

## «ADULTERY MIME»: DA PRATICA SCENICA A MODELLO ERMENEUTICO

*Qualcuno sciorinava un racconto arcinoto  
di amante avida, di marito beffato, di seduttore nascosto in un tino.*  
M. Yourcenar, *L'opera al nero*

L'adulterio, come è noto, occupa un posto di primo piano nelle rappresentazioni mimiche: numerosissime testimonianze, disseminate nel tempo, riferiscono della sua straordinaria popolarità, degli entusiasmi del pubblico non meno che della censura degli autori cristiani. Gli studiosi hanno ovviamente posto l'accento sulla rilevanza scenica dell'adulterio e, basandosi su testimonianze letterarie indirette (in particolare quelle di età augustea e imperiale),<sup>1</sup> si sono ingegnati nel disegnare i tratti scenici del mimo d'adulterio. Già nel 1854, infatti, Carl Joseph Grysar prova a definire le modalità rappresentative dell'«Hahnreischaf» sulla scena latina;<sup>2</sup> all'inizio del secolo successivo Hermann Reich, nella sua massiccia e incompiuta monografia sul mimo, propone più di un'ipotesi ricostruttiva dell'«Ehebruchs drama»;<sup>3</sup> nel 1931 Allardyce Nicoll, in un

---

1) Una significativa raccolta di testimonianze, soprattutto cristiane, sulla presenza dell'adulterio nel mimo è in Reynolds 1946, 78–80. A fronte del largo campionario di critiche moralistiche, la generosa quanto isolata apologia di Coricio certifica, di fatto, il successo del mimo d'adulterio ancora nel IV secolo d.C.

2) Secondo Grysar 1854, 253 s., la coppia di amanti, aiutata dalla mediazione di un servo astuto, riesce a incontrarsi nella casa dell'adultera; all'arrivo di una non meglio precisata persona, l'amante si nasconde in una cesta da cui, prossimo all'asfissia, deve a un certo punto riemergere; lo scandalo è ormai palese e anche il marito tradito ne viene a conoscenza; stupido non meno che geloso, il marito potrebbe diventare un pericolo per la coppia, ma la moglie, con abili carezze, riesce a fargli dimenticare quanto è accaduto e a ottenere addirittura una pacificazione con l'amante.

3) La ricostruzione di Reich 1903, 89 s. e 563 s. è «characteristically confused», come dirà Kehoe 1984, 95. Lo studioso ricostruisce tre possibili scenari, che peraltro non si escludono vicendevolmente: (1) la tresca adulterina, favorita dai complici dei due amanti (un parassita o un servo per l'adultero, una serva [*cata carissa*] per la donna), viene direttamente scoperta dal marito, il cui inatteso arrivo costringe il seduttore a venir fuori, pena il soffocamento, dalla cesta dove si era nascosto; (2) in una sequenza di più scene, il pubblico assiste alla progressiva seduzio-

fortunato volume sulla storia del teatro popolare, dedica un breve paragrafo agli «adultery mimes» e alla loro prolungata vitalità scenica;<sup>4</sup> anche Georgios J. Theocharidis, infine, in una dissertazione dottorale apparsa nel 1940 e dedicata al teatro profano di età bizantina, fornisce nel paragrafo «Ehebruchsdramen» un rapido schizzo dell'«Ehebruchsmimus», cercando soprattutto di valorizzare, ai fini della propria indagine, le testimonianze di Coricio e Giovanni Crisostomo.<sup>5</sup>

Una svolta avviene nel 1946, allorché Robert W. Reynolds pubblica un articolo dal programmatico titolo «The Adultery Mime». Lo studioso offre una ricca documentazione sul tema dell'adulterio mimico, che a suo avviso ha origine nel contesto culturale alessandrino ma trova un più maturo compimento a Roma nel periodo augusteo. Come i suoi predecessori, Reynolds dà particolare rilievo ai versi di Orazio (Sat. 2,7,58–61), Ovidio (Tr. 2,497–514) e Giovenale (6,41–44, 8,196 s.), che, pur non essendo testi mimici, forniscono importanti indizi per ricostruire il plot di quella che sarebbe la più affermata versione di «adultery mime». Nel periodo tra I secolo a. C. e II d. C. a Roma si afferma infatti, secondo la tesi di Reynolds, una specifica versione di «adultery mime»; prevederebbe una scena unica, con ambientazione interna (verosimil-

---

ne della donna, all'incontro adulterino, alla scoperta della tresca da parte del marito e – se si presta fede alla testimonianza di Coricio (apol. mim. 54 s., p. 356 Foerster-Richtsteig) – alla scena di giudizio conclusiva, con l'educativo trionfo della giustizia sull'immoralità della coppia; (3) attraverso l'impiego di più scene, vengono in un primo momento introdotti la futura adultera, il marito geloso e il giovane amante, il quale, aiutato dalla *cata carissa*, entra nella casa coniugale per incontrare la donna; quindi si assiste ai numerosi raggiri con cui il marito viene beffato; l'amante, nascosto nella cesta, viene però scoperto dal marito, che dapprima pensa di farsi giustizia con un coltello, ma poi preferisce condurre gli adulteri davanti al giudice; quest'ultimo apostrofa severamente i colpevoli, ma, al termine, l'inevitabile lieto fine porta un allegro appianamento della contesa.

4) Secondo Nicoll 1931, 119 s., l'«adultery mime» prevede uno stupido e anziano marito, molto geloso della giovane moglie, la quale infatti ha una relazione clandestina; nel mezzo di un convegno amoroso tra i due adulteri fa il suo ingresso una terza persona (forse un parassita), che costringe l'amante a nascondersi nella cesta; vicino a soffocare, il giovane deve alla fine rivelare la sua presenza, ma l'abile adultera riesce in qualche modo a rassicurare l'ottuso marito e a salvare l'amante; come Reich 1903, anche Nicoll ritiene, sulla base di Coricio, che il mimo d'adulterio abbia termine con una scena di tribunale e con la condanna (almeno morale) della coppia di amanti.

5) Theocharidis 1940, 83–87.

mente la camera da letto) e tre protagonisti, che lo studioso indica con la terminologia di Ovidio: la *callida nupta* (ossia la moglie astuta e fedifraga), il *cultus adulter* (il seduttore di bell'aspetto, interpretato dall'*archimimus*), lo *stultus vir* (il marito tradito e gabbato, interpretato dallo *stupidus*). Assemblando le notizie delle fonti antiche Reynolds arriva a tracciare la possibile successione degli avvenimenti: il marito, insospettito, interpella uno schiavo per conoscere il nome dell'amante di sua moglie;<sup>6</sup> quindi lascia la casa con l'intenzione di tornare all'improvviso per cogliere la moglie in flagrante adulterio ovvero passa direttamente a interrogare la donna, la quale però lo raggira senza difficoltà (magari anche concedendoglisi sessualmente) e lo convince ad andar via tranquillo; entra l'amante e i due adulteri si preparano all'amplesso, ma il ritorno del marito costringe la donna a nascondere il seduttore in una cesta; mentre la moglie e il marito dialogano tra loro, l'amante, sul punto di soffocare, è costretto a venir fuori dal nascondiglio e a rivelare la sua presenza;<sup>7</sup> il tradimento sembra ormai scoperto ma lo stolido marito viene di nuovo raggirato oppure minaccia atroci vendette che non si realizzano grazie alle astute contromosse dialettiche della moglie.<sup>8</sup>

L'articolo di Reynolds diventa presto un'auctoritas bibliografica,<sup>9</sup> richiamato da tutti coloro che si occupano di adulterio e di mimo, finché nel 1984 viene sistematicamente riconsiderato da Patrick Kehoe, in un contributo il cui titolo («The adultery mime reconsidered») rivela in modo nitido gli intenti dello studioso, peraltro già autore nel 1969 di una dissertazione dottorale sul mimo

---

6) Reynolds 1946, 82 si basa, per questo dettaglio, su una testimonianza di Capitolino (Hist. Aug. [M. Ant.] 29,2), ma precisa che i sospetti del marito potevano essere già dati per acquisiti, senza che una specifica scena ne spiegasse l'origine.

7) Reynolds 1946, 83 non esclude che il marito (premeditadamente o no) voglia andare a cercare qualcosa nella cesta oppure che le si sieda sopra tamburellando con i talloni ovvero ancora che il dialogo tra i coniugi si arricchisca di sapidi doppi sensi.

8) Anche Reynolds 1946, 84 riprende il già citato passo di Coricio nel quale il retore di Gaza menziona la farsesca scena finale, con i due adulteri condotti in tribunale dal marito tradito; secondo lo studioso, tuttavia, si tratta di una scena frequente solo a partire dall'età imperiale, quando un «large cast» renderà possibile una conclusione poco praticabile nel mimo d'adulterio a tre personaggi attestato dai versi di Ovidio e Giovenale.

9) «Still definitive» viene definito, oltre quarant'anni dopo, da Fantham 1989, 162.

latino.<sup>10</sup> Lo studioso americano, nel ripercorrere l'indagine dei suoi predecessori sulle testimonianze antiche, ritiene che i tentativi di ricostruire un «typical plot» di mimo adulterino siano «inevitably guesswork, possessing no probative value», ma che vadano ugualmente presi in considerazione perché hanno prodotto «some misleading conceptions about mimic plays in general».<sup>11</sup> Kehoe sottolinea i limiti delle altre ricostruzioni<sup>12</sup> e non risparmia neppure l'articolo di Reynolds: l'analisi dello studioso irlandese è «the most significant» ma nondimeno «seriously defective».<sup>13</sup> Il principale sforzo di Kehoe è quello di portare argomenti e testimonianze per dimostrare che l'«adultery mime» preveda, diversamente da quanto ritenesse Reynolds, più di una scena e più di tre personaggi: con un ragionamento quasi sillogistico egli sostiene che, poiché (a) il tema dell'adulterio è quello di gran lunga dominante sulla scena mimica<sup>14</sup> e poiché (b) fin dal I secolo d. C. vengono rappresentati mimi ampi per organico e struttura drammatica,<sup>15</sup> si dovrà necessariamente dedurre che (c) l'«adultery mime» rientri in una «large-scale production» e prevedeva un'articolazione scenica alquanto elaborata,<sup>16</sup>

10) Nella dissertazione, intitolata *Studies in the Roman mime* (Univ. Cincinnati), un intero capitolo (il sesto) è dedicato all'«Adultery as a subject of the mimic stage»: le riflessioni qui esposte costituiscono, di fatto, il nucleo portante dell'articolo apparso quindici anni dopo.

11) Kehoe 1984, 94.

12) «All of these reconstructions are seriously flawed» (Kehoe 1984, 96). Lo studioso concede qualche merito solo alla ricostruzione di Wiemken 1972, il quale però, occupandosi di «adultery mime» nel breve paragrafo «Das Ehebruchsmotiv nach Juvenal und Chorikios» (146–148), non propone, a ben vedere, sostanziali novità rispetto agli studiosi che lo hanno preceduto e, piuttosto, tiene a precisare che il mimo d'adulterio può essere ricostruito in maniera solo sommaria («Die spärlichen Angaben der Autoren lassen die Handlung des Ehebruchsmimus nur in größten Umrissen zutage treten» [Wiemken 1972, 147]).

13) Kehoe 1984, 96. In particolare, lo studioso obietta a Reynolds che non c'è prova che l'«adultery mime» avesse inizio con il marito geloso che chiede allo schiavo il nome dell'amante della moglie; analogamente, gli sembra inverosimile che fosse prevista una scena di amplesso (simulato) tra l'adultera e il marito da rabbonire.

14) Kehoe 1984, 97: «adultery mimes seem to have constituted a large part of the mimes presented on the stage.»

15) Kehoe 1984, 98: «Testimony extending over our entire period (third century B. C. – sixth century A. D.) shows that many mimic dramas required more than three actors and one scene and were often quite large scale productions.»

16) Kehoe 1984, 98: «The existence of such large-scale productions would imply that many mimes of adultery were also productions of some size.»

con l'impiego di un numero di attori ben superiore ai tre supposti da Reynolds.<sup>17</sup>

Pur rivedendo criticamente le teorie sull'«adultery mime», Kehoe non mette in discussione – anzi, semmai consolida – la certezza a cui erano approdati gli studiosi che l'avevano preceduto, ossia l'esistenza di uno specifico mimo d'adulterio, dai tratti scenici inequivocabili. E se invero nulla esclude che questo tipo di «adultery mime», ricostruito da Reynolds e ridefinito da Kehoe, possa anche essere stato rappresentato sulla scena esattamente come i due studiosi hanno provato a ricomporlo, va altresì ricordato che siamo privi di ogni diretta evidenza testuale,<sup>18</sup> né pare verosimile che il genere mimico, costitutivamente basato sull'improvvisazione, potesse affidarsi a uno schema performativo pressoché unico.<sup>19</sup> Ciononostante, l'articolo di Kehoe segna, dopo quello di Reynolds, la definitiva cristallizzazione dell'«adultery mime»: una tra le tante possibili rappresentazioni mimiche del motivo adulterino assurge a mimo d'adulterio per eccellenza, tanto che nella comunità scientifica internazionale tende a consolidarsi l'idea – come proverò a chiarire attraverso tre casi esemplari – che in età imperiale (ma verosimilmente già da prima) esistesse un «adultery mime» dai tratti scenico-drammaturgici inconfondibili, con un cast e un plot così stabili nel tempo da aver messo in moto, in altri generi letterari, un calcolato gioco allusivo.

---

17) Kehoe 1984, 106: «the common mimic theme of adultery was treated in productions which were very often quite elaborate, demanding more than the bare minimum of three roles and one scene which Reynolds claims as the norm for this variety of mime.»

18) Come è stato più volte notato (vd. e. g. McKeown 1979, 72, Webb 2008, 98), nessuno tra i frammenti mimici più o meno estesi conservati in ambito greco e latino ha finora restituito una trama che ricalchi l'«adultery mime» così come Reynolds e Kehoe hanno provato a ricostruirlo. Il dato è ancor più rilevante se si pensa al quinto mimiambro erondeo (*La gelosa*) o al mimo popolare anonimo della *Moicheutria*, entrambi basati sul tema della passione illecita della padrona per il suo schiavo, e dunque impernati sul motivo dell'adulterio: il plot della *Moicheutria* «ne correspond pas du tout au modèle “typique” du scénario d'adultère» (Webb 2006, 132; analoga riflessione in Webb 2008, 109).

19) Sui rischi cui vanno incontro gli studiosi nel tentativo di elaborare «the pattern of the 'adultery mime'» riflette Marshall 2006, 9: «the desire to determine a single cast and number of scenes for the mimic presentation of an adultery tale is misguided.» La stessa scena giovenaliana dell'amante nascosto nella cesta, così insistentemente ricordata da chi ha voluto ricostruire il modello dell'«adultery mime», è solo una delle «infinite possible variations» sul tema dall'adulterio colto in flagranza dal marito, come ha puntualizzato Webb 2008, 105.

1. Nella monografia *Catullus and his world. A reappraisal*, apparsa nel 1985, Timothy Peter Wiseman si sofferma sull'accusa di veneficio che Clodia fece muovere, nel 56 a. C., contro il suo ex amante Celio, brillantemente difeso da Cicerone appunto nella *Pro Caelio*. Secondo lo studioso nel corso dell'orazione vi sarebbe, per screditare Clodia, una pungente insinuazione costruita sulle denamiche dell'«adultery mime».

67. *Praegestit animus iam videre, primum lautos iuvenes mulieris beatae ac nobilis familiaris, deinde fortis viros ab imperatrice in insidiis atque in praesidio balnearum conlocatos. Ex quibus requiram quem ad modum latuerint aut ubi, alveusne ille an equus Troianus fuerit qui tot invictos viros muliebri bellum gerentis tulerit ac texerit. Illud vero respondere cogam, cur tot viri ac tales hunc et unum et tam imbecillum quam videtis non aut stantem comprehenderint aut fugientem consecuti sint.*

Clodia – ricorda Cicerone – voleva sorprendere Licinio, l'emissario di Celio che, secondo gli accusatori, avrebbe dovuto consegnare agli schiavi della stessa Clodia il veleno da usare contro di lei. La donna aveva perciò fatto nascondere nei bagni, luogo dell'appuntamento, alcuni fidati amici che, al momento opportuno, dovevano saltar fuori dal nascondiglio e cogliere Licinio in flagrante. Eppure – nota Cicerone non senza ironia – tutti questi uomini si sono lasciati scappare un singolo e spaurito individuo (*hunc et unum et tam imbecillum*): mi piacerebbe proprio – prosegue Cicerone in tono ormai sarcastico – vedere questi «gagliardi guerrieri appostati dalla loro generale in agguato e nel presidio dei bagni: a loro chiederò come si siano celati e dove, se sia stata quella vasca (*alveus ille*) o il cavallo di Troia a portare e nascondere tanti invitti combattenti di una guerra femminile».

Wiseman nota che in questo passaggio dell'orazione – già marcata, peraltro, da costanti riferimenti teatrali<sup>20</sup> – Cicerone vuol far apparire Clodia intimamente collegata al disdicevole mondo del mimo. La vicenda ambientata nei bagni, per esempio, è definita una mediocre *fabella* (64) inventata da una consumata *poetria* (64), con un finale non dissimile da un rocambolesco *mimi... exitus* (65). Ma soprattutto, pur di gettare ulteriore discredito su Clodia, Cicerone cerca, secondo Wiseman, di prestarle i connotati di un personaggio

20) Wiseman 1985, 28: «In fact, the *pro Caelio* is full of theatrical references.»

mimico.<sup>21</sup> Il corto circuito allusivo avverrebbe proprio attraverso il modello dell'«adultery mime»: Cicerone, nel domandare se a celare i presunti testimoni della donna sia stato proprio *alveus ille* («the famous tub»), ammiccherebbe alla scena dell'amante nascosto dall'adultera;<sup>22</sup> Clodia verrebbe così assimilata a una delle tante dissolute *matronae* portate in scena dal mimo d'adulterio: una subdola traditrice pronta a celare nella tinozza del bagno il suo amante (anzi, in questo caso, i suoi tanti amanti).

L'ipotesi di Wiseman, per quanto suggestiva, mi sembra tuttavia forzata per più di un motivo.<sup>23</sup> Il significato di «famous» assegnato a *ille*, per esempio, essenziale per fondare l'interpretazione dello studioso,<sup>24</sup> non è qui necessario.<sup>25</sup> Ma soprattutto, nell'accentuare il peso semantico di *alveus* in chiave mimica, lo studioso fa perdere forza al sarcasmo retorico abilmente costruito da Cicerone, il quale già poco prima, giocando parodicamente con il lessico militare, aveva descritto l'*imperatrix* Clodia intenta a disporre i suoi *fortes viri ... in insidiis atque in praesidio balnearum*. Il sarcasmo va vieppiù inasprendosi ora che Cicerone chiede iperbolicamente se il luogo dove si sono nascosti gli uomini della «generale» sia quell'*alveus* a tutti noto o piuttosto l'*equus Troianus*. L'enfasi è tutta sul secondo elemento della disgiuntiva, il «cavallo di Troia»: quanto più reale e concreto è il luogo dove si stipano gli

21) Wiseman 1985, 29: «Cicero's ... brilliant and shameless innuendo leads his audience to think of her not just as a writer of mimes but as a character in one.»

22) Cicerone alluderebbe «to the most popular of all mime plots, the concealed adulterer ... 'Alveus ille' must be an allusion, and I take it to be the same as *cista Latini* in Juvenal's sixth satire» (Wiseman 1985, 28 s.).

23) «I am not sure about this» è il cauto parere espresso, in merito all'ipotesi di Wiseman, già da Hollis 1998, 562 n. 9, il quale, suggerendo un influsso tragico piuttosto che mimico, nota pure che qui, a differenza del mimo di adulterio, «the lover is not immediately relevant to the context».

24) Rilevando che «commentators still do not explain *ille*» (p. 29 n. 47), Wiseman lascia intendere che la valenza di *ille* da lui proposta – «famous», appunto – fa finalmente luce sul recondito significato allusivo del nesso *alveus ille*. Ne è convinto anche Cavarzere 1987, 135, il quale rende *alveus ille* con «la solita tinozza» ritenendo che «Wiseman ... osserva a ragione che *alveus ille* deve riferirsi a qualcosa di risaputo» (174 n. 165).

25) È noto infatti che l'aggettivo-pronome *ille* indica un termine lontano sia da colui che parla sia da colui che ascolta: nella costruzione del suo sarcastico paradosso Cicerone si chiede se i testimoni di Clodia si siano davvero nascosti in quel bagno – quello cioè sede della vicenda da lui esposta, un bagno a tutti noto e, in questo senso, famoso – o piuttosto nel cavallo di Troia.

uomini di Clodia (ossia l'*alveus*, il bagno in cui ha luogo l'episodio) tanto più spiccherà, nella provocatoria alternativa, la menzione del cavallo di Troia, degno nascondiglio – sembra voler dire caustico Cicerone – per tanti eroi radunati (a Troia come nei *balnea* di Roma) per un poco onorevole *muliebre bellum*.<sup>26</sup> E che l'*equus Troianus* sia al centro dell'interesse di Cicerone mi pare definitivamente dimostrato da un'ulteriore considerazione: la prossimità fonetica ed etimologica di *alveus* con il sostantivo *alvus* («ventre»)<sup>27</sup> sembra infatti voler prefigurare il celeberrimo ventre dell'*equus Troianus* piuttosto che innescare un'allusione mimica che farebbe andare fuori tempo il successivo ἀπροσδόκητον di memoria epica.<sup>28</sup>

2. Mentre Wiseman valorizza un singolo aspetto dell'«adultery mime» formalizzato da Reynolds e Kehoe (la scena dell'amante nascosto dalla moglie infedele), Costas Panayotakis, uno dei maggiori conoscitori del genere mimico,<sup>29</sup> recupera più estesamente il modello. «An Adultery-Mime» si intitola il quinto capitolo del volume *Theatrum Arbitri. Theatrical elements in the Satyrica of Petronius* (1995), dove lo studioso cretese si propone di dimostrare che le vicende amorose narrate in fitta successione nei capitoli 91–99 del *Satyricon* petroniano sono «of a purely farcical nature, and suggest a direct influence of comedy and mime» (Panayotakis 1995, 122). «Mimicum moechimonium» è il titolo che Panayotakis

26) La studiata e vivida elaborazione del discorso da parte di Cicerone è messa in evidenza già da Narducci 1989, 54: «Qui l'oratore vuole provocare un effetto grottesco: dopo la definizione di Clodia come generale, e il nesso solenne attinto dal linguaggio bellico (*in insidiis atque praesidio*), la specificazione di quel *balnearum* ha l'effetto di un *aprosdoketon* che svuota e ridicolizza tanta militaresca sostenutezza. Non basta: subito dopo, i testimoni acquattati in una tinozza dei bagni sono comicamente paragonati agli Achei nascosti nel cavallo di Troia: del resto, anche là si combatteva per una donna!»

27) Cf. App. Probi, p.202, 31 s. Keil: *Inter alvum et alveum hoc interest, quod alvum ventrem significat, alveum autem ... cavam esse demonstrat*; e cf. anche Verg. Aen. 2,401: *scandunt rursus equum et nota conduntur in alvo*.

28) Che «Cicerone avesse voluto giocare con le parole ... e avesse scritto *alveus* pensando alla *alvus* del cavallo che nascondeva gli armati» è un'ipotesi già di Rocca 1998, 169, la quale ricorda anche la familiarità dell'Arpinate con il topos del cavallo di Troia.

29) Merita di essere qui ricordata la sua recente e preziosa edizione commentata dei mimi di Decimo Laberio, «a truly great achievement, combining the best traditions of classical scholarship with a fresh and modern approach to these scanty remains as fascinating literary texts» (Hunink 2010).

propone per il burrascoso episodio dei capitoli 97,1–99,4, che qui riporto selettivamente.

97.4 *Imperavi Gitoni ut raptim grabatum subiret annexereturque pedes et manus institis, quibus sponda culcitam ferebat, ac sic ut olim Ulixes †pro† arieti adhaesisset, extentus infra grabatum scrutantium eluderet manus.* 5. *Non est moratus Giton imperium momentoque temporis inse-ruit vinculo manus et Ulixem astu simillimo vicit. ...* 7. *Interim Ascylos ut pererravit omnes cum viatore cellas, venit ad meam, et hoc quidem pleniorum spem concepit quo diligentius oppessulatas invenit fores.* 8. *Publicus vero servus insertans commissuris securem claustrorum [in]firmi-tatem laxavit.* 9. *Ego ad genua Ascyli procubui et per memo-riam amicitiae perque societatem miseriarum petii ut saltem ostenderet fratrem. ...* 98.1 *At non servus publicus tam languide agit, sed raptam cauponi harundinem subter lectum mittit omniaque etiam foramina pa-rietur scrutatur. Subducebat Giton ab ictu corpus et retento timidissime spiritu ipsos sciniphes ore tangebatur ...* 2. *Eumolpus autem, irrumpit perturbatus ...* 3. *Genua ego perseverantis amplector, ne morientes vellet occidere ...* 4. *Dum haec ego iam credenti persuadeo, Giton collectione spiritus plenus ter continuo ita sternutavit ut grabatum concuteret.* 5. *Ad quem motum Eumolpus conversus salvere Gitona iubet. Remota etiam culcita videt Ulixem, cui vel esuriens Cyclops potuisset parcere.* 6. *Mox con-versus ad me 'Quid est' inquit 'latro? Ne deprehensus quidem ausus es mihi verum dicere. Immo ni deus quidam humanarum rerum arbiter pendenti puero excussisset indicium, elusus circa popinas errarem'.* 7. *Giton longe blandior quam ego, primum araneis oleo madentibus vulnus, quod in supercilio factum erat, coartavit. Mox palliolo suo laceratam mutavit vestem, amplexusque iam mitigatum osculis tamquam fomen-tis aggressus est ...*

Encolpio, il protagonista-narratore, si trova con l'amato Gitone in una camera d'albergo dove ha appena assistito alla rissa tra il rivale Eumolpo e il personale della locanda. La sua soddisfazione dura poco perché arriva il precedente rivale, Ascilto, in cerca di Gitone. Encolpio dà ordine al *puer* di aggrapparsi, novello Ulisse, sotto il materasso. Non appena Ascilto fa irruzione nella stanza, Encolpio inizia a supplicarlo e riesce a farlo andar via senza subire danni, mentre Gitone resiste in silenzio aggrappato sotto il letto, ormai a contatto con le cimici, e sfugge ai bruschi controlli del *servus publicus* che accompagna Ascilto. Subito dopo, però, nella stanza si precipita anche Eumolpo, che accusa Encolpio di tenere nascosto Gitone. Anche in questo caso Encolpio si esibisce in una supplica, fingendo di essere egli stesso disperato per aver perso il diletto *puer*, ma quando Encolpio è quasi riuscito nel suo piano, Gitone, oppresso da polvere e cimici, starnutisce tre volte e viene scoperto. È proprio Gitone, tut-

tavia, con modi suadenti e baci ben calcolati, a placare la furia di Eumolpo e a ristabilire la pace nel trio omosessuale.

Nella vicenda Panayotakis ravvisa non una generica suggestione mimica – su cui, in effetti, non sarebbe difficile convenire – ma una puntuale ripresa, in chiave omosessuale, proprio dell'«adultery mime» e del suo cast abituale:<sup>30</sup> (a) Gitone, celebrato per la sua bellezza da Eumolpo (92,3) e da Encolpio (93,4), incarnerebbe il *cultus adulter*, che si nasconde all'arrivo del marito-Ascilto e deve trattenere il fiato per non essere sorpreso; (b) Encolpio sarebbe la *callida nupta*: individua il nascondiglio per il *cultus adulter*-Gitone ed escogita espedienti per far credere al marito-Ascilto di essere sola; (c) Ascilto avrebbe il ruolo dello *stultus vir*: se ne va senza sospettare nulla e viene sostituito da un altro *stultus vir* (Eumolpo), al quale la *callida nupta*-Encolpio propina una nuova finzione paratragica.

Le parti assegnate da Panayotakis potrebbero anche rispondere allo schema dell'«adultery mime» così come è stato codificato da Reynolds, ma solo a condizione di valutarle autonomamente, fuori dal contesto narrativo, come se obbedissero a funzioni sceniche predefinite. Giudicati invece all'interno del romanzo petroniano e delle dinamiche che regolano i rapporti tra i personaggi, i ruoli individuati da Panayotakis risultano poco congruenti, se non addirittura contraddittori: (a) il *puer* Gitone, oggetto dei desideri erotici di Encolpio e di Ascilto, nel *Satyricon* è alternatamente la loro 'moglie': mal si concilia il suo ruolo con quello del *cultus adulter*; (b) Encolpio nella narrazione petroniana è il perenne innamorato di Gitone, il marito virtuale che in questo punto della vicenda ha ritrovato l'amore che riteneva perduto: più che alla *callida nupta* sembra simile, al massimo, allo *stultus vir*, il marito ignaro che la moglie-Gitone nei capitoli precedenti ha già tradito a favore del più prestante Ascilto;<sup>31</sup>

30) Che l'«adultery mime» a cui pensa Panayotakis sia ancora una volta quello ricostruito da Reynolds appare evidente dalla citazione testuale, a p. 133, delle parole di Reynolds in merito alla «barest form» di un mimo d'adulterio. Anche per la classificazione dei protagonisti della vicenda, Panayotakis segnala il suo debito nei confronti dello studioso irlandese: «I owe this classification to Reynolds 1946» (Panayotakis 1995, 133 n. 34).

31) Osservo incidentalmente che, nel suo sforzo di equiparare l'astuzia dissimulatrice di Encolpio a quella della *callida nupta* del mimo, Panayotakis ricorda il momento in cui egli, per fingersi ignaro della sorte di Gitone, supplica Ascilto di mostrargli il *puer* (97,9: *ego ad genua Ascylti procubui, et ... petii ut saltem ostenderet fratrem*). Se ci attenissimo alla distribuzione di ruoli suggerita da Panayotakis

(c) a sua volta Ascilto, sebbene qui venga raggirato,<sup>32</sup> nel *Satyricon* non ha lo statuto dello *stultus vir*, né tanto meno è marito della *callida nupta*-Encolpio: la sua funzione narrativa è piuttosto quella di un affascinante rivale d'amore<sup>33</sup> che subentra a Encolpio nel cuore del *puer*; (d) neppure Eumolpo ha nel romanzo alcuna relazione sentimentale con la *callida nupta*-Encolpio, ma piuttosto è corteggiatore del presunto *cultus adulter*-Gitone: tanto più forzato risulterà l'inedito ruolo di secondo *stultus vir*.<sup>34</sup>

Gli imperfetti e poco soddisfacenti esiti che derivano da una rigida applicazione delle coordinate dell'«adultery mime» a questa scena petroniana sembrano dimostrare che, malgrado l'indiscutibile aura mimica dell'episodio,<sup>35</sup> non è possibile trasferire in modo

---

ci troveremo di fronte, in questo caso, all'insolita situazione per cui la *callida nupta* (Encolpio) implora lo *stultus vir* (Ascilto) di mostrarle il *cultus adulter* (Gitone): forse è un po' troppo anche per il più *stultus* dei mariti!

32) In questo caso il raggio è totale, giacché lo *stultus vir*-Ascilto esce definitivamente di scena senza sospettare che il *cultus adulter*-Gitone sia stato nascosto dalla *callida nupta*-Encolpio; l'«adultery mime» invece, secondo la ricostruzione di Reynolds, prevede che lo *stultus vir* debba comunque accorgersi della presenza dell'amante, anche se poi finirà per essere nuovamente beffato.

33) In 92,8–10 Eumolpo descrive la prestantza fisico-sessuale di Ascilto con tale ammirato stupore (92,9: *habebat enim inguinum pondus tam grande, ut ipsum hominem laciniam fascino crederes*) da non lasciare dubbi sul suo ruolo di giovane irresistibile seduttore.

34) Si osservi inoltre che la reazione stizzita dello *stultus vir*-Eumolpo nei confronti della *callida nupta*-Encolpio, allorché il *cultus adulter*-Gitone starnutendo rivela la sua presenza, è determinata non dalla scoperta inattesa dell'adultero nascosto – come invece accadeva allo *stultus vir* dell'«adultery mime» ricostruito da Reynolds e Kehoe – ma dal disappunto per aver dovuto attendere così a lungo prima di scoprire chi si era certi di trovare.

35) È stato a più riprese osservato che *mimus* e *mimicus* sono termini ricorrenti nel *Satyricon* (19,1; 35,6; 80,9; 94,15; 106,1; 117,4); gli stessi capitoli 94–109 hanno «le movenze e la materia di un mimo» e li si potrebbe persino ricondurre «ad una composizione specifica, se il mimo stesso non fosse imitazione della realtà della vita» (Gagliardi 1980, 102); e già Collignon 1892, autore di un «seminal study» sul *Satyricon* (Panayotakis 1995, XX n. 23), osservava che vi sono «sérieuses raisons de croire que Pétrone a bien connu le mime populaire et en a utilisé pour son roman et les intrigues et le style» (1892, 276; cf. anche p. 283: «Si Pétrone a fait des emprunts au théâtre latin, et on est autorisé à le supposer, ce sont les mimes surtout qu'il a dû mettre à contribution»). D'altra parte – come opportunamente precisa Vannini 2010, 176 – l'«influenza del mimo» in Petronio è stata «talora sopravvalutata» e non si può trascurare che proprio l'adulterio, «uno dei temi frequenti nei generi che hanno come scopo il divertimento del lettore», ricorre anche nella «commedia, e probabilmente era caratteristico del filone del romanzo licenzioso, all'interno del quale compare spesso sotto forma di inserto 'milesio' (Apul. *Met.* 9,15 ss.)».

meccanico il pattern scenico elaborato da Reynolds e Kehoe. L'allusione allo schema dell'«adultery mime» avrebbe inoltre la conseguenza di attenuare la calibrata intenzione parodica che – non sfuggita agli studiosi – innerva tutto il passo. La notissima fuga dalla grotta del Ciclope, narrata nel nono canto dell'*Odissea*, è infatti esplicitamente richiamata, malgrado qualche incertezza testuale (irrilevante ai nostri fini), dall'immagine di Gitone-Ulisse aggrappato al di sotto del letto-ariete (97). Nel capitolo successivo (98,5) Petronio torna a citare il modello epico, sottoponendolo all'ennesima rilettura: sollevato il materasso, Eumolpo scopre un Gitone-Ulisse che avrebbe mosso a compassione persino il Ciclope affamato. Una rete intertestuale così articolata, dove il modello epico trova puntuali (e degradati) corrispettivi romanzeschi, con innegabili effetti umoristici,<sup>36</sup> rischierebbe di essere appesantita da un'ulteriore e tanto specifica sovrapposizione allusiva di matrice mimica.<sup>37</sup> Petronio piuttosto stabilisce un corto circuito immediato tra il modello alto e la sua degradazione romanzesca, tra l'epica e il comico;<sup>38</sup> un contrasto tanto più efficace se ottenuto senza mediazioni mimiche

---

36) «L'arte allusiva ... viene impiegata non tanto per impreziosire il tessuto testuale ..., ma per generare effetti di ilarità nei momenti dell'agnizione» (Cicu 1992, 112).

37) Escluderei che si possa far risalire il meccanismo parodico direttamente alla presunta origine mimica, come pure è stato talora ipotizzato: Panayotakis 1995, 132 per esempio giudica la scena «clearly a mimic travesty of the Homeric text» e sostiene che l'artificio comico in base a cui Petronio «dresses the low-life adventures of his novel with eminent literary garment» è un espediente «derived from the popular sub-literary mime»; prima di lui, Gagliardi 1980, 104 n. 38 ha notato che l'episodio del Ciclope «(come altri dell'*Odissea*) dovette essere sfruttato a iosa dai mimografi, per via delle possibilità comiche offerte. Molto probabile, quindi, che lo spunto per quest'immagine sia venuto a Petronio da qualche mimo»; più di recente Walsh 1996, 187, ha rilevato che «the banal reference to the Homeric episode in the Cyclops' cave ... is characteristic of mimic performances». In realtà il riuso della *Kyklopeia* è già attestato nella commedia e nel dramma satiresco tra la fine del IV e l'intero V secolo a. C. (si pensi per esempio al *Ciclope* di Epicarmo, di Aristia e di Euripide, ai *Ciclopi* di Callia e agli *Odissei* di Cratino) e, come osserva Paratore 1933, 319, il richiamo al mito odissiaco ricorda qui «una di quelle celeri assimilazioni che si sogliono fare nelle commedie, all'istante, fra le comiche avventure di un personaggio e quelle serie di un eroe mitologico, come Aristofane, per esempio, ci fa vedere spesso».

38) Walsh 1970, 45: «the most frequently invoked comic effect is the deployment of the epic tone. The heroes are in reality anti-heroes who meet situations demanding courage and intrepidity with acts of ludicrous cowardice, and who regard their trivial pains and quarrels as Homeric trials; and the language of epic is employed to make the subsequent deflation still more comic.»

(o, meglio, mimico-adulterine), che finirebbero per affievolire l'effetto ossimorico e offuscare quella intenzionale continuità con l'*Odisea*, di cui proprio i capitoli 97–98 rappresentano «una significativa anticipazione».<sup>39</sup>

3. Antonis K. Petrides nell'articolo «Talking (from) baskets: Epicharmus fr. 123 K.-A.», pubblicato nel 2003, si sofferma sull'unico frammento ancora conservato dello *Scirone* epicarneo, tramandato da uno scolio al v. 185 della *Pace*:

(A.) τίς ἐστι μάτηρ; (Φο.) Σακίς. (A.) ἀλλὰ τίς πατήρ;  
(Φο.) Σακίς. (A.) τίς ἀδελφεὸς δέ; (Φο.) Σακίς. (A.) – ∪ –.

Qualcuno sta interrogando insistentemente il proprio interlocutore, che – chiarisce lo scolio – è un φορμός, ossia un «cesto». Alle incalzanti domande sulle origini familiari, la *persona loquens* ottiene sistematicamente la risposta σακίς, «serva»: per la συγγένεια che associa le serve ai cesti – spiega lo scolio – una σακίς non può che essere madre, padre e fratello di un φορμός. Secondo un'altra ipotesi (suggerita da Schneidewin e condivisa poi dagli editori Kassel e Austin), qui sarebbe da leggere un'allusione scherzosa alle origini servili di Φόρμος (o Φόρμις), contemporaneo e collega di Epicarmo.

Petrides 2003, 77 intende proporre, tuttavia, «a different interpretation». A suo giudizio, a rispondere è sì un cesto, ma, giacché i cesti di solito non parlano, a parlare sarà stata una persona nascosta al suo interno. Per dare forza all'esile assunto di partenza,<sup>40</sup>

39) La riflessione è di Vannini 2010, 14, il quale osserva che le «numerose allusioni all'*Odisea* ... diventano più evidenti e sembrano assumere un'importanza strutturale per i capp. 100–115 ... e in generale per tutta la sequenza narrativa che va da 100 a 140». Un riuoso colto e umoristico del modello odissiaco (nella fattispecie, la vendetta di Odisseo sui Pretendenti) si verifica anche nell'elegia 4,8 di Properzio, indubbiamente caratterizzata da vivida comicità (si vedano i *loci paralleli* in Plaut. Merc. 783 e, soprattutto, Asin. 921), dove McKeown 1979, 74 ha voluto vedere un'ennesima «influence of the Adultery-Mime»; partendo dall'assunto – duplice quanto, a mio parere, poco cogente – che il mimo si rivolgesse a «the same audience as elegy did» (71) e che l'«adultery mime» avrebbe fornito all'elegia il Leitmotiv del «love-triangle» (72), lo studioso ipotizza un'inversione dei ruoli rispetto al presunto modello mimico: Cinzia sarebbe il marito tradito (per nulla *stultus*, a dire il vero) e Properzio la *nupta* (assai poco *callida*, di fatto).

40) Lo stesso Petrides, in effetti, rileva – e cerca di giustificare – l'assoluto silenzio dello scolio sulla presenza di una persona nascosta nel cesto; soprattutto, egli non può negare la possibilità che, in contesto comico, un oggetto inanimato sia in

Petrides chiama in causa l'auctoritas dell'«adultery mime», così come è stato formalizzato dai suoi predecessori. E se la scena epicarnea «was indeed part of an adultery mime» (Petrides 2003, 80) si potrebbe persino individuare il punto della pièce nel quale il frammento andrebbe collocato, ossia il momento che precede di poco la scoperta dell'amante celato nella cesta.<sup>41</sup> Ricalcando il pattern dell'«adultery mime», Petrides ricostruisce così l'intera scena: il *cultus adulter*, chiuso nel φορμός, sta per soffocare e inizia forse a lasciarsi sfuggire qualche gemito; la moglie fedifraga, con la complicità dell'adultero, sfrutta la situazione a proprio favore e prova a convincere l'ottuso marito che è proprio il cesto a lamentarsi; lo *stultus vir* si beve la storia e, per fugare le residue perplessità, si mette a interrogare il φορμός sulla sua genealogia, come appunto si evincerebbe dal fr. 123.

Sempre basandosi sul pattern dell'«adultery mime», Petrides avanza un'ulteriore ipotesi: nella risposta del *cultus adulter*, il sostantivo σακίς andrebbe inteso come nome proprio (in effetti è *nomen ancillae* nel fr. 10,1 K.-A. di Ferecrate) e alluderebbe, in un'ennesima beffa ai danni dello *stultus vir*, al nome della serva che ha combinato la tresca tra la moglie e l'amante. Sarebbe proprio la stupidità del marito a far sì che nello *Scirone*, come nell'«adultery mime», l'interrogatorio andasse per le lunghe e l'adultero, incapace di resistere, fosse costretto a uscire dalla cesta rivelando definitivamente la sua presenza.

Temendo che gli si possa obiettare di aver adoperato per l'esegesi del frammento di Epicarmo un pattern ricostruito solo su testimonianze di età tardo-repubblicana e imperiale, Petrides si sforza di mostrare quanto antichi fossero il mimo e il tema dell'adulterio. Per dare plausibilità alla sua esegesi prova a individuare già nell'archaia – ossia in un genere e in un'epoca non troppo distanti

---

grado di parlare: «as C. Austin reminds me, a comedy where an inanimate object actually talks is not unheard of» (Petrides 2003, 77 n. 10). Ed è senz'altro il caso di ricordare le parole di Fraenkel sulla tendenza dei comici a personificare oggetti inanimati: «qualsiasi linguaggio popolare, e qualsiasi arte comica che da esso tragga origine e che si proponga come fine il divertimento di spettatori ingenui, tende a conferire autonomia e vita propria a parti del corpo, a oggetti della suppellettile casalinga, anzi a tutte le cose di impiego quotidiano; la tendenza all'espressione drastica ha qui larghe possibilità di spiegarsi» (Fraenkel 1922, 95).

41) Il frammento «might be located in the moments just preceding the climax of the adulterer's discovery» (Petrides 2003, 81).

da Epicarmo – l’influsso dell’«adultery mime». Ecco allora che ricorda gli «embryonic ‘proto-mimes’» delle *Tesmofoiazuse* di Aristofane<sup>42</sup> e soprattutto il *Dionisalessandro* di Cratino, dove – come si apprende dalla hypothesis papiracea (P.Oxy. 663) – Dioniso, travestito da Paride-Alessandro, partecipa al giudizio delle tre dee e seduce Elena; non appena però apprende dell’arrivo degli Achei, il dio nasconde Elena in un paniere (τάλαρος) e si traveste egli stesso da ariete, finché il vero Paride-Alessandro li scopre entrambi e li fa portare sulle navi. Inevitabile, per Petrides, ravvisare anche qui il modello dell’«adultery mime», o meglio una sua «funny subversion» (Petrides 2003, 84), poiché ora a nascondersi sarebbe la donna (Elena) e non l’adultero (Dioniso), entrambi scoperti, alla fine, da chi ha il ruolo del marito tradito (Paride). L’argomentazione mi sembra forzata e nel *Dionisalessandro*, composto a ridosso dello scoppio della guerra del Peloponneso, si dovranno cogliere – come già segnala la hypothesis e come convengono gli studiosi moderni – gli attacchi di Cratino alla politica militare di Pericle: il gesto di Dioniso di nascondere Elena in un cesto e di assumere le sembianze di un ariete alla notizia dell’arrivo dei nemici non andrà quindi interpretato alla luce di improbabili e fuorvianti contaminazioni mimiche ma piuttosto come il comportamento goffamente pavido e vigliacco di chi, dopo aver provocato un irreparabile conflitto, si rivela del tutto inetto ad affrontarne le conseguenze.

Ma l’«adultery mime», inteso da Petrides come pattern cui far diligentemente aderire la ricostruzione dello *Scirone* epicarneo, continua ad agire nella parte conclusiva dell’articolo, allorché lo studioso cerca di determinare in quale misura il tema dell’adulterio sia organico al trattamento complessivo del mito di Scirone da parte di Epicarmo. A giudizio di Petrides la circostanza mitologica che

---

42) Petrides 2003, 81. Il Parente, camuffato da donna, sta raccontando alle sue uditrici le molteplici malefatte femminili, per lo più di natura adulterina, che Euripide non ha portato in scena. Valutare «considerable» (Petrides 2003, 83) la somiglianza tra questi scenari e l’«adultery mime» mi pare francamente eccessivo, alla luce se non altro della pervasiva tendenza misogina che segna l’intera commedia attica. Né può tacersi che vi è stato chi in questi versi ha letto, piuttosto, un’origine novellistica: in Aristofane, e in particolare proprio nelle *Tesmofoiazuse*, vi sono «many allusions to the characters of the novella of the adulterous woman, the cunning, unfaithful wife, the jealous husband, the lover, and the maid who runs on secret errands» (Trenkner 1958, 80; sull’influsso novellistico, mediato dal mimo, vd. anche Benz 2001, 68–72).

Teseo sconfisse Scirone non con l'uso della forza ma attraverso l'astuzia farebbe del brigante «a good candidate for the *stupidus* role» (Petrides 2003, 84); e siccome Plutarco (Thes. 10) riferisce pure di una tradizione megarese favorevole a Scirone, Petrides suggerisce anche una ricostruzione benevola verso lo *stupidus*: come ricorda Coricio, nell'«adultery mime» il marito tradito trascina in tribunale gli amanti e, pur nel lieto fine tipico del mimo, ottiene piena e moralizzante giustizia. Impossibile confutare un'ipotesi che, nata da una mera suggestione (quella di leggere il frammento nella prospettiva dell'«adultery mime»), finisce per avventurarsi in speculazioni fondate su fragili ricostruzioni piuttosto che su dati cogenti: che «the inference of an adultery mime ... may not be the only possible answer to the riddle of fr. 123» è la conclusione – assolutamente da sottoscrivere – cui lo stesso Petrides 2003, 86 deve alla fine rassegnarsi.

L'argomentazione di Petrides mostra in modo esemplare, a mio avviso, come il motivo dell'adulterio mimico, estrapolato dal suo contesto performativo e trasformato in uno schema predefinito, di origine speculativa, possa condurre a interpretazioni di incerta solidità, la cui forza argomentativa sta nel ricalcare – e spesso nell'inseguire pervicacemente – il modello di riferimento. È invece più utile, ritengo, allargare la prospettiva critica ed evitare che l'espressione «adultery mime» diventi una «catch-all category»: <sup>43</sup> una sorta di passepartout attraverso cui indagare, nei più svariati contesti letterari, la presenza della tematica adulterina.

Fondamentale è ribadire ancora una volta che, malgrado le ipotesi di Reynolds e Kehoe, non è possibile accertare l'esistenza di una forma standardizzata di «adultery mime». Proprio perché l'adulterio è materia di straordinaria vitalità in ambito mimico saranno state innumerevoli le variazioni sul tema, a loro volta condizionate da tanti ed eterogenei fattori: la quantità e la qualità degli attori, il luogo e l'occasione della rappresentazione, le scelte performative del capocomico-regista, la connivenza del pubblico, i parametri culturali e sociali dell'epoca, ecc. <sup>44</sup> Il tema dell'adulterio do-

43) Webb 2008, 102. Efficace, tra le altre, anche la formulazione di Rehm 2007, 194, secondo cui, fin dall'inizio, «the umbrella term 'mime' ... covered a range of acts resembling burlesque and vaudeville».

44) Webb 2006, 132: «Ce qui est clair, c'est qu'il n'y pas une seule représentation mimique de l'adultère mais que c'est un thème traditionnel qui est constamment modifié selon les groupes, selon le lieu ou selon les goûts de l'époque.»

veva prestarsi a rappresentazioni semplificate, grossolane, affidate all'estemporaneità non meno che alla consumata notorietà del repertorio mimico, concepite per avere facile presa su spettatori non necessariamente rozzi ma di certo consapevoli di assistere a uno spettacolo senza ambizioni letterarie:<sup>45</sup> considerata da questo angolo visuale, l'espressione «adultery mime» non designerà altro che un generico «basic plot» (Webb 2008, 106 e 114), un canovaccio di massima alquanto prevedibile (l'arcinoto intrigo basato sul trio lui-lei-l'altro) su cui apportare continue variazioni,<sup>46</sup> con modalità che potrebbero persino evocare i processi ri-creativi del mito.<sup>47</sup>

Di fronte alla leggerezza e alla flessibilità strutturali del mimo – e dell'«adultery mime» in particolare, se vogliamo continuare a impiegare questa definizione ormai convenzionale – è difficile credere che scrittori e poeti antichi possano aver operato processi allusivi che sono invece tipici nel caso di riuso di modelli letterari alti o, comunque, dotati di una netta e riconosciuta identità. Fare dell'«adultery mime» – e, per di più, di un «adultery mime» ricostruito 'a tavolino' – la fonte del tema adulterino in testi non mimici equivale a restringere e irrigidire la prospettiva critica, e forse persino a dare al mimo un'eccessivo peso storico-letterario. E prima di avallare una concezione 'mimocentrica' sulla diffusione letteraria del tema dell'adulterio mi sembra utile ricordare che il motivo appare radicato ben prima della formalizzazione del presunto «adultery mime», come mostra in modo esemplare l'ottavo canto dell'*Odisea*, dove Demodoco, accompagnato dalle danze dei giovani feaci, canta il celebre «divine *Ur*-adultery» (Petrides 2003, 83) in cui la dea Afrodite tradisce Efesto con il più atletico e prestante Ares, insieme al quale però verrà intrappolata e umiliata dal

---

45) Webb 2008, 97: «This coding of mime as “popular” does not mean, however, that it had no appeal to the elite.»

46) Mi pare di particolare efficacia una riflessione di Marshall 2006, 9, il quale, pur non rigettando in toto le ricostruzioni di Reynolds e Kehoe, sottolinea l'inevitabile variabilità delle trame mimiche basate sull'adulterio: «The basic narrative is familiar, but different performances will emphasise different aspects of what is essentially the same basic situation, employing different permutations of characters, different numbers of scenes, and different settings. Some adultery mimes might have the lovers arranging a rendezvous, some might have the lovers caught in the act, some might be set at a subsequent trial, and some might present a combination of scenes.»

47) Webb 2008, 114: «The constant recombination of elements in the mime and its reworking of a repertoire of basic plots ... suggests that mime was in some ways parallel to myth» (analoga riflessione in Webb 2006, 132).

marito oltraggiato.<sup>48</sup> E se gli spettacoli teatrali, e in particolare la commedia attica (ma anche, in ambito latino, l'Atellana),<sup>49</sup> hanno contribuito a una capillare diffusione del topos dell'adulterio, non mancano d'altra parte le tracce di una parallela circolazione a livello popolare, come apprendiamo per esempio da Ateneo: nei *Deipnosophisti* l'erudito di Naucrati ricorda i canti adulterini (ᾠδαὶ μοιχικαί) di origine locrese e diffusissimi in Fenicia (15,697b–c), le rappresentazioni di adulate e mezzane (γυναικας μοιχους καὶ μαστροπούς) operate dai μαγῶδοί (14,621c) e le canzoni notturne inventate, secondo Eupoli (fr. 148 K.-A.), da Gnesippo per gli adulteri che volevano attirare l'attenzione dell'amante (14,638e),<sup>50</sup> né potrà essere dimenticata, tra gli influssi di origine popolare, l'indubbia azione esercitata dalla *fabula Milesia*, considerata uno «Steinbruch für den Mimus».<sup>51</sup>

Se poi la nostra indagine si concentra su Roma e sul periodo tra il I secolo a.C. e il II d.C. – l'arco di tempo cioè in cui Reynolds e Kehoe pongono l'apice del successo dell'«adultery mime» – si scoprirà che l'adulterio è materia di straordinaria attualità.<sup>52</sup> Basti solo ricordare che nel 18 a.C. Augusto vara la *lex Iulia de adulteriis coercendis* (integrata nel 9 d.C. dalla *lex Papia Poppaea*): il

48) Od. 8,266–366. Del successo postumo di questo episodio e, soprattutto, della sua 'spendibilità' mimica è testimone un passo del trattato *Sulla danza* (63), dove Luciano menziona un danzatore che, senza ausilio di musica e coro, rappresenta la μοιχεία divina con il solo supporto della gesticolazione.

49) Denard 2007, 147: «Fragments indicate that many of the comic tricks and tropes to be found in mockery genres from Epicharmus to Plautus, like comic transvestite disguise and adultery plots, were alive and well in the scripted Latin *Atellanae*.»

50) Su Gnesippo e sulla possibilità che componesse παίγνια, intesi come mimi destinati al simposio, caratterizzati da temi erotici e, specificatamente, adulterini, si veda l'ampio contributo di Davidson 2000 (su cui, però, cf. anche le perplessità di Hordern 2003). Dell'inadeguatezza dei παίγνια al contesto simposiale è convinto Plutarco (Mor. 712e [Quaest. conv. 7,8,4]), che li esclude in ragione della loro volgarità.

51) Benz 2001, 60. Non va taciuto l'influsso, più volte ricordato dalla critica moderna, della *fabula Milesia* sui racconti di adulterio raccolti nel nono libro delle *Metamorfosi* di Apuleio; né, più in generale, si può trascurare la contiguità tra «the class of Graeco-Roman mimes ... discussed under the generic title of "The Adultery Mime"» e il romanzo antico, giacché «adultery is a prominent theme in romance» (Sutton 1986, 66).

52) Per le eterogenee fonti sull'adulterio a Roma rinvio più estesamente al contributo di Richlin 1981, secondo cui «the great variety in the sources is a sign that adultery was an enormously important subject in Roman society» (397).

provvedimento, che sanziona con norme durissime chi commette adulterio, risponde alla necessità di arginare un fenomeno non soltanto troppo diffuso ma anche di estrema pericolosità sociale. In effetti, al di là dell'efficacia della legge, le cronache degli anni successivi confermano un'innegabile persistenza dell'adulterio, non di rado sfruttato per complesse macchinazioni politiche. E il clamore giudiziario si riverbera, in questi stessi decenni, nelle declamazioni di Seneca, Quintiliano e Calpurnio Flacco: l'attualità della tematica adulterina e le sue molteplici potenzialità ne hanno fatto un topos nelle esercitazioni retoriche.

Si evince quindi che, molto prima dell'affermazione dell'«adultery mime» codificato dagli studiosi moderni, il motivo dell'adulterio è familiare alla cultura popolare come a quella letterariamente più consapevole. Parlerei di una sorta di diffusione osmotica del topos adulterino, il quale circola nei generi letterari attraverso i canali di volta in volta percorribili e con modalità che rispecchiano lo statuto dei singoli generi. Il mimo offre, in questo senso, condizioni straordinarie e pressoché uniche. Mi riferisco alla sua natura di spettacolo marginale e popolare, alla licenza verbale e scenica, alla facilità di improvvisazione, alla sostanziale assenza di sovrastrutture erudite, alla privilegiata possibilità di mostrare ciò che in altri generi si poteva solo raccontare: penso, in particolare, alla presenza sulla scena di donne in carne e ossa,<sup>53</sup> con tutto quello che ne poteva scaturire in termini di vivacità drammaturgica e di allegra (e più o meno tollerata) trasgressività. È su questo terreno, in questa zona franca della moralità, che il sempre attuale motivo dell'adulterio, depotenziato di ogni implicazione etica – e arricchito, semmai, di una funzione socialmente 'catartica'<sup>54</sup> –, trova gli spazi, le forme e i destinatari per un continuo e inossidabile successo. Fare invece dell'eteroclita espressione «adultery mime» un ingessato modello ermeneutico, attraverso cui leggere qualsivoglia allusione al topos

---

53) «Uniquely for Rome, the mime offered women the chance to perform in public and they starred in popular 'adultery' mimes» (Rehm 2007, 195).

54) Webb 2006, 133, la quale applica al mimo popolare i risultati di indagini condotte sulla *vaudeville* moderna, ritiene che «[l]e désir illégitime du couple adultère peut servir à représenter les désirs et les ambitions de franchir les limites imposées par les conventions sociales»: di fronte all'autorità e al potere costituito, rappresentati dal marito, i due amanti incarnano «les individus qui sont normalement sans pouvoir, obligés de renoncer à leurs désirs et à leurs ambitions par le poids des conventions sociales et la disposition du pouvoir».

dell'adulterio, rischia di ridurre una tra le più anarchiche prassi sceniche a uno schema freddo e fuorviante.

## Bibliografia

- Benz 2001: L. Benz, *Die Fabula Milesia und die griechisch-römische Literatur*, in: L. Benz (ed.), *ScriptOralia Romana. Die römische Literatur zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen 2001, 43–137.
- Cavarzere 1987: A. Cavarzere, *Cicerone. In difesa di Marco Celio (Pro M. Caelio oratio)*, Venezia 1987.
- Cicu 1992: L. Cicu, *Donne petroniane. Personaggi femminili e tecniche di racconto nel Satyricon di Petronio*, Sassari 1992.
- Collignon 1892: A. Collignon, *Étude sur Pétrone. La critique littéraire, l'imitation et la parodie dans le Satiricon*, Paris 1892.
- Davidson 2000: J. Davidson, *Gnesippus paigniagraphos: the comic poets and the erotic mime*, in: D. Harvey / J. Wilkins (edd.), *The rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London / Swansea 2000, 41–64.
- Denard 2007: H. Denard, *Lost theatre and performance traditions in Greece and Italy*, in: M. McDonald / J. M. Walton (edd.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman theatre*, Cambridge 2007, 139–162.
- Fantham 1989: R. E. Fantham, *Mime: the missing link in Roman literary history*, *CW* 82, 1989, 153–163.
- Fraenkel 1922: E. Fraenkel, *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922 (citato dalla trad. it. accresciuta: *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960).
- Gagliardi 1980: D. Gagliardi, *Il comico in Petronio*, Palermo 1980.
- Grysar 1854: C. J. Grysar, *Der römische Mimus*, *SAWW* 12, 1854, 237–337.
- Hollis 1998: A. S. Hollis, *A tragic fragment in Cicero, Pro Caelio 67?*, *CQ* 48, 1998, 561–564.
- Hordern 2003: J. H. Hordern, *Gnesippus and the rivals of Aristophanes*, *CQ* 53, 2003, 608–613.
- Hunink 2010: V. Hunink, rec. online a C. Panayotakis, *Decimus Laberius. The fragments*. Edited with introduction, translation, and commentary, Cambridge 2010, *BMCR* 2010.12.78.
- Kehoe 1984: P. H. Kehoe, *The adultery mime reconsidered*, in D. F. Bright / E. S. Ramage (edd.), *Classical texts and their traditions. Studies in honor of C. R. Traham*, Chico 1984, 89–106.
- Marshall 2006: Ch. W. Marshall, *The stagecraft and performance of Roman comedy*, Cambridge 2006.
- McKeown 1979: J. C. McKeown, *Augustan elegy and mime*, *PCPhS* n.s. 25, 1979, 71–84.
- Narducci 1989: E. Narducci, *Marco Tullio Cicerone. Difesa di Marco Celio. Con un saggio introduttivo di E. Narducci, traduzione di C. Giussani, note di C. Lazzarini*, Milano 1989.
- Nicoll 1931: A. Nicoll, *Masks, mimes and miracles. Studies in the popular theatre*, London 1931.
- Panayotakis 1995: C. Panayotakis, *Theatrum Arbitri. Theatrical elements in the Satyricon of Petronius*, Leiden / New York / Köln 1995.

- Paratore 1933: E. Paratore, *Il Satyricon di Petronio, II (Commento)*, Firenze 1933.
- Petrides 2003: A. K. Petrides, Talking (from) baskets: Epicharmus fr. 123 K.-A., *Eikasmos* 14, 2003, 75–86.
- Rehm 2007: R. Rehm, Festivals and audiences in Athens and Rome, in: M. McDonald / J. M. Walton (edd.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman theatre*, Cambridge 2007, 184–201.
- Reich 1903: H. Reich, *Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin 1903.
- Reynolds 1946: R. W. Reynolds, *The Adultery Mime*, *CQ* 40, 1946, 77–84.
- Richlin 1981: A. Richlin, Approaches to the sources on adultery at Rome, in: H. P. Foley (ed.), *Reflections of women in antiquity*, New York 1981, 379–404.
- Rocca 1998: S. Rocca, Cicerone e l'equus Troianus, in: S. Rocca (ed.), *Latina didaxis XIII. Presenze del mito II. Atti del Congresso, Bogliasco, 4–5 aprile 1998*, Genova 1998, 163–170.
- Sutton 1986: D. F. Sutton, *Seneca on the stage*, Leiden 1986.
- Theocharidis 1940: G. J. Theocharidis, Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jahrhundert, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomos Patriarchen von Konstantinopel, Thessaloniki 1940.
- Trenkner 1958: S. Trenkner, *The Greek novella in the classical period*, Cambridge 1958.
- Vannini 2010: G. Vannini, *Petronii Arbitri Satyricon 100–115. Edizione critica e commento*, Berlin / New York 2010.
- Walsh 1970: P. G. Walsh, *The Roman novel. The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*, Cambridge 1970.
- Walsh 1996: P. G. Walsh, *Petronius: The Satyricon. Translated with introduction and explanatory notes*, Oxford 1996.
- Webb 2006: R. Webb, Logiques du mime dans l'antiquité tardive, *Pallas* 71, 2006, 127–136.
- Webb 2008: R. Webb, *Demons and dancers. Performance in late antiquity*, Cambridge [Mass.] / London 2008.
- Wiemken 1972: H. Wiemken, *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972.
- Wiseman 1985: T. P. Wiseman, *Catullus and his world. A reappraisal*, Cambridge 1985.