae* for Osiris in his prophetic dream about the poor man from Madauros, who is destined to acquire fame by the god’s providence.

⁵⁹ See Hutchinson (2006: 59-61). In fact, Horus tells things about Propertius which the reader already knows (e.g. his Umbrian origin, cf. 121-122 with 63), and which Horus may not derive from astrology but from Propertius’ lines themselves. Similarly, Diophanes predicts things which do not really surprise the Apuleian reader (who has the famous *libri* in his hands).

of places,” Prop. 4.1.69),⁶⁰ and warn him that he is fated to continue composing love-elegy and that he should not engage with the stylistic heights of public oratory, which can be equated with an immersion in Roman public life (4.1.133-134):

*tum tibi pauca suo de carmine dictat Apollo
et uetat insano uerba tonare foro.*

Then Apollo dictates a little of his song to you
And forbids you to bawl forth speeches in the bedlam of the lawcourts.

By contrast, the change of career and the new direction prophesied by Osiris for the poor man from Madauros involves the very immersion in Roman public life (*Met.* 11.28.6 *spiritu fauentis Euentus quaesticulo forensi nutrito per patrocina sermonis Romani*; 11.30.4 *gloriosa in foro... patrocina*), which Apollo did not allow to the man from Umbria.

Osiris’ prophecy also goes beyond the *gloria florida* (possibly alluding to the *Florida*), the *incredunda fabula* and the *libri* predicted to Lucius by the Chaldean Diophanes, and predicts an irreversible metamorphosis of the literary and professional and cultural orientation of the author, which is also reflected in the significant change of atmosphere in the Isis Book: leaving behind Milesian stories and old wives’ tales about magic, which had made him undergo journeys and hardships throughout the Greek province, the poor man from Madauros will establish himself in a new career in the Roman capital, leading to an immersion in public life, to social and professional success, to wealth, and to prestigious roles in an official religious context.

Yet, the Isis Book too, the last *liber* of the *Metamorphoses*, forms part of the *incredunda fabula* predicted by Diophanes, and confirms the truth of his Chaldean prophecy. This Book of “divine *prouidentia*” truly reflects the positive sense of the Apuleian adjective *incredundus*, which expresses genuine admiration and awe for the power of divination, magic and (exotic) religious practices.⁶¹ Reflecting both continuity and change in

⁶⁰ For the disputed interpretation and text constitution of Propertius 4.1 see above, n. 56.

⁶¹ Cf. *Apol.* 47.3 (on the incantations of crops described by the Twelve Tables) *propter incredundas frugum illecebras* (see Hunink ad loc.: “incredibly powerful”); *Flor.* 15.5 (on the arts of the Egyptian priests who educated Pythagoras) *caerimoniarum incredundas potentias* (there, the adjective is almost a synonym of *admirandas*, mentioned in the same context). Neither of these passages reflects any

comparison with Books 1 – 10, Book 11 reveals Lucius’ persistent fascination for mysterious rites and exotic religious details (especially in the description of the *anteludia* and *pompa* in 11.8-11) and his admiration of Egypt as a source of *mirabilia* and ancient religious lore (11.5.3; 11.11.4; 11.16.6; cf. 1.1.1 *papyrus Aegyptiam*).

5. CONCLUSION

Deriving elements and strategies from declamation, both Gellius and Apuleius create first-person fictions that invite their readers to ponder on issues that were vital to the intellectual discourse of their age, focusing on the “pros and cons” of future-telling and verifying the credibility and authenticity of competing claims to power of prognostication and divination. Both the *Metamorphoses* and the *Noctes Atticae* are polyphonic texts, which not only involve a variety of literary genres and subgenres, but also include a range of medial strategies, which reflect various contexts related to divination and prophecy. In both works, we can observe a complex *synkrisis* of Roman and Greek culture, of Roman and “foreign” (Chaldean, Egyptian, etc.) religion, and of oral and written predictions. Yet, both Gellius and Apuleius anchor their own authority in Roman literary tradition, especially in poetic traditions, and make allusions to a contemporary context of imperial cult.

Gellius, the Antonine hero of Roman book culture, can be shown to respond to Cicero as a Roman predecessor writing against the Chaldeans; moreover, he sets the time-honoured traditions of archaic Roman poetry as an unassailable source of truth against the Greek fashionable trends of contemporary sophistic culture (exuberant oral speech, dazzling strings of arguments performed for the sake of exercise), embodied by Favorinus, a notorious sophist who was reputed by some to be a deceitful magician.

Apuleius, the Roman philosopher-priest, offers in the *Metamorphoses* a literary perspective on local and global forms of religion, in which he

connotations of disbelief. For the admiration of the power of Isis expressed by the awe-struck Cenchreans see above, n. 28. Cf. GCA (2001: 217) on Apul., *Met.* 2.12.5 who argues that *incredunda* in this context also plays on the literal sense of the gerundive form, “that which one should not believe,” especially in combination with *fabula*. One could argue that the ambivalent meaning of *incredunda* exquisitely reflects the ambivalence of Diophanes’ Chaldean prophecy.

contrasts various forms of foreign, non-Roman superstition in the Greek province (magic, Chaldean astrology, the cult of the Dea Syria) with the cult of Isis and Osiris, which he represents as a universal, globalised and Romanised religion, having its centre in the Roman capital. Drawing a contrast in his concluding book between his own humble provincial origin (the African Madauros) and his Roman achievement, and prophecising the fate of his own glorious career in Rome and his literary success, Apuleius inscribes himself into a tradition of Roman *uates* (Horace, Propertius).

Inspired by declamation, which offered imaginative ways to slip into various roles as a playful preparation for one's own envisaged role in society, Apuleius wrote an entertaining ego-narrative about a young ambitious man from the provinces, who rose to fame in the centre of Roman power, a story which, in a metaphorical sense, reflected his own past and future "curriculum vitae," including its "controversial" aspects related to magic and divination. For Apuleius, the rhetorical function of the Chaldeans in his literary self-presentation is twofold: on the one hand, as a controversial group of "enemies of the Roman order," the Chaldeans serve as a negative foil, emphasising Apuleius' status as a loyal and reliable intellectual, who has excellent relations with Roman power. On the other hand, Chaldean lore forms part of the multifarious and exotic knowledge, through which Apuleius proves his own authority as a member of the cultured elite and articulates his identity as a "Pythagorising" Platonic philosopher.⁶²

This ambiguity is reflected in the similarly ambiguous role of the Chaldean Diophanes in the *Metamorphoses*. The contrastive pattern in Lucius' misguided fascination for Chaldeans and magicians on the one hand and his salvation by the divine providence of Isis and Osiris on the other (which brings him to his place of destiny, Rome), resonates with an important "apologetic" pattern in Apuleius' self-fashioning as a *philosophus* in his other works, in which his attitude towards divinatory knowledge and (Chaldean) astrology reflects both resistance and inclusion. Lucius' religious desire for contact with the divine and his experiences with illegitimate and legitimate forms of prophecy resonate with Apuleius' self-

⁶² In *Florida* 15, Apuleius inscribes himself into a tradition of foreign and exotic learning, including the Chaldeans, by connecting his self-presentation as a Platonic philosopher with the education of his role model Pythagoras. For Apuleius' interest in exotic (religious) knowledge cf. also *Flor.* 6 and see Krasser (2010).

presentation in the role of philosopher or priest in his other works, where he reflects on his public role or envisaged roles in a direct or indirect, symbolic way – especially significant is the self-referential allusion to the Persian *magus* in *Apol.* 25, who is both a priest and an educator of kings – mostly within a form of communication with a representative of Roman power. This orientation towards Rome and Roman power is also reflected in the novel. Lucius’ successful future in Rome is firmly anchored in the context of the cult area of Isis and Osiris in Rome, which is associated with sites of Roman imperial ideology and traditions of prophecy that legitimise imperial power.

We have observed the metaliterary function of the Chaldean Diophanes as an unreliable narrator of entertaining fiction, forming part of a network of charlatans symbolising the first ten Milesian Books of the *Metamorphoses* (above, p. 153-154). Through his similarity to magicians or prestidigitators, he can be viewed as an emblem of the author of narrative fiction, as a producer of entertaining illusions. He resembles Lucius in his role of storyteller-protagonist of a first-person narrative, relating the reversals of Fortune and vicissitudes during his Odyssean voyage, his *Ulixea peregrinatio* (2.14.1; cf. 9.13.4-5).

Yet, it is also significant that the Chaldean Diophanes correctly predicts the success of Apuleius’ novel. Just as Photis prefigures Isis, Diophanes’ prediction prefigures Osiris’ prophecy.⁶³ Not only the Isis book, the Book of Divine Providence, but also the first ten “Milesian” Books, populated by witches, magicians and Chaldean prophets, are an essential part of Apuleius’ multifarious literary self-expression, and show his imaginative technique of writing various key aspects of himself into a narrative text, which reflects a varied spectrum of literary genres and subgenres. Whereas the final metamorphosis of the man from Madauros in the Isis Book is irreversible for the author, it is not irreversible for the reader, who can hold the *libri* with Lucius’ *incredunda fabula* in his hands at any time he wishes, and can start reading all over again, experiencing Lucius in various roles and shapes, and pondering about different possible choices one can make in literature and life, varying from pure enjoyment of Milesian

⁶³ I thank Peter von Möllendorff for suggesting this parallel to me. The analogy between Photis and Isis entails both continuity (Lucius’ admiration of their physical beauty, especially their hair; both Photis and Isis recall the iconography of Venus) and change (erotic passion vs. religious exaltation).

stories written on Egyptian papyrus to a Roman religious life of *studia* and *laboriosa doctrina* (cf. 11.30.4).⁶⁴

As this article has suggested in its final part, Apuleius can be specifically compared to Propertius (4.1), as they both introduce the external perspective of a Babylonian/Chaldean astrologer into a programmatic context of self-prediction. Both authors write themselves and their choice of a new literary direction into their own text, and create a prophecy of their own future, which reflects a transition from the periphery to the centre and a commitment to Rome and Roman literary and religious traditions. Through the exotic, unexpected, and ambiguous nature of the predictions and of those who foretell the future (Horus, Diophanes), both Propertius and Apuleius draw the reader's attention to prophecy as a central issue of their literary self-presentation, provoking discussion about the *pro* and *contra* sides of predictions regarding their own destined role as a *uates* (in poetry or prose) in Rome.⁶⁵

⁶⁴ Here I am indebted to the interpretation proposed by Von Möllendorff (2004).

⁶⁵ For Apuleius as a *uates* (a "prophet-writer" in both poetry and prose) cf. also *Flor.* 3.10 *lingua fatidica, seu tute oratione seu uersibus malis* (Marsyas referring to *Apollo*, who is often interpreted in this context as reflecting *Apuleius*); for Apuleius' expertise in both poetry and prose alluded to in this description see above, n. 5. The author is grateful to Ulrike Egelhaaf-Gaiser, Maaïke Zimmerman, Stephen Harrison, Helmut Krasser, Peter von Möllendorff, Ruurd Nauta, Danielle van Mal-Maeder, and the editors of the *Ordia Prima Studies on the Roman Novel* for their valuable comments and suggestions to improve this paper. An earlier version of this paper was presented at the 40th Conference of the Israel Society for the Promotion of Classical Studies on June 16, 2011 at Bar-Ilan University. I thank the audience for the helpful and stimulating discussion.

APULEIUS, PROUST, AND MACHADO DE ASSIS ON WRITING (AND READING) THE NOVEL¹

BENJAMIN TODD LEE

What was but moments ago the substance of our life has now become its memory, and what we did now must be woven into what we are. On this day we shall not do, but be; we are to walk the outer limits of our humanity, no longer ride unseeing through a world we only vaguely sense beneath our cushioned wheels. On this day, heat and warmth and light must come from deep within ourselves; no longer can we tear apart the world to make our fire. On this day, but a breath away from our creation, we are to breathe in a world from which we may no longer feel apart, but as close as eye to blossom, and ear to the singing in the night.

On the Wings of Awe (a Machzor for Rosh Hoshanah)

1. INTRODUCTION.

Apuleius' *Metamorphoses* establishes a special configuration of author, reader, and text: not only is it a first-person ("autodiegetic") narrative, but it is an autodiegetic narrative that is aware of being a written text, and makes meta-literary comments aimed at the reader from its very beginning. The text is self-aware, a "knowing book,"² full of references to the

¹ This paper is dedicated with great affection and admiration to my brilliant friend, neighbor, and Oberlin colleague Jed Deppman, who first explained to me the difference between "Marcel" and Marcel, and without whom I would never have read Proust's seven novels in 2007. As a matter of record I must also note that I have seen him hit a golf ball 300 yards into the wind.

² C. Lupton's recent study *Knowing Books* focuses on English literature of the 17th and 18th centuries (such as *Tristram Shandy*), and provides a good source of critical insights and further bibliography concerning this category of texts.

process of its composition and production (in Apuleius' case, this process also involved translating a Greek model, and it will be no surprise to find plenty of references to this aspect of the text's creation in his Latin version). This combination of autodiegesis and meta-literary self-awareness yields a special kind of text, that in turn invokes a special hermeneutic potential; for it offers the holy grail of a unified, integrated synthesis of the author's experience *through the act of writing the novel*. As readers, we too aspire to participate in this integration: through the act of reading we hope to retrace the "steps" of the author, and to share in his progress. With this category of text we seek to enact a mimesis of the illumination of the author, and to be illuminated as readers.

This narratological feature of self-awareness also provides us with a formal basis for comparing a text as ancient as the *Metamorphoses* to modern ones, since such a juxtaposition is not based on any claim to inherent generic traits of novelistic discourse, or any historical connection (such as would be appropriate to reception theory). In fact, quite the opposite – by noting the analogous schema of the author to the experience of writing (and of the reader to the experience to reading) in three different works from different periods, we will have identified a formal narratological feature that makes the comparison productive in its own right. In the *Satyricon* of Petronius, for example, or the majority of Greek "novels," the act of composing or of writing down the text is elided from the narrative.³ In light of this fact, narrative self-awareness may provide a better criterion for

³ This is not to say that Apuleius' novel does not *also* maintain a pretense of orality; but I am especially interested here in whether the text in question elides its own composition, or, by contrast, places emphasis on that process. Here cf. Graverini (2012a: 162 and n. 78), who aims to stress the "fictional orality" of the *Metamorphoses*. He notes that the Greek novels also "highlight their bookish nature," adducing Chariton 8.1.4 (refers to a *sungramma*), Lucian, *VH* 1.4 (*grapho*), Longus pr. 2 (*bibulous*); Heliodorus 10.41.4 (*suntagma*), and finally, the ps. Lucianic *Onos* 55, where the narrator purports to be an *historion... sungrapheus*. But inasmuch as Apuleius' metaliterary comments and references amount in one novel to more than are contained in all the other Greek and Roman novels combined, it seems fair to say that Apuleius is especially interested in this aspect of writtenness; and at the very least, much more so than any of the other ancient novels (and particularly the Ps.-Lucianic *Onos*). Regarding the "direct model" of Apuleius' text, which most scholars now agree was the lost *Metamorphoseis* of Lucius of Patrae, little can be said with confidence.

comparison between these literary works than the genre of the novel itself.⁴

In this paper I will briefly compare Apuleius' "novel" to two modern works that are "knowing" books, texts that turn back to comment on themselves and on the process of their composition. I begin with Proust's *Remembrance of Things Past*, particularly the last volume, *Time Regained*. Proust's notion of what the novel can achieve envisions a successful hermeneutic project, arguing that the novel can bring some philosophical redemption by an integration or revelation of a deeper understanding of the nature of the self, uniting memory and experience in the form of a written "I" (*le moi-profond*).⁵

By way of contrast, in 1880 the Brazilian author Joaquim Maria Machado de Assis writes an autodiegetic narrative (*The Posthumous Memoirs of Bras Cubas*) to sustain an acerbic and hilarious critique of his fictional narrator, Bras Cubas. In this novel Bras stubbornly fails to show any moral progress after writing the book, even though he is able (quite miraculously) to look back upon his life and write a complete account of it in hindsight. Whereas Proust insists in *Time Regained* that there is a redemptive potential for writing, Machado uses this same (unrealized) potential to critique the limitations and shortcomings of his putative narrator, Bras Cubas.

In the last section of the paper, I will consider the passages of Apuleius' *Metamorphoses* that address writing the novel. I conclude that the putative author, Lucius, only flirts with an understanding of the narrative he is writing. Hence the "real" author, Apuleius, represents Lucius in a manner similar to Bras Cubas, not Marcel; Lucius is "more experienced, but less wise" for having lived these experiences and having written them down.⁶ The question of the meaning of the novel (and particularly its end) has been generally framed in terms of Lucius' redemption, or lack thereof. Perhaps here we can ask a narrower question, and something more manageable: how the novel represents *the writing and reading of the book itself*, and especially whether this process has helped Lucius gain any insight.

⁴ Genre-based interpretations of the ancient novel are particularly vulnerable to the charge of anachronism. On this hermeneutic problem see Fitz (1990: 21 ff.) and section III below.

⁵ Cf. Nordholt (2000: 83): "This 'deeper self' is the same 'true self' (*le vrai moi*) that comes up in the aesthetic meditation of *Time Regained*. It is the creative self of the writer."

⁶ *Met.* 9.13.3-5.

The implied reason for writing a book in the first place is that the reader might gain from the experience (and enjoy it, as well). But in the case of a narrator who seems to lack insight, the narrative must be able to take on a significance for the reader that transcends the comic limits of the narrator's fallibility. The corollary of this narrative potential of writing the book, then, which Proust makes explicit, and which Apuleius and Machado exploit as a missed opportunity, is a readerly potential: can the reader learn from the narrator's mistakes and misreadings, and avoid his foibles? Such a transcendence of the limitations of the narrator may in fact require an allegorical interpretation on the reader's part.⁷ As we shall see, in the *Metamorphoses* this is suggested by the paradoxical, taunting introduction of Apuleius' identity over that of Lucius at the very end of the work (*Met.* 11.27.9). I interpret this final *sphragis* as the suggestion that the reader will have to resort to self-allegorization to make up for the fallibility and limitations of Lucius *qua* narrator. This is precisely what Apuleius had to do as a *reader* of the Onos tale, and as author of his own *Metamorphoses*.

Perhaps this special narrative configuration (and the critique of the narrator's limitations that it provokes) reflects the fact that Apuleius' experience writing his *Metamorphoses* was imbued with his experience reading and translating the Greek prototype for his novel. In other words, our *auctor* is also a *lector* of the Onos tale. The result is that we share a special potential as readers of this text with Apuleius, who himself was a reader and translator of Loukios' Greek story. Here Apuleius' narrative framing of the Cupid and Psyche tale is of paramount significance (as will be discussed in section IV below). We shall see that, as readers, we must resort to allegory in order to transcend the limitations of a flawed narrator. At the conclusion of the *Tale Cupid and Psyche* (*Met.* 6.25.1), Lucius hastily dismisses the old woman's story as a *bella fabella*. It is the reader who must provide an allegorical reading, if he hopes to transcend the limitations of the putative author, Lucius.

⁷ See S. Greenfield (1998), esp. chapter 4, "Allegory to the rescue." For the deconstruction of Proust's project, see De Man (1979: 57-78), "Reading: Proust."

2. THE PROJECT OF *TIME REGAINED*.

The vast project that is *À la recherche du temps perdu*, published in seven volumes between 1913 and 1923, and comprising some 3,200 pages, presents a narrative labyrinth of reflections, memories, and events. Here I will focus on the last novel in the series, *Time Regained*,⁸ in which the writing (and reading) of the novel is most explicitly addressed.

In the culminating book's last scene, the narrator re-enters the party of the Duc and Duchesse de Guermantes, a soiree held in Paris' Faubourg Saint-Germain. It is now some 30 or 40 years since the narrator first caught a glimpse of the Guermantes family at a wedding in the church of Combray (narrated in the first novel, *Swann's Way*), and at the party in Paris he sees a series of characters who had appeared at key points earlier in the narrative, and who are all dramatically transformed. Chief among them are the Duc and Duchesse de Guermantes, and the Baron de Charlus. At this point in the novel, the narrator (commonly referred to as "Marcel," though Proust nowhere names the narrator) observes

Thus in the Faubourg Saint-Germain three apparently impregnable positions, of the Duc and the Duchesse de Guermantes and of the Baron de Charlus, had lost their inviolability, changing, as all things change in this world, under the action of an inherent principle which had at first attracted nobody's attention: in M. de Charlus his love for Charlie, which had enslaved him to the Verdurins, and then later to the advent of senility... in Mme de Guermantes a taste for novelty and art; in the Duke an exclusive amorous passion... Thus it is that the pattern of the things of this world changes, that centres of empire, assessments of wealth, letters patent of social prestige, all that seemed to be forever fixed is constantly being re-fashioned, so that the eyes of a man who has lived can contemplate the most total transformation exactly where change would have seemed to him to be the most impossible. (TR 1072).

The novel describes this party at great length (pages 897 to 1107) – since in it "Marcel" has a singular epiphany. He realizes the project of a book written from the perspective that only Time affords – for "a man who has lived" to be able to "contemplate the most total transformation"

⁸ Hereafter abbreviated as *TR*. I quote here from vol. 3 of the Moncrieff-Kilmartin translation.

of things. But he also realizes that through writing a novel the past can be regained and understood, and that writing the book is itself instrumental to capturing Lost Time.

The idea of time was of value to me for yet another reason: it was a spur, it told me that it was time to begin if I wished to attain to what I had sometimes perceived in the course of my life, in brief lightning – flashes, on the Guermantes way and in my drives in the carriage of Mme de Villeparisis, at those moments of perception which had made me think that life was worth living. How much more worth living did it appear to me now, now that I seemed to see that this life that we live in half-darkness can be illumined, this life that at every moment we distort can be restored to its true pristine shape, that a life, in short, can be realized within the confines of a book! How much happier would he be, I thought, the man who had the power to write such a book! What a task awaited him! (*TR* 1089)

This late optimism regarding the potential of the novel remains one of the most curious aspects of Proust's magnum opus: the narrator suggests that it is not until the Guermantes party – at the very end of his years, when he is in poor health, that he imagines how writing a book could be the vehicle to synthesize his past and present experiences. Are we to infer then, that all the previous 3,000 pages were written *after* the author's recognition at the end of his life that there would be some great benefit derived from writing out his memories?⁹ Or are we to imagine that "Marcel" has written continuously, arriving at his great realization only after so many years of writing?

The murky identity of the narrating "I" has engaged readers and critics, as the reader is drawn to assume that the author (Marcel Proust) is identical to the narrator. But already in Leo Spitzer's interpretation of 1928, the narrating "I" is a "mysterious self" who does not divulge his own name, age, or other distinguishing features at any point in the narrative.¹⁰ An extension of this desire to know the "real" narrator is found in the attempt to connect places and people from Marcel's childhood with places and historical personae from Proust's childhood. In 1971, for example, on

⁹ The question is further complicated by the chronology of the publication of *TR*: the first four novels were published between 1913 and Proust's death in 1922, but the last three (*The Captive*, *The Fugitive*, and *Time Regained*) were published posthumously by Proust's brother between 1923 and 1925.

¹⁰ Spitzer (1988: 461), cf. Nordholt (2000: 82).

the 100th anniversary of Proust's birth, the small town of Illiers, where Proust spent much of his childhood as an invalid, renamed itself Illiers-Combray, to invoke the (fictive) town of Combray featured in Proust's novels. The classic English biography of Proust shows a similar sort of longing for the "real" in Proust's novels, and matches a collection of high-society photographs from fin-de siècle Paris with characters from the narrative.¹¹ We might note a parallel desire to historicize the characters and places of Apuleius' *Metamorphoses* in Coarelli's hypothesis, which attempts to link Asinius Marcellus, the Isiac priest mentioned in book 11, to a Roman of the same name living in Ostia.¹²

But it is clear that the narrating "self" of the novel is just as elusive as the other characters it describes.¹³ Further complicating this question is the fact that the "I" of Proust's novels changes over the course of time: instead, the narrator shows a multiplicity of "I"s through the progress of his writings. An especially prominent example of such a change is our abrupt introduction to the sadistic and jealous side of our narrator. In the 5th novel of the series, *The Prisoner*, "Marcel" mistreats and virtually imprisons his lover Albertine in his apartment; his emotional abuse and obsessive jealousy reveal a completely repugnant side of "Marcel." It is an unpleasant encounter for the reader, and one cannot but feel estranged. It is hard, if not impossible, to reconcile this "Marcel" with the sensitive aesthete we have come to know so well. Albertine, the "prisoner," only escapes Marcel's tyrannical narcissism by dying in an automobile accident in the sixth book, *The Fugitive*.

A complete reading of all the novels in the *Recherche*, however, redeems "Marcel," as *Time Regained* reveals the narrating "I" in its full complexity. At the end of the series of novels, the reader comes to see that his/her inability to empathize with the sadistic and controlling "Marcel" of *The Prisoner* is simply another manifestation of Proust's scheme. For Proust, a "true" or "regained" understanding of any character is possible

¹¹ Painter (1959).

¹² This hypothesis has received an inconclusive reception, and there is no scholarly consensus on it. See Graverini (2012a: 68 and n. 49); Rieger (2004: 74-78), who is similarly skeptical. The forthcoming GCA commentary to 11.22.3 *Mithram* will also feature a discussion of this issue with further references.

¹³ TR 1087: "I have said that it would be impossible to depict our relationship with anyone whom we have even slightly known without passing in review, one after the other, the most different settings of our life. Each individual – and *I was myself one of these individuals* – was a measure of duration for me ..."

only after bringing together a complete assembly of their most divergent traits; this holds true also for the narrator himself, Marcel. In other words, to truly gain an understanding of the narrator, we would have to see his different sides over time, just as he has had to see the characters in his life change so profoundly.

Proust's novel also addresses the need for allegorical interpretation on the reader's part. Consider Proust's digression in *TR* 949, which expresses the hope that the reader will resort to a form of allegorical reading, in which his own nature is illuminated:

In reality every reader is, while he is reading, the reader of his own self. The writer's work is merely a kind of optical instrument which he offers to the reader to enable him to discern what, without this book, he would perhaps never have perceived in himself. And the recognition by the reader in his own self of what the book says is proof of its veracity... In order to read with understanding many readers require to read in their own particular fashion, and the author must not be indignant to this; on the contrary, he must leave the reader all possible liberty, saying to him: "Look for yourself, and try whether you see best with this lens or that one or this other one."

Proust reiterates the metaphor of a work of literature as an optical device through which readers might glimpse themselves at *TR* 1089:

But to return to my own case, I thought more modestly of my book and it would be inaccurate even to say that I thought of those who would read it as "my" readers. For it seemed to me that they would not be "my" readers, but readers of their own selves, my book being merely a sort of magnifying glass like those which the optician at Combray used to offer his customers – it would be my book, but with its help I would furnish them with the means of reading what lay within themselves.

Finally, at 1091, after describing his writing process of assembling scraps of ideas sewn into other narratives, he announces clearly his intentions: "Yes, upon this task [*sc.* of writing a book] the idea of Time which I had formed to-day told me it was time to set to work. It was high time... but... was there still time and was I still in a fit condition to undertake this task?"

Proust's novel is remarkable for its faith in its method.¹⁴ While Apuleius' novel shares an interest in its own composition and is a self-aware text, due to its comic and satirical tone the *Metamorphoses* is not necessarily an obvious parallel to Proust. In its comic aspect, his novel is much closer to Machado de Assis' *Epitaph of a Small Winner* than to Proust's earnest modernism. In the next section, I will consider Machado's novel, since it features a comic and satirical use of autodiegesis, and prominently features narrative asides to the reader that often resemble the asides found in Apuleius. Furthermore, as we shall see, Machado's novel also contains the notion of an allegorical reading, despite the putative author's inability to understand himself.

3. THE PROJECT OF *THE POSTHUMOUS MEMOIRS OF BRAS CUBAS*

Machado de Assis' masterpiece *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*) will doubtless be well known to South American readers, but in general, the English-speaking scholarly community is only faintly familiar with it. First published in Brazil in 1880, it was not translated into English until 1952, when it was given the title *Epitaph of a Small Winner*.¹⁵

The defining narratological device of de Assis' novel is that the author is dead *at the time of his narration*, and writing from beyond the grave.¹⁶ Machado teases the reader with a *praeteritio* regarding this miraculous narrative device in the first chapter of his novel: "I am a deceased writer not in the sense of one who has written and is now deceased, but in the sense of one who has died and now writing..." Precisely how this miracle is achieved is also alluded to in an introductory note:

¹⁴ For a critique of the aesthetic philosophy expressed in Proust, e.g. the problematic equivalence of subjectivity and perspective, see Descombes (1992); Gray (1992); Rawlinson (1982); Landy (2001).

¹⁵ Translated (and retitled) as *Epitaph of a Small Winner* (hereafter *ESW*) by William L. Grossman, and published in New York, 1952; a second edition appeared with a commentary by Susan Sontag in 1990; a new translation has now appeared by Gregory Rabassa, but I am still quite partial to Grossman's translation.

¹⁶ Laird's chapter in Kahane-Laird (2000) similarly entertains the possibility that the *Metamorphoses* was written *after* Lucius' death.

I shall not relate the extraordinary method that I used in the composition of these memoirs, written here in the world beyond. It is a most curious method, but its relation would require an excessive amount of space and, moreover, is unnecessary to an understanding of the work. The book must suffice in itself: if it pleases you, excellent reader, I shall be rewarded for my labor. (*ESW* page 3, "To the Reader")

This device, of course, is the engine behind any fictive autobiography, but reduced to the absurd: the writer knows the story he writes *in its totality*, a perspective that only a dead author could provide. This is a form of joke in itself, but the device is also devastatingly specific in its philosophical ramifications: it forces us to ask whether, once we have access to such a complete picture, will hindsight provide insight?¹⁷

In fact, Machado has Bras aim as high as he can, but all his attempts reveal an incorrigible ineptitude. Bras' political aspirations are lofty, but hopelessly maladroit (cf. chapter 139, "How I did not Become Minister of State," 191ff.). His philosophical aspirations show a similar trajectory: Bras wholeheartedly devotes himself to the philosophical system of "Humanism," revealed to him by the self-styled Cynic philosopher named Quincas Borba (see *ESW* chapter 109, 162-3). Borba is declared insane by a psychiatrist at the end of the novel (see chaps 156-159, pages 206-209); nonetheless, Bras' "final" assessment remains blind to the incoherence and sheer lunacy of Quincas Borba's ranting. As he bids Quincas a fond farewell, he determines "Quincas Borba had left ... for Minas Geraes, and had taken with him the best of all philosophies."

There are passing references to philosophers throughout the novel,¹⁸ but several of the chapters take on philosophy directly, such as chapter 42 ("What Aristotle Left Out," see below), and "Helvetius' Theory" (chapter 133). Above all these engagements provide a means to satirize Bras' fallacious thought. Consider the short chapter "What Aristotle Overlooked" (page 81):

¹⁷ Cf. Sontag's *Introduction* of 1990 (xi): "Since it is only a completed life that reveals its shape and whatever meaning a life can have, a biography that means to be definitive must wait until after the death of its subject."

¹⁸ Pascal, chapter 27, 142, cf. Sneed 2006; (Pyrrhonian) Skepticism, cf. Maia Neto (1994); Voltaire, chapter 159 (page 208); Providence in the "Muleteer," ch. 21, pp. 52-3; sideways glances at Nietzsche in ch. 5, page 13 ("I had the plaster on my mind, the fixed idea of supermen and madmen").

I think that this is metaphysics rather than psychology: Start a ball rolling; it rolls along, comes in contact with another ball, transmits its motion to the other, and the second ball rolls along. Let us call the first ball Marcella; [sc. his first lover]; the second, Bras Cubas; and a third, Virgilia [sc. his second lover] ... by the simple transmission of a force ... opposite extremes of society come into relationship with each other, and there is established something we may call the Unity of Human Misery. How did Aristotle happen to overlook this principle?

Bras' brash reductivism is on full display. Even more striking than the blatant misunderstanding of metaphysics is the fact that Bras uses it as a justification for his own immoral behavior in changing lovers. In fact, the posthumous autobiographer claims no less lofty a goal for his book than to invent a miraculous "plaster" or "poultice" that will cure human misery (the "Emplasto Bras Cubas").

One morning, as I was strolling through the grounds of my suburban home, an idea took hold of the trapeze that I used to carry about in my head ... This idea was nothing less than the invention of a great cure, an anti-melancholy plaster, designed to relieve the despondency of mankind. In the application for registration that I then prepared, I called the attention of the government to this truly Christian purpose of the plaster. Nevertheless, I did not deny to my friends that pecuniary advantages could be expected ... now on the other side, however, I can confess everything: what influenced me most was the desire to see, printed in newspapers, on store signs, in pamphlets, on street corners, and on the little boxes containing the plaster, these four words: "The Bras Cubas Plaster." (ESW #2, page 7)

In other words, the novel's design is to summon the loftiest opportunities and courses of action – political action to the benefit of the citizenry, philosophy as a means of improving our understanding of life, and finally, even a medicine that could cure human misery – only to have these same projects misunderstood; the opportunities are lost. It is up to the reader to recapture them.

Similarly, in the case of Apuleius' novel, it is through Lucius' *writings* – especially as they repeatedly show the limitations of the narrator's ability to provide insight into his own life (this despite the omniscient perspective that would be afforded by a comprehensive view of a life in its totality, i.e., after death) – that we gain access to a satirical critique of a

fool. What would be the ultimate opportunity for insight – the unification and integration of a subject that is able to bend back on itself *through the act of writing* – is routinely bungled by Bras.

In this regard then, the Loukios of the Onos-story was dead to Apuleius when he endeavored to translate and synthesize the Greek *Onos* story. The book was already written, and hence Loukios' story was already complete. To write in Loukios' voice in Latin was to pick up the voice of a completed life, or, by analogy, the biography of a dead man. In fact, Apuleius' translation of the work into Latin, and especially his adaptations of it and his significant amplifications and introduction of new elements, represent a sort of revivification of the Greek protagonist *Loukios* into a new Romanized persona, Lucius.

My point in comparing the *Metamorphoses* to *ESW* and Proust is that each of these novels invokes and chases the project of an integrated "I." In Proust this goal is seen as having been achieved, while in Apuleius and Machado the narrator's faulty understanding is parodied, and the reader must make up for their inadequacy.¹⁹

4. THE PROJECT OF APULEIUS' *METAMORPHOSES*.

Here I will consider five passages of Apuleius' *Metamorphoses* that concern writing and reading the novel. Three (1.1, 9.13.5, 10.33) are relevant as narrative asides to the reader, while the other two passages gesture toward what I interpret as the need for allegorical interpretation (6.25.1 and 11.27.9). My intention here is not to discuss these passages exhaustively, but to ask what kind of literary project they seem to adumbrate. Taken as a group, these passages of the *Met.* gesture beyond the pretense of an oral diegesis (a *fabula*) that is merely recorded by means of the text; instead, Apuleius seems bent on calling attention to the materiality and the writtenness of his text, and even to his translation of the Greek prototype. These metaliterary gestures above all invoke the question of

¹⁹ Nunes (1975: 65) notes "the reader is responsible for ruminating the facts until he arrives at the hidden truth ... [Machado] explained that nothing could be corrected in a confused book but anything could be added to a book which has lacunae. Upon finishing one of the latter, the reader can close his eyes and evoke all the things he did not find in it. Machado claimed that as he filled in what was missing from any book, so must the reader do within his books."

whether Lucius *auctor* has made any sense of his experience, whether he is a good interpreter.²⁰ If he has failed to do so, and I think it is clear that he has – we are forced as readers to supply a better interpretation than the one given to us by Lucius. His failure thus provokes an allegorical strategy of reading not at all dissimilar to those espoused by Proust and Machado de Assis. As we shall see, each narrative aside and reference to the writing of the book adds another layer of temporal complexity to the narrating “I,” Lucius. This process of accretion and allegoresis of course ends with a complete equivalence between the narrating I – Lucius – and Apuleius himself as the “true” author. As we shall see later, this same process explains the famous introduction of the adjective *Madauremsem* in 11.27.9.

a) *Met.* 1.1

At ego tibi sermone isto Milesio uarias fabulas conseram auresque tuas beniuolas lepido susurro permulceam – modo si papyrus Aegyptiam argutia Nilotici calami inscriptam non spreueris inspicere –, figuras fortunasque hominum in alias imagines conuersas et in se rursus mutuo nexu reffectas ut mireris. Exordior. “Quis ille?” Paucis accipe. Hymettos Attica et Isthmos Ephyrea et Taenaros Spartiatica, glebae felices aeternum libris felicioribus conditae, mea uetus prosapia est; ibi linguam Atthidem primis pueritiae stipendiis merui. Mox in urbe Latia aduena studiorum Quiritium indigenam sermonem aerumnabili labore nullo magistro praeunte aggressus excolui. En ecce praefamur ueniam, siquid exotici ac forensis sermonis rudis locutor offendero. Iam haec equidem ipsa uocis immutatio desultoriae scientiae stilo quem accessimus respondet. Fabulam Graecanicam incipimus. Lector intende: laetaberis.

But I would like to tie together different sorts of tales for you in that Milesian style of yours, and to caress your ears into approval with a pretty whisper, if only you will not begrudge looking at Egyptian papyrus inscribed with the sharpness of a reed from the Nile, so that you may be amazed at men’s forms and fortunes transformed into other shapes and then restored again in an interwoven knot. I begin my prologue. Who am I? I will tell you briefly. Attic

²⁰ Winkler (1985: 194): “The authorial strategy is to involve the reader in interpretive problems, ones that will only be seen as such when the *auctor* and *actor* seem on the point of merging, that is, when the narrating story draws the history of Lucius up to the now and the past is about to catch up with the present. As the narrator comes to the end of the narrating, in book 11, the relation of *auctor* and *actor* is revealed not only as a startlingly unconventional but as a revision of the contract that had been in force between *auctor* and *lector*.”

Hymettos and Ephyrean Isthmos and Spartan Taenaros, fruitful lands preserved forever in even more fruitful books, form my ancient stock. There I served my stint with the Attic tongue in the first campaigns of childhood. Soon afterwards, in the city of the Latins, as a newcomer to Roman studies I attacked and cultivated their native speech with laborious difficulty and no teacher to guide me. So please, I beg your pardon in advance if as a raw speaker of this foreign tongue of the Forum I commit any blunders. Now in fact this very changing of languages corresponds to the type writing we have undertaken, which is like the skill of a rider jumping from one horse to another. We are about to begin a Greekish story. Pay attention, reader, and you will find delight.²¹

Perhaps the most enigmatic feature of the prologue is that it tenaciously clings to a representation of the narrative as simultaneously both a text and a conversation.²² What at first appears to be a dialogue (implied by such elements as the particles *en*, *ecce*, etc.) or a rhetorical address merely preserved to ink (*rudis locutor*, *sermone/sermonem*) turns out to also be a text waiting for ink with an author who promises to assemble it (*conseram*). It will be up to the reader to inspect his work (*modo si non inspreeueris inspicere, intende*).

The second sentence continues the pretense of a discourse that is simultaneously spoken *and* written. Kahane argues that the question *quis ille?* represents a mark of both writtenness and orality, in that it seems to arise from the context of a conversation; but at the same time it is a question that a reader would ask if s/he did not know the author of the text at hand – if the author’s voice seemed “disembodied” in writing (233 n. 13). Kahane also observes marks of writtenness in the bookish description of Lucius’ ancestry: Attica, Corinth, and Taenaros are termed *glebae felices aeternum libris felicioribus conditae*. The phrase *libris felicioribus* is clearly a literary reference, and the word *conditae* may play on the valence of the verb *condere* as it is used of texts and authors.²³

²¹ I have used Hanson’s Loeb for both the Latin text and English translation (Cambridge, 1989).

²² As Kahane (2000: 232) observed, “The paradoxes of written voices are not unique to the *Metamorphoses* or to its prologue. What is unique, or in any case quite rare in the historical context, is the degree to which such paradoxes are openly marked in the text.”

²³ *ThLL* s.v. 153.74-154.29.

Anticipating that the reader may complain about the *style* or *sound* of what he is about to hear (or read), in the next section of the prologue the speaker/author excuses his legalistic and foreign style (*exotici ac forensis sermonis rudis locutor*)²⁴ by explaining that he has acquired (or conquered) forensic Latin without a teacher (*nullo magistro praeunte*). For a newcomer to Rome (*advena*), it was a *labor aerumnabilis* to “attack and cultivate” (*aggressus colui*) the Latin of the *Quirites*.

This phrase and the next three that follow can be read as references to the process of translation and adaptation from Greek into Latin. This is seen first in the pointed mention that Greek was the author’s first language (*ibi linguam Attidem primis pueritiae stipendiis merui*). Traces of this Greekishness are found in the Latin adjectives *Attidem* (a Greek patronymic) as well as the salient phrase *fabulam Graecanicam*. While the word *fabula* may connote both a written or spoken account, in the context of translation, it is difficult to ignore the idea that the adjective *Graecanicus* describes residual Greek elements in the author’s style,²⁵ and also suggests that the Latin *Metamorphoses* will become a Latin version of *something Greek*: not only a Greek Lucius who learns Latin, but a translation (by Apuleius) of a Greek book, the Greek prototype. Since Greek was the language of the first version, the Latin version is something the author *will have to produce* (*incipiam*).

The prologue also calls attention to the translation of this as of yet un-Romanized *fabula* with the phrase “Now in fact this very changing of language (*immutatio uocis*)²⁶ corresponds to the type of writing we have undertaken, which is like the skill of a rider jumping from one horse to another (*desultoria scientia*).” In this context *immutatio* can be read as a reference not only to switching between languages, but also jumping from one passage of the Greek prototype to the new and translated Latin version of the story.²⁷

²⁴ On *rudis locutor* and other phrases in the prologue that characterize the narrative in rhetorical terms, see Graverini (2012a: 26 n. 77), with Keulen (2007) and GCA (2007); Trapp (2001: 44).

²⁵ On *Graecanicus* = “making something Greek suitable for Latin,” GCA (2007: *ad loc.*); Tilg (2012: 140n27) with Varro, *Ling.* 10.70-71.

²⁶ *Immutatio uocis* may also refer (simultaneously) to the excessive modulation of the voice practiced by Greek rhetoricians: cf. note 21 immediately above.

²⁷ For this sense of *mutatio* as “translation” cf. OLD 1149.3 (s.v. *mutatio* 4c).

The close of the prologue seems to finalize the writtenness of the narrative: *lector, intende, laetaberis*. While *intende* is used of both paying attention to texts and listening to tales,²⁸ the futurity of *laetaberis* (as well as *conseram* and *incipiam*) seem to express the author's awareness of what is to come. The author knows he will be transformed and retransformed (*figuras fortunasque hominum in se rursus... refectas ut mireris*), and intends to tell the tale to the amazement of the reader. In other words, while writing the prologue, Lucius looks back in hindsight at his experience in a novel that is yet to be written; but he also looks *forward* to the translation and construction of a new Latin version.

b) 9.13.5 The next most prominent passage featuring a narrative aside is the famous "Ass in the Mill" passage of 9.13.5, where Lucius reflects on the value of having been the protagonist in the story.

Talis familiae funestum mihi etiam metuens exemplum ueterisque Lucii fortunam recordatus et ad ultimam salutis metam detrusus summisso capite maerebam. Nec ullum usquam cruciabilis uitae solacium aderat, nisi quod ingenita mihi curiositate recreabar, dum praesentiam meam parui facientes libere, quae uolunt, omne et agunt et loquuntur. Nec inmerito priscae poeticae diuinus auctor apud Graios summae prudentiae uirum monstrare cupiens multarum ciuitatum obitu et uariorum populorum cognitu summas adeptum uirtutes cecinit. Nam et ipse gratas gratias asino meo memini, quod me suo celatum tegmine uariisque fortunis exercitatum, etsi minus prudentem, multiscium reddidit. [14] Fabulam denique bonam prae ceteris, suaue comptam ad aures uestras adferre decreui, et en occipio.

The funereal example of my fellow-slaves made me fear for myself. Recalling the happy Lucius I once was, now driven to the utmost degradation, I lowered my head and grieved. Nowhere was there any consolation for my tortured existence, except one: I was revived by my innate curiosity, since everyone now took little account of my presence and freely did and said whatever they wished. That divine inventor of ancient poetry among the Greeks, desiring to portray a hero of the highest intelligence (*prudentiae*), was quite right to sing of a man who had acquired the highest excellence (*uirtutes*) by visiting many cities and learning to know various peoples. In fact, I now remember the ass that I was with thankful gratitude because, while I was concealed under his cover and schooled in a variety of fortunes, he made me better-informed, if

²⁸ Keulen (2007) adds another rhetorical interpretation of *intende*.

less intelligent (*minus prudentem*). And so here is a story, better than all the others and delightfully elegant, which I have decided to bring to your ears. So here goes (*et en occipio*).

This passage is of such interest because of the complexity of the narrating “I.” Lucius begins by reflecting on how he felt at the moment – despair – and recalls finding solace *only* in his curiosity. This *curiositas* is what he is supposed to have triumphed over after his retransformation (according to the priest of Isis in Cenchreae, at least, cf. 11.15.1); hence this marks a divergence in perspective from the transformed Lucius, who sits to write the tale.

At this point, however, the temporal perspective of the narrating “I” bleeds into the present tense; in other words, the author’s now, and the reader’s now, as Lucius prepares to add another story. It is at this moment that Lucius reflects upon the value of his experiences. He compares himself to Odysseus and his famed intelligence and virtue; but in contrast to Odysseus, Lucius admits he is *less* wise (*minus prudentem*). As the Groningen commentators note (*ad loc.*), “Lucius... simply admits that he does not quite aspire to Odysseus’ virtue of *prudentia*, which would make him *sapiens* in the philosophical sense of the word.”²⁹

Of primary significance is the temporal vantage point of this declaration: it is from the present of writing the tale into the book. *Memini* and *decreui* refer to the moment when the Lucius is writing out and is still shaping the narrative. Tellingly, he justifies his decision by referring to the sum of the whole work, and affirms that the tale at hand is the very best of the stories he will tell. This admission of insufficiency in the present tense – “looking back with gratitude”³⁰ at his voyage, also forces us to confront

²⁹ GCA (1995: 139 ff.). On the epic valences of Apuleius’ project, and for the quasi-epic quality of the narrator, see Graverini (2012a: 149).

³⁰ Cf. Kenney (2003). My learned friend Luca Graverini would beg to differ here, and reminds me (*per litteras*) of the possibility that, “when the text assumes the temporal perspective of the ‘author’s now,’ Lucius-auctor is (sometimes) still looking at things with the perspective of Lucius-actor; Lucius-auctor might simply be reflecting on his past (not present) condition.” While such a temporal perspective is certainly found in some narrative asides in the *Met.* (e.g. 7.2.4-6, which does, however bleed into a rhetorical flourish appropriate to the transformed and lawyerly Lucius), we must also investigate the hermeneutic paradox of Lucius’ completed book, written by an author who *looks back at his writing*, as well his experiences.

the intellectual limitations of the author. Lucius is no Odysseus, and though given such epic opportunities, he is no wiser than before his retransformation. Furthermore, the admission of having not learned from the experience is closely linked to the aesthetic justification for the insertion of this tale: it is “delightfully elegant,” “better than the others.” This shows Lucius *auctor* still unable to triumph over his lust for tales and gossip. The verb *decreui* connotes a position of confident judgment; but is not Lucius’ confidence in its superiority misplaced, if his opinion is (still) grounded in what is *suaue comptam*?³¹

c) *Met.* 10.33. The novel features another major narrative aside at 10.33, where Lucius indulges in a talking outburst, “self-corrects,” and promises to return to the narrative after his digression.

Quid ergo miramini, uilissima capita, immo forensia pecora, immo uero togati uulturii, si totis nunc iudices sententias suas pretio nundinantur, cum rerum exordio inter deos et homines agitatum indicium corruperit gratia et originalem sententiam magni Iouis consiliis electus iudex rusticanus et opilio lucro libidinis uendiderit cum totis etiam suae stirpis exitio? Sic hercules et aliud sequensque iudicium inter inclitos Achiuorum duces celebratum, [uel] eum falsis insimulationibus eruditione doctrinaque praepollens Palamedes proditionis damnatur, uirtute Martia praepotenti praefertur Vlixes modicus Aiaci maximo. Quale autem et illud iudicium apud legiferos Athenienses catos illos et omnis scientiae magistros? Nonne diuinae prudentiae senex, quem sapientia praetulit cunctis mortalibus deus Delphicus, fraude et inuidia nequissimae factionis circumuentus uelut corruptor adulescentiae, quam frenis cohercebat, herbae pestilentis suco noxio peremptus est relinquens ciuibus ignominiae perpetuae maculam, cum nunc etiam egregii philosophi sectam eius sanctissimam praeoptent et summo beatitudinis studio iurent in ipsius nomen? Sed nequis indignationis meae reprehendat impetum secum sic reputans: “Ecce nunc patiemur philosophantem nobis asinum?”, rursus, unde decessi, reuertar ad fabulam.

Why are you so surprised, you cheap ciphers – or should I say sheep of the courts, or better still vultures in togas – if nowadays all jurors hawk their verdicts for a price, since at the world’s beginning an adjudication between gods and men was corrupted by beauty’s influence, and a country shepherd, chosen judge on the advice of great Jupiter, sold the first verdict for a profit of

³¹ On the alluring quality of tales in the *Met.*, and Lucius’ inability to shake his lust for them, see Graverini (2012a: 12 ff.) (“A sweet and misleading whisper”); on the conflict between *utile* and *dulce*, see 36 ff.

pleasure, resulting in the destruction of himself and his entire race? And it was the same, by Hercules, with a second and yet another celebrated case among the far-famed princess of the Achaeans, when Palamedes, a man of superior learning and wisdom, was condemned for treason because of false accusations, or mediocre Ulysses was preferred to great Ajax, who was supreme in martial valor. And what kind of trial was that one held by the Athenians, those skillful legislators and teachers of all knowledge? Is it not true that that divinely wise old man, whom the Delphic god pronounced superior to all other mortals in intelligence, was tacked by the lies and malice of an utterly worthless faction, accused of being a corruptor of the young – whom he was in fact keeping in rein – and murdered with the poisonous juice of a baleful herb? He bequeathed to his fellow-citizens the stain of eternal disgrace, because even to this day the best philosophers choose his holy school and in their zealous pursuit of happiness swear by his very name. But I am afraid one of you may reproach me for this attack of indignation and think to himself. “So, now are we going to have to stand an ass lecturing us on philosophy?” So I shall return to the story at the point where I left it.

The most pressing question here is the temporal aspect of the narrative aside. The author fears displeasure on part of the readership because of the length of the digression, and promises to “return to the story.” This belongs to the narrating “I” of the present. Lucius seems to feel unwelcome in this narrative space – he is nervous about drifting too much into the present, imagining a reader who is eager to hear the story itself, not the hackneyed rhetoric of the narrator. The aside is unwelcome precisely because it is philosophical, and unduly prolongs the narrative climax of the amphitheater scene.³²

The comment directly juxtaposes philosophy with the progress of the narrative. Lucius *qua* auctor is not able to fill this role, however, and just as he admitted his inability to be wiser after so many adventures, here he shows himself *from the vantage point of the present of writing* to not be up to the task.³³

The theme of adjudication provides a temptation that the lawyer in Lucius (a distinctly post book-11 potential of his identity, we should note)

³² As has been often noted, the philosophical potential of the book is also hinted at immediately after the prologue in 1.2.1, where Lucius notes that he is a descendant of Plutarch and his nephew Sextus.

³³ For more on this passage, see also Zimmerman (2006).

cannot resist. Even the memory of having seen a performance of the *Judgment of Paris* brings the indignant lawyer out of Lucius as he writes his memoirs. The tricolon crescendo of his outburst also smacks of the courtroom, culminating in an endorsement of the Platonic sect. Here Lucius' identity seems to gesture and bleed into the identity of our author as the *philosophus Platonicus Madaurensis*. But the drift toward Apuleius' own philosophical outlook (comically?) is shattered by Lucius' notion of what makes a good story. The opportunity for philosophizing is invoked by Lucius, but summarily dismissed.

These asides gesture toward the limitations of our narrator, and imply that Apuleius himself (and the reader) should know better. For the book to be adequately philosophical, we will have to interpret the narrative allegorically. This is precisely the strategy outlined in two more passages from the novel, with which I will close this section of the paper.

d) 6.25.1. After the massive inserted tale of Cupid and Psyche, the narrator pauses to comment on the tale he has just heard:

Sic captivae puellae delira et temulenta illa narrabat anicula. Sed astans ego non procul dolebam mehercules quod pugillares et stilum non habebam qui tam bellam fabellam praenotarem.

So ran the story told to the captive girl by that crazy, drunken old woman. I was standing not far off, and by Hercules I was upset not to have tablets and stilus to write down such a pretty tale.

This short comment at the end of the Cupid and Psyche episode would seem to beg the question, is there anyone in the house who is interpreting this allegory? Certainly not Lucius: even with the benefit of hindsight, Lucius *auctor* is interested in recording the tale for its prettiness (*tam bellam fabellam*).

e) 11.27.9. The final narrative aside occurs late in the last book (11.27.7). Here Lucius appears in a dream to a priest (Asinius Marcellus). But the priest is told not of the Greek Lucius of Cenchreae, but a *man from Madauros*:

Nec moratus conueni protinus eum, sane nec ipsum futuri sermonis ignarum, quippe iam dudum consimili praecepto sacrorum ministrandorum monefactum.

Nam sibi uisus est quiete proxima, dum magno deo coronas exaptaret, de eius ore, quo singulorum fata dictat, audisse mitti sibi Madaurenses sed admodum pauperem, cui statim sua sacra deberet ministrare; nam et illi studiorum gloriam et ipsi grande compendium sua comparari prouidentia.

Without a moment's delay I went up to him. Indeed he was not unaware of our approaching conversation, since he had already been advised by similar instructions to administer the initiation. He had had a dream on the preceding night: while he was arranging garlands for the great god, he heard from the god's own mouth, with which he pronounces each person's fate, that a man from Madauros was being sent to him; the man was quite poor, but it behooved the priest to administer the god's initiation rites to him at once, since by the god's providence the man would acquire fame for his studies and the priest himself ample recompense.

I see 6.25.1 as a counterpoint to 11.27.9, where the name of *Madaurenses* enters the text. This introduces Apuleius into the story. This is no *lapsus*, but the culminating gesture of the book: it taunts the reader to associate *himself* with the tale, and to read the novel allegorically.

Taken as a group, the above passages show quite clearly Lucius is not up to the task of being a good interpreter of his own experience. There is a need for allegorical interpretation, something the work prompts, but does not contain. So that the *Met.* resembles Machado's *Memoirs*, in my opinion, in that it admits its own incompleteness, or inadequacy, at the same time as it implies the possibility of rescue through a reader wiser than its author, specifically, through allegory. This potential is one that the reader constructs, even if it is unrealized by its author.

5. CONCLUSION: LUCIUS BECOMES AN AUTHOR

Genette famously claimed that one of the central themes of the *Recherche* is that Marcel becomes a writer.³⁴ Similarly, we might read the journey through Apuleius' novel as "Lucius becomes an author," or at one more remove, Apuleius translates, interprets, and allegorizes the Greek Onos tale, transforming it into a Latin novel. He thereby provides a Latin basis for N. African and Italian readers who might be without Greek, or who, if

³⁴ Genette (1972: 75); cf. Nordholt (2000: 82-3), quoted below on next page.

they knew Greek and had access to the *Onos* tale in any of its manifestations, would appreciate *divergence* from the story in the form of Apuleius' Latin additions, amplifications, and alterations.

This allegorical potential for the reader is also made clear: the appearance and substitution of the author (Apuleius) for the Greek Lucius can be read as a completed allegory on Apuleius' part. As a reader, Apuleius sees himself in the Greek *Onos* tale. I think we, too, are meant to ask, *How much am I like Lucius?*

So that Nordholt's description of the complexity of the "I" in Proust could also be applied to Apuleius:

This one example already makes clear where the "mystery" comes from: it is the complexity of the I, who is on the one hand what is commonly called the "hero" – the man who is, in the present, living through the experience – and on the other hand the narrator, that is the one who, afterwards, recalls the past and reflects upon it. This distance in time and knowledge between hero and narrator is of course inherent to any story: narration itself cannot do without it. But in Proust, even though the hero and the narrator are the same character seen at different stages, the distance between them has become an abyss, and the overcoming this or at least measuring it is the main theme of the novel. It can take on such an importance because the I who tells the story – his own story – is not only, strictly speaking, a narrator, but also a writer, an artist. Thus it is not the history of his life that he is telling but, more selectively, the history of his vocation as a writer. As Genette stated, the main theme of the *Recherche* is "Marcel [i.e. the hero] becomes a writer" (1972: 75), it is a novel about the birth and development of literary creativity. (Nordholt [2000: 82])

In this regard, Apuleius' novel also resembles Proust's project, in that the project is designed to be a sort of optical device in which the reader "sees himself," and acquires a medium not so much for metaphorical interpretation, but self-allegoresis.

Here the notion of Apuleius as a reader, and translator, of a Greek text into Latin takes on a special significance. The prologue to Apuleius' novel explicitly addresses Lucius' difficulty learning Latin (*aerumnabili labore*, 1.1.4), and by one remove of interpretation, Apuleius' experience translating the *Onos* tale into Latin. Just as Lucius' star rises in the novel when he regains his speech, and he comes to master Latin style adequately to earn an income by arguing law cases, Apuleius' translation into Latin of a Greek *exemplar* also advertises its writtenness, its textuality, and the process of its translation.

3.

HISTORIA APOLLONII REGIS TYRI

**“THOU SHALT NOT LIE:” TRUTHFULNESS
AND AUTOBIOGRAPHY IN THE
*HISTORIA APOLLONII REGIS TYRI***

SILVIA MONTIGLIO

“There are many reasons that constrain men to tell falsehood, with an eye to the usefulness of it. – I did not ask about those who lie for advantage, for those are forgivable, some of them even praiseworthy, those who deceive their enemies or use this kind of remedy for safety’s sake when in danger, as Odysseus often did seeking to win his life and the return of his companions.”

These statements open Lucian’s essay *The Lover of Lies*. Lying to gain the upper hand in dangerous circumstances bears no stigma, at least, as we can surmise from the example of Odysseus, when the liar is a victim, forced to lie to survive. Odysseus appeals to the speaker’s interlocutor as a morally justified liar: the good man whose lies served a good cause.

Greek novelists, some of whom belong roughly to the same period as Lucian, would sign those statements. Lying, to be sure, often marks the behavior of the novels’ villains: Theron, for instance (in *Callirhoe*), is a perverted Odysseus, who fashions himself as a Cretan and persists in his lie even under torture;¹ Thersander (in *Leucippe and Clitophon*), Cybele and Demainete (in the *Aethiopica*), Manto (in the *Ephesiaca*) are more examples of liars who by their lies pursue their immoral interests at the expense of innocent characters, most often the blameless and aristocratic lovers. And the latter, we are told in at least one case, of Callirhoe, are “untrained in servile tricks” (2.10.7).

¹ See Kasprzyk (2001).

But is that true? Callirhoe may not devise the plan of deceiving Dionysius by herself, but she goes along with the cunning servant who engineers it, treats her as her confidante behind Dionysius' back, and never tells Dionysius the truth: she leaves him in the illusion that her child is his, a "white lie," perhaps, but one of the biggest lies we read in all the novels. Chariclea is even more cunning: she wears beggarly disguises in an Odysseus-like fashion, reinvents herself as Theagenes' sister when pressed by erotic requests, and is even capable of making up an elaborate story of their origins and adventures right on the spot to deceive Thyamis, an unwanted suitor. In that circumstance she produces one of the strongest defenses of the morality of lying we find in Greek literature, vaguely reminiscent of Plato's good lie in the *Republic*: "Sometimes even a lie is beautiful (καλόν), when it benefits those who tell it without harming those who hear it" (1.26.6). The learned priestess of Artemis, expert in the whole gamut of speeches (2.33.5), this time weaves an enchanting fiction, which works a Siren-like spell on its addressee (1.23.2).²

Lying to stay loyal to the beloved, as Chariclea does, is particularly praiseworthy: witness also Anthia, the protagonist of Xenophon's novel. She unabashedly boasts that she has practiced "every device (μηχανήν) of virtue" (5.14.2), and she is right. Most spectacularly, when the pimp who has bought her puts her on display, she displays creative intelligence by coming up with a clever trick, τέχνην (5.7.4): suddenly she collapses on the ground in convulsive movements as if prey to the "divine illness." Once she "recovers" from her contrived fit of epilepsy, she tells the disappointed pimp how she fell victim to the disease: the ghost of a dead man in a cemetery struck her when she was little. Anthia piles lie on top of lie. By bearing up her feigned illness with a made-up story, she persuades the pimp, stays out of business, and is eventually sold out of the brothel.

There is no such praiseworthy lying in the *Historia Apollonii regis Tyri* (henceforth *Apollonius of Tyre*). If its author exploited Greek novels (which is likely),³ he parted company with them by stigmatizing lying altogether. Tarsia's foster parents are the novel's chief liars – and chief villains. The only episode of dissimulation that bears no moral stigma is dictated by modesty: when Archistrates' daughter feigns illness because she

² See also *Aeth.* 5.26.2-4; 7.13.1.

³ As is well known, several scholars even think that *Apollonius of Tyre* goes back to a Greek original: for a representative sample of references see Schmeling (1988: VI). See also, e.g., Holzberg (1990), and, most recently, Panayotakis (2012: 9-10).

cannot endure her love (in B, 57.2: *simulata infirmitate*; in A the illness is real: 14.2-3).⁴ But even in the erotic domain straightforwardness soon prevails. Whereas Callirhoe and Anthia never disclose their passion to their parents (if they marry the man they love, it is thanks to serendipitous arrangements made unbeknownst to them), and Chariclea must be pressed hard to confess it to her paternal confidant Calasiris, the daughter of Archistrates finds the courage, which she calls *impudentia*, to tell her father of her love,⁵ just as the latter acts more openly than his Greek counterparts by allowing his daughter to choose her husband. The girl first speaks laconically, in a riddle-like fashion (“I desire as my husband the man who was robbed of his inheritance by shipwreck” [*illum uolo coniugem, naufragio patrimonio deceptum*]), and using a medium, a letter, that cannot blush; but when her father asks her *uiua uoce*, “whom did you choose for your husband?” she adds the words missing from the “riddle:” “my teacher, Apollonius” (*magistrum meum Apollonium*, 16.1). Solving riddles, the main talent of the novel’s protagonists, is an exercise at odds with lying. It is deciphering, that is, filling blanks, turning silence into words: the very opposite of deceiving.

The novel’s rejection of lying, even “virtuous lying,” is best illustrated by comparing two episodes with parallel ones in the *Ephesiaca*, in a number of ways the closest Greek novel to *Apollonius of Tyre*.⁶ Both feature a *Scheintod*, of Anthia and of Apollonius’ wife, and in both *Scheintode* an Ephesian doctor plays a crucial role: in the Greek novel by giving Anthia the drug and in the Latin one by supervising the procedure that reveals Apollonius’ wife to be alive. These correspondences bring out the opposite ethos of the two novels with respect to lying: in Xenophon the false death is the result of a “virtuous lie,” for the doctor had promised Anthia a poison but, in abidance by medical deontology, he gives her a sleeping potion instead. In *Apollonius* the false death follows from natural causes

⁴ The text is Schmeling (1988), cited by page and line. Translations of A are borrowed, but sometimes adapted, from Sandy in Reardon (1989). The manuscripts of *Apollonius of Tyre*, whose original is generally dated to the early third century AD, have been grouped into several families, or Recensions. The oldest or A (about 600) is also believed to be the best (I refer to it as the base-text), but B includes clarifying information. C borrows from both: see Schmeling (1999: 145) and (2003c: 526-28). Garbugino (2010) considers B as important as A.

⁵ In B she is driven by “love’s pressing audacity” (58.1).

⁶ Correspondences between the two novels are often noted. See, e.g. Archibald (1991: 32); Schmeling (2003c: 541-42).

and the doctor, far from tricking the “patient,” has the narrative function of making the truth come to light.

The most telling contrast, however, is between Tarsia and Anthia as they face the same predicament. Sold to a pimp, Tarsia finds as creative a way out as Anthia, but one in a quite different mold: she keeps her purity not by faking a story but by detailing her true story to her would-be customers. Tarsia narrates her vicissitudes *con sentimento*. The moving account of her misfortunes assumes “the power of a talisman,”⁷ which deflates the men’s arousal (*auertit a libidine*, 27.18) and rouses their tears instead. Still after her recognition the king Athenagoras, watching father and daughter reunited, weeps and remembers “how once the girl in the brothel told him everything in that order” (*quomodo sibi olim hoc ordine puella in lupanari posita uniuersa narrasset*: 77.23-24; 127.18-19). Telling her story rewards Tarsia emotionally (after her dear nurse dies, every day, coming back from school, she goes to her grave and tells her *casus suos omnes*);⁸ but it is also an exercise in which to display her eloquence as a public spectacle to preserve her virginity (28.38-39: *facundia sermonis mei spectaculum praebeo*).⁹ She offers to exhibit her *facundia* equally by solving riddles and by telling *omnes casus meos* (69.13-14) – that is, by unearthing concealed truths and by telling the whole truth about herself. If Anthia and Tarsia both rouse pity in their clients (for Anthia, see 5.7.4) by inventive means,¹⁰ Anthia does it by the persuasive enactment of a lie, Tarsia by the persuasive recital of her true story.

Apollonius is as candid as his daughter. A king fallen from splendor to nothingness, like Odysseus at the end of his wanderings, he nevertheless does not believe in μῆτις as a means to improve his fortunes. As has been noted, the string of episodes in Cyrene at the beginning of the novel seems to reproduce Odysseus’ stay at the court of Alcinous: both heroes are shipwrecked; both please their royal host with their talents; both are helped (and loved) by the king’s daughter, and so on.¹¹ Apollonius, however, does

⁷ Schmeling (2003c: 550).

⁸ See 64.25; 107.3. The phrase *uniuersos casus suos exposuit* (or variants of it) recurs with formulaic insistence already in A: cf. 26.30-31; 27.17; 28.6 and 9.

⁹ On the motif “eloquence preserves virginity” from Seneca the Elder to Shakespeare, see Helms (1990); specifically on *Apollonius of Tyre*, see Panayotakis 2002. Interesting parallels with hagiographies are in Cataudella (1981: 944).

¹⁰ See Panayotakis (2002: 107).

¹¹ See Holzberg (1990), who thinks that the author of *Apollonius of Tyre* modeled this sequence on the corresponding episodes from the *Odyssey*. See also Kuhlmann (2002: 115-116). On the other hand, Konstan (1994: 105) is skeptical.

not contrive to keep his identity hidden. As soon as he is cast ashore, naked and desperate, he meets an old fisherman and, to urge him to help, introduces himself: “So that you’ll know the kind of man I am asking you to pity, I am Apollonius of Tyre, a king in my native land” (9.11-12). Apollonius counts on his name and rank, whereas Odysseus in his supplication to Nausicaa remains anonymous and counts on the seductive power of his shimmering and deceptive eloquence. Odysseus turns his anonymity to his advantage by adopting it as a cover; Apollonius thinks that his advantage consists in making it clear that he is a king, not the destitute shipwrecked he looks like.¹²

Openness characterizes Apollonius also in his dealings with Archistrates and his daughter (the nameless “Nausicaa”). If at first he hesitates to speak of himself, it is not to dissimulate his identity but because he is overwhelmed by sorrow (tears dress his silence: 11.5 and 18); and, urged to “speak more plainly,” he instantly obliges, recounting all that had happened to him: *uniuersos casus suos exposuit* (11.28). He is sincere again when the envoy from Tyre asks him whether he knows Apollonius: “I know him as I do myself” (17.10). The envoy misses the pun, but Apollonius is not trying to hide. As soon as he hears that Antiochus was killed by lightning and that he is to become king of Antioch, he rejoices openly with his wife, quite likely in the presence of the envoy.¹³

Apollonius’ openness about himself is, like Tarsia’s, rewarded. Father and daughter both gain from telling their story. If Tarsia preserves her virginity, Apollonius recovers wealth and status. The gentle request by Archistrates’ daughter to the shipwrecked guest that he tell the vicissitudes of his life sets in motion the events leading to their marriage. Because Apollonius, after telling his story, shows himself distressed by the memory of old sorrows as Aeneas before telling his (11.31: *ueteres ei renouasti dolores*), the girl gives him riches galore, plays the lyre for him, hears him play, and falls in love with him. It is Apollonius’ undisguised response to his undisguised recitation of his life that rewards him.

The greatest reward granted father and daughter for their sincerity about themselves is their recognition of each other. When she goes down

¹² Panayotakis (2012: 192) observes that Apollonius, in advertizing his identity, behaves contrary to the protocols of Greek hospitality, according to which strangers should remain anonymous until properly welcomed.

¹³ The text does not say that the envoy has left, though this might be because it focuses on Apollonius.

into the ship where her yet-unrecognized father is buried in deep mourning, Tarsia, to offer entertainment and try to rescue him, sings of herself: of her purity, her misadventures, her nobility (no one would be more nobly born, if only she knew where her father was). At hearing her song, Apollonius looks at her and weeps (33.6). He weeps because her song has reopened a fresh wound (33.13: *recentem enim mihi renouasti dolorem*), because her story has stirred him as his own. Tarsia's autobiographical performance causes another Aeneas-like response in him. His emotional stirring is also reminiscent of Odysseus' when Demodocus sings of his deeds; it initiates the kind of recognition Aristotle calls "by memory" (at *Poetics* 16.55a1-4). Just as Odysseus cannot stay hidden for long after hearing the songs, Apollonius is roused to "come to the light." He uncurls his body, lifting his head and sitting up in a gesture of awakening (*leuauit caput; erigens se... adsedit*), then lets his heart speak: "Wretched me! How long can I fight against *pietatem*?" For him *pietas* is the girl's affection, even compassion¹⁴ for a stranger. But for us readers, who know in which relationship the two are, *pietas* has an additional ring: it is the love, devotion, obligation, which ties children to parents and vice-versa. At reading Apollonius' words, we think: how long will he resist the *pietas* that binds him, as father, to the girl before him? That is, how long will he stay "in the dark" about his relationship to Tarsia?¹⁵

It is true that Apollonius, though instantly moved by the story of Tarsia's life, tries not to act upon his emotion. His resistance allows the recognition scene some latitude. The Aeneas-like feeling caused in him by the song, as much as it betrays his identification with the girl's vicissitudes,¹⁶ risks forestalling recognition: he tells Tarsia to go away and offers her two hundred *aurei*, "as if you had taken me to the light" (33.12-13). When she returns, his eagerness to be further entertained by the intelligent girl (*cupiens a prudenti puella audire sermonem*, 33.26-34.1) is countered by his insistence on his incurable state (34.1-2), by his repeated claim that he cannot put an end to mourning (35.1-2; 11). He tells her to stop, lest he

¹⁴ This is Sandy's translation.

¹⁵ Apollonius' responsiveness to *pietas* casts him as the opposite of Antiochus, the negative exemplar of a father, who no longer has *pietas* when he forces himself on his daughter (1.10; see also 2.6: *impietas fecit scelus*) but still pretends to be *pious* in public (2.14). Apollonius greets him as a *pater pius* (3.2).

¹⁶ In Virgil it is the speaker whose sorrow is awakened by the prospect of telling his story, whereas in *Apollonius of Tyre* the sufferer is the listener. The reversal points up the strong emotional bond that ties Apollonius to his daughter.

appear to insult the dead (37.7-8), whose memory he wants to mourn (37.11-12). His final flare of violence against her, as she attempts to take him *ad lucem*, is a fight against the call of joy (“Please stop urging me to be happy” [*te obstetor ne ulterius me ad laetandum prouoces*, 37.7-8]), against his growing desire to see the light.¹⁷ That desire was kindled by Tarsia’s autobiographical song. Her sorrowful outpouring, which soon thereafter fosters the recognition, is in a continuum with that song, and Apollonius’ recognition of her is prepared by his empathetic response to it.

After she fails to persuade the stranger to live and come up “to the light” (32.11: *ad lucem*), Tarsia physically attempts to drag him out, *ad lucem* (37.14), but is pushed back by him and falls, her nose bleeding. Hurt and dejected, she gives herself up to lamentation, blaming the gods for the dire misfortunes which have beset her all her life: “O hard-hearted powers of heaven, how can you allow an innocent girl like me to be harassed by such great calamities right from the time of my birth? As soon as I was born, at sea in the midst of storm-driven waves, my mother died because the placenta reverted to her womb and clotted, and she was denied a grave on land...” and so on (37.17 ff.). Apollonius recognizes the girl for his daughter and rushes to embrace her, weeping from joy.

Shortly afterward Apollonius is reunited also with his wife. Their recognition also comes about because one of the characters involved, this time Apollonius, tells his story. As he is sailing with Tarsia and Athenagoras (who in the meantime has become Tarsia’s husband) in the direction of Tarsus, Apollonius is advised in a dream to sail to Ephesus instead, go to the temple of Diana, “and present in good order all the vicissitudes you suffered since youth” (40.5-6).¹⁸ The priestess appears with a retinue

¹⁷ I cannot agree with Konstan (1994: 110) that Apollonius remains “unmoved.” His violent response to Tarsia’s efforts follows from his stirring.

¹⁸ The mysterious advisor is someone *angelico habitu*: readers (as Sandy in his translation) have taken this to mean “of angelic appearance,” but the meaning could simply be “in the appearance of a messenger,” i.e., the messenger of a god. Panayotakis (2012: 561) stresses dress, suggesting white or purple garments and a scepter. Holzberg (1990: 99), who believes the text we have to derive from a Greek original, proposes that in the original Apollonius’ advisor was Artemis. This would fit with the dedication of Apollonius’ wife to Diana and with Apollonius’ own declaration to his wife that it was Diana who commanded him to come to the temple. The author might also have had in mind the ending of Achilles Tatius, which is similarly spurred by Artemis in a dream and similarly leads to the recognition of a

to hear his “recitation” (*uolentem... recitare*, 40.16-17). She is so beautifully attired that Apollonius, Tarsia and Athenagoras think she is Diana herself. The traditional novelistic motif of a mortal mistaken for a goddess because of her extraordinary beauty is here exploited to prevent immediate recognition in order to ensure that the decisive role will fall on Apollonius’ recitation of his life (how she does not recognize him is, however, left unexplained: the reader might find it plausible because the many years, fourteen at least, and the blows of fortune could have significantly altered Apollonius’ appearance). In detailing his story Apollonius omits his name. His silence, however, is not a mark of deviousness, for otherwise he recounts his adventures in detail. Rather, the omission is a narrative ploy, admittedly somewhat cheap (since Apollonius with no compelling reason, other than that the author needs the recognition to occur, gives the names of other people, such as “Archistrates, the king of Cyrene”), to ensure, again, that the entire burden of recognition will fall on Apollonius’ recitation of his life.

Apollonius of Tyre is unique among the Greek and Roman novels in that it builds recognition scenes entirely around autobiographical narratives. This manner of recognition is startlingly underexploited in Greek or Roman texts as a whole. True, autobiography leads to recognition in the very first such scene in Greek literature: Diomedes’ and Glaucus’ discovery of their ties as guest-friends owing to the latter’s detailed account of his ancestry (in *Iliad* 6).¹⁹ In spite of this prestigious *Urtext*, however, recognitions by personal narratives are rare. Aristotle does not even acknowledge the category (at *Poetics* 16, where he classifies recognitions according to their means), reflecting its underrepresentation. Odysseus’ account of his adventures is tied up with recognition but as its consequence, not cause: it is the vocal unfolding of an involuntary self-disclosure, prompted by the song that painfully stirred his memory; the extension, as it were, of the tears that exposed him and which he tried, but in

woman (Leucippe) temporarily under the protection of Artemis. See also Kortekaas (2007: 809).

¹⁹ Scholars tend to overlook that this episode is the first recognition in Western literature (if by recognition we mean, with Aristotle, a passing from ignorance to knowledge concerning someone’s identity). Two exceptions are Hoffmann (1910: 61) and Boulhol (1996: 187 n. 504). This recognition has the result, which will become common in tragedy, of forestalling deadly violence.

vain, to hide. When he is back on Ithaca, Odysseus invents autobiographies to prevent recognition: not to reveal but to hide his identity.

Recognitions by means of personal narratives are uncommon also in tragedy. In Sophocles' *Electra* Orestes recognizes his sister by her lamentation over his "death,"²⁰ and in a comparable scene from *Iphigenia in Tauris* Iphigenia is recognized as she spells out to Orestes and Pylades the content of the letter she wants to be delivered to Orestes, in which she tells her "post-mortem" history and conjures her brother to rescue her.²¹ Two comic instances are Plautus' *Menaechmi* and *Captivi*, where the discovery of the protagonists' identity is brought about by the memories they have of their lives.

Of the novelists, only Xenophon exploits autobiographical narratives as means to recognition, but he does not rely on them nearly as extensively as the author of *Apollonius of Tyre*. Anthia is recognized by Hippothous because, forced by the erotic demands he presses on her, she tells him of her love and sufferings (5.9.12-13); and the lovers are recognized also by their laments, in which they pour out their love for each other.²² More ingredients, however, make the final recognition happen, including material objects and traditional tokens (hair, dedications, signatures). In *Apollonius of Tyre* there are no such tokens. In fact, Tarsia's story is itself a "token:" "Apollonius, at hearing these *signa*, cried out, weeping and in a loud voice..." (77.1 and 127.6).²³

The limited exploitation of personal narratives as triggers of recognition in Greek and Roman literature seems to be connected to a simple fact: the suspicion that they might be lies. This could explain why, for them to foster recognition, they must be either cross-tested or meant for

²⁰ I agree with the line of criticism according to which Orestes recognizes Electra only after her dirge over "Orestes'" urn. See, e.g., Solmsen (1967: 26-27).

²¹ In *Oedipus Rex* the recognition results from putting together pieces of Oedipus' life history. But the reconstruction is the work of many, while Oedipus knows only parts of his story.

²² See Lefteratou (2010: 310): "Leucon and Rhode recognize Habrocomes because he laments over Anthia and Anthia because she laments over Habrocomes." The parallel between Anthia's telling her story and Tarsia's doing so is noted by Rohde (1960: 440).

²³ *Menaechmi* provides a parallel: when one of the brothers is persuaded of the identity of the other by his words, he says, *signa adnoui* (1124). This use of *signa* in *Apollonius of Tyre* is in Recensions B and C.

other purposes than recognition. In the *Menaechmi* the biographical information, which is sought out, goes through cross-examination rather than being immediately believed; one of the twins asks the other, "What is our mother's name"? The same happens in the *Andria*: when the revelation is first given, the reaction of Pamphilus' father is "this is a story" (925, paraphrased). Little by little he and his friend realize the truth of the story, but to believe it for sure they need to hear the girl's name of birth, which she was no longer using (942-945). Likewise in the *Choephoroe* Orestes is not believed when he tells Electra "I am Orestes;" she thinks it's a trick (220) and is persuaded only by a token. Glaucus' readily believed exposition of his genealogy does answer the question, "who are you"? The etiquette of the *Iliad* though requires that heroes tell the truth about themselves before meeting in combat. Conversely, in the *Odyssey* self-naming is not the way to recognition: when he names himself without producing tokens, Odysseus lies. His servants, Penelope and Laertes believe him only when he supports his claims of identity with tokens. If Telemachus does not ask for tokens, it is because he was too young to know anything about Odysseus when they were parted. But even Telemachus does not believe Odysseus' disclosure, "I am your father." He accepts it as true only after Odysseus has dwelt on the power of the gods and his wretched wanderings.

On the other hand, Electra's and Iphigenia's self-disclosures are not aimed at recognition: one is a lament over a "dead" brother and the other an appeal to an "absent" one. Both *Apollonius of Tyre* and the *Ephesiaca* show this pattern: Tarsia speaks of herself to Apollonius not to reveal who she is, but to unburden her soul; Apollonius does tell his story to the priestess of Diana to reveal who he is but in obedience to a dream, with no other goal than to execute its orders; and Anthia discloses her love for Habrocomes to try to curb Hippothous' desire for her. When speakers are not asked who they are, when they volunteer details of their lives pressured by other forces, they are likely to tell the truth regardless of any additional moral compulsion. A neat illustration of this is the recognition of Orestes and Iphigenia in *Iphigenia in Tauris*: Iphigenia is immediately believed because she tells her story with another goal than being recognized, whereas Orestes, who names himself to her in order to be recognized, is asked to prove his identity by other means.

The suspicions attached to personal narratives intended for recognition emerge clearly in Shakespeare's *Pericles, Prince of Tyre*, which is based

on *Apollonius of Tyre*.²⁴ After Marina (=Tarsia) sings of her misfortunes, Pericles is shaken and muses (Act 5, Scene 1): “My dearest wife was like this maid, and such a one / My daughter might have been: my queen’s square brows; / Her stature to an inch; as wand-like straight; / As silver voic’d; her eyes as jewel-like.” Pericles is moved by the girl’s song and by the resemblance she bears to his wife and his imagined daughter. When, however, Marina is asked to tell him who she is, she is afraid that she might not be believed: “If I should tell my history, it would seem / Like lies disdain’d in the reporting.” Pericles reassures her that “Falseness cannot come from thee,” for “thou seem’st a palace / For the crown’d truth to dwell in.” He promises to believe her. But does he in fact? After hearing from her who she is, he still would like to receive confirmation of her identity from a third party, and, unable to do so, asks her, “What was thy mother’s name? Tell me that, / For truth can never be confirm’d enough, / Though doubts did ever sleep.”²⁵ Even after Marina answers his question, “who are you?” Pericles still needs several kinds of evidence to be entirely persuaded of her identity, whereas Apollonius is content with the – unsolicited – story Tarsia tells about herself.

In *Apollonius of Tyre*, however, no suspicions of untruthfulness mar personal identifications, whatever their goals. We can contrast Pericles’ recognition of his wife and Apollonius’ of his: though both women believe the stranger to be their husband by his story, Pericles is reluctant to accept the woman as his wife and asks for tokens (the jewels which were put in his wife’s coffin, the name of the nobleman of Tyre who substituted him as king when he left the city), whereas Apollonius believes her at her word.²⁶ This is in line with the ideal of sincerity, or *simplicitas*, which is highly valued in the Latin novel (21.11; 25.9) and in allegiance to which personal narratives play a decisive role in advancing the plot. It is again in celebration of that ideal, I think, that *Apollonius of Tyre* ends with the unfolding of *the whole truth*. Nothing in the characters’ actions is left unsaid that they sought to hide. No one gets by with silencing the truth.

²⁴ The classic book on the *Nachleben* of *Apollonius of Tyre* is Archibald (1991); see also Archibald (1999).

²⁵ Pericles’ question recalls Apollonius’ in Recension C, the one on which *Pericles* is based: “what is your nurse’s name?” (77.17-18; 127.13-14) In A, however, there is no such testing.

²⁶ In Recensions B and C he initially rejects her embrace, but when she repeats, “I am your wife,” he needs no further proof.

The protagonists of Greek novels, in addition to coming up with inventive lies, at crucial junctures contrive to conceal their actions and succeed in doing so. In some cases their well-guarded silences last until the end of the narrative (and beyond it): Callirhoe persists not only in lying to Dionysius about “their” child, but also in keeping hidden from Chaereas the fact that she wrote a tender farewell letter to her second husband; Chloe hides from Daphnis a kiss she had given Dorcon, and Daphnis the lesson in lovemaking he had received from the sly Lycaenium; Clitophon does not tell Leucippe of his hour of love with Melite. These are bashful or considerate silences, meant to protect the serenity of the beloved.

Apollonius of Tyre, on the other hand, does not endorse silence just as it does not endorse lying, no matter how considerate either may be, but brings all the folds of the story to full light. It follows a recognition plot not just in the narrow sense of a plot culminating in recognition scenes, but in a more far-reaching one, as a plot at the end of which everything is recognized for what it is and brought out in the open, whether the characters want it or not. Good characters always do, for, if it were up to them, nothing ever would be hidden just as no lie would be told. Even children’s exposure, that rehashed motif of recognition-plots, and a socially well-tolerated practice,²⁷ has no place in this novel. Apollonius does not abandon his newborn daughter but confides her to a couple he (mistakenly) trusts, to which he tells the truth about her and himself. Contrast the mystery surrounding the protagonists’ identity in *Daphnis and Chloe*, of which they themselves have little or no clue until the very end. While the Greek novel is interspersed with hidden actions with no blame attached, the Latin one has no tolerance for them. Its stigmatization of hiding is most powerfully signified by the lightening that destroys Antiochus and his daughter, who did not want the truth of their incestuous relationship to be known.²⁸ By hitting them as they lie in their embrace, the lightning exposes a story that its protagonists strove, but in vain, to keep buried in darkness.

²⁷ On attitudes toward children’s exposure in the Roman period see especially Harris (1994), but the bibliography is vast.

²⁸ Images of hiding abound in the narrative of their dealings: cf. 1.13, 16; 2.9-10, 14. Cf. also, in B and C, 47.10-11. The novel itself tells the truth, as it were, in that it keeps that incestuous relation alive in the readers’ mind. In spite of Antiochus’ and his daughter’s attempt at hiding it, their relation informs other episodes with variations and inversions: see the article by David Konstan in this volume.

Likewise Dionysias' hidden dealings are revealed by the killing light of a godlike epiphany. Again in the mold of the *Odyssey*, *Apollonius of Tyre* has a double ending: happiness for the good, ruin for the wicked. Though in the Greek novels as well good is rewarded and evil punished, the ending is not double: it is the victory of goodness that is emphasized, rather than the punishment of evil.²⁹ There is no recognition at the end of a Greek novel recalling Odysseus' godlike self-disclosure in *Odyssey* 22, with its deadly consequences for the suitors, whereas in *Apollonius of Tyre* we have just one such episode. Whereas Apollonius does not follow Odysseus in strategizing his recognitions with cunning caution, he introduces the last act of his revenge, against Tarsias' foster parents, by exhibiting the girl herself, as Odysseus exhibits himself to the suitors, in front of the entire population of Tarsus, and specifically of the wicked couple that, even upon his return, had the audacity to declare her dead from natural causes. In one of the later variants Tarsia is summoned as if from the Underworld (81.18-20),³⁰ advances with her head veiled, and finally reveals her face (*reuelata facie*, 81.21) as Odysseus takes off his disguise. The foster mother's response to the revelation recalls that of the suitors to Odysseus: "When she saw her, the evil woman trembled convulsively" (42.11-12). Dionysias' treachery is denounced by an epiphany as destructive as that of an angry god to an offending mortal. Not a single dark shadow remains.

And to conclude, a question: how can we explain the peculiar attitude of *Apollonius of Tyre* toward lies and the concealment of truth? Why does this novel stigmatize lying in every form and for every purpose whereas the Greek novels do not? It would be tempting to explain this difference with reference to the two cultures in which those texts belong: "Greek" versus "Latin." The Greek imagination had produced an Odysseus, a hero who lies and yet remains a hero or rather whose lying is part and parcel of his heroism. The Roman imagination had produced no such hero; on the contrary, the main Roman epic, the *Aeneid*, had not expressed sympathy for Odysseus' methods. Virgilian liars, call them Odysseus or Sinon, are not likable characters.

Sweeping statements, however, of the kind "the Greeks are more appreciative of creative lying than the Romans," are easy to challenge. There

²⁹ One exception is Thersander in Achilles Tatius, who is punished toward the end.

³⁰ We are reminded of Chaereas' apparition at the trial in Babylon (*Callirhoe* 5.7.7).

may be no liar in Latin literature who has epic stature and is as morally justified as the Odysseus of Homer, but how about the slaves of Plautus' comedy, who are good-natured, side with the young master in love and help him almost entirely by lying and scheming? Isn't Pseudolus a most sympathetic character? Of course he has a Greek ancestry and a Greek name, but his Roman audience goes along with his tricks.

Perhaps, then, we should narrow the focus: *Apollonius of Tyre* stigmatizes lying not so much or not simply because it is "Latin" as because of its cast of characters and literary pedigree. The novel's protagonists are princes and princesses and its main literary referent seems to be Virgil's *Aeneid*. Though a large number of Latin texts have influenced its composition, the presence of Virgil is felt more strongly than that of other writers (with the possible exception of Ovid), and not only in matters of language and style, but also of content and themes. The storm that takes Apollonius to Cyrene is both narrated in Virgilian diction and serves a similar function in the plot as the storm that takes Aeneas to Libya: it fosters the romantic encounter. The repeated citations (or almost) of the Virgilian *infandum, regina, iubes renouare dolorem* are not only literary embellishments but, as I have suggested, point up the strong emotional synergy between Apollonius and his still unrecognized daughter. And *pietas*, Roman and Virgilian, has thematic relevance in the novel. The Virgilian imprint may be one reason good lies are not at home in *Apollonius of Tyre*.

An additional reason might be the novel's subsequent Christian layering. At least one Christian text, the pseudo-Clementine *Recognitions*, which is often labeled a novel, shares with *Apollonius of Tyre* a total reliance on truthful autobiographical narratives as means to recognition. The members of Clement's family, dispersed when the story begins, are reunited one by one because they tell their stories. They tell the truth about themselves, and that truth suffices to produce recognition. Tokens are banned.

The matter deserves further investigation, well beyond the boundaries of this essay. I have only indicated possible paths of research. As the Italian novelist and poet Alessandro Manzoni would say, "Ai posteri l'ardua sentenza."³¹

³¹ I wish to thank the volume's editors for their invitation to contribute and for their helpful comments.

THE “HANSEL AND GRETEL” EFFECT IN *APOLLONIUS KING OF TYRE*

DAVID KONSTAN

The plot of *Apollonius King of Tyre* has various elements that are familiar from folktales. In fact, however, it is a far more sophisticated composition, with an intricate narrative and intertextual relations to a variety of other genres, both pagan and Christian.¹ But if folktales are simpler in their structures and techniques, they may also reveal more clearly the kinds of devices and effects that complex novels exploit: just because their texture is thinner, their armature, as it were, may be the more visible. In what follows, I single out a literary mechanism that informs the folktale, “Hansel and Gretel,” first published by the Grimm brothers in 1812 on the basis of an oral narrative, with a view to identifying a subtler use of this formula in *Apollonius King of Tyre*. Here is a summary of the folk story’s plot:

Hansel and Gretel are the children of a poor woodcutter. When a famine settles over the land, the woodcutter’s second, abusive wife concocts a plan to take the children into the woods and leave them there, so that she and her husband might not starve. The woodcutter opposes the plan but finally submits reluctantly to his wife’s scheme. They are unaware that in the children’s bedroom, Hansel and Gretel have overheard them. Later, Hansel sneaks out of the house and gathers as many white pebbles as he can. The next day, they all walk deep into the woods and Hansel lays a trail of white pebbles. The children return home safely, much to their stepmother’s horror. The stepmother orders her husband to take the children further into the woods and leave them to die. Hansel and Gretel attempt to gather more pebbles, but

¹ See Panayotakis (2003) and (2012) for a rich analysis of the novel’s plot and style.

find the doors locked. The following morning, Hansel takes a slice of bread and leaves a trail of bread crumbs. However, they find that birds have eaten the crumbs and they are lost. After some days, they discover a cottage built of gingerbread and cakes; they begin to eat the rooftop when an old woman emerges and lures them inside. Their hostess is a witch who waylays children to cook and eat them. The next morning, the witch locks Hansel in a cage and forces Gretel to be her slave. The witch feeds Hansel to fatten him up, but he offers her a bone rather than his finger, so she is fooled into thinking Hansel is still too thin to eat. Finally, the witch decides to eat Hansel, fat or lean. She prepares the oven and asks Gretel lean in to see if the fire is hot enough. When Gretel pretends not to understand, the witch shows her how and Gretel shoves her into the oven. The children discover a treasure, and set off for home (a swan ferries them across an expanse of water). At home they find only their father; his wife has died from an unknown cause. The father is delighted to see them safe and sound, and with the witch's wealth they live happily ever after.²

Two anomalous elements in the narrative stand out at once. First, after the witch is killed, the children miraculously find their way home, which they were unable to do previously. And second, when they do arrive home, they discover that their cruel stepmother is no longer alive. It is not difficult to see the psychological mechanism of displacement at work in the tale. A cruel mother figure seeks to be rid of her children because of hunger (in the original 1812 edition of the story published by the Grimm brothers, she was the actual mother; she was changed to stepmother in the 1840 edition); later, when a hungry old woman tries to kill the children, they turn the tables on her, and when they get home, lo and behold! the wicked stepmother is gone – and her plan to lose the children in the woods comes to naught. The children's wish to destroy the stepmother is thus displaced onto the figure of a witch and carried out symbolically, but in the fairy tale this entails the fulfillment of the unacknowledged desire as well. We may add that later versions of the story carried out their own displacement, in substituting a stepmother for the mother in the original.

The *Historia Apollonii Tyri Regis* begins with a king raping his own daughter, a scene as violent as a stepmother (or mother) leaving children

² The résumé is modified and abridged from the Wikipedia article, "Hansel and Gretel," available at http://en.wikipedia.org/wiki/Hansel_and_Gretel; it is based on the facsimile version of the earliest English translation, in Iona and Peter Opie, *The Classic Fairy Tales* (New York: Oxford University Press, 1974), pp. 312-19.

to die in the forest. In order to prevent anyone from marrying her and thereby disrupting his incestuous relation, Antiochus poses a riddle to each of her suitors, which they must answer correctly on pain of death. Many have perished in this way, until Apollonius succeeds in finding the solution – which is in fact a coded reference to the incest itself. But rather than yield his daughter up to Apollonius, Antiochus sets out to kill him, and Apollonius is obliged to abandon his own land and go abroad in disguise. Antiochus' poor daughter does not escape from her father's brutal treatment, so far as the story informs us, nor does she succeed in taking revenge of any sort. Yet the event haunts the novel, and variations and inversions of it take place in other episodes, both taming its impact and suggesting alternative outcomes, in the way that the murder of the witch – an ogre figure of the type slaughtered by folk tale heroes – symbolically enacts the children's vengeance on their own evil parent.

When Apollonius, in his flight, arrives at Tarsus, he meets up with a fellow citizen of his named Hellanicus, who greets him cordially as king. Initially, Apollonius makes some gesture of contempt, perhaps merely failing to return the salute: this is typical of how the powerful treat the humble, as the text explains. Hellanicus then repeats the greeting and admonishes Apollonius not to look down at virtuous poverty, and adds the warning, in case Apollonius has not yet heard the news, that he has been proscribed by the king Antiochus. "For what reason," Apollonius asks; to which Hellanicus replies: "because what the father is, you desired to be" (*quia quod pater est, tu esse uoluisti*, 8). The ostensible meaning of the phrase is that Apollonius, in wishing to become the husband of the girl, was implicitly taking the place of Antiochus. But it could be read as suggesting that Apollonius wished, like Antiochus, to enjoy an illicit relationship with a daughter of his own. Of course, Apollonius desires no such thing: he has no children at this point in the narrative. And yet, the effort he takes to avoid such a relationship – or rather, the way in which the text is constructed so as to insure that he does not repeat the pattern of Antiochus – suggests that the danger is real and present, and that it must be carefully repressed.³

³ On the incest motif, and the way it informs the entire narrative of the *Apollonius*, see above all the excellent paper by Chiarini (1983: esp. 287-88): "Di fatto, l'intera esperienza significativa di Apollonio è concepita, non come ripetizione di quella di Antioco, ma come simulazione apparente, come riflesso di immagini, non

Let us consider the episode in which Apollonius meets his future wife – the scene that in theory corresponds to the initial enamourment in the Greek novels, where the young hero and heroine fall in love at first sight either simultaneously (in Chariton, Xenophon of Ephesus, and Heliodorus) or virtually so (Achilles Tatius, Longus). In the *Apollonius*, the hero, as he sails away from Tarsus, is shipwrecked and arrives destitute on the shore of Cyrene, where he succeeds in befriending the king, Archistrates. As Apollonius demonstrates his talent in singing and performing during dinner at the palace, the king's daughter falls desperately in love with him: "Meanwhile, as the king's daughter watched the young man excelling in every art and skill, she was gripped by the cruel fire of a wound: she fell infinitely in love (*incidit in amorem infinitum*, 17)." She asks her father for permission to bestow lavish gifts upon Apollonius, and when he is on the point of departing she begs her father to put him up in the palace, "in fear that she would be tormented if she could not look upon her beloved" (17). Finally, the girl begs her father to give her Apollonius as her husband. Archistrates consents and asks Apollonius in turn not to regard marriage with his daughter with contempt (*ne nuptias filiae meae fastidio habeas*). To this, Apollonius replies: "If it is your wish, let it be fulfilled" (22).⁴

Viewed against the backdrop of the Greek romantic novels, all this is quite unusual. First of all, Apollonius is much older than Archistrates' daughter: he is rather of the age of the king, old enough, that is, to be the girl's father. In the Greek novels, by contrast, the protagonists are close in

di sostanza: la ferinità di Antioco è morale, interiore, quella di Apollonio meramente esteriore (capelli, barba, unghie); la moglie di Antioco muore di parto, quella di Apollonio si limita a svenire," etc.; also p. 291: "Ma se l'incesto è il male per eccellenza, la tentazione che ogni uomo degno di questo nome deve combattere e vincere, il motivo per cui Apollonio può, e anzi deve, combattere e vincere tale tentazione anche nella più assoluta ignoranza del pericolo che sta correndo è lo stesso per cui Atenagora, nella scena del bordello, si lascia impietosire dal racconto delle sventure di Tarsia: perché è un uomo, e perché l'uomo, in quanto tale soggetto ai rovesci della Fortuna, 'deve sapere' che la giovinetta, che in quel momento lo avvicina in vesti di prostituta, potrebbe in realtà essere di origini reali, vale a dire, potrebbe essere 'sua figlia.'" See also Archibald (1989); Schmeling (1999: 150): "Events, motifs, themes, and situations in the *History* are repeated, but always with variations."

⁴ Silvia Montiglio, in her chapter in this volume, notes the powerful emphasis on truth-telling in the *Apollonius*; I suggest that this tendency too may be motivated by a desire in the text to avoid the deceitfulness of Antiochus, with which the novel begins.

age, and are adolescents rather than fully adult. Second, all the passion appears to be on the part of the young woman, with no indication that Apollonius reciprocates it. His dry statement of consent to Archistrates' proposition seems like a favor rendered to his benefactor rather than the expression of any feeling on Apollonius' part for the daughter. It is as though Apollonius were seeking to avoid at all cost the vicious passion with which the novel opens, in which a king treats his daughter as his wife: here again, an older man will marry a young girl – the daughter, moreover, of a king – but his erotic apathy will insure that he is as far from behaving like Antiochus as possible, thereby cancelling the equation between the two that might be read, albeit perversely, into the words of Hellanicus.⁵ This time, moreover, it is the young princess who is hopelessly enamored, and she will succeed in marrying the very man who failed to obtain Antiochus' daughter as his wife. By wedding Archistrates' daughter, Apollonius rescues, on a symbolic plane, that other daughter, who henceforward drops out of the novel and for whose hand he had actively sued. In the tale of Hansel and Gretel, the children are brutalized by their stepmother (or mother), but do not react with hostility; they take vengeance rather on an old witch who is a stranger to them but evidently stands in for their mother, upon which the mother simply disappears. In *Apollonius*, a father conceives a perverse desire for his daughter, who is unable to find a proper husband, even though one of her suitors – Apollonius – has solved the riddle that was supposed to be the condition for marrying her; later, the daughter of another king expresses her passion for this same Apollonius, and her father promptly grants her wish to marry him, upon which we hear no more of Antiochus' daughter: her fate is as mysterious as that of Hansel and Gretel's stepmother. It is as though the one royal daughter displaced the other, substituting a legitimate marriage for an incestuous one, just as Hansel and Gretel substitute a legitimate murder for a matricide. But the trace of possible incest endures in the novel, under erasure, as Derrida might put it, insofar as Apollonius marries a woman young enough to be his daughter, at the price of repressing all passion on his part.

After they are married, Apollonius and his new wife set sail for Tyre, since they have received news of the death of Antiochus: again, it is as though the marriage of Apollonius to Archistrates' daughter symbolically

⁵ Cf. Schmeling (1999: 149): "The evil father/daughter pattern set by Antiochus is corrected by Archistrates/daughter and by Apollonius/Tarsia: each is in control of himself, each is learned, and each acts with cool judgement."

transforms him into the successful suitor in the earlier contest, and so marks the end of Antiochus' function. We may note that Archistrates himself was pestered by three young scholars who had long sought his daughter in matrimony; unlike Antiochus, however, Archistrates leaves the choice to his daughter, though not before posing a riddle to the suitors, which Apollonius alone is able to solve. By winning the hand of the king's daughter in Cyrene (she is, we may observe, an only child), Apollonius achieves, via a kind of displacement, the victory he had sought, and been denied, over Antiochus, who is now despatched just like the wicked stepmother in *Hansel and Gretel* after the children kill the witch.

During the voyage to Tyre, Apollonius' wife gives birth to a daughter, but in the process she herself appears to die; she is placed in a coffin and set adrift in the sea, but the coffin floats to Ephesus, where a young doctor realizes that the woman is merely in a coma and succeeds in resuscitating her. In the end, Apollonius will himself put in at Ephesus, and the couple will be reunited. In the meantime, however, Apollonius is grief-stricken, and to ease his anguish he decides to roam the seas as a merchant. He leaves his infant daughter, whom he names Tarsia in honor of the city that first received him, in the custody of Stranguillio, an acquaintance of his in Tarsus, and his wife Dionysias; indeed, Tarsia at first believes them to be her actual parents, till she is informed, when she is fourteen years old, of her true parentage by her old nurse (29). Dionysias, however, grows insanely jealous of Tarsia when she is seen to surpass her own daughter in beauty (31), and hands her over to her bailiff with instructions to kill her, very much to the consternation of Stranguillio (Tarsia is rescued by pirates, who carry her off and sell her to a brothel-keeper in Mytilene). Here, the narrative assumes a peculiar resemblance to that of *Hansel and Gretel*, with a stepmother who seeks to eliminate an unwanted child (or children), but within the *Apollonius* itself, it is easy to see here a structural variation on the opening episode of the novel, in the manner of Lévy-Strauss' analysis of the Oedipus myth: the wicked Antiochus is excessively intimate with his daughter, whereas the evil stepmother Dionysias is excessively hostile toward her stepdaughter. Both are violations of the family bond, with opposite valences.⁶ But perhaps there is more. We have seen

⁶ Cf. Lévy-Strauss (1955), the clearest statement of Lévy-Strauss' structuralist method in the interpretation of myth, applied here to the Oedipus story as well as to non-Greek myths; Lévy-Strauss identifies symbolic oppositions (e.g., "overrat-

that Tarsia's own mother gives every appearance of having died in childbirth: might we see a kind of reciprocity or inversion here, whereby Tarsia is in some sense instrumental in the death of her mother whereas Dionysias, Tarsia's step-mother, seeks to kill her? Of course, it is absurd to imagine that there is any intention on the part of a newborn infant to avenge herself on her mother for the future offense against her by a woman from Tarsus; we are dealing here not with psychological realism but with what we may call the textual unconscious. The *Apollonius* is a novel in which mothers are remote and problematic: no wife of Antiochus is ever mentioned, nor again of Archistrates; and the wife of Apollonius, Archistrates' daughter, is eliminated from the story as soon as she gives birth (though she will return in the finale). The only mother-figure to assume an active role in the narrative is Dionysias, and she embodies the qualities of the evil mother (or her surrogate, the evil stepmother).⁷ Getting rid of the mother and retaining an attachment exclusively to the father is at the heart of *Hansel and Gretel*, and I suggest that it is the core theme of *Apollonius* as well. But the more developed narrative of the novel makes clear that the absence of the mother poses a danger of its own to the family, in that it creates the space in which an incestuous passion on the father's part can flourish. The novel attempts to deal with this tension by repressing any hint of passion, even for his own wife, on the part of Apollonius, and at the same time by removing him from the scene during the childhood and adolescence of his daughter Tarsia. But the problem of father-daughter incest will soon resurface, again with the kind of symptomatic displacements that we have noted in the fairy tale recorded by the brothers Grimm.

Fourteen years after he abandoned his daughter to the care of Stranguillio and Dionysias, Apollonius returns to Tarsus to reclaim his daughter. Dionysias tells him that she has died, and Apollonius, believing her, hides away in the hold of his ship, isolating himself from everyone. This is the second time that Apollonius' grief drives him to wander at sea, and the similarity between his loss of his wife and that of his daughter is notable, above all in a novel marked by the initial collapse of these two roles in the household of Antiochus. Apollonius' ship is driven by a storm

ing of blood relations" in Oedipus' marriage to Jocasta vs. "underrating blood relations" in his murder of Laius) that are in turn mediated by middle terms or functions (typically, a trickster figure).

⁷ Cf. Watson (1995); Watson does not, however, discuss the *Apollonius*.

to Mytilene, where Tarsia has been installed in a brothel. A local nobleman named Athenagoras is struck by her beauty and attempts to buy her in an auction, but when the bidding goes too high he decides rather to purchase her services. Once inside with her, however, he is moved to pity by her account of all she has suffered, and comes to feel a paternal affection for the girl, in part because he himself has a virgin daughter of the same age (*habeo et ego filiam uirginem, ex qua similem possum casum metuere*, 34); subsequently, but while Tarsia was still in the power of the brothel-keeper, we are told that Athenagoras “began to take care of her as though she were his only daughter” (*ita eam custodiebat ac si unicam suam filiam*, 36), which presumably means that he regarded her with the same affection that he did his own child, though it can also be read as indicating that Tarsia was, in his mind, his only daughter (in the B redaction, Athenagoras is said simply to love her as if she were his daughter). Once again, the text flirts with the ambiguous passion of a man for his daughter, here contained by Athenagoras’ restraint with respect to Tarsia and the fact that she only seems to be his daughter, but is not in fact so; here too, moreover, there is no sign of a wife of Athenagoras, the presumed mother of his actual daughter. Unlike the unfortunate daughter of Antiochus, Tarsia manages to escape what is effectively rape at the hands of a surrogate father by playing on his pity for her and his paternal piety. But Tarsia will now confront her real father.

Athenagoras now pays the brothel-keeper a sum so that he will allow Tarsia to apply the arts she has learned as a courtesan to consoling Apollonius, not by sexually seducing him but rather by distracting him with riddles, all of which Apollonius succeeds in answering. Still, the narrative is clearly playing once again with the dangerous paradigm of an older man being sexually aroused by a younger woman who is in reality his daughter; it contains the threat by making Apollonius wholly impervious to Tarsia’s charms, to the point of striking her when she attempts to draw him physically out of his seclusion – an overreaction, to be sure, but by its very exaggeration Apollonius’ gesture betrays how dangerous a figure the seductive daughter is in this text. If the erotic dimension of the relationship is sublimated, however, the element of paternal violence against a daughter is nevertheless reproduced, and the blood that flows from Tarsia’s nose is reminiscent of the blood that dripped from Antiochus’ daughter when she was raped; what is more, the riddles she poses are reminiscent of the one that Antiochus put to the suitors for his daughter’s hand, and which then

too Apollonius managed to decipher. In tears, Tarsia rehearses her tribulations once again, and this is the mechanism by which the recognition is achieved. The device by which Tarsia repels the violence of her father is thus the same as that by which she held at bay the erotic passion of her quasi-father, Athenagoras. In fending off her father's attack, Tarsia affirms her status as daughter; viewed against the backdrop of Antiochus' affair, Tarsia's resistance gains her the right to a genuine marriage, such as Antiochus had denied his own daughter. Once the father is rejected, then, by the "Hansel and Gretel effect," a proper husband must appear on the scene to replace him as suitor, and the candidate for the role turns out to be none other than Athenagoras himself, despite his earlier paternal sentiment in regard to her. Thus, in a few words, the text despatches the issue: "Why say more? Within a few days he [i.e., Apollonius] handed over his daughter to the leading citizen, Athenagoras, with great honors and to the joy of the city" (*quid multa? intra paucos dies tradidit filiam suam Athenagorae principi cum ingenti honore ac ciuitatis laetitia*, 47). The equivalence between husband and father in the *Apollonius* corresponds to that between step-mother and witch in the fairy tale, save that the novel salvages the paternal relationship by splitting the character in two, whereas the fairy tale simply eliminates the mother figure entirely.

Now that the daughter has gained her independence and a marriage, the problem that has beset the narrative from the beginning – that of the incestuous father – is resolved, albeit vicariously, and the stage is set for the return of Apollonius' wife. A dream advises Apollonius to set sail for Ephesus, where he is reunited with Archistrates' daughter. Shortly thereafter, he sets sail with his wife, daughter and son-in-law for Tarsus, where he reveals how Stranguillio and Dionysias sought to kill the girl he left in their charge; the citizens, in gratitude to Apollonius and now aware of the truth, stone the guilty couple to death.

There are several subordinate themes in the *Apollonius* that I have neglected to deal with in this study. For example, the novel is concerned with class justice, and recognizes also that slaves who are subordinate to their masters' will are not fully responsible for actions committed under duress. Thus, the novel concludes with rewards for two humble men who assisted Apollonius when he was a refugee, and Tarsia conspicuously saves the lives of two *uilici*, the assistant to the brothel-keeper who took pity on her and the bailiff of Stranguillio and Dionysias, who was ordered to slay her. Here too, we may observe correspondences and substitutions at work in

the text. Such equivalences of roles or functions in a narrative lend themselves to a structuralist analysis, whether of the type developed by Claude Lévi-Strauss in his treatment of myths or that of Vladimir Propp in his examination of the Russian folk tale. By applying these methods to the analysis of the *Apollonius*, I am by no means seeking to reduce its stature as a novel; on the contrary, the techniques characteristic of folk tales are highly sophisticated, and both invite and require decoding if the meaning of the story is to be properly grasped.⁸

Hansel and Gretel worries about the problem of the wicked mother, and resolves the tension by the narrative device of displacement, by which the murder of a monstrous figure – the witch – does duty for the otherwise taboo matricide. The *Apollonius* centers on the tyrannical authority of the father and the danger, in the absence of a mother, of an incestuous attachment to the daughter; it resolves this conflict by providing an alternative set of stories, in which a young woman (Archistrates' daughter) is empowered to choose her own suitor and husband, which results in the fortuitous death of the oppressive parent with which the novel begins (analogously to the death of the step-mother in *Hansel and Gretel*), or else, as in the case of Tarsia, in which a daughter proves capable of withstanding the violence of her own father, which results in her marriage and the miraculous reappearance of her mother, by the same kind of fantastic logic. The *Historia Apollonii regis Tyri* is not just a great yarn, it is also a rich and subtle investigation of one kind of family trauma. I hope that the analogy with the Grimm brothers' *Märchen* sheds some light on how it is accomplished.⁹

⁸ For a detailed analysis of the *Apollonius* in terms of the folk tale typology developed by Vladimir Propp, see Ruiz Montero (1983-84). Propp developed his theory on the basis of a study of Russian folktales, which he analyzed in terms of character types or "actants" and narrative functions arranged in a linear sequence, e.g. a warning or interdiction addressed to the hero, followed by a violation of the prohibition; cf. Propp (1968).

⁹ I wish to thank Silvia Montiglio for her comments (and encouragement) on an earlier draft of this paper.

ABSTRACTS

Marcos Carmignani, *La apropiación de una leyenda: Sat. 9.1-5 y su relación con Tito Livio y la elegía ovidiana de Fasti*

In *Sat. 9* we can detect a case of *intertextual stratification*, and two different models are present in Petronius' text: Livy and Ovid. In this dialogue between texts both allusion and parody are clearly present: allusion to the stylistic level of Ovid, and linguistic parody of the historiographic hypotext. Petronius mocks the "chastity" of a character like Giton through Lucretia's *pudicitia*. In doing this, Petronius breaks a rule (Lucretia is an exemplary model) but does not affect at all the moral value of the myth: the parodied text is not attacked, but respectfully used as a model. The parallels Giton-Lucretia and Ascyltus-Sextus Tarquinius lead Petronius' reader towards the first allusion where the low-life characters of the novel provide a contrast to the great figures of literature and history. In this context of crude realism, the allusion to the historian's account of the mythic Roman heroin further enhances the parodic effect.

Marco Fucecchi, *Il Bellum civile di Petronio: epica e anti-epica*

This paper discusses the nature and meaning of Eumolpus' epic performance in the context of Petronius' "satiric" novel. Two main ideas provide a starting point. The first one is the relationship between the plot of the short poem and an as yet neglected literary model, Ovid's *Metamorphoses* (especially the divine council in Book 1, where Zeus announces the Deluge as retribution for the Iron Age men; and Erysichthon's myth in Book 8). The second one involves a more general issue, namely the influence exercised on Eumolpus' epic by specific features of satiric poetry, such as the choice of outsiders to play the lead roles, a "marginal" outlook on reality, and the parody of "sublime" genres.

Luca Graverini, *Come si deve leggere un romanzo: narratori, personaggi e lettori nelle Metamorfosi di Apuleio*

Most studies of the prologue to Apuleius' *Metamorphoses* describe how it anticipates the rhetorical and narrative strategies of the novel. The prologue, however, also shapes the reaction of its audience to the narration, demanding the audience's attention and their willingness to be surprised.

The first three books of the novel provide the reader with narrative examples of what is expected from him: several characters are introduced who listen to stories (Lucius among them) and react to them both emotionally and practically, acting and making decisions under the influence of those stories. This narrative strategy clearly encourages the identification of the reader with Lucius and other characters who listen to stories: the reader feels the same emotions they feel, looks at things with their eyes, and hears the same stories through their ears. Moreover, what the characters cannot see or hear is also invisible or inaudible to the reader, who consequently shares their hopes and expectations about future events; the reader also shares in the characters' surprise and disappointment when their expectations are not met.

The reader is thus completely enveloped by the fictional world of the novel, enacting the "willing suspension of disbelief" that Coleridge deemed necessary to truly enjoy fiction.

This narrative strategy is also employed later in the novel, albeit less frequently; above all it leads the reader to share Lucius' total abandon to Isiac faith and its wonders at the conclusion of the novel.

Stephen Harrison, *Heroic Traces: Theseus and Hercules in Apuleius' Metamorphoses*

Recent research has firmly established that Apuleius' novel makes witty and sometimes parodic use of the extant heroic narratives of Homeric and Vergilian epic.

This piece argues that the parallel heroic narratives of Theseus and Hercules, available to Apuleius in lost epic form as well as the tragic and other sources known to us, are similarly drawn on in the novel's characterisations, whether of Lucius himself, Psyche or minor figures such as Tlepolemus and the robbers of books 4-7.

Once again we see the playful reworking of elevated mythic material, which points to the subtle literary texture and learning of the novel and its emphasis on entertainment.

Wytse Keulen, *Apuleius and Gellius on the “controversial” Chaldeans: Prophecy and Self-fashioning in Antonine Prose Narrative*

This article focuses on the use of the figure of the Chaldean astrologer as a contrasting foil for the multi-faceted literary self-presentation in two more or less contemporary Latin works of prose from the Antonine age, Apuleius' *Metamorphoses* and Gellius' *Attic Nights*. In their use of the Chaldean astrologer as an exotic personification of dubious or fraudulent forms of religion and science, Gellius and Apuleius articulate their own Roman literary perspective on religion, making explicit or implicit allusions to imperial cult and displaying their authoritative knowledge of Roman and foreign religious lore. Using elements from declamation, both Gellius and Apuleius create first-person fictions that invite their readers to reflect on issues that were vital to the intellectual discourse of their age, focusing on the “pros and cons” of future-telling and verifying the credibility and authenticity of competing claims to power of prognostication and divination. Each in their own way, Gellius and Apuleius use first-person narratives featuring Chaldean charlatans and other magicians to symbolically represent their own authority and reputation.

David Konstan, *The “Hansel and Gretel” Effect in Apollonius King of Tyre*

In the German folktale “Hansel and Gretel,” first published by the Grimm brothers in 1812, two children are sent by a cruel stepmother into the forest, where they get lost and end up in a witch's house. The witch fattens them up with a view to eating them, but they turn the tables on her and burn her in her own oven. They then find their way home, where they discover that the stepmother has died (the cause is unspecified) and they are reunited with their father. It is clear that the killing of the wicked witch is a symbolic displacement of the children's desire to be rid of their step-mother, which cannot be consciously expressed; when they have eliminated the witch, the stepmother automatically disappears.

A similar mechanism is at work in the anonymous Latin novel, *Apollonius King of Tyre*. The novel begins with a father who forces himself upon his own daughter and prevents other suitors from marrying her by setting them an impossible riddle; Apollonius solves it, but is rejected anyway. Apollonius, the novel's hero, marries a girl much younger than himself, who is in love with him though he manifests no passion for her. This is a reversal of the opening scene: in place of an over-passionate father who engages in an illegitimate union with his daughter, there is an under-passionate husband who marries a girl who loves him. When his young wife appears to die in childbirth, he

entrusts his infant daughter to others, but she is sent forth to die and turns up in a brothel. Later, dressed as a courtesan, she is sent to cheer up the despondent Apollonius, and poses riddles to him which he again solves. Here is a displaced incest scene, in which a daughter seems to be seducing her father, but when they recognize each other their proper relationship is restored. These and other episodes in the novel can be seen as variations on a theme of hyper-attraction between father and daughter, in which the negative model at the beginning of the novel is replaced by positive alternatives that nevertheless fulfill, at least in symbolic ways, the perverse desire that inaugurates the story.

Benjamin Todd Lee, *Apuleius, Proust, and Machado de Assis on Writing (and Reading) the Novel*

In this paper I compare Apuleius' novel to two modern works, Machado de Assis' *Posthumous Memoirs of Bras Cubas* and Proust's *Time Regained*. All three novels are "knowing books," that is, texts that are deeply concerned with the process of their own composition. I explore how the author of each work represents the project of writing the novel itself, and whether he claims to have derived any benefit from writing his "memoirs." I argue that the *Met.* resembles these modern texts in that it admits its own incompleteness, or inadequacy, at the same time as it implies the possibility of rescue through a reader wiser than its author (specifically, through allegory).

Silvia Montiglio, "Thou Shalt not Lie:" *Truthfulness and Autobiography in The Historia Apollonii regis Tyri*

This paper deals with recognitions and personal narratives in the *Historia Apollonii Regis Tyrii*, and connects the importance of such narratives for recognition, which is unprecedented in ancient literature, to this novel's appreciation of truthfulness as a virtue and the attribution of lying exclusively to morally bad characters. This is not the case in the Greek novels, in which noble characters often lie or keep knowledge hidden. By means of a conclusion, I briefly suggest possible literary and cultural reasons for this difference.

Lara Nicolini, *Uno sguardo efrastico sulla realtà: modi dell'influenza ovidiana in Apuleio*

The presence of several classic authors in the literary texture of Apuleius' novel has been long noticed by scholars: the African author, for example,

frequently uses plot elements and lexical patterns modeled on the poetry of Lucrece and Vergil (e.g. the well known analogies between Charite and Dido, or the Lucretian elements in the liturgical parts of the last book). Plautus also is a beloved model, and a constant source of inspiration for Apuleius' "experimental" language. However, there is still no specific and systematic study on the relationship between Apuleius' *Metamorphoses* and Ovid's poem with the same title, although single points of contact have been identified, for example in E.J. Kenney's commentary to the tale of *Cupid and Psyche*. J.K. Krabbe has devoted a whole chapter in her volume on *The Metamorphoses of Apuleius* to a comparison between the novel and Ovid's epic poem, concluding that both authors use the metamorphic theme "both as a motif and as a literary technique;" her inquiry, however, focusing especially on plot analogies, gave limited results, and ultimately highlighted more differences than similarities.

It is more fruitful to focus on formal analogies: the most important similarities, the echoes, and the allusions proper must be looked for in words, expressions, and style. This paper exploits a few possible lines of inquiry, such as the analysis of single words (sometimes even ordinary words) whose peculiar meaning is enlightened by their Ovidian use; Apuleius' way of being ironic on poetry or on the role of the poet, which is linked to the practice of the first poet of *Metamorphoses*.

Gareth Schmeling, *Size Matters: It is the little things that count in the Satyr-ica of Petronius*

It is amazing how a small number of small things is able to change how we read and understand the *Satyr-ica*. Though a particular item might seem trivial, its significance for the *Satyr-ica* and for our perception of the text can be enormous. For example at 48.4 Trimalchio says, according to our only manuscript, *tres bibliothecas habeo*, and then lists only two. Editors emend the *tres* to *II*, but in so doing deny Trimalchio's habit of exaggeration. Such examples lead, then, to a discussion of the use of size in the *Satyr-ica*.

Aldo Setaioli, *El uso de la cita poetica en Petronio y en los demás novelistas antiguos*

Poetic quotation is a feature of several ancient novels. In Chariton and in the *Historia Apollonii regis Tyri* (and even in the *Iolaus* fragment), for example, the quotations from Homer, Virgil, and tragedy are closely intertwined with the text of the novel, as is often the case in the *Satyr-ica* too. In Petronius, however, the purpose of quotations is almost invariably the parody and desecration of

lofty literary genres such as epic and tragedy, whereas in the other ancient novels it usually tends to bestow literary dignity on the narrative. For this reason, in Petronius' usage parody is directed not merely at high-flown literature, but also at a typical trait of Greek love novels.

Niall W. Slater, *The Master and Margarita: Figuring Authority in Petronius's Satyrice*

Although we meet Trimalchio's favorite slave boy briefly as both depart in procession from the baths (*Sat.* 28.5), he takes center stage only at *Sat.* 64. Trimalchio has named the boy Croesus, a joke that seems insufficiently appreciated in the commentaries (Courtney 2001: "...whose name again emphasizes the importance of material wealth in this household..."): Trimalchio wants it known that he is not just as rich as Croesus, he is rich enough to own Croesus. Trimalchio's interplay with Croesus enacts the carnivalesque nature of authority in this household. As Trimalchio's *deliciae*, Croesus occupies a status as household pet. He in turn rules over a kingdom embodied in his small, obese dog, named Margarita. The sight of Croesus stuffing food down his dog's throat (often cited in analyses of the luxury and death themes of the novel) reminds Trimalchio to fetch *his* dog, Scylax, whose puppyish name contrasts with his massive size. Trimalchio's fond attentions to Scylax provoke jealousy in Croesus, who incites his Margarita to attack Scylax. This may be meant to invoke his Lydian namesake's assault on Persia. The resulting dogfight wrecks a candelabrum, spattering burning oil on some of the guests and disrupting the party atmosphere. If this is a proxy fight, Trimalchio/Persia does not merely spare Croesus. Although the narrator Encolpius interprets it as a diversionary tactic on Trimalchio's part, the host now demonstrates his own subjection to his favorite by playing a piggyback game in which Trimalchio is the horse and Croesus the rider. Not just the inversion of status but also the confusion of human and animal categories clearly demonstrates Trimalchio's utter lack of *auctoritas* and unfitness to rule any kingdom.

Giulio Vannini, *La Matrona di Efeso di Petronio e le altre versioni antiche dell'aneddoto*

One of the most celebrated of ancient stories, generally known as the tale of the *Widow of Ephesus* and included in Petronius' *Satyrice* (ch. 111-112), has come down to us in two other versions, namely a fable by Phaedrus (*App.* 15) and a fable contained in the late collection of the so-called Romulus (59 Thiele). The connections between these sources have not yet been

convincingly explained. Through a close examination of the three versions, this essay demonstrates that the Latin stories independently derive from a lost Latin archetype, which was very similar to the Phaedrian fable in regard to its genre and length. The survival of a proto-version of the same story in the *Life of Aesop* (ch. 129) suggests that the Latin model stems from a simpler anecdote, which in turn provided the model for the tale included in the *Life of Aesop*. This ancestor probably circulated in ancient collections of *Aesopica*, such as that by Demetrius of Phalerum, and was then employed in order both to expand the *Life* and to elaborate a new Latin story. While Phaedrus and Romulus roughly reproduced this story with minor changes, Petronius thoroughly reworked his model, turning a concise fable in a polished and amusing tale that was suitable for his comic and immoral novel.

CONTRIBUTORS

MARCOS CARMIGNANI is Professor of Latin Literature and Latin Philology at the University of Córdoba and Researcher of the Conicet, Argentina. He has written on Petronius, especially *El Satyricon de Petronio: Tradición literaria e intertextualidad* and several articles on this subject in European journals. He is currently working on an edition and translation into Spanish of all the Vergilian centos, and is a member of the Editorial Board of *Ordia Prima*.

MARCO FUCECCHI is Assistant Professor in Latin Language and Literature at the University of Udine (Italy). He has published numerous articles on Latin poetry of the Augustan age and the early Imperial period. After a two volume commentary on Valerius Flaccus' *Argonautica* Book VI, he continues working on Flavian epic as well as the tradition of the ancient novel. His most recent work, a commentary on Virgil *Aeneid* 3, is forthcoming.

LUCA GRAVERINI teaches Latin Language and Literature in the University of Siena at Arezzo. He has published widely on the ancient novel, including the monograph *Literature and Identity in Apuleius' The Golden Ass*, translated by B.T. Lee (2012). The volume on *Il Romanzo antico*, written with Wytse Keulen and Alessandro Barchiesi, is being translated by Thomas McCreight for Wiley-Blackwell. Together with Ben Lee and Ellen Finkelpearl he is currently editing a volume on *Apuleius and Africa*; he is also contributing to the Groningen Commentary on Book 11 of Apuleius' *Metamorphoses*. Together with Alessandro Barchiesi he will publish a four-volume complete commentary on Apuleius' novel for the Italian publisher Valla-Mondadori.

STEPHEN HARRISON is Professor of Latin Literature at the University of Oxford and Fellow and Tutor in Classics at Corpus Christi College. He has written widely on Apuleius, especially *Apuleius: A Latin Sophist* (OUP, 2000) and *Framing The Ass: Literary Texture in Apuleius' Metamorphoses* (OUP, 2013). He is also a member of the *Groningen Commentaries on Apuleius* group.

WYTSE KEULEN currently teaches Latin at the University of Rostock. His commentary on Apuleius' *Metamorphoses* Book I (*Groningen Commentaries on Apuleius*) appeared in 2007. His most recent publication is a monograph on Aulus Gellius, elucidating the *Noctes Atticae* in the context of Antonine literary culture and Roman intellectual traditions (*Gellius the Satirist: Roman Cultural Authority in Attic Nights*, Leiden: Brill 2009). Together with Ulrike Egelhaaf-Gaiser, he edited *Aspects of Apuleius' Golden Ass III: The Isis Book* (Leiden: Brill 2012). He is organiser of an international commentary project on the Isis Book of Apuleius, which will appear in the series *Groningen Commentaries on Apuleius* in 2014.

DAVID KONSTAN is Professor of Classics at New York University and Professor Emeritus of Classics and Comparative Literature at Brown University. He has published *Sexual Symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres* (1995); *The Emotions of the Ancient Greeks* (2006); and *Before Forgiveness: The Origins of a Moral Idea* (2010). He is currently working on a book on ancient conceptions of beauty, and on a study of remorse and repentance in classical and early Christian literature.

BENJAMIN TODD LEE is Associate Professor and Chairman of the Department of Classics at Oberlin College. His research interests are Augustan poetry, Imperial Latin prose, Latin palaeography, and literary theory. He is the author of *A Commentary on Apuleius' Florida* (Berlin/New York, 2005), and has translated Luca Graverini's *Literature and Identity in the Golden Ass of Apuleius* for the Ohio State Press (2012). He is currently co-editing (with Ellen Finkelppearl and Luca Graverini) a volume for the Routledge Press titled *Apuleius and Africa*, which is forthcoming.

SILVIA MONTIGLIO is the Basil L. Gildersleeve Professor of Classics at Johns Hopkins University. She is the author of *Silence in the Land of Logos* (Princeton 2000), *Wandering in Ancient Greek Culture* (Chicago 2005),

From Villain to Hero: Odysseus in Ancient Thought (Ann Arbor 2011), and *Love and Providence: Recognition in the Ancient Novel* (New York 2012).

LARA NICOLINI has published extensively on Apuleius. She is the author of a commentary on a section of the *Metamorphoses* (*La novella di Carite e Tlepolemo*, Napoli 2000) and of an Italian translation of the novel with an essay on its interpretation (*Apuleio, Le Metamorfosi*, Milano 2005); most recently (2011) she published *Ad (l)usum lectoris. Etimologia e giochi di parole in Apuleio*, on Apuleius' use of etymology and wordplay.

GARETH SCHMELING is Emeritus Distinguished Professor of Classics, University of Florida and Fellow, Department of Classics, Johns Hopkins University. He authored: *Chariton* (1974), *A Bibliography of Petronius* (1977), *Xenophon of Ephesus* (1980), and *A Commentary on the Satyricon of Petronius* (2011). He also edited the *Historia Apollonii Regis Tyri* (1988), and *The Novel in the Ancient World* (1st ed. 1996, 2nd 2003). He is Leading Editor of *Ancient Narrative*.

ALDO SETAIOLI is professor emeritus of Latin Language and Literature at the University of Perugia, Italy. He has published widely in the area of Latin literature, never losing sight of Greek antecedents and devoting special attention to such authors as Seneca, Virgil and his commentators, Horace, Petronius, and several others, as well as to beliefs about the after-life in the Greek and Roman world down to late antiquity. His books include, among others, *Seneca e i Greci. Citazioni e traduzioni nelle opere filosofiche* (Bologna 1988); *La vicenda dell'anima nel commento di Servio a Virgilio* (Frankfurt am Main 1995); *Si tantus amor. Studi virgiliani* (Bologna 1998); *Facundus Seneca. Aspetti della lingua e dell'ideologia senecana* (Bologna 2000); *Arbitri Nugae. Petronius' Short Poems in the Satyricon* (Frankfurt am Main 2011). He is also the author of approximately 200 papers, in Italian and other languages, and has translated from the German Michael von Albrecht's *Geschichte der römischen Literatur and Vergil. Eine Einführung*.

NIALL W. SLATER (Dobbs Professor of Latin and Greek, Emory University) focuses on the ancient theatre and its reception as well as prose fiction. His books include *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes* (Penn 2002); *Reading Petronius* (JHUP, 1990); and *Plautus in Performance: The Theatre of the Mind* (Princeton, 1985; 2nd, rev. ed.

2000). His Bloomsbury Companion to Euripides' *Alcestis* is forthcoming. Current work includes studies of Harley Granville Barker's 1915 American tour with productions of *Trojan Women* and *Iphigenia in Tauris*.

GIULIO VANNINI is currently Ricercatore at the Università per Stranieri di Perugia and an Alexander von Humboldt Research Fellow at the Humboldt-Universität zu Berlin. He has studied Latin Literature at the Scuola Normale Superiore of Pisa and at the Università di Firenze. His interests deal with textual criticism and literary interpretation of ancient narrative, but he has also published on poets like Catullus and Propertius and on the modern reception of classical literature. His publications include an extensive critical survey on the Petronian studies of three decades (*Petronius 1975-2005: bilancio critico e nuove proposte*, Göttingen 2007 = *Lustrum* 49), an edition with introduction, translation, and explanatory notes of the *Apokolokyntosis* (Milano 2008), and a critical edition with commentary of *Satyrica* 100-115 (*Petronii Arbitri Satyricon 100-115. Edizione critica e commento*, Berlin-New York 2010). Among his most recent works is an edition with introduction, translation, and explanatory notes of the Late Antique *Story of Apollonius, King of Tyre* (Milano, forthcoming).

GENERAL BIBLIOGRAPHY

- AAGA (1978) = B.L. Hijmans jr., R.Th. van den Paardt, eds., *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, Groningen.
- AAGA (1998) = M. Zimmerman, et al., eds., *Aspects of Apuleius' Golden Ass II: Cupid and Psyche*, Groningen.
- AAGA (2012) = W. Keulen, U. Egelhaaf-Gaiser, eds., *Aspects of Apuleius' Golden Ass. Vol. III. The Isis-Book*, Leiden.
- ADAMS, J. N. (1982), *The Latin Sexual Vocabulary*, London.
- ADRADOS, F.R. (1999-2003), *History of the Graeco-Latin fable*, ed. rev. by G.-J. van Dijk, I-III, Leiden-Boston (*Mnemosyne Suppl.* 201; ed. orig. Madrid 1979-1988).
- AHL, F. (1985), *Metaformations: Soundplay and Wordplay in Ovid and Other Classical Poets*, Ithaca.
- AMATO, E., JULIEN, Y. (2005), eds. and comm., *Favorinos d'Arles, Oeuvres. Tome I: Introduction générale-témoignages-discours aux Corinthiens-sur la Fortune*, Paris.
- ANDREAU, J. (2009), "Freedmen in the *Satyricon*," in Prag, Repath (2009), pp. 114-124.
- ANRW = H. Temporini, W. Haase, eds., *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, Berlin 1972-.
- ARCHIBALD, E. (1989), "Fathers and Kings in *Apollonius of Tyre*," in Mackenzie, Roueché (1989), pp. 24-40.
- ARCHIBALD, E. (1991), *Apollonius of Tyre. Medieval and Renaissance Themes and Variations*, Cambridge.
- ARCHIBALD, E. (1999), "Apollonius of Tyre in the Middle Ages and the Renaissance," in Hofmann (1999), pp. 229-237.
- ARNOTT, W.G. (1965), "ὥσπερ λαμπάδιον δράματος," *Hermes* 93, pp. 253-255.
- ARROWSMITH, W. (1959), trans., *The Satyricon of Petronius*, Ann Arbor.

- ARROWSMITH, W. (1966), "Luxury and Death in the *Satyricon*," *Arion* 5, pp. 304-31.
- ASTBURY, R. (1977), "Petronius, P.Oxy 3010 and Menippean Satire," *CPh* 72, pp. 22-31.
- AUERBACH, E. (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern.
- BAINES, V. (2003), "Umbricius' *Bellum Ciuile*: Juvenal, *Satire* 3," *G&R* 50, pp. 220-237.
- BANDINI, M. (1986), "Il modello della *Metamorfosi* ovidiana nel romanzo di Apuleio," *Maia* 38, pp. 33-39.
- BARCHIESI, A. (1986), "Tracce di narrativa greca e romanzo latino: una rassegna," *MD* 4 (= *Semiotica della novella latina*. Atti del Seminario interdisciplinare "La novella latina," Perugia 11-13 aprile 1985), pp. 219-236.
- BARCHIESI, A. (1999) "Traces of Greek Narrative and the Roman Novel: A Survey," in Harrison (1999), pp. 124-141.
- BARCHIESI, A. (2005), ed. and comm., *Ovidio: Metamorfosi*, Volume I (libri I-II), Milano.
- BARCHIESI, A. (2006) "Romanzo greco, romanzo latino: problemi e prospettive della ricerca attuale," in Graverini, Keulen, Barchiesi (2006), pp. 193-218.
- BARCHIESI, A. (2010), "Le *Metamorfosi* nell'atrio," in Uglione (2010), pp. 187-208.
- BARCHIESI, A., HARDIE, P. (2010), "The Ovidian Career Model: Ovid, Gallus, Apuleius, Boccaccio," in P. Hardie, H. Moore, eds., *Classical literary careers and their reception*, Cambridge, pp. 57-88.
- BARCHIESI, A., ROSATI, G. (2007), eds. and comm., *Ovidio, Metamorfosi*, vol. II (libri III-IV), Milano.
- BARIGAZZI, A. (1966), *Favorino d'Arelate. Opere. Introduzione, testo critico e commento*, Firenze.
- BARTOŇKOVÁ, D. (1976), "Prosimetrum, the Mixed Style, in Ancient Literature," *Eirene* 14, pp. 65-92.
- BARTOŇKOVÁ, D. (1994), "Letteratura prosimetrica e narrativa antica," in O. Pecere, A. Stramaglia, eds., *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*. Atti del Convegno Internazionale. Cassino 14-17 settembre 1994, Cassino, pp. 251-264.
- BARTSCH, S. (1989), *Decoding the Ancient Novel. The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton (NJ).
- BECK, R. (1979), "Eumolpus *Poeta*, Eumolpus *Fabulator*: A Study of Characterization in the *Satyricon*," *Phoenix* 33, pp. 239-253.

- BENDLIN, A. (2006), "Vom Nutzen und Nachteil der Mantik: Orakel im Medium von Handlung und Literatur in der Zeit der Zweiten Sophistik," in Elm von der Osten, Rüpke, Waldner (2006), pp. 159-207.
- BERNBECK, E.J. (1967), *Beobachtungen zur Darstellungsart in Ovids Metamorphosen*, München (Zetemata 43).
- BETA, S. (1997-2001), *Quintiliano. Istituzione oratoria*. 4 voll., Milano.
- BINDER, V. (2010), "Nil credo auguribus: Zur Chaldäerrede des Favorinus von Arles (Aulus Gellius, *Noctes Atticae* XIV 1)," in Frateantonio, Krasser (2010), pp. 47-66.
- BLOOMER, W. M. (2007), "Roman Declamation: The Elder Seneca and Quintilian," in W. Dominik, J. Hall, eds., *A Companion to Roman Rhetoric*, London, pp. 297-306.
- BODEL, J. (2003), "Omnia in nummis: Money and the Monetary Economy in Petronius," in G. Urso, ed., *Moneta mercanti banchieri*, Pisa, pp. 271-82.
- BOLDRINI, S. (1988), *Fedro e Perotti*, Urbino.
- BORGOGNO, A. (1970), "Un nuovo verso del *Misumenos* di Menandro," *RhM* 113, pp. 165-166.
- BORGOGNO, A. (1971), "Menandro in Caritone," *RFIC* 99, pp. 257-263.
- BOULHOL, P. (1996). *ΑΝΑΓΝΩΡΙΣΜΟΣ. La scène de reconnaissance dans l'hagiographie*, Aix en Provence.
- BOWIE, E. (2002), "The Chronology of the Earlier Greek Novels since B.E. Perry," *Ancient Narrative* 2, pp. 47-63.
- BOWIE, E. (2008), "Literary Milieux," in T. Whitmarsh, ed., *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge, pp. 17-38.
- BRANHAM, R. B., KINNEY, D., (1996), trans., *Satyrice: Petronius*. Berkeley, Ca.
- BÜCHELER, F. (1862), *Petronii Arbitri Satirarum reliquiae*, Berolini (editio maior; repr. Berlin 1958 and 1963).
- BURMAN, P. (1743), *Titi Petronii Arbitri Satyricon quae supersunt*, Amstelaedami (rev. By J. J. Heiske; 1st ed. Utrecht 1709; repr. Hildesheim 1974).
- CASSIN, B. (1997), "Procédure sophistique pour construire l'évidence," in Lévy, Pernot (1997), 15-29.
- CATAUDELLA, Q. (1981), "Vite di santi e romanzo," in M. Simonetti, G. Simonetti, eds., *Letterature comparate. Problemi e metodo. Studi in onore di Ettore Paratore*, Bologna, vol. 2, pp. 931-952.
- CHIARINI, G. (1983), "Esogamia e incesto nella *Historia Apollonii regis Tyri*," *MD* 10-11, pp. 267-92.
- CIAFFI, V. (1955), *Struttura del Satyricon*, Torino.
- CIL = *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin 1863-.
- COLONNA, A. (1987), *Eliodoro. Le Etiopiche*, Torino.

- CONNORS, C. (1998), *Petronius the Poet: Verse and Literary Tradition in the Satyricon*, Cambridge.
- CONNORS, C. (2005), "Epic Allusion in Roman Satire," in K. Freudenburg, ed., *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, pp. 123-145.
- CONTE, G.B. (1988), *La 'guerra civile' di Lucano. Studi e prove di commento*, Urbino.
- CONTE, G.B. (1996), *The Hidden Author. An Interpretation of Petronius' Satyricon*. Transl. by E. Fantham, Berkeley-Los Angeles-London.
- CONTE, G.B. (1997), *L'autore nascosto. Un'interpretazione del Satyricon*, Bologna (2nd ed. Pisa 2007).
- CORBATO, C. (1968), "Da Menandro a Caritone. Studi sulla genesi del romanzo greco e i suoi rapporti con la commedia nuova," *Quaderni triestini sul teatro antico* 1, pp. 5-44.
- COURTNEY, E. (1991), *The Poems of Petronius*, Atlanta.
- COURTNEY, E. (2001), *A Companion to Petronius*, Oxford.
- CRESCI, L.R. (1976), "Citazioni omeriche in Achille Tazio," *Sileno* 2, pp. 121-126.
- CRISMANI, D. (1997), *Il teatro nel romanzo ellenistico d'amore e d'avventura*, Torino.
- DACIER, M. (1780), "Examen de l'histoire de la Matrone d'Éphèse et des différentes imitations qu'elle a produites," *Mémoires de litt. de l'Acad. Royale des Inscript. et Belles-Lettres* 41, pp. 523-545.
- DAVIES, M. (1988), *Epicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen.
- DAVIES, M. (1991), *Sophocles: Trachiniae*, Oxford.
- DE MAN, P. (1979), *Allegories of Reading*, New Haven.
- DEFILIPPO, J. (1990), "Curiositas and the Platonism of Apuleius' Golden Ass," *AJPh* 111, pp. 471-492; repr. in Harrison (1999), pp. 269-289.
- DESCOMBES, V. (1992), *Proust: Philosophy of the novel* (trans. by C.C. Macksey), Stanford.
- DÍAZ Y DÍAZ, M. (1990), *Petronio Arbitro, Satiricón*, Madrid (2nd ed.).
- DICKIE, M.W. (2001), *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, London-New York.
- DIEHL, E. (1930), *Pompejanische Wandinschriften und Verwandtes*, Berlin (2nd ed.).
- DIXON, P. (2009), "Machado de Assis, the 'Defunto Autor' and the Death of the Author," *Luso-Brazilian Review* 46 (Edição Comemorativa do Centenário da Morte de Machado de Assis), pp. 45-56.
- DONALDSON, I. (1982), *The Rapes of Lucretia: A Myth and its Transformations*, Oxford.

- EGELHAAF-GAISER, U. (2000), *Kulträume im römischen Alltag. Das Isisbuch des Apuleius und der Ort von Religion im kaiserzeitlichen Rom*, Stuttgart.
- ELM VON DER OSTEN, D. (2006), "Die Inszenierung des Betrugers und seiner Entlarvung: Divination und ihre Kritiker in Lukians Schrift *Alexandros oder der Lügenprophet*," in Elm von der Osten, Rüpke, Waldner (2006), pp. 141-157.
- ELM VON DER OSTEN, D., RÜPKE, J., WALDNER, K. (2006), eds., *Texte als Medium und Reflexion von Religion im römischen Reich*, Stuttgart.
- ELSNER, J. (2007), *Roman Eyes. Visuality and Subjectivity in Art & Text*, Princeton.
- ENGSTER, D. (2010), "Der Kaiser als Wundertäter – Kaiserheil als neue Form der Legitimation," in N. Kramer, C. Reitz, eds., *Tradition und Erneuerung. Mediale Strategien in der Zeit der Flavier*, Berlin, pp. 289-307.
- ERNOUT, A. (1958), ed., *Pétrone: Le Satiricon*, Paris (4th ed.).
- FEARS, J.R. (1981), "The Cult of Jupiter and Roman Imperial Ideology," *ANRW* II.17.1, pp. 3-141.
- FEDÉLI, P. (1988), "La degradazione del modello (Circe e Polieno in Petronio vs Circe e Odisseo in Omero)," *Lexis* 1, pp. 67-79.
- FERRARI, F. (1997), *Romanzo di Esopo*, Milano.
- FERREIRA, P. S. M. (2000), *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu significado*, Lisboa.
- FEUILLATRE, E. (1966), *Études sur les Éthiopiennes d'Héliodore*, Paris.
- FICK, N. (1990), "Die Pantomime des Apuleius (*Met.* X,30-34,3)," in J. Blansdorf, ed., *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum. Théâtre et société dans l'empire romain*, Tübingen, pp. 223-232.
- FINKELPEARL, E.D. (1990), "Psyche, Aeneas and an Ass: Apuleius *Met.* 6.10-6.21," *TAPhA* 120, pp. 333-348.
- FINKELPEARL, E.D. (1998), *Metamorphosis of Language in Apuleius. A Study of Allusion in the Novel*, Ann Arbor.
- FITZ, E. (1990), "The *Memorias postumas de Bras Cubas* as (Proto) Type of the Modernist Novel: A Problem in Literary History and Interpretation," *Latin American Literary Review* 18, pp. 7-25.
- FITZ, E. (2009), "The Reception of Machado de Assis in the United States during the 1950s and 1960s," *Luso-Brazilian Review* 46, pp. 16-35.
- FÖGEN, M.T. (1997), *Die Enteignung der Wahrsager. Studien zum kaiserlichen Wissensmonopol in der Spätantike*, Frankfurt a.M.
- FRANGOULIDIS, S.A. (1991), "Vergil's Tale of the Trojan Horse in Apuleius' Robber-Tale of Thrasyleon," *PP* 46, pp. 95-111.

- FRANGOULIDIS, S.A. (1992a), "Epic inversion in Apuleius' tale of Tlepolemus / Haemus," *Mnemosyne* 45, pp. 60-74.
- FRANGOULIDIS, S.A. (1992b), "Homeric Allusions to the Cyclopeia in Apuleius' Description of the Robbers' Cave," *PP* 47, pp. 50-58.
- FRATEANTONIO, C., KRASSER, H. (2010), eds., *Religion und Bildung. Medien und Funktionen religiösen Wissens in der Kaiserzeit*, Stuttgart.
- FRAZER, J. G. (1929), *Publius Ovidius Naso. Fastorum libri sex*, 5 vols., London.
- FUSILLO, M. (1989), *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia.
- FUSILLO, M. (1990), "Il testo nel testo: la citazione nel romanzo greco," *MD* 25, pp. 27-48.
- FUSILLO, M. (1999), "The Conflict of Emotions: a Topos in the Greek Erotic Novel," in S. Swain, ed., *Oxford Readings in the Greek Novel*, Oxford, 60-82 (= "Les conflits des émotions: un topos du roman grec érotique," *MH* 47, 1990, 201-221).
- GAISSER, J.H. (2008), *The Fortunes of Apuleius & the Golden Ass. A Study in Transmission and Reception*, Princeton-Oxford.
- GALASSO, L. (2000), *Ovidio. Opere II. Le metamorfosi*. trad. di G. Paduano, introd. di A. Perutelli, comm. di L. Galasso, Torino.
- GALINSKY, G.K. (1972), *The Herakles Theme*, Oxford.
- GALINSKY, G.K. (1975), *Ovid's Metamorphoses*, Oxford.
- GARBUGINO, G. (2010), *La storia di Apollonio re di Tiro*, Alessandria.
- GCA (1995) = B.L. Hijmans et al., *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book IX. Text, Introduction and Commentary*, Groningen.
- GCA (2000) = M. Zimmerman, *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book X. Text, Introduction and Commentary*, Groningen.
- GCA (2001) = D. van Mal-Maeder, *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Livre II. Texte, Introduction and Commentaire*, Groningen.
- GCA (2007) = W.H. Keulen, *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book I. Text, Introduction and Commentary*, Groningen.
- GCA (2014) = W.H. Keulen, U. Egelhaaf-Gaiser, eds., *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book XI. Text, Introduction and Commentary*, Leiden (forthcoming).
- GENETTE, G. (1982), *Figures III*, Paris.
- GEORGE, P. A. (1966), "Style and Character in the *Satyricon*," *Arion* 5: 336-58.
- GONZÁLEZ DE SALAS, J. (1743), *Commenta*, in Burman (1743), II, pp. 65-291 (1st ed. 1629).
- GOOLD, G.P., (1990), ed., *Propertius, Elegies*, Cambridge (Mass.)-London.
- GRAVERINI, L. (2005), "A Booklike Self: Ovid and Apuleius," in D. Nelis, ed., *Aetas Ovidiana?*, Dublin (= *Hermathena* 177-178), pp. 225-250.

- GRAVERINI, L. (2006), "La scena raccontata. Teatro e narrativa antica," in F. Mozzetti Casaretto, ed., *La scena assente. Realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Alessandria, pp. 1-24.
- GRAVERINI, L. (2007), *Le Metamorfosi di Apuleio: Letteratura e identità*, Pisa.
- GRAVERINI, L. (2010) "Amore, 'dolcezza', stupore. Romanzo antico e filosofia," in Uglione (2010), pp. 57-88.
- GRAVERINI, L. (2012a), *Literature and Identity in Apuleius' The Golden Ass*, transl. by B.T. Lee, Columbus (Oh.).
- GRAVERINI, L. (2012b), "Prudentia and Providentia: Book XI in Context," in AAGA (2012), pp. 86-106.
- GRAVERINI, L. (forthcoming a), "The Robbers and the Old Woman (Books 3.28-7.12)," in S.J. Harrison, ed., *Characterisation in Apuleius' Metamorphoses. Nine Essays*, Cambridge.
- GRAVERINI, L. (forthcoming b), "Crying for Patroclus. Achilles Tatius and Homer's *Iliad*," in the *Proceedings of the IV International Conference on the Ancient Novel*, Lisbon 2008.
- GRAVERINI, L., KEULEN, W. (2009), "Roman Fiction and Its Audience. Serio-comic Assertions of Authority," in M. Paschalis, S. Panayotakis, G. Schmeling, eds., *Readers and Writers in the Ancient Novel (Ancient Narrative, Suppl. 12)*, Groningen, pp. 197-217.
- GRAVERINI, L., KEULEN, W., BARCHIESI, A. (2006), *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*. Roma.
- GRAY, M. (1992), *Postmodern Proust*, Philadelphia.
- GREENFIELD, S. (1998), *The Ends of Allegory*, Newark.
- GRIMAL, P. (1977), *La guerre civile de Pétrone, dans ses rapports avec la Pharsale*, Paris.
- GRISEBACH, G. (1889), *Die Wanderung der Novelle von der treulosen Witwe durch die Weltliteratur*, Berlin (2nd ed.).
- HABERMEHL, P. (2006), *Petronius, Satyrice 79-141. Ein philologisch-literarischer Kommentar. Band I: Sat. 79-110*, Berlin-New York.
- HADRIANIDES, M. (1669), *Titi Petronii Arbitri Equitis Romani Satyricon, Cum fragmento nuper Tragurii reperto*, Amstelaedami.
- HARDIE, P. (1998), "A Reading of Heliodorus, *AITHIOPIKA* 3.4.1-3.5.2," in R. Hunter, ed., *Studies in Heliodorus*, Cambridge, pp. 19-39.
- HARRIS, W. (1989), *Ancient Literacy*, Harvard.
- HARRIS, W.V. (1994), "Child-Exposure in the Roman Empire," *JRS* 84, pp. 1-22.
- HARRISON, S.J. (1997), "From Epic to Novel: Apuleius as Reader of Vergil," *MD* 39, pp. 53-74.

- HARRISON, S.J. (1998a), "Some Epic Structures in *Cupid and Psyche*," in AAGA (2001), pp. 51-68.
- HARRISON, S.J. (1998b), "The Milesian Tales and the Roman Novel," in H. Hofmann, M. Zimmerman, eds., *Groningen Colloquia on the Novel 9*, Groningen, pp. 61-73.
- HARRISON, S.J. (1999), ed., *Oxford Readings in the Roman Novel*, Oxford.
- HARRISON, S.J. (2000), *Apuleius: A Latin Sophist*, Oxford.
- HARRISON, S.J. (2002), "Literary Topography in Apuleius' *Metamorphoses*," in Paschalis, Frangoulidis (2002), pp. 40-57.
- HARRISON, S.J. (2013), *Framing The Ass: Literary Texture in Apuleius' Metamorphoses*, Oxford.
- HARRISON, S.J. (forthcoming), "Lucius in *Metamorphoses* Books 1-3," in id., ed., *Characterisation in Apuleius' Metamorphoses. Nine Essays*, Cambridge.
- HEISERMAN, A. (1977), *The Novel Before the Novel. Essays and Discussions about the Beginnings of Prose Fiction in the West*, Chicago-London.
- HELLEGOUARC'H, J. (1963), *Le vocabulaire latin des relations et des partis politiques sous la République*, Paris.
- HELMS, L. (1990), "The Saint in the Brothel: or Eloquence Rewarded," *Shakespeare Quarterly* 41, pp. 319-332.
- HERRMANN, L. (1927), "La Matrone d'Éphèse dans Pétrone et dans Phèdre," *BAGB* 14, pp. 20-57.
- HESELTINE, M. (1969), trans., *Petronius*, text revised by E. H. Warmington (Loeb Classical Library 15), Cambridge (Mass.).
- HEYWORTH, S.J., (2007), ed., *Cynthia. A Companion to the Text of Propertius*, Oxford.
- HINDS, S. (2002), "Landscape with Figures: Aesthetics of Place in the *Metamorphoses* and Its Tradition," in Ph. Hardie, ed., *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, pp. 122-149.
- HIRSCHBERGER, M. (2001), "Epos und Tragödie in Charitons *Callirhoe*. Ein Beitrag zur Intertextualität des griechischen Romans," *WJA* 25, pp. 157-186.
- HOFFMANN, P. (1910), *De anagnorismo*, Diss. Breslaw.
- HOFMANN, H. (1999), ed., *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*, London-New York.
- HOLFORD-STREVENS, L. (2003), *Aulus Gellius. An Antonine Scholar and his Achievement* (revised edition; 1st ed. 1988), Oxford.
- HOLLIS, A.S. (1990), *Callimachus: Hecale*, Oxford.
- HOLZBERG, N. (1990), "The *Historia Apollonii Regis Tyri* and the *Odyssey*," in H. Hofmann, ed., *Groningen Colloquia on the Novel 3*, Groningen, pp. 91-101.
- HOLZBERG, N. (1993), *The ancient fable*, Darmstadt (2012³).

- HÖMKE, N. (2002), *Gesetzt den Fall, ein Geist erscheint. Komposition und Motivid der ps-quintilianischen Declamationes maiores X, XIV und XV*, Heidelberg (Kalliope, Band 2).
- HORSFALL, N. (1989), "The Uses of Literacy and the *Cena Trimalchionis*," *G&R* 36, 74-89 and 194-209.
- HOYLAND, R. (2007), "A New Edition and Translation of the Leiden Polemon," in S. Swain, ed., *Seeing the Face, Seeing the Soul. Polemon's Physiognomy from Classical Antiquity to Medieval Islam*, Oxford, pp. 329-463.
- HUBER, G. (1990), *Das Motiv der 'Witve von Ephesus' in lateinischen Texten der Antike und des Mittelalters*, Tübingen.
- HUTCHINSON, G., (2006), ed. and comm., *Propertius, Elegies, Book IV*, Cambridge.
- JEDRKIEWICZ, S. (1989), *Sapere e paradosso nell'antichità: Esopo e la favola*, Roma.
- JENSSON, G. (2004), *The Recollections of Encolpius. The Satyrical of Petronius as Milesian Fiction*, Groningen (*Ancient Narrative, Suppl. 2*).
- KAHANE, A., LAIRD, A., (2000), eds., *A Companion to the Prologue to Apuleius Metamorphoses*, Oxford.
- KARLA, G.A. (2001), *Vita Aesopi*, Wiesbaden.
- KASPRZYK, D. (2001), "Théron, pirate, conteur et narrateur dans le roman de Chariton Chairéas et Callirhoé," in B. Pouderon, ed., *Les personnages du roman grec*, Lyon, pp. 149-164.
- KENNEY, E.J. (1990), *Cupid and Psyche*, Cambridge.
- KENNEY, E.J. (2002), "Ovid's Language and Style," in Weiden Boyd (2002), pp. 27-90.
- KENNEY, E.J. (2003), "In the Mill with Slaves: Lucius Looks Back in Gratitude," *TAPhA* 133, pp. 159-192.
- KEULEN, W. (2007), "Vocis immutatio: The Apuleian Prologue and the Pleasures and Pitfalls of Vocal Versatility," in Rimell (2007a), pp. 106-137.
- KEULEN, W. (2009a), *Gellius the Satirist. Roman Cultural Authority in Attic Nights*, Leiden-Boston.
- KEULEN, W. (2009b), "Different Drinking Habits: Satirical Self-fashioning in Antonine ego-narrative," *Ancient Narrative* 8, pp. 85-113.
- KEULEN, W. (2011), "In der tenuitas liegt die Würze: ‚Affektierte Bescheidenheit‘ in Gellius, *Noctes Atticae* 12,1,24," in A. Heil, M. Korn, J. Sauer, eds., *Noctes Sinenses. Festschrift für Fritz-Heiner Mutschler zum 65. Geburtstag*, Heidelberg 2011 (Kalliope, Studien zur griechischen und lateinischen Poesie, Band 11), pp. 329-337.

- KIRICHENKO, A. (2008), "Satire, Propaganda, and the Pleasure of Reading: Apuleius' Stories of Curiosity in Context," *HSCP* 104, pp. 339-71.
- KIRICHENKO, A. (2011), "Becoming a Book: Divination and Fictionality in Apuleius' *Metamorphoses*," *MH* 68, pp. 182-202.
- KLEBS, E. (1889), "Zur Composition von Petronius *Satirae*," *Philologus* 47, pp. 623-635.
- KONSTAN, D. (1994), *Sexual Symmetry. Love in the Ancient Novel and Related Genres*, Princeton.
- KORTEKAAS, G.A.A. (2007), *Commentary on the Historia Apollonii Regis Tyri*, Leiden.
- KRABBE, J. (1989), *The Metamorphoses of Apuleius*, New York.
- KRABBE, J. (2003), *Lusus iste: Apuleius' Metamorphoses*, Dallas.
- KRASSER, H. (2010), "Religion auf Reisen: zwischen antiquarischer Lust und sophistischer Selbstinszenierung," in Frateantonio, Krasser (2010), pp. 67-85.
- KRIS, E., KURZ, O. (1980), *La leggenda dell'artista*, Torino (it. trans. of *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934).
- KUHLMANN, P. (2002), "Die *Historia Apollonii Regis Tyri* und ihre Vorlagen," *Hermes* 130, pp. 109-120.
- LA PENNA, A. (1994), "Me, me, adsum qui feci, in me conuertite ferrum ...," *Maia* 46, pp. 123-134.
- LABATE, M. (1995), "Eumolpo e gli altri, ovvero lo spazio della poesia," *MD* 34, pp. 153-175.
- LABATE, M. (1995b), "Petronio, *Satyricon* 80-81," *MD* 35, 165-175.
- LAIRD, A. (2000), "Paradox and Transcendence: the Prologue as the End," in Kahane, Laird (2000), pp. 267-281.
- LAMBERTI, F. (2002), "De Magia als rechtsgeschichtliches Dokument," in J. Hammerstaedt, P. Habermehl, F. Lamberti, A.M. Ritter, P. Schenk, eds., *Apuleius, De Magia. Eingeleitet, übersetzt und mit interpretierenden Essays versehen*, Darmstadt (SAPERRE, Band 5), pp. 331-350.
- LAMBERTON, R. (1986), *Homer the Theologian. Neoplatonist Allegorical Reading and the Epic Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London.
- LANDY, J. (2001), "'Les Moi en Moi: The Proustian Self in Philosophical Perspective,'" *New Literary History* 32, pp. 91-132.
- LAPLACE, M. (1980), "Les légendes troyennes dans le roman de Chariton *Chairéas et Callirhoé*," *REG* 93, pp. 83-125.
- LAPLACE, M. (2007), *Le roman d'Achille Tatios. "Discours panégiryque" et imaginaire romanesque*, Bern et al.

- LAZZARINI, C. (1985), "Il modello virgiliano nel lessico delle *Metamorfosi* di Apuleio," *SCO* 35, pp. 131-160.
- LEEMAN, A.D., PINKSTER, H., NELSON, H.L.W. (1985), *M. Tullius Cicero, De Oratore Libri III. Kommentar*, 2. Band: *Buch I*, 166-265; *Buch II*, 1-98, Heidelberg.
- LEFÈVRE, E. (1970), "Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen Literatur der frühen Kaiserzeit," *Poetica* 3, pp. 59-82 (= P. Geyer, R. Hagenbüchle, eds., *Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens*, Würzburg 2002, pp. 209-246).
- LEFÈVRE, E. (1997), *Studien zur Struktur der 'Milesischen' Novelle bei Petron und Apuleius*, Stuttgart (Akad. der Wissenschaften und der Literatur. Abh. der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Kl. 1997/5).
- LEFTERATO, A. (2010), *The Myth of the Novel*, D. Phil. Diss. Oxford.
- LEMBKE, K. (1994), *Das Iseum Campense in Rom. Studie über den Isiskult unter Domitian*, Heidelberg (Archäologie und Geschichte, Bd. 3).
- LÉVY, C., PERNOT, L. (1997), eds., *Dire l'évidence (philosophie et rhétorique antiques)*, Paris.
- LÉVY-STRAUSS, C. (1955), "The Structural Study of Myth," *The Journal of American Folklore* 68, pp. 428-44.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich - München 1981-
- LUPTON, C. (2011), *Knowing Books*, Philadelphia.
- LUZZATTO, M.J. (1996), "Esopo," in S. Settis, ed., *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, Torino, II 1, pp. 1307-1324.
- MACHADO DE ASSIS, J.M. (1990), *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas*, trans. W. Grossman, New York.
- MACKENZIE, M., ROUECHÉ, CH., (1989), eds., *Images of Authority: Papers Presented to Joyce Reynolds on the Occasion of her Seventieth Birthday*, Cambridge.
- MACMULLEN, R. (1966), *Enemies of the Roman Order. Treason, Unrest, and Alienation in the Empire*, Cambridge (Mass.).
- MAIA NETO, J.R. (1994), *Machado de Assis, the Brazilian Pyrrhonian*, Purdue.
- MANIERI, A. (1998), *L'immagine poetica nella teoria degli antichi*, Pisa-Roma.
- MANUWALD, G. (2000), "Zitate als Mittel des Erzählens – Zur Darstellungstechnik Charitons in seinem Roman *Kallirhoe*," *WJA* 24, pp. 97-122.
- MARINI, N. (1991), "δράμα: possibile denominazione per il romanzo d'amore," *SIFC* 84, pp. 232-242.
- MARINI, N. (1993), "Il personaggio di Calliroe come 'nuova Elena' e la mediazione comica di un passo euripideo (Charito III 10 - IV 1 = *Hel.* 1165-1300)," *SIFC* 86, pp. 205-215.

- MARINO, F. (1996), "Modelli letterari di tre scene petroniane," *MD* 37, pp. 155-165.
- MARTINDALE, C., MARTINDALE, M. (1990), *Shakespeare and the Uses of Antiquity: An Introductory Essay*, London and New York.
- MASON, H.J. (1983), "The Distinction of Lucius in Apuleius' *Metamorphoses*," *Phoenix* 37, pp. 135-43.
- MASSA, J.-M. (1961), "La Bibliothéque de Machado de Assis," *Revista do livro* 21-22, pp. 195-238.
- MASSARO, M. (1981), "La versione fedriana della Matrona di Efeso," *MCSN* 3, pp. 217-237.
- MATELLI, E. (2000), "Gli *Aesopica* di Demetrio Falereo," in W.W. Fortenbaugh, E. Schütrumpf, eds., *Demetrius of Phalerum: text, translation, and discussion*, New Brunswick, 413-447.
- MATTHEWS, V.J. (1974), *Panyassis of Halikarnassos: Text and Commentary*, Leiden.
- MAY, R. (2006), *Apuleius and Drama*, Oxford.
- MAZZOLI, G. (2007), "Le *Metamorfosi* tra Ovidio e Apuleio," *Athenaeum* 95, pp. 7-20.
- MILLER, J. F. (2002), "The *Fasti*: Style, Structure, and Time," in Weiden Boyd (2002), pp. 167-196.
- MITTELSTADT, F.C. (1967), "Longus: Daphnis and Chloe and Roman Narrative Painting," *Latomus* 26, pp. 752-761.
- MONTIGLIO, S. (2007), "You Can't Go home Again: Lucius' Journey in Apuleius' *Metamorphoses* Set Against the Background of the *Odyssey*," *MD* 58, pp. 93-113.
- MONTIGLIO, S. (2010), "'My Soul, Consider What You Should Do.' Psychological Conflicts and Moral Goodness in the Greek Novels," *Ancient Narrative* 8, pp. 25-58.
- MORGAN, J.R. (2003²), "Heliodorus," in Schmeling (2003²a), pp. 417-456.
- MOTSCHMANN, C. (2002), *Die Religionspolitik Marc Aurels*, Stuttgart (Hermes Einzelschriften, 88).
- MÜLLER, C.W. (1976), "Chariton von Aphrodisias und die Theorie des Romans in der Antike," *A&A* 22, pp. 115-136.
- MÜLLER, C.W. (1980), "Die Witwe von Ephesus," *A&A* 26, pp. 103-121 (repr. in id., *Legende, Novelle, Roman*, Göttingen 2006, pp. 336-361).
- MÜLLER, K. (1983), ed., *Petronius Satyricon*, Munich.
- MÜLLER, K. (1995), ed., *Petronius, Satyricon Reliquiae*, 4th ed., Stuttgart [corrected reprint, Munich 2003].
- MÜLLER, K. (2003), ed., *Petronius, Satyricon Reliquiae*, Stuttgart.

- MÜLLER-REINEKE, H. (2000) *Liebesbeziehungen in Ovids Metamorphosen und ihr Einfluss auf den Roman des Apuleius*, Göttingen.
- MURGATROYD, P. (2006), *Mythical and Legendary Narrative in Ovid's Fasti*, Leiden.
- NAUTA, R.R. (2006), ed., *Desultoria Scientia. Genre in Apuleius' Metamorphoses and Related Texts*, Groningen.
- NICOLINI, L. (2005), trans., *Apuleio. Le Metamorfosi*, Milano.
- NICOLINI, L. (2011), *Ad (l)usum lectoris: etimologia e giochi di parole in Apuleio*, Bologna.
- NISBET, R.G.M. (1962), review of K. Müller, *Petronius Satyricon* (Munich 1961), *JRS* 52, pp. 227-32.
- NISBET, R.G.M., RUDD, N. (2004), *A Commentary on Horace's Odes: Book Three*, Oxford.
- NØJGAARD, M. (1964-1967), *La fable antique*, I-II, København.
- NORDEN, E. (1957⁴), *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*, Stuttgart.
- NORDHOLT, A.S. (2000), "Proust and Subjectivity," in van Reijen, Weststeijn (2000), 81-106.
- NUNES, M. (1975), "Machado de Assis' Theory of the Novel," *Latin American Literary Review* 7, pp. 57-66.
- NÜNLIST, R. (2009), *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*, Cambridge-New York.
- NÜNNING, A. (2008⁴), ed., *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart-Weimar.
- OGDEN, D. (2002), *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds. A Sourcebook*, Oxford-New York.
- OGILVIE, R. M. (1965), *A Commentary on Livy. Books 1-5*, Oxford.
- OLD = *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1968-1982.
- PAINTER, G.D. (1959), *Marcel Proust: a Biography*, 2 vols. with plates, London.
- PANAYOTAKIS, C. (1995), *Theatrum Arbitri. Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius*, Leiden-New York-Köln.
- PANAYOTAKIS, S. (2002), "The Temple and The Brothel: Mothers and Daughters in Apollonius of Tyre," in Paschalis, Frangoulidis (2002), 98-117.
- PANAYOTAKIS, S. (2003), "Three Death Scenes in Apollonius of Tyre," in Panayotakis, Zimmerman, Keulen (2003), pp. 143-57.
- PANAYOTAKIS, S. (2012), *The Story of Apollonius, King of Tyre: A Commentary*. Berlin.
- PANAYOTAKIS, S., ZIMMERMAN, M., KEULEN, W. (2003), eds., *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden-Boston (*Mnemosyne Suppl.* 241).

- PAPANIKOLAOU, A.D. (1973), *Chariton-Studien. Untersuchungen zur Sprache und Chronologie der griechischen Romane*, Göttingen.
- PAPATHOMOPOULOS, M. (1990), 'Ο βίος τοῦ Αἰσώπου. Ἡ παραλλαγή G, Ioannina.
- PARATORE, E. (1933), *Il Satyricon di Petronio. Parte prima: Introduzione; Parte seconda: Commento*. Firenze.
- PASCHALIS, M., FRANGOULIDIS, S., (2002), eds., *Space in the Ancient Novel*, Groningen (*Ancient Narrative*, Suppl. 1).
- PATTONI, M.P. (2005), *Longo Sofista. Dafni e Cloe*. Introd., trad. e note. Testo greco a fronte, Milano.
- PECERE, O. (1975), *Petronio. La novella della matrona di Efeso*, Padova.
- PEDEN, R.G. (1985), "The Statues in Apuleius' *Metamorphoses* 2,4," *Phoenix* 39, pp. 380-383.
- PERI, G. (2007), *Discorso diretto e discorso indiretto nel Satyricon. Due regimi a contrasto*, Pisa.
- PERRY, B.E. (1952), *Aesopica*, Urbana.
- PERRY, B.E. (1962), "Demetrius of Phalerum and the Aesopic fables," *TAPhA* 93, pp. 287-346.
- PERRY, B.E. (1965), *Babrius and Phaedrus*, London-Cambridge (Mass.).
- PIERINI DEGL'INNOCENTI, R. (1987), "Il concilio degli dei tra Lucilio e Ovidio," *A&R* 23, pp. 136-147.
- PINTAUDI, R. (1992), *Papiri letterari greci e latini*, Galatina.
- PITHOU, P. (1587), *Petronii Arbitri Satyricon. Adiecta sunt veterum poetarum carmina non dissimilis argumenti... Cum notis doctorum virorum*, Lutetiae.
- PIZZONE, A. (2013), "When Calasiris Got Pregnant: Rhetorical Theory and Storytelling in Heliodorus' *Aethiopica*," in A. Quiroga Puertas, ed., *The Purposes of Rhetoric in Late Antiquity*, Tübingen, pp. 139-160.
- POxy = B.P. Grenfell, A.S. Hunt, eds., *Oxyrhynchus Papyri*, London 1898-.
- PRAG, J., REPATH, I. (2009), eds., *Petronius: A Handbook*, Chichester.
- PROPP, V. (1968), *The Morphology of the Folktale*, trans. L. Scott, 2nd ed., Austin.
- PROUST, M. (1981), *À la recherche du temps perdu*, trans. Moncrieff-Kilmartin, New York.
- PSI = *Papiri greci e latini (Pubblicazioni della Società Italiana per la ricerca dei papiri greci e latini in Egitto)*, Firenze 1912-.
- RAWLINSON, M. (1982), "Art and Truth: Reading Proust," *Philosophy and Literature* 6, pp. 1-16.
- REARDON, B. P., (1989), ed., *Collected Greek Novels*, Berkeley.
- REARDON, B.P. (2004), *Chariton Aphrodisiensis. De Callirhoe narrationes amatoriae*, Monachi et Lipsiae.

- RELIHAN, J. C. (1993), *Ancient Menippean Satire*, Baltimore.
- REPATH, I. (2007), "Emotional Conflict and Platonic Psychology in the Greek Novel," in J.R. Morgan, M. Jones, eds., *Philosophical Presences in the Ancient Novel*, Groningen (*Ancient Narrative*, Suppl. 10), pp. 53-84.
- RICHLIN, A. (1992), "Reading Ovid's Rapes" in A. Richlin, ed., *Pornography and Representation in Greece and Rome*, New York, pp. 158-179.
- RICHLIN, A. (2009), "Sex in the *Satyricon*: Outlaws in Literatureland," in Prag, Repath (2009), pp. 82-100.
- RIEGER, A.-K. (2004), *Heiligtümer in Ostia*, München.
- RIMELL, V. (2002), *Petronius and the Anatomy of Fiction*. Cambridge.
- RIMELL, V. (2007a), ed., *Seeing Tongues, Hearing Scripts. Orality and Representation in the Ancient Novel*, Groningen (*Ancient Narrative*, Suppl. 7).
- RIMELL, V. (2007b), "Petronius' lessons in learning – the hard way," in J. König, T. Whitmarsh, eds., *Ordering Knowledge in the Roman Empire*, Cambridge, pp. 108-132.
- RINI, A. (1937), *Petronius in Italy*, New York.
- RIPOLL, F. (2002), "Le *Bellum Civile* de Pétrone: une épopée flavienne?," *REA* 104, pp. 163-184.
- RIVES, J.B. (1994), "The Priesthood of Apuleius," *AJPh* 115, pp. 273-290.
- ROBERTSON, D.S. (1971-1972⁴), *Apulée. Les Métamorphoses*, texte établi par D.S. Robertson et traduit par P. Vallette, 3 vols., Paris.
- ROBIANO, P. (2000), "La citation poétique dans le roman érotique grec," *REA* 102, pp. 509-529.
- ROHDE, E. (1901), *Kleine Schriften*, Tübingen-Leipzig.
- ROHDE, E. (1960), *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Hildesheim (repr. of the 3rd ed. [1914]; 1st ed. 1876).
- RONCALI, R. (1986), "La cintura di Venere (Petronio, *Satyricon* 126-131)," *SIFC* III 4, pp. 106-110.
- RONCALI, R. (1994), ed., *Pindaro, Sofocles, Terenzio, Catullo, Petronio: Corsi Seminali de Eduard Fraenkel*, Bari 1965-9, Rome.
- ROSATI, G. (1983), *Narciso e Pigmaliione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze.
- ROSE, K.F.C. (1971), *The Date and Author of the Satyricon*, Leiden.
- RUIZ SÁNCHEZ, M. (2005), "Rivales de la Matrona de Éfeso. Sobre algunos paralelos tradicionales y populares del relato de Petronio," *Myrtia* 20, pp. 143-174.
- RUIZ-MONTERO, C. (1983-84), "La estructura de la *Historia Apollonii regis Tyri*," *Cuadernos de Filología Clásica* 18, pp. 291-334.

- RUIZ-MONTERO, C. (1994), "Chariton von Aphrodisias: Ein Überblick," *ANRW* II 34, pp. 1006-1054.
- RUIZ-MONTERO, C. (2003²), "The Rise of the Greek Novel," in Schmeling (2003^{2a}), pp. 29-85.
- RUSSELL, D.A. (1983), *Greek Declamation*, Cambridge.
- SAID, S. (1994), "The City in the Greek Novel," in J. Tatum, ed., *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, pp. 215-236.
- SARAFOV, T. (1976), "L'influence d'Ovide sur la langue et le style d'Apulée dans les *Métamorphoses*," in L. Barbu, ed., *Ovidianum*, Bucarest, pp. 537-540.
- SCHLAM, C., FINKELPEARL, E. (2001), *A Review of Scholarship on Apuleius' "Metamorphoses" 1970-1998 (= Lustrum 2000, Band 42)*, Göttingen.
- SCHMELING, G. (1988), ed., *Historia Apollonii Regis Tyri*, Leipzig.
- SCHMELING, G. (1999), "The History of Apollonius King of Tyre," in Hofmann (1999), pp. 141-52.
- SCHMELING, G. (2001), "Satire with a Smile: Donnish Humor and the *Satyrice* of Petronius," *CB* 77, pp. 51-59.
- SCHMELING, G. (2003^{2a}), ed., *The Novel in the Ancient World*, Boston-Leiden (1st ed. 1996).
- SCHMELING, G. (2003^{2b}), "The *Satyrice* of Petronius," in Schmeling (2003^{2a}), pp. 457-490.
- SCHMELING, G. (2003^{2c}), "Historia Apollonii Regis Tyri," in Schmeling (2003^{2a}), pp. 517-551.
- SCHMELING, G. (2011), *A Commentary on the Satyrice of Petronius*. With the collaboration of A. Setaioli, Oxford-New York.
- SCOBIE, A. (1969), *Aspects of the Ancient Romance and Its Heritage*, Meisenheim am Glan.
- SCOBIE, A. (1977), "Some folktales in Graeco-Roman and Far Eastern sources," *Philologus* 121, pp. 1-23.
- SCOTTI, M. (1982), "Il proemio delle *Metamorfosi* tra Ovidio e Apuleio," *GIF* 34, pp. 43-65.
- SEDGWICK, W.B. (1959²), *The Cena Trimalchionis of Petronius*, Oxford.
- SETAIOLI, A. (1965), "Esegesi virgiliana in Seneca," *SIFC* 37, pp. 133-156.
- SETAIOLI, A. (1985), "Discorso diretto," *Enciclopedia Virgiliana* II, pp. 102-106.
- SETAIOLI, A. (2011), *Arbitri Nugae. Petronius' Short Poems in the Satyrice*, Frankfurt am Main.
- SLATER, N.W. (1990), *Reading Petronius*, Baltimore.
- SLATER, N.W. (1998), "Passion and Petrification: the Gaze in Apuleius," *CPh* 93, pp. 18-48.

- SLATER, N.W. (2008), "Apuleian Ekphraseis: Depiction at Play," in W. Riess, ed., *Paideia at Play. Learning and Wit in Apuleius (Ancient Narrative Suppl. 11)*, Groningen.
- SMITH, W.S. (1998), "Cupid and Psyche Tale: Mirror of the Novel," in AAGA (1998), pp. 69-82.
- SMITH, W.S. (2012), "An Author Intrudes into His Narrative: Lucius 'Becomes' Apuleius," in AAGA (2012), pp. 202-219.
- SNEED, P. (2006), "Delirium and Divertissement: Pascaline Allegories in Machado de Assis," *Hispania* 89, pp. 474-481.
- SOLMSEN, F. (1967), *Electra and Orestes. Three recognitions in Greek tragedy*, Amsterdam.
- SOLODOW, J.B. (1988), *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill.
- SPITZER, L. (1988), *Études de style. Précédé de "Leo Spitzer et la lecture stylistique" de Jean Starobinski*, Paris.
- STAFFORD, E. (2012), *Herakles*, London.
- STEPHENS, S.A., WINKLER, J.J. (1995), *Ancient Greek Novels. The Fragments*. Introd., Text, Transl., and Comm., Princeton.
- STUBBE, H. (1933), *Die Verseinlagen im Petron*, Leipzig.
- SULLIVAN, J. P. (1968), *The Satyricon of Petronius: A Literary Study*, Indiana.
- TELÒ, M. (1999), "Eliodoro e la critica omerica antica," *SIFC* III 17, pp. 71-87.
- THIELE, G. (1908), "Phädrus-Studien," *Hermes* 43, pp. 337-372.
- THIELE, G. (1910), *Der Lateinische Äsop des Romulus und die Prosa-Fassungen des Phädrus. Kritischer Text mit Kommentar und einleitenden Untersuchungen*, Heidelberg.
- ThLL* = *Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig-Stuttgart 1900-1999; München-Leipzig 2000-2006; Berlin-New York 2007-.
- TILG, S. (2012), "Aspects of a Literary Rationale of *Metamorphoses* 11," in AAGA (2012), 132-155.
- TISSOL, G. (1997), *The Face of Nature. Wit, Narrative and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton.
- TOO, Y.L. (1996), "Statues, Mirrors, Gods: Controlling Images in Apuleius," in J. Elsner, ed., *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge, pp. 134-137.
- TRAPP, M. (2001), "On Tickling the Ears: Apuleius' Prologue and the Anxieties of Philosophers," in Kahane-Laird (2001), pp. 39-46.
- UGLIONE, R., (2010), ed., "*Lector, intende, laetaberis*". *Il romanzo dei Greci e dei Romani*, Alessandria.
- URE, P. (1956), "The Widow of Ephesus. Some Reflections on an International Comic Theme," *DUJ* 49, pp. 1-9.

- VAN DIJK, G.J. (1995), "The Fables in the Greek *Life of Aesop*," *Reinardus* 8, pp. 131-150.
- VAN MAL-MAEDER, D. (2003), "La mise en scène déclamatoire chez les romanciers latins," in in Panayotakis, Zimmerman, Keulen (2003), pp. 345-355.
- VAN MAL-MAEDER, D. (2006), "Lucius descripteur: quelques remarques sur le livre 11 des *Métamorphoses* d'Apulée," in W.H. Keulen, R.R. Nauta, S. Panayotakis, eds., *Lectiones Scrupulosae. Essays on the Text and Interpretation of Apuleius' Metamorphoses in Honour of Maaike Zimmerman*, Groningen (*Ancient Narrative*, Suppl. 6), pp. 252-265.
- VAN MAL-MAEDER, D. (2007), *La fiction des déclamations*, Leiden-Boston.
- VAN REIJEN, W., WESTSTEIJN, W.G. (2000), eds., *Subjectivity* (*Avant Garde Critical Studies* 12), Amsterdam-New York.
- VANNINI, G. (2007), *Petronius 1975-2005: bilancio critico e nuove proposte*, Göttingen (*Lustrum* 49).
- VANNINI, G. (2010), *Petronii Arbitri Satyricon 100-115. Edizione critica e commento*, Berlin-New York.
- VIARRE, S. (1964), *L'image et la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris.
- VON MÖLLENDORFF, P. (2004), "Im Grenzland der literarischen Satire: Apuleius' *Metamorphosen*," in R. Kussl, ed., *Alte Texte – Neue Wege* [= Dialog Schule Wissenschaft. Klassische Sprachen und Literaturen, Bd. XXXVIII], München 2004, pp. 45-72.
- VOUT, C. (2009), "The *Satyrica* and Neronian Culture," in Prag, Repath (2009), pp. 101-113.
- WALDEN, H.W. (1894), "Stage-Terms in Heliodorus' *Aethiopica*," *HSCPh* 5, pp. 1-43.
- WALKER, A.D. (1993), "*Enargeia* and the Spectator in Greek Historiography," *TAPhA* 123, pp. 353-377.
- WALSH, P. G. (1970), *The Roman Novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Cambridge.
- WALSH, P.G. (1968), "Eumolpus, the *Halosis Troiae*, and the *de bello civili*," *CPh* 63, pp. 208-212.
- WALSH, P.G. (1994), trans., *Apuleius: The Golden Ass*, Oxford.
- WALSH, P.G. (1996), trans., *Petronius the Satyricon*, Oxford.
- WATSON, P.A. (1995), *Ancient Stepmothers: Myth, Misogyny and Reality*, Leiden.
- WATT, W.S. (1986), "Notes on Petronius," *C&M* 37, pp. 173-84.
- WEBB, R. (1997), "Mémoire et imagination: les limites de l'*enargeia* dans la théorie rhétorique grecque," in Lévy, Pernot (1997), 229-248.
- WEBB, R. (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington.

- WEBER, G. (2000), *Kaiser, Träume und Visionen in Prinzipat und Spätantike*, Stuttgart.
- WEIDEN BOYD, B. (2002), ed., *Brill's Companion to Ovid*, Leiden.
- WEINREICH, O. (1931), *Fabel, Aretalogie, Novelle. Beiträge zu Phädrus, Petron, Martial und Apuleius*, Heidelberg (Sitzungsb. der Heidelberger Akad. der Wissenschaften. Philos.-hist. Kl. 21, 7 Abh.).
- WESTERBRINK, A.G. (1978), "Some Parodies in Apuleius' *Metamorphoses*," in *AAGA* (1978), pp. 63-73.
- WHEELER, S.M. (1999), *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*, Philadelphia.
- WHITTLE, E.W. (1961), "A Quotation from Menander," *CPh* 56, pp. 178-179.
- WILKINSON, L.P. (1955), *Ovid Recalled*, Cambridge.
- WILKINSON, L.P. (1962), *Ovid Surveyed*, Cambridge.
- WINKLER, J.J. (1985), *Auctor & Actor. A Narratological Reading of Apuleius's Golden Ass*, Berkeley-Los Angeles-London.
- WYKE, M. (1987), "The Elegiac Woman at Rome," *PCPhS* 3, pp. 153-178.
- ZANDER, C. (1921), *Phaedrus solutus vel Phaedri fabulae novae XXX*, Lund.
- ZANKER, G. (1981), "Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry," *RhMus* 124, pp. 297-311.
- ZEITLIN, F.I. (1971), "Romanus Petronius: A Study of the *Troiae Halosis* and the *Bellum Civile*," *Latomus* 30, pp. 56-82.
- ZIMMERMAN, M. (2006), "Echoes of Roman Satire in Apuleius' *Metamorphoses*," in *Nauta* (2006), pp. 87-104.

INDEX LOCORUM

Achilles Tatius

Leucippe et Clitophon

- 1.2.2: 122
- 1.4.3: 99n
- 1.8.2: 99n
- 1.8.4: 100n
- 1.8.7: 100n
- 1.9.1: 100n
- 2.1.1: 99n, 103n
- 2.15.3: 99n
- 2.2.2: 99n
- 2.23.3: 99n
- 2.34.7: 99n
- 2.36.3: 100n
- 2.5.2: 111n
- 3.20-21: 112n
- 4.4.3: 99n
- 5.1.1-5: 165n
- 5.1.5: 111n
- 5.21.3: 113n
- 5.3.4-8: 100n
- 5.3.7: 126
- 6.1.3: 101n
- 7.11.1: 113n
- 8.10.2: 100n
- 8.8.14: 113n
- 8.9.1: 100n

Aeschylus

Choephoroe

- 220: 242

Aesopus

Fabulae

- 299: 87n

[Apollodorus]

Bibliotheca

- 2.4: 149n
- 2.4.8-5.7: 143
- 2.5: 153
- 2.5.12: 153n
- 2.5.8: 148, 148n
- 3.16: 143

Epitome

- 1: 143
- 1.5: 144n
- 1.6: 146n

Apollonius Rhodius

Argonautica

- 3.627-631: 31n

Apuleius

Apologia

- 14.5: 175
- 24.3-6: 203n
- 25: 197-198, 207
- 42.5: 199
- 43.1-3: 198n
- 43.3: 199
- 47.3: 204
- 55.10: 198n, 200
- 63.6-9: 170-171

- 97.4: 199
 99: 132n
De deo Socratis
 133-137: 199
Florida
 3.10: 208n
 6: 206n
 7: 198n
 7.10: 198n
 9.14: 181n
 9.27-29: 181n
 9.30-40: 199
 9.30-31: 199
 9.32-33: 200
 10: 199
 15: 199, 206n
 15.5: 204
 15.16-17: 199
 15.17: 199n
 15.18: 199n
 15.27: 199
 17.3-4: 199
 18.37-42: 200
 18.38: 198n
 20: 181n
Metamorphoses
 1.1: 220, 221
 1.1.1: 205
 1.1.2: 124
 1.1.4: 230
 1.2.1: 124, 129, 227n
 1.2.6: 125n, 129n, 135, 136, 136n,
 138
 1.3.1: 128, 128n
 1.4: 192
 1.4.2-4: 191n
 1.4.4: 132
 1.4.5: 132, 178
 1.4.6: 125n
 1.5.1-2: 125
 1.5.3: 124
 1.8.3-5: 125n
 1.10.2: 178
 1.11.1-2: 125n
 1.12.1: 126
 1.12.8: 128
 1.12.33: 127
 1.14.3: 127
 1.16.2: 161n
 1.20.3-5: 125n
 1.20.4: 127n
 1.21: 129
 1.21.3: 189
 1.23.4-6: 143
 1.23.6: 99n
 1.24: 62
 2.1.1: 129, 136n, 137, 138
 2.1.2: 130n
 2.1.3-5: 164
 2.1.3-2.2.1: 130
 2.4.3: 132
 2.4.3-7: 171
 2.4.5: 172n
 2.4.10: 135n
 2.5.1: 136n, 166n
 2.6.1: 130
 2.6.5: 130
 2.11-14: 180
 2.11.6: 189n
 2.12.3: 187, 188
 2.12.4: 187
 2.12.5: 98n, 133, 192, 205
 2.13.3: 191n
 2.14.1: 191, 191n, 207
 2.14.5: 189
 2.14.6: 187
 2.17.1: 168n
 2.17.3: 147n
 2.19.1: 189
 2.31.2: 189
 2.32: 147
 2.32.7: 147
 3.7.3: 189
 3.14.1: 136

- 3.14.5: 161n
 3.19.1-2: 147
 3.23.8: 132n
 3.26.1: 167
 3.27.5: 161n
 4.6.4: 161n
 4.9.4: 149
 4.12.1-4: 144-145
 4.14.21: 149
 4.14.6: 149
 4.14.3: 131
 4.21.2-3: 149
 4.26.2: 131
 4.28.1: 92n
 4.32: 192, 201
 5.1.3: 178
 5.6.6: 137
 5.22: 168
 5.22.5-7: 169
 6.12.2-3: 152
 6.16.4: 153
 6.20.5: 137
 6.24.3: 152
 6.25.1: 98n, 134, 212, 220, 228,
 229
 6.29.1: 98n
 6.29.2-5: 101n
 6.31.1: 188n
 7.2.4-6: 225n
 7.5-8: 154
 7.7.4: 154
 7.13.2: 131, 178
 7.13.5: 135n
 7.16.5: 148, 152-153
 8.1.4: 98n
 8.3.3: 132
 8.7.4f.: 90n
 8.17.3: 131, 178
 8.22.1: 98n
 8.24-28: 191n
 8.24.3: 191n
 8.28.1: 131
 8.28.3: 178
 8.29.2: 191n
 9.4.4: 98n
 9.8.1: 191n
 9.12.2: 136
 9.12.8: 137
 9.13.3: 136
 9.13.3-5: 211n
 9.13.4-5: 98n, 191, 207
 9.13.5: 220, 224
 9.14.1: 98n
 9.15.3: 136
 9.30.1-2: 98n
 9.30.2: 135n
 10.2-12: 146
 10.2.1: 98n
 10.2.4: 98n, 122n, 131
 10.2.7: 98n, 99n, 161n
 10.4.6: 146
 10.7.3-4: 98n
 10.29.3: 135n
 10.31.2: 168n, 170n
 10.32.1: 178
 10.33: 220, 226
 10.33.4: 98n
 10.34.5: 136
 11.3-4: 168n
 11.4.3: 161n
 11.5: 200
 11.5.2: 184
 11.5.3: 205
 11.5.4: 192
 11.6.6: 192n
 11.7.1: 161n
 11.8-11: 205
 11.8.1: 132
 11.8.2: 132
 11.8.3: 178
 11.8.4: 132, 178
 11.9.1: 132
 11.10.1: 132
 11.10.4: 162

- 11.11.1: 132
 11.11.4: 205
 11.12.1: 132
 11.13.6: 190n
 11.15.1: 137, 225
 11.16.1: 193n
 11.16.2-4: 190n, 200
 11.16.6: 205
 11.17.3: 183n, 200
 11.20.3: 137
 11.21.3: 137
 11.21.7: 192
 11.22.3: 192n, 215n
 11.22.8: 137
 11.23.5: 137
 11.23.5-6: 128n, 137
 11.23.7: 138
 11.24.3: 178
 11.25.5: 99n
 11.26.2: 201
 11.26.3: 200n
 11.27.4: 193n
 11.27.9: 180, 181, 191, 192, 193,
 197, 201, 202, 203n, 212, 220,
 221, 228, 229
 11.28.6: 204
 11.30.4: 204, 208
 11.30.5: 183n
- Aratus**
Phaenomena
 133: 40n
- Aristoteles**
Poetica
 8.51a20: 143
 16: 240
 16.55a1-4: 238
- Augustinus**
Epistulae
 138.19: 198n
- Callimachus**
Hecale
 fr. 230 Pf.: 144n
In Cererem
 66ff.: 41
 87ff.: 41
- Cato**
De agri cultura
 5.4: 182n
- Catullus**
Carmina
 64.397ff.: 40n
- Chariton**
De Chaerea et Callirhoe
 1.1.14: 107n
 1.5.2: 107n
 1.12.6: 114n
 1.12.9: 114n
 1.23.2: 234
 1.26.6: 234
 2.1.5: 114n
 2.3.6-7: 114n
 2.3.7: 107n
 2.33.5: 234
 2.4.1: 114n
 2.4.8: 114n
 2.5.11: 114n
 2.5.12: 99n, 107n, 114n
 2.6.1: 114n, 115n
 2.9.4: 114n
 2.10.7: 233
 3.2.6: 114n
 3.2.8: 111n
 3.2.9: 111n
 3.3.5-6: 114n
 3.4.4: 109n
 3.8.6: 101n
 4.1.3: 114n
 4.1.5: 114n
 4.1.8: 107n, 115n
 4.7.6: 114n

- 4.7.6-7: 114n
 4.7.7: 113n
 5.2.7: 111n
 5.4.6: 107n
 5.5.9: 105n, 107n
 5.7.7: 245n
 5.9.4: 111n
 5.10.9: 107n
 6.1.9: 111n
 6.3.2: 114n
 6.4.5-6: 114n
 6.4.6: 107n
 6.5.8: 114n
 7.1.8: 98n
 7.1.11: 109n
 7.2.4: 98n
 7.3.5: 107n
 7.4.3: 107n
 7.5.15: 115n
 7.6.5: 114n
 8.1.4: 90n, 122, 210n
 8.5.2: 99n, 107n
 8.5.10: 114n
- Cicero**
De finibus
 2.118: 152n
De oratore
 2.48: 188n
Pro Caelio
 41: 103n, 110n
Tusculanae disputationes
 1.44: 129
 2.21: 150
- Claudianus**
De raptu Proserpinae
 1.55ff.: 45n
- Collatio legum Mosaicarum et Romanarum**
 15.2.1: 182n
- Corpus Inscriptionum Latinarum**
 IV 1781: 69n
- Ctesias**
FGrH
 688 F 24: 123
- Cypria**
 Fr. 1 W.: 43
- Demetrius**
De elocutione
 112-113: 107n
 150: 107n
 216: 123
- Dio Cassius**
Historiae Romanae
 52.36.1-2: 183n
- Dio Chrysostomus**
Orationes
 12.67: 120
 15.1-2: 120
- Diodorus Siculus**
Bibliotheca historica
 7.116.4: 194n
 10.20-22: 17
- Diogenes Laertius**
Vitae philosophorum
 5.80f.: 87n
- Dionysius of Halicarnassus**
Antiquitates Romanae
 4.64-85: 17
- Diphilus**
Fragmenta
 PCG 48: 155n
- Ennius**
Alcmeo
 20 J.: 105n
Annales
 51ff. Sk.: 47n
 288 Sk.: 41n
 309 Sk.: 105n
Hecuba
 180 J.: 105n

- Varia*
78: 49n
- Euripides**
Cresphontes
449.4 N.: 106n
Hecuba
568-570: 18n
Hercules furens
348-350: 151n
Medea
1317: 101n
Orestes
866-871: 105n
1155-1157: 102n
1639ff.: 43n
- Florus**
Epitoma
2.13.1: 37n
- Fronto**
Epistulae ad M. Caesarem
3.10.1: 182n
- Gellius**
Noctes Atticae
1.9.6: 182n
5.11: 194n
7.8.3-5: 186n
9.8.3: 185n, 194n
9.15.9: 185n
10.12.4: 188n
11.5: 194n
12.1.24: 180n
13.8.4: 193n
13.20.5: 195n
14.1: 179, 195
14.1.2: 185n, 187, 194
14.1.3: 188n
14.1.6: 195n
14.1.32: 180n, 187
14.1.33: 188n
14.1.35: 188n
14.1.36: 195n
- 16.8.16-17: 188n
17.5.9: 195n
17.12.1: 194n, 195n
20.1.9: 194n
- Heliodorus**
Aethiopica
1.4.1: 112n
1.8.7: 101n
1.14.4: 101n
1.14.5: 101n
1.18.1: 99n
2.6.4: 126
2.21.5: 106n
2.23.5: 113n
3.4.1: 101n
3.4.2: 101n
3.12-13: 101n
4.4.3: 101n
4.7.4: 101n
4.9.1: 126n
4.19.3: 101n
5.5.2: 110n
5.15.1: 101n
5.15.2: 101n
5.26.2-4: 234n
7.8.1: 112n
7.10.5: 101n
7.11.9: 106n
7.13.1: 234
7.25.1: 113n
10.12.2: 113n
10.15.2: 99n
10.39.2: 113n
10.41.4: 210n
- Hermogenes**
Peri ideon
2.4: 107n
- Hesiodus**
Fragmenta
204.94ff. M.-W: 43

- Opera et dies*
 182ff.: 40n
 197ff: 40n
 197-200: 101n
 587: 99n
- Theogonia*
 214: 43n
 287-332: 142n
 848ff.: 45n
- Historia Apollonii***
 1: 92n
 1.10: 238n
 1.13: 244n
 1.16: 244n
 2.6: 238n
 2.9-10: 244n
 2.11-12: 237
 2.14: 238n, 244n
 3.2: 238n
 8: 59
 11: 104n
 11.5: 237
 11.28: 237
 11.31: 237
 12: 103n
 14.2-3: 235
 16: 104n
 16.1: 235
 17: 250
 17.10: 237
 18: 104n, 105n, 237
 21.11: 243
 22: 250
 25.9: 243
 27.18: 236
 28.38-39: 236
 29: 252
 31: 252
 32.11: 239
 33: 61
 33.6: 238
 33.7-8: 239
- 33.12-13: 238
 33.13: 238
 33.26-34.1: 238
 34: 254
 34.1-2: 238
 35.1-2: 238
 35.11: 238
 36: 254
 37.7-8: 239
 37.11-12: 239
 37.14: 239
 37.17ff.: 239
 38: 111n
 40.5-6: 239
 40.16-17: 240
 42.11-12: 245
 47: 255
 47.10-11: 244n
 48: 104n
 57.2: 235
 58.1: 235n
 64.25: 236
 69.13-14: 236
 77.1: 241
 77.17-18: 243n
 77.23-24: 236n
 81.18-20: 245
 81.21: 245
 107.3: 236n
 127.6: 241
 127.13-14: 243n
 127.18-19: 236
- Historia Augusta***
Vita Marci
 19.2-4: 183n
- Homerus**
Ilias
 1.98-99: 101n
 1.193: 105n
 1.265: 142n
 1.363: 105n
 2.478: 100n

- 2.489f.: 99n
 2.653-656: 153
 3.35: 105n
 3.65: 101n
 3.146: 105n
 3.164f.: 43n
 3.277: 98n
 4.141: 99n
 5.627-668: 153
 5.638-642: 142n
 6: 240
 6.202: 101n
 6.235f.: 101n
 6.357f.: 98n
 8.7: 105n
 8.31: 105n
 8.366-369: 142n
 9.319f.: 105n
 9.535: 105n
 13.71f.: 101n
 13.278: 102n
 13.636: 101n
 14.214f.: 109n
 14.250-256: 142n
 16.19: 105n
 16.21: 101n
 16.823-826: 99n
 17.104: 101n
 18.117-119
 19.302: 99n
 20.7-8: 105n
 20.31ff.: 50n
 20.56ff.: 45n
 20.56-66: 46n
 21.74: 105n
 22.304f.: 98n
 23.71: 114n
- Odyssea*
- 1.28: 49n
 1.45: 105n
 1.366: 105n
 4.183ff.: 123
- 6.149: 105
 6.150-152: 98n
 8.579f.: 98n
 9.39: 106n
 9.197: 99n
 10.521: 105n
 11.29: 105n
 11.322-325: 142n
 11.539: 105n
 11.573: 105n
 11.601-627: 142n
 11.602-603: 152
 17.485: 114n
 17.487: 114n
 18.213: 105n
 19.392f.: 109n
 19.467-470: 109n
 20.13-22: 110n
 22: 245
 24.83: 114n
- Horatius**
- Carmina*
- 2.20.5f.: 203n
 3.1.1: 103n
 3.3.9-10: 150
 3.30.11-12: 202n, 203n
 3.30.12: 202
- Epistulae*
- 1.20.20-22: 203n
 2.1.210: 120n
- Sermones*
- 2.8: 66n
- Ioannes Saresberiensis**
- Policraticus*
- 8.11: 80n
- Iuvenalis**
- Saturae*
- 1.2: 143
 1.52: 143
 3: 47n, 51
 4: 47n

- 6.577-579: 183n
10.361: 152n
- Lactantius**
Diuinae institutiones
5.3.7: 187n
5.3.21: 187n
- Liuius**
Ab Urbe condita
1.13.3: 31n
1.57.10: 22
1.57-59: 16
1.57.8: 25n
1.57.9: 25, 25n
1.58-60: 33n
1.58.1-2: 30
1.58.2: 16, 27, 29n
1.58.3-4: 26
1.58.5: 27n
1.58.7: 25, 25n, 26
1.58.10: 18
1.58.10-11: 21
1.59-60: 21
Periochae
109: 37n
- [**Longinus**]
De sublimitate
15.2: 120
15.8: 121
- Longus**
Daphnis et Chloe
prol. 2: 210n
2.27.2: 98n
- Lucanus**
Bellum ciuile
1.1-7: 37n
1.8: 42
1.8-32: 37n
1.33-66: 37n
1.67-157: 37n
1.158f.: 41n
1.158-182: 37n
- 1.195ff.: 50n
- Lucianus**
Charon
22: 105n
Jupiter tragoedus
1: 105n
6: 105n
Philopseudes
1: 234
Verae historiae
1.4: 210n
- [**Lucianus**]
Onos
54: 190n, 200
55: 144n, 190, 210n
- Lucilius**
Saturae
1.5-7 W.: 47n
1.24-27 W.: 49n
- Macrobius**
Comm. in somnium Scipionis
1.2.8: 113n
- Marcus Aurelius**
Ta eis eauton
1.6: 183n
1.17.20: 182n
- Martialis**
Epigrammata
4.61.4-5: 57
8.10.1-2: 57
11.104.14: 69n
12.86.2: 28n
- Menander**
Misoumenos
A 9 S.: 113n
Perikeiromene
53: 113n
- Nouum Testamentum**
Euang. Matthaei
27.36: 84n

- 27.54: 84n
Euang. Lucae
 23.36: 84n
- Octavia**
 294ff.: 17n
- Ovidius**
Amores
 1.5.23: 170n
 1.6.4: 161n
 1.12.12: 22n
 1.13.47: 178n
 2.15.25: 28n
Ars amatoria
 1.336: 22n
 1.414: 22n
 2.703: 161n
 3.777-778: 69
Epistulae Heroidum
 3.50: 22n
 9.63: 155n
 10.7-14: 31n
 10.51-54: 31n
 13: 26
 20.61f.: 170n
Fasti
 1.249: 40n
 1.391-440: 23n
 1.497: 170n
 2.119: 99n
 2.685-852: 18
 2.717-720: 22
 2.751-752: 28, 28n
 2.753-758: 26
 2.755-756: 29
 2.759-760: 29
 2.761-762: 22n
 2.763-773: 28
 2.771-774: 21n, 26
 2.784-804: 19
 2.785-786: 25
 2.789-790: 30, 30n
 2.793-796: 27
 2.794-804: 23n
 2.797-798: 29
 2.799-800: 29
 2.805-806: 26
 2.813: 20, 25
 2.815-816: 27n
 2.817-818: 26
 2.819ff.: 26
 2.819-834: 25
 2.820: 21
 2.820-824: 21n
 2.821-822: 26
 2.823-824: 21
 2.832: 18n, 22n
 2.833-834: 20n, 22
 2.844: 20
 2.845-846: 22, 22n
 2.849-852: 20, 21
 6.319-48: 23n
- Ibis*
 4.380: 22n
- Metamorphoses*
 1.9: 50n
 1.127-261: 35n
 1.128ff.: 39n
 1.128-162: 48
 1.129ff.: 40n
 1.138ff.: 40n
 1.144ff.: 40n
 1.149ff.: 39n
 1.162: 178n
 1.163: 49n
 1.163ff.: 48
 1.163-252: 43n
 1.168ff.: 38n
 1.170: 38n
 1.175: 38n
 1.190f.: 43
 1.242f.: 50n
 1.547-557: 165
 2.301: 161n
 2.580-588: 165

- 3.157-162: 172
 3.162: 174
 3.285: 161n
 3.407: 161n
 3.419ff.: 168-169
 4.551-559: 165
 4.552: 176
 4.560: 177
 4.464ff.: 38
 5.181f.: 176
 5.198f.: 176
 5.206: 177n
 5.235: 177n
 5.356ff.: 45n
 5.409-437: 165
 5.577-641: 165
 5.670-676: 165
 6.23: 178n
 6.104: 174n
 6.303-312: 165
 6.424-674: 21n
 7.404-424: 146n
 7.406: 146
 7.785f.: 176
 7.791: 176
 8.150: 165
 8.830ff.: 41
 8.836: 41
 8.875ff.: 41
 9.1-272: 142
 9.395: 24n
 9.699: 162
 9.701: 161n
 10.32ff.: 45n
 10.243-296: 166
 10.252: 174
 10.515-518: 170n
 11.59-61: 176
 11.235: 174n
 11.730-750: 165
 12.394ff.: 169
 13.479-480: 18n
 13.746: 24n
 15.420f.: 165
Tristia
 1.11.117-122: 158n
- Papyri**
- POxy* 3829 ii 9: 43
POxy 3010 (*Iolaus*): 102n
PSI 981 (*Calligone*): 111n
- Petronius**
- Satyricon*
- 1.2-3: 184n
 2.3-5: 110n
 2.4: 57
 3.2: 103n, 110n
 6.1: 30
 8.2-3: 23
 8.4: 24, 24n, 60
 9: 29, 30, 31, 32
 9.1: 24, 24n, 25
 9.1-5: 15, 23-24
 9.2: 24n, 25
 9.3: 26
 9.4: 112n
 9.4-5: 27, 28
 9.14: 112n
 10.4: 33n
 10.5: 115n
 11.3: 112n
 11.4: 112n
 13.2: 112n
 13.3: 61
 16.3: 55:
 16.7: 55
 17.9: 54, 55, 56
 24.4: 69
 27.1: 66
 27.2: 65
 28.4: 65
 29.1: 76
 29.6: 65
 29.9: 73
 30.8: 56

- 30.9: 57, 62
 30.10: 57
 35.6: 113n
 37.2: 60
 39.3: 103n
 41.10-46.8: 60
 43.1: 60
 43.2: 60
 44.3: 53, 62
 44.13: 61
 45.6: 58
 45.8: 73n
 47.13: 71
 48.3: 71
 48.4: 55, 56
 48.6: 184n
 48.7: 109n, 152n
 53.1: 71
 53.6-8: 59, 60
 53.13: 113n
 55: 53, 54
 61.5: 74
 61.6: 93n
 61.8: 59
 62.13: 74
 63.2: 74
 63.3: 74, 93n
 64: 75
 64.5-13: 66
 64.7: 75, 76
 65.3: 75, 110n
 65.10-11: 70
 64.7: 57
 66.1: 63
 68.4: 103n
 68.5: 70, 103n, 108n, 113n
 68.8: 59, 63
 69.3: 74n
 70.4-6: 70-71
 71.1: 71-72
 71.12: 58
 74.8: 72
 75.10: 73
 75.10-76.2: 72-73
 76.4: 58
 77.2: 72n
 77.6: 59, 62
 79: 31, 32
 79-80: 29, 30
 79.8: 30
 79.9: 30-31
 80.3: 112n
 80.6: 58
 80.9: 113n
 85-86: 31n
 85.1: 93n
 88.8: 58
 89.52f.: 40n
 94: 32n
 94.12-15: 112n
 95.1: 112n
 95.7: 58
 97.4-5: 109n
 98.5: 109n
 98.9: 112n
 101.7: 109n
 101.8: 25n
 102.2: 58
 105.10: 109n
 106.11: 112n
 108.10-12: 112n
 110.6: 93
 110.8: 80, 82n, 93
 111-112: 77
 111.1: 92
 111.2: 84, 86
 111.3: 90
 111.5: 84
 111.6: 84
 111.7: 91
 111.8-13: 85
 111.12: 80n, 103n
 112.1: 103n
 112.2: 80n, 92

- 112.3: 85
 112.4: 85
 112.5: 85
 112.6: 92
 112.7: 86, 92
 112.8: 85, 92
 113.2: 80n
 117.4: 112n
 117.8: 58
 117.9: 61
 117.10: 113n
 118.1: 58
 118.4: 103n, 108n
 119.1ff.: 40-41
 119.3: 41n
 119.1-19: 39n
 119.1-60: 46, 51
 119.1-66: 39
 119.20-38: 40n
 119.24f.: 46n
 119.39-57: 40
 119.49ff.: 41
 119.54f.: 41
 119.58-60: 41
 120.61ff.: 40
 120.61-66: 37
 120.67-121: 38
 120.76: 38
 120.79f.: 44n
 120.85-89: 44
 120.90ff.: 40n
 120.90-93: 44n
 120.94-99: 45
 121.100: 109n
 121.101: 38
 121.103: 49
 121.103-121: 45
 122.122-125: 38
 122.126-123.244: 39
 124.1.245-295: 38
 124.1.249ff.: 40n
 124.1.254ff.: 38
 124.1.264ff.: 39
 124.1.271ff.: 50
 124.1.272: 38
 124.1.295: 50
 125.4: 115n
 126.18: 115n
 127.3: 115n
 127.5: 109n
 127.9: 115n
 128.7: 110n
 131.4: 109n
 132.11: 104n
 132.12: 109n
 132.13: 110n
 132.15: 110
 132.15.3: 110n
 134.11: 55
 134.12.12-13: 102n
 135.8.16: 99n
 135.15: 144
 137.3: 61
 137.6: 61
 140.6
- Phaedrus**
- Appendix Perottina*
- 15: 77
 15.2: 86
 15.3-5: 84
 15.4: 90
 15.8: 85
 15.11: 84
 15.12-15: 91
 15.14: 90
 15.17: 91
 15.18-24: 85
 15.22: 85
 15.26: 85
 15.27: 92
 15.28: 86, 92
 15.29: 85, 92
- Fabulae*
- 3.8.3: 91n

- 3.10.7: 82n
3.10.9: 92n
- Philostratus**
Vitae sophistarum
590: 186, 197n
491: 194n
- Pindarus**
Nemea
1.69-73: 152
- Plato**
Phaedo
59a: 127
60b: 126
Symposium
212d: 110n
219d: 110n
- Plautus**
Andria
925: 242
942-945: 242
Epidicus
179: 152n
Menaechmi
1124: 241n
Persa
2: 152n
- Plinius**
Epistulae
3.6.3: 170n
- Plutarchus**
Amatorius
768F: 68n
De gloria Atheniensium
348c: 120
De Iside et Osiride
51.371e: 195
Theseus
12: 146n
- Polemon**
De physiognomoniam
A20 Hoyland: 195n
- Propertius**
Elegiae
3.11.17-20: 155n
4.1: 201, 201n, 203, 204n, 208
4.1.61-62: 203n
4.1.69: 203-204
4.1.119-128: 201-202
4.1.133f.: 204
- Quintilianus**
Institutio oratoria
2.10.5: 186n
8.3.59-60: 121
8.3.70: 121
8.34.64-65: 121
10.1.61-64: 57
- [**Quintilianus**]
Declamationes
4: 186n
10: 186n
- Romulus** (ed. Thiele)
59: 77
59.1: 84, 92
59.2: 86
59.4: 84
59.5: 84, 85, 86
59.6: 84
59.8: 91
59.8-10: 85
59.9: 85
59.10: 85
59.15f.: 85
59.16: 92
- Sappho**
2.1 V.: 116n
- Scholia in Homerum**
Ilias
1.5: 43

- Odyssea*
 4.183: 123
 11.610: 101n
- Seneca iunior**
Apocolocyntosis
 4.2: 106n
 5.4: 106n
Epistulae ad Lucilium
 11.7: 32n
 88.22: 131
 95.42: 62
Hercules furens
 47ff.: 45n
 222-248: 151n
 471: 155n
 689ff.: 50n
Oedipus
 590ff.: 50n
Phoenissae
 443ss: 31n, 112n
- [**Seneca iunior**]
Hercules Oetaeus
 16-28: 151n
 375: 155n
 1265-1269: 150
 1269: 152n
 1703f.: 150-151
- Seneca senior**
Controuersiae
 10 praef. 9: 41n
- Seruius**
In Vergilii Aeneidos libros
 1.139: 49n
 10.104: 36n, 48
 11.785: 49n
In Vergilii Georgicon libros
 1.43: 49n
- Silius Italicus**
Punica
 9.287ff.: 50n
 13.821ff. 17n
- Sophocles**
Oedipus tyrannus
 1268-1276: 110n
Philoctetes
 1354-1356: 110n
Trachiniae
 1071-1074: 150
- Statius**
Siluae
 1.5.57: 170n
Thebais
 1.197ff.: 48
 1.245f.: 50n
 1.302: 50n
 8.31ff.: 45n
 8.38f.: 44n
 8.91: 45n
- Tacitus**
Annales
 2.32.3: 182n
 12.22.1: 183n
 12.52.3: 182n
 14.42-75: 72n
- Terentius**
Eunuchus
 1027: 155n
- Theocritus**
Idyllia
 14.15: 99n
- Valerius Flaccus**
Argonautica
 6.40: 99n
- Valerius Maximus**
Facta et dicta memorabilia
 1.3.3: 183n, 188n
 6.1.1: 17n
- Varro**
De lingua Latina
 5.65f.: 49n
 5.66: 49n

- 10.70-71: 223n
Menippeae
 Fr. 225 B.: 105n
- Vergilius**
Aeneis
 1.8ff.: 37n
 1.81-142: 104n
 2.44: 103n
 2.351f.: 40n
 3.69: 104n
 4.1: 104n
 4.4-5: 104n
 4.12: 104n
 4.34: 80n, 103n
 4.38: 80n, 103n
 4.65: 98n, 161n
 4.136: 104n
 4.139: 104n
 5.1: 103n
 6.119-123: 154
 6.237ff: 38n
 6.273ff.: 50n
 6.469f.: 104n
 6.625f.: 99n
 6.800: 148
 7.323ff.: 38
 8.184-305: 142, 148
 8.243ff.: 45n
 8.327: 40n
 8.362-365: 144
 8.698ff.: 50n
 9.426: 31n
 9.427f.: 112n
 9.436: 104n
 10.2: 49n
 10.11ff.: 46
 10.18: 44n
- Eclogae*
 3.83: 104n
 5.16: 104n, 105n
 8.70: 102n
- Georgica*
 133: 40n
- Vita Aesopi**
 129: 78, 87, 92
 130: 88
- Xenophon Ephesius**
Ephesiaca
 1.2.7: 98n
 1.9.7: 111n
 1.12.1: 98n
 2.1.3: 98n
 3.8.2: 90n
 5.7.4: 234, 236
 5.9.12-13: 241
 5.14.2: 234

GENERAL INDEX

- Achilles: 101n, 114n
Actaeon: 135, 162, 166, 166n, 167, 167n, 172, 173, 173n, 174, 175, 175n
Actium: 46
Ademar de Chabannes: 82n
Adonis: 170n
Aegeus: 146
Aeneas: 80n, 103, 104, 151, 151n, 153, 237, 238
Aesop: 78
Aetolia: 124n
Africa: 61, 71, 105n, 202, 203n, 206, 229
Agamemnon: 110n, 115
Aidos: 40n
Ajax: 147, 226, 227
Alcaeus: 57
Alcibiades: 110n
Alcimus: 144, 145
Alcinous: 236
Alcman: 57
Alcyon: 165
Alecto: 38, 44n, 50
Alexander of Abonuteichos: 183n, 192
Alexander the Great: 186n, 198n
Alexandria: 87, 165n
allegory: 47n, 98n, 101, 101n, 212, 216, 217, 220, 221, 228, 229, 230
amazement: 120, 120n, 124, 129, 129n, 130, 138, 139, 139n, 188n; *see also ekplexis*
Amphiaraus: 45n
Anacreon: 57
Anchises: 161
anecdotes: *see chreia*
Anna: 80n, 91, 94
Anthia: 98n, 111, 234, 235, 236, 241, 241n, 242
Antiochus: 59, 92n, 237, 238n, 244, 244n, 249, 250n, 251, 252, 253, 254, 255
Antoninus Pius: 198
anxiety: 137, 138
Apelles: 174n
Aphrodite: 109n; *see also Venus*
Apocolocyntosis: 38, 47n, 106
Apollo: 46, 47, 176, 192, 200, 201n, 203, 226, 227
Apollonius Rhodius: 142
Apollonius: 59, 104n, 111n, 235, 236, 237, 237n, 238, 238n, 239, 239n, 240, 241, 242, 243, 243n, 244, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255
apostrophe: 20, 37n, 111, 131, 132n, 177n, 178
aprosdoketon: 81n

- Archistrates: 234, 235, 237, 240, 250, 251, 251n, 252, 253, 255, 256
 Ardea: 16, 18, 27n
 Arethusa: 165
 Argonauts: 152
 Argos: 48
 Aristides of Miletus: 79n, 88n
 Aristomenes: 124, 125, 126, 127, 128, 128n, 130, 135
 Artemis: 234, 239n
 as (coin): 59, 60, 61, 62; *see also* coins
 Asclepius: 192, 192n, 198n
 Ascyrtos: 23, 24n, 27n, 28, 28n, 29, 30, 31, 31n, 32, 33, 33n, 54, 58, 60, 65, 69, 112
 Asia: 72, 93
 Asianism: 29n
 Asinius Marcellus: 193, 203n, 215, 228
 Astraea: 39n
 Atellana: 113, 113n; *see also* theatre
 Athena: 105n
 Athenagoras: 240, 250n, 254, 255
 Athens: 120
 Augustus: 18
aureus (coin): 61, 62; *see also* coins
 Babylon: 183n, 245n
 Bacchus: 203n
 Bacchylides: 57
 Baucis: 165
besalis: 62; *see also* coins
 Boeotia: 124n
 Brahmans: 199, 199n
 Brutus, Lucius Iunius: 17, 20, 21, 22
 Bulgakov: 68n
 Byrrhaena: 130, 136n, 166, 166n, 167, 189
 Cacus: 148
 Caesar: 37, 39, 50, 50n, 51, 72, 73
 Calasiris: 106n, 113n, 121n, 235
Calligone: 111, 111n
Callimachus: 142, 143, 144, 144n, 145, 203
Callirhoe: 101n, 111n, 113, 114, 114n, 115, 115n, 116, 233, 234, 235, 244
 Camillus: 50n
campus Martius: 200, 200n
 Carthage: 46, 103, 198
 Cato: 40
 Catullus: 142
 Cenchreae: 183n, 205n, 225, 228
 cento: 101n, 104, 105, 105n
 Cerberus: 147, 153
 Ceres: 41, 183
 Ceyx: 165
 Chaereas: 114, 114n, 244, 245n
 Chaos: 43, 160n
 Chariclea: 101n, 112n, 121n, 234, 235
 Charicles: 100n
 Charite: 101n, 131, 132, 135, 152, 154
 Chloe: 98, 101n, 244
chreia: 181n
 Chrysanthus: 60
 Cicero: 161, 195, 205
 Cimabue: 174n
 Circe: 15, 109, 115, 115n, 116
 Claudius Maximus: 198, 198n
 Clitophon: 100, 101n, 111, 122, 165n, 244
 Clytia: 165
 Cnemon: 113n, 121n, 126n
 coins: 58, 59, 60, 62, 70; *see also* ses-
 terce, as, *quadrans*, *aureus*, *denarius*
 comedy: 32n, 38, 97, 100, 111, 112, 113, 113n, 127, 131, 139n, 144, 246; *see also* theatre
 Commodus: 200
comparatio: 186
controuersiae: 186
 Corinth: 135, 136, 188, 222
 Cornelius Hispalis, Cn.: 188n

- Coronis: 165
 Crassus: 37
 Crete: 233
 Croesus: 66, 67, 67n, 68, 69, 72, 74, 75, 76
 Croton: 15, 61, 112n
 Cupid: 152, 162, 168, 170n
 curiosity: 128, 128n, 129n, 130, 135, 136, 136n, 137, 137n, 138, 159n, 164, 167, 188n
 Cyane: 165
 Cybele (goddess): 102
 Cybele (in Heliodorus): 233
 Cyclops: 153
 Cyllarus: 169
 Cyrene: 236, 240, 246, 250, 252
 Cyrus: 67n, 123
 Danae: 115, 115n
 Daphne: 165
 Daphnis: 101n, 105, 244
 Darius: 186n
 Dea Syria: 184, 191, 191n, 206
 declamation: 37, 38, 39, 42, 179, 180n, 184, 185, 185n, 186, 186n, 187, 190n, 193, 194, 195, 195n, 196, 196n, 197, 200, 205, 206
 Delphi: 78, 88
 Demainete: 233
 Demeter: *see* Ceres
 Demetrius of Phalerum: 87, 87n, 88, 93, 94
 Demodocus: 238
 Demosthenes: 110n
denarius: 61, 62; *see also* coins
 Derrida: 251
Dharma and Greg: 68n
 Diana: 135n, 166, 171, 172, 173, 173n, 175, 175n, 183, 239, 239n, 240, 242
dicacitas: 128, 128n
 Dido: 80n, 89, 103, 104, 104n, 105
diegema: 181n
 Dike: 40n
 Diomedes: 148, 152, 240
 Dionysias: 245, 252, 253, 255
 Dionysius: 110, 113, 114, 114n, 115, 115n, 116, 234, 244
 Diophanes: 133, 135, 180, 181, 181n, 187, 189, 189n, 191, 192, 203, 203n, 204, 205n, 206, 207, 208
 Dis: 38, 44, 44n, 45, 45n, 46, 46n, 47, 48, 49, 49n, 50
Discordia: 38, 39, 50, 50n
 Dorcon: 244
dupondius: 62; *see also* Coins
 Echion: 73, 73n
 Egypt: 200, 204n, 205, 208
ekphrasis: 38n, 135, 136n, 162, 163, 163n, 164, 165, 167, 168, 175, 178
ekplexis: 120, 122; *see also* amazement
 Electra: 241, 241n, 242
 Empedocles: 50n
enargeia: 120, 121, 121n, 122n, 124n, 132n; *see also* *euidentia*
 Encolpius: 15, 23, 24n, 26, 27, 28n, 29n, 30, 30n, 31, 32, 33, 33n, 54, 55, 57, 61, 65, 67, 69, 71, 73, 104, 104n, 109, 110, 110n, 111, 112, 115, 115n, 116, 148
 Ennius: 157, 203n
 Ephesus: 93, 239, 252, 255
 epic: 20n, 35, 36, 36n, 37, 38, 39, 42, 44n, 47, 48, 49, 50, 50n, 51, 51n, 52, 52n, 74, 97, 98, 98n, 100, 101, 108, 108n, 109, 109n, 110, 111, 113, 141, 143, 147, 149, 151, 155, 225n, 226, 245, 246
 Epictetus: 194
 Eros: 98, 98n, 111
 Erysichthon: 35n, 41
 Eteocles: 28n, 31n
euidentia: 121, 131; *see also* *enargeia*

- Eumolpus: 31n, 36n, 37, 39, 42, 44,
 48, 50n, 51n, 58, 59, 61, 79, 80,
 80n, 82n, 93, 94, 109n, 112, 112n
 Eurialus: 104
 Euripides: 110n, 120, 142, 146
 Europa: 100n
 Eurycleia: 109
 Eurystheus: 151
 Favorinus: 179-180, 180n, 185n, 186,
 187, 188, 188n, 191, 193, 194,
 194n, 195, 195n, 196, 196n, 205
 Flavianus: 80n
Fortuna: 37, 38, 44, 44n, 45, 46, 47,
 48, 49, 177n
 Fortunata: 60
 Fulgentius: 86n
 Furies: 45, 50, 120
 Ganymedes: 61, 62
 Gauls: 50n
 Geryon: 147
 Giotto: 174n
 Giton: 23, 24, 24n, 25, 25n, 26, 27,
 27n, 28, 29, 29n, 30, 30n, 31, 31n,
 32, 32n, 33, 33n, 54, 58, 65, 112,
 112n
 Glaucus: 240, 242
 Glyco: 73n
 Gorgias: 120n
 Gorgon: 176
Graecanicus: 223, 223n
 Habinnas: 59, 63, 70, 75, 110n
 Habrocomes: 111, 241n, 242
 Hades: 45n
 Hadrian of Tyre: 185, 197n
 Haemus: 154, 155
 Hebe: 115n, 152
 Hecale: 99n, 142, 143, 144, 144n, 145
hedys: 122
 Helen: 114, 114n, 115n
 Heliades: 165
 Helicon: 58
 Hellanicus: 249
 Hera: 109, 115n
 Herakles: *see* Hercules
 Hercules: 101n, 141, 142, 143, 147,
 147n, 148, 149, 150, 150n, 151,
 151n, 152, 153, 153n, 154, 155,
 155n
 Hermagoras: 105n
 Hermaphroditus: 168n
 Hermes: 105n
 Hermione: 43
 Herodotus: 151
 Hippolytus: 146
 Hippothous: 241, 242
 historiography: 15, 29, 32, 33, 38, 39,
 124n, 125, 131n, 210n
 Homer: 37, 97, 119, 120, 141, 142,
 145, 149, 155, 226, 227, 246
 Horace: 50n, 103n, 121, 206
 Horus: 201, 201n, 203, 203n, 208
 Hylas: 142
 Hypata: 130, 164, 189
 Hyperides: 110n
 Ibycus: 57
 Ino: 165, 176, 177
Iolaus: 102, 102n, 104, 106, 108
 Iphigenia: 242
 Isis: 99n, 132, 139, 161, 162, 162n,
 166, 168n, 177n, 181n, 183, 183n,
 184, 185, 191, 192, 192n, 193n,
 195, 199, 200, 200n, 201, 204,
 205n, 206, 207, 207n, 215, 225
Italia: 50n
 Jocasta: 31n, 112, 253n
 John of Salisbury: 80n, 81n
 Juno: 37n, 38, 44n, 151, 152, 183
 Jupiter: 38n, 42, 43, 43n, 44, 44n, 46,
 47, 48, 49, 49n, 50, 50n, 99, 100n,
 105n, 109, 115, 150, 151, 152,
 154, 195, 196, 196n, 226
katharsis: 122
 Kleinias: 100, 100n
 Lachesis: 45n

- Laertes: 242
 Laocoon: 103
 Laodamia: 26
 Lelape: 176
 Leporello: 55
 Leucippe: 99n, 100, 244
 Leucon: 241n
 Lévy-Strauss: 252, 252n, 256
 Libanius: 186n
 Lichas: 25n, 79
 loquacity: *see dicacitas*
 Lotis: 23n
 Lucian: 52, 183, 183n, 233
 Lucilius: 36
 Lucius (in Apul.): 62, 98n, 124, 125,
 126, 129, 129n, 130, 131, 132,
 132n, 134, 134n, 135, 135n, 137,
 138, 139, 141, 143, 144, 147,
 147n, 148, 153, 153n, 165, 166,
 167n, 175, 180, 181, 181n, 188,
 189, 189n, 191, 197, 200, 203,
 203n, 206, 207, 223, 224, 225,
 226, 227, 228, 229, 230
 Lucius (in the *Onos*): 190, 220, 223
 Lucretia: 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23n,
 25, 26, 27, 28, 29, 30, 30n, 31, 32,
 32n, 33, 33n
 Lucretius: 161
 Lupus, L. Cornelius Lentulus: 47,
 47n, 48, 48n, 50
 Lycaenium: 244
 Lycaon: 47n, 48
 Lydia: 155
 Madauros: 157, 158, 160, 180, 181,
 192, 193, 193n, 197, 201, 202,
 203, 203n, 204, 206, 207, 221,
 228, 229
 Manes: 45n
 Manto: 233
 Marcus Aurelius: 198
 Margarita: 66, 67, 68, 75, 76
 Marina: 242
 Martial: 164
 marvel: *see amazement*
 Medea: 146
 Megaera: 50
meletai: 178
 Melissa: 59, 60
 Melite: 101n, 244
 Menander: 113, 113n
 Menelaus (in Ach. Tat.): 100
 Menelaus (in Homer): 114, 114n,
 115n, 123
 Menippean satire: 36, 38, 45, 47, 47n,
 52, 103, 105, 105n, 106, 106n,
 183n; *see also* satire
 Menippus: 183n
 Mercury: 73, 171
 Meroe: 127
 Milesian fables: 79, 79n, 80, 81, 81n,
 88n, 167n, 192, 200, 201, 203,
 204, 207
 Milo: 133, 143, 144, 180, 187, 189,
 189n
 mime: 27n, 32n, 112, 112n, 113,
 113n; *see also* theatre
 Minerva: 73, 168n, 183
 Mithras: 193n, 215n
 Mithrobarzanes: 183n
 Momos, 43n
 Mozart: 55
 myth: 15, 16, 16n, 21n, 36, 38, 51, 52,
 114, 120, 121, 122, 135, 141, 144,
 145, 146, 148, 149, 152, 153, 155,
 166, 166n, 167, 172, 202, 252,
 252n, 256,
mythodes: 121
 mythography: 141, 143
 mythomaniac narrator: 52n, 109,
 115n, 148
 Mytilene: 252, 254
 Narcissus: 168, 168n
 Nasidienus: 66n
 Nausicaa: 237

- Nemesis: 40n
 Neptune: 47
 Nero: 37n
 Nessus: 150
 Niceros: 58, 59, 60, 74, 109n
 Nietzsche: 218n
 Niobe: 165
 Odysseus: 98n, 101n, 102n, 103, 109, 109n, 110, 111, 123, 147, 148, 153, 154, 191, 207, 225, 226, 233, 234, 236, 237, 238, 240, 242, 245, 246
 Oedipus: 48, 241n, 252, 252n, 253n
 Oenothea: 55, 61
 Olympus: 38, 39, 42, 44n, 46, 47, 48, 50, 152
 Omphale: 155
 orality and writtenness: 190n, 191, 195, 205, 210, 210n, 220, 222, 224
 Orestes: 102, 120, 241, 241n, 242
 Orpheus, 45n
 Osiris: 181, 183n, 192, 193, 195, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 203n, 204, 206, 207
 Ostia: 215
 Ovid: 82n, 104n, 142, 246
 Pacuvius: 195
 Palamedes: 226, 227
 Pamphile: 132n, 189n
 Pamphilus: 242
 pantomime: 136; *see also* theatre
 Panyassis of Halicarnassus: 151
paradoxa: 129n, 159, 160, 160n; *see also* amazement
 Parisatis: 123
 parody: 15, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 32, 33, 38, 45, 47, 47n, 52, 97, 99, 103n, 105, 105n, 106, 106n, 108, 109, 109n, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 141, 144, 145, 146, 149, 153, 155, 157, 159, 161, 161n, 170, 220
 Parrhasius: 174n
 Pascal: 218n
pathos: 17n, 20, 22, 26, 42n, 120, 124n, 134
 Patroclus: 99n, 114n
 Pedanius Secundus: 72n
 Penelope: 242
 Peregrinus Proteus: 183n
 Pergamene Youth: 31n
 Pergamum: 93
 Periander: 68n
 Pericles (in Shakespeare): 242
 Perseus: 176
 Phaedo: 127
 Phaedra: 146
phantasia: 120, 123
 Pharsalus: 46
 Philemon: 165
 Philippi: 46
 Philoctetes: 150
 Philomela: 21
 Phlegraean Fields: 38
phlyaces: 27n
 Photis: 132n, 133, 147, 147n, 168n, 207, 207n
 physiognomy: 196n
 Pierides: 165
pietas: 238, 238n, 246
 Pindar: 57, 110n, 142
plasma: 121, 122
 Plato: 110n, 175n, 198, 206, 206n
 Plautus: 157
 Pliny the Elder: 129n, 174n
 Plocamus: 66
 Plutarch: 129, 129n, 143, 182n, 194n, 227n
 Pluto: *see* Dis
 Polyaeus: 15, 109
 Polynices: 28n, 31n
 Pompeii: 61
 Pompey: 37, 39
 Priapus: 23n, 55, 61, 62

- Procne: 21n
 Propertius: 206, 208
 Propp: 256, 256n
 Proselenos: 109n
 Proserpina: 153
 prosimetrum: 36n
 Protogenes: 174n
 providence: 182n, 192, 192n, 195, 195n, 204, 207
 Pseudo-Clemens: 246
 Pseudolus: 246
 Psyche: 134, 141, 151, 152, 153, 170
pu-dicitia: 25
 Pygmalion: 166, 166n
 Pylades: 102, 241
 Pythagoras: 165, 199, 199n, 204n, 206, 206n
 Pythias: 62
quadrans: 60, 62; *see also* coins
 Quartilla: 54, 55, 69
 recognition: 109, 110, 236, 237, 238, 239, 239n, 240, 240n, 241, 241n, 242, 243, 244, 245, 246, 255
regifugium: 18n
 Rhea Silvia: 23n
 Rhode: 241n
 riddles: 69, 235, 236, 249, 251, 252, 254
 Rome: 16, 17, 18, 25n, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 52, 73, 148, 183, 183n, 185, 185n, 186, 192, 194n, 196, 196n, 197, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 207, 208, 223
 Romulus: 47n
 Sappho: 57, 115, 116
 Sarpedon: 153
 satire: 35, 36, 36n, 38, 46, 47, 47n, 48, 49, 51, 51n, 52, 132, 139, 181n, 183, 185n, 217, 218, 219; *see also* Menippean satire
 Scaliger: 56
Scheintod: 235
 Scintilla: 72
 Scipio the Elder: 186n
 Scissa: 63, 70
 Scylax: 66, 67, 68, 75, 76
 Scylla: 165
semis: 62; *see also* coins
 Seneca the Elder: 236n
 Seneca: 38, 47, 47n, 52, 106, 108, 142, 236n, 142
 Serapis: 182n
 seriocomic: *see spoudogeloion*
 Servius: 86n
 sesterce: 56, 58, 62; *see also* coins
 Sextus of Chaeronea: 129, 227n
 Shakespeare: 17n, 236n, 242
 Sicily: 71
 Simonides: 57
 Sinon: 245
 Sirens: 234
 Sisenna: 79, 88n
 Skyros: 101n
 Socrates (in Apul.): 125, 125n, 126, 127, 128, 135
 Socrates (in Plato): 126, 127
 sophists and "second Sophistic": 162, 166, 179, 180, 182, 185, 191, 193, 194, 195n, 196, 196n, 205
 Sophocles: 110n, 142, 146, 147, 150, 241
spoudogeloion: 127, 127n, 139n
 Statius: 142, 164
 Stesichorus: 57
 Stranguillio: 252, 253, 255
suasoriae: 186
 Sulla: 183n
 Sulpicius Apollinaris: 195n
synkrisis: 186
 Tantalus: 48
 Taranto: 79
 Tarquinius, Lucius Collatinus: 16, 17, 18, 20, 21, 25, 30

- Tarquinius, Lucius Superbus: 18n, 20, 21
 Tarquinius, Sextus: 16, 17, 18, 20, 21, 22, 25, 26, 28, 29, 30, 32, 33
 Tarsia: 61, 234, 236, 237, 238, 239, 239n, 240, 241, 241n, 242, 243, 245, 250n, 251n, 252, 253, 254, 255, 256
 Tarsus: 239, 245, 249, 250, 252, 253, 255
 Telethusa: 162n
 Tereus: 21
 Theagenes: 110, 113n, 121n, 234
 theatre: 68, 97, 100, 100n, 101, 101n, 103n, 108, 111, 112, 113n, 120, 120n, 131, 131n, 132, 135, 136, 185; *see also* atellana, comedy, mime, pantomime, tragedy
 Thebes: 120, 149
 Thebes: 43, 48
 Theognis: 201n
 Theron: 233
 Thersander: 233, 245n
 Theseus: 141, 142, 143, 144, 145, 146, 154, 155
 Thessaly: 124n, 125n, 148
 Thrasyleon: 149, 150, 151
 Thucydides: 110n
 Thyamis: 234
 Tibullus: 82n
Tinouphis: 102n
 Tisiphone: 38, 44n, 50
 Titans: 44n
 Tlemachus: 242
 Tlepolemus: 141, 152, 153, 154
 tragedy: 17, 17n, 31n, 50n, 82n, 97n, 98, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 120n, 125n, 127, 131, 132, 141, 142, 146, 151, 155, 191, 193, 240n, 241; *see also* theatre
 translation: 180n, 181n, 210, 212, 220, 223, 224, 229, 230
 transvestitism: 155
 Trimalchio: 30, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 72n, 73, 74, 74n, 76, 103, 103n, 113n
 Troy: 40n, 43, 43n, 52, 153
 Tryphaena: 25n, 79
 Twelve Tables: 204n
uates: 201, 201n, 203n, 206, 208, 208n
 Ulpianus: 182n
 Umbricius: 51-52
 Valerius Flaccus: 142
 Varro: 105
 Vasari: 174n
 Venus: 44, 151, 152, 153, 168n, 170n, 183
 Vergil: 35, 36, 40, 48, 70, 80, 91, 94, 103, 104, 105, 108, 113n, 141, 149, 155, 158, 159, 160, 161, 162, 238n, 245, 246
 Verres: 121
 Vesta: 23n
 Vives, Juan Luis: 18n
 Voltaire: 218n
 wordplay: 160, 160n
 writtenness: *see* orality and writtenness
 Zeus: *see* Jupiter

