

Frammenti sulla scena (online)

Studi sul dramma antico frammentario

Università degli Studi di Torino

Centro Studi sul Teatro Classico

<http://www.ojs.unito.it/index.php/fss>

[www.teatroclassico.unito.it](http://www.teatroclassico.unito.it)

ISSN 2612-3908

0 • 2019



# TRADIZIONE, RICEZIONE E RIVALUTAZIONE SIMBOLICA DEL DRAMMA GRECO-LATINO NEL PENSIERO DI EPITTETO E MARCO AURELIO

Parte prima: Epitteto

LUCA AUSTA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

luca.austa@unito.it

**I**l rapporto che gli esponenti dello stoicismo romano tra la fine del I e il II secolo d.C. intesero, tramite la lente dell'indagine filosofica, con il teatro coevo e con la precedente tradizione drammatica registra l'esito di un processo – avviato in età repubblicana e divenuto norma sotto l'Impero – di progressiva separazione tra scena e testo; l'esperienza del teatro suscita così, nella sensibilità degli stoici, sentimenti contrapposti: la scena del mimo e della pantomima con i suoi eccessi<sup>1</sup>, gli attori-divi e le *nudationes mimarum* costituiscono un appa-

---

\* Questo studio rappresenta la prima parte (la seconda è in corso di pubblicazione: cf. AUSTA 2019) di un più ampio sentiero di ricerca cui devo l'individuazione al professor Francesco Carpanelli, che ringrazio sentitamente. Ringrazio altresì il professor Enrico V. Maltese per i suoi preziosi consigli e per la lettura di queste pagine. Eventuali errori e imprecisioni sono ovviamente da ascrivere a me solo.

<sup>1</sup> Giovenale (8, 187-188) testimonia l'esistenza di un mimo, il *Laureolus* di Catullo (sull'identità dell'autore cf. CICU 2012, 59, 215-217; DIMATTEO 2014, 201-202) che prevedeva, tra le altre atrocità, anche una crocifissione sulla scena: Marziale (*Spect.* 8) ne ricorda una spettacolare riproposizione per l'inaugurazione dell'anfiteatro Flavio in cui la parte dell'attore era interpretata da un condannato a morte, crocifisso per davvero (4: *non falsa pendens in cruce Laureolus*) e dato in pasto a una

rato intollerabile per il sapiente che deve rifuggirne l'esempio e l'attrattiva<sup>2</sup>, mentre il teatro della tradizione (rappresentato quasi esclusivamente da Euripide), esiliato nei florilegi, ridotto a erudito esercizio di stile, sopravvive a se stesso cristallizzandosi in massime sapienziali, in *docta exempla* letterari, in ornamenti retorici.

Oltre a testimoniare questa realtà – che contribuì a sottrarre alla furia del tempo numerosi frammenti della produzione tragica antica – la speculazione di Epitteto (a noi nota grazie alle memorie compilate da Arriano<sup>3</sup>) e gli esercizi spirituali di Marco Aurelio costituiscono un tassello di fondamentale interesse nello sviluppo dell'indagine sul *teatro* quale fenomeno storico-artistico e immagine metaforica: nelle loro riflessioni il teatro è prima di tutto *teatro del mondo* in cui l'uomo-attore interpreta il ruolo che il dio-drammaturgo ha designato per lui, sopportandone elevazioni e cadute, facendo dell'eschileo *πάθει μάθος* l'intima essenza della sua filosofia<sup>4</sup>; ma il modo drammatico – il *teatro* – rappresenta altresì il prodotto comunicativo e artistico di una società, quella greca, avvertita nella Roma imperiale come culturalmente più complessa ed evoluta di quella latina; il *teatro* è esemplificazione della lotta tra l'istinto dell'uomo alla rappresen-

---

fiera. Già al tempo di Caligola una rappresentazione di questo mimo aveva spinto gli attori a competere in bravura vomitando sangue (finto?): cf. Svet. *Cal.* 57; cf. anche Jos.Flav. *AJ* 19, 94: *μῖμος εἰσάγεται, καθ' ὃν σταυροῦται ληφθεὶς ἡγερμένων, (...) αἰμά τε ἦν τεχνητὸν πολὺ καὶ τὸ περὶ τὸν σταυρωθέντα ἐκκεχυμένον* («Si rappresenta un mimo in cui il capo [di una banda di criminali], fatto prigioniero, viene crocifisso (...) e una grande quantità di sangue artificiale è sparso attorno all'uomo in croce»). Per una chiara e sintetica introduzione al teatro di età imperiale cf. e.g. BEARE 1986, 266-274; PARATORE 2005, 229-295; per una dettagliata analisi del genere mimico si rinvia al fondamentale saggio di CICU 2012.

<sup>2</sup> Emblematico l'esempio dello stoico Catone Uticense che abbandonò il teatro in occasione dei mimi offerti durante i *Floralia* (cf. Mart. *Ep.* 1, *praef.*). Lo stesso Musonio Rufo, maestro di Epitteto, riprese gli ateniesi, colpevoli di aver dissacrato il teatro di Dioniso organizzandovi *ludi gladiatorii* che sovente terminavano con lo sgozzamento dei combattenti a ridosso dei sedili occupati dalle più alte cariche sacerdotali (cf. D.Chr. 31, 121-122; l'autore non cita esplicitamente Musonio Rufo, ma l'identificazione del φιλόσοφος è condivisa dagli studiosi: cf. COHOON/CROSBY 1951, 127, n. 3; GRILLI 1992, 174); circa l'utilizzo del teatro di Dioniso come arena per i combattimenti tra gladiatori cf. Philostr. *VA* 4, 22: *σὺ δέ, Διόνυσε, μετὰ τοιοῦτον αἶμα ἐς τὸ θέατρον φοιτᾶς*; («E tu, Dioniso, dopo tutto questo sangue, ti rechi a teatro?») Il passo è la fonte principalmente avvalorata da coloro che identificano il filosofo citato da Dione con Apollonio di Tiana). Per Epitteto cf. Epict. *D.* 3, 9, 20; *Ench.* 33, 10. Per l'assimilazione degli attori tragici e comici a suonatori, gladiatori e cani da caccia cf. Epict. *D.* 3, 15, 5-6; 4, 7, 37.

<sup>3</sup> Sull'opera di Arriano di Nicomedia come testimone del pensiero di Epitteto cf. SOUILHÉ 1943-1965, I, x-xix (con una panoramica delle posizioni degli studiosi precedenti); BRUNT 1977, LONG 2002, 38-43.

<sup>4</sup> La *subscriptio* al *Manuale* riportata dal manoscritto A (Parisinus suppl. gr. 1164) suggerisce una lettura del messaggio filosofico di Epitteto nei termini del rapporto tra *παθεῖν* e *μαθεῖν*: cf. BOTER 2007, 57.

tazione e il dogma di una filosofia che pone nell'indifferenza ai piaceri e ai dolori, alla paura e alla pietà il suo fondamento etico; è il luogo in cui l'uomo accorre per essere spettatore delle passioni umane, divenendo al contempo attore per gli altri uomini, introducendovi le proprie; è una valida metafora della condizione politica e sociale dell'individuo soggetto a una macchina oppressiva e inesorabile – quella del potere imperiale – che affligge e costringe in un'eterna recita tanto gli oppressi quanto gli oppressori, avvolti nell'asfissiante cappa dei ruoli imposti dalla vita dell'αὐλή.

Quello del teatro è, insomma, un *campo di immagine* che è valido strumento diagnostico per lo studio di un periodo storico travagliato e cruciale, quando l'inevitabile crisi iniziò a bussare alle porte dell'Impero dstando negli animi la crescente consapevolezza della vanità dell'esperienza umana, dell'infinita limitatezza del singolo nei confronti di mondo divenuto ormai troppo vasto e incomprendibile, tanto per un imperatore quanto per uno schiavo.

## 1. EPITTETO

La filosofia di Epitteto<sup>5</sup> (50 - 130 d.C. circa) – dapprima schiavo e poi liberto di Epafrodito, a sua volta liberto di Claudio – rappresenta egregiamente la tendenza a considerare il *teatro* e la sua eredità culturale come scissi in due rappresentazioni antitetiche le cui funzioni e declinazioni filosofiche e metaforiche costituiranno l'oggetto dei capitoli successivi.

### 1.1 L'esemplare stupidità della tragedia

Il giudizio formulato da Epitteto sulla tragedia è *tranchant* (*D.* 2, 16, 31):

ἴδε πῶς τραγωδία γίνεται, ὅταν εἰς μωροὺς ἀνθρώπους πράγματα <τὰ> τυγχάνοντ' ἐμπέσῃ<sup>6</sup>.

Così ha origine la tragedia: quando eventi comuni capitano a persone stupide.

---

<sup>5</sup> Le fonti sulla vita di Epitteto sono scarse: per una disamina delle testimonianze si rinvia a VON HARMIN 1907; SCHENKL 1916, III-LIV; SOUILHÉ 1943-1965, I, I-IX; per una più agevole notizia biografica a LONG 2002, 10-12; REALE/CASSANMAGNAGO 2009, 59-60. Cf. anche i classici studi di BONHOFFER 1890 e POHLENZ 1967, II, 104-133 (imprescindibili introduzioni al pensiero di Epitteto nel contesto della tradizione stoica).

<sup>6</sup> Per le opere di Epitteto ci si è attenuti al testo stabilito dall'edizione SCHENKL 1916, con alcune varianti (inerenti soprattutto la punteggiatura) adottate dall'edizione di SOUILHÉ 1943-1965. Sono state considerate altresì le edizioni di OLDFATHER 1925-1928; DE URRÍES Y AZARA 1957-1973; . Il testo del *Manuale* è invece tratto dalla recente edizione di BOTER 2007. Le traduzioni dei testi classici, se non altrimenti indicato, sono mie.

Benché quest'espressione sia inserita in un contesto caricaturale<sup>7</sup>, essa incarna la critica al giudizio di Epitteto: non sono gli eventi in quanto tali, ma il giudizio che noi formuliamo su di essi che ne determina il valore per la nostra esperienza<sup>8</sup>.

La filosofia di Epitteto è saldamente ancorata a un duplice principio che ne detta l'intima struttura: il primo principio, detto *diairesis* (διαίρεσις), impone al sapiente di discernere tra i vari elementi dell'esistente ciò che è in suo possesso da ciò che non lo è; nelle parole di Epitteto, è in potere dell'individuo «l'opinione, l'impulso, il desiderio e l'avversione, e, in una parola, tutte quelle che sono nostre proprie azioni» mentre non è in potere dell'uomo «il corpo, il patrimonio, la reputazione, le cariche e, in una parola, tutte quelle cose che non sono nostre proprie azioni»<sup>9</sup>.

Si profila nella filosofia di Epitteto un chiaro dualismo che potrebbe essere così schematizzato: ciò che è in nostro potere è interno ed è *positivo*, per natura incoercibile e insensibile ai mutamenti di quegli eventi (πράγματα τὰ τυγχάνοντα) che invece non sono in nostro potere, possono soffrire cambi di fortuna – e di conseguenza sono sempre *negativi*. La presa di coscienza di questo fatto detta al filosofo una «scelta morale di fondo»<sup>10</sup> detta *proairesis* (προαίρεσις) che consiste nel dedicare la propria vita e il proprio intelletto al perseguimento del dominio su ciò che è in suo possesso, astenendosi dal formulare qualsiasi giudizio su ciò che è *al di fuori*, ponendo se stesso, il proprio essere morale – e non le *cose esterne* – come fine unico del proprio agire.

Ma prima di poter indagare del rapporto tra Epitteto e il modo tragico sarà necessario mettere in luce un secondo principio cardine della sua filosofia.

La dottrina morale di Epitteto è infatti permeata da una forma radicale di *intellettualismo etico* di matrice socratica<sup>11</sup>. Secondo Epitteto, infatti, l'uomo è volto sempre al desiderio del bene: ne consegue che se l'uomo compie il male, lo

<sup>7</sup> Per l'analisi del testo che precede la *sententia* cf. *infra* (qui e altrove, *infra* privo di ulteriori specifiche, si riferisce al capitolo medesimo).

<sup>8</sup> Cf. Epict. *D.* 4, 7, 15: μὴ τραγῶδει τὸ πρᾶγμα («Non drammatizzare [la morte]»).

<sup>9</sup> Epict. *Ench.* 1, 1-3. Si veda anche Epict. *D.* 2, 5, 4-5.

<sup>10</sup> La felice traduzione di προαίρεσις è proposta da G. Reale (che accoglie l'interpretazione di POHLENZ 1967, II, 114-118): cf. REALE 1984, 114-119; cf. anche REALE/CASSANMAGNAGO 2009, 14-18. Di grande interesse è la traduzione (e l'analisi del termine) proposta da SOUILHÉ 1943-1965, I, I, n. 3: «personne morale». Numerose sono le ulteriori traduzioni proposte dagli studiosi nel corso del tempo: per una rassegna cf. CASSANMAGNAGO 1977, 235, n. 13, cui si rinvia anche per una solida indagine sull'impiego del termine nella tradizione filosofica precedente (232-234) e in Epitteto (235-246). Sul tema cf. e.g. DRAGONA MONACHOU 1978-1979 (con particolare attenzione allo sviluppo del significato di προαίρεσις da Aristotele a Epitteto); DOBBIN 1991; LONG 2002, 210-220; GOURINAT 2005; HADOT 2006, 33-35; SORABJI 2007.

<sup>11</sup> Sull'influsso del pensiero socratico sulla filosofia di Epitteto cf. e.g. GOURINAT 2001, LONG 2002, 67-96.

compie non per desiderio del male medesimo, ma per ignoranza del bene, cioè per un errore nel processo *diaretico* e quindi nella *proairesis*<sup>12</sup>. Muovendo da questo presupposto Epitteto arriva a ritenere che chiunque compia il male non sia altro che un individuo sprovvisto degli strumenti filosofici atti a distinguere il vero bene e possa dunque essere *terapizzato* e ricondotto alla pratica di quest'ultimo mediante un corretto esercizio delle sue facoltà di giudizio<sup>13</sup>; altamente esemplificativo di questo pensiero è la risposta di Epitteto all'*exemplum* di Medea<sup>14</sup>, proposto verosimilmente da un allievo (*D.* 1, 28, 6-9)<sup>15</sup>:

- οὐ δύναται οὖν τις δοκεῖν μὲν ὅτι συμφέρει αὐτῷ, μὴ αἰρεῖσθαι δ' αὐτό;
- οὐ δύναται. [7]
- πῶς ἢ λέγουσα·  
καὶ μανθάνω μὲν οἷα δοῦν μέλλω κακά,  
θυμὸς δὲ κρείστων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων;
- ὅτι αὐτὸ τοῦτο, τῷ θυμῷ χαρίσασθαι καὶ τιμωρήσασθαι τὸν ἄνδρα συμφορώτερον ἡγεῖται τοῦ σῶσαι τὰ τέκνα.
- ναί· ἀλλ' ἐξηπάτηται. [8]
- δεῖξον αὐτῇ ἐναργῶς ὅτι ἐξηπάτηται καὶ οὐ ποιήσει· μέχρι δ' ἂν οὗ μὴ δεικνύης, τίτιν ἔχει ἀκολουθῆσαι ἢ τῷ φαινομένῳ; [9] οὐδενί. τί οὖν χαλεπαίνεις αὐτῇ, ὅτι πεπλάνηται ἢ ταλαίπωρος περὶ τῶν μεγίστων καὶ ἔχῃς ἀντὶ ἀνθρώπου γέγονεν; οὐχὶ δ', εἶπερ ἄρα, μᾶλλον ἐλεεῖς, ὡς τοὺς τυφλοὺς ἐλεοῦμεν, ὡς τοὺς χωλοὺς, οὕτως τοὺς τὰ κυριώτατα τετυφλωμένους καὶ ἀποκεχωλωμένους;
  
- Dunque non può una persona reputare che qualcosa gli è utile e non sceglierla?
- Non può.
- E come può [Medea] dire

<sup>12</sup> Cf. Epict. *D.* 1, 26, 6; 3, 10, 18 sqq.

<sup>13</sup> Cf. Epict. *D.* 1, 17, 14; 1, 18, 3-4; 1, 28, 6-9.

<sup>14</sup> La vicenda di Medea (soprattutto nella versione euripidea) ha sempre costituito un irresistibile banco di prova per il pensiero stoico. Già Crisippo aveva dedicato molto spazio al "problema di Medea" nelle sue opere: Diogene Laerzio narra che avendo quasi citato per intero la *Medea* di Euripide in un suo scritto, qualcheduno, leggendolo, aveva affermato di avere per le mani la «Χρυσίππου Μήδεια» (cf. D.L. 7, 180 = SVF II, 1); Galeno, inoltre, polemizza sull'interpretazione di Crisippo della *Medea* euripidea (Gal. *Hipp et Plat.* 3, 2 [p. 260 M] = SVF II, 906, 3-4; *Hipp. et Plat.* 4, 6 [p. 380 M] = SVF III, 473, 3); nei libri attribuiti da Diogene Laerzio a Erillo di Calcedonia compare una *Medea* (cf. D.L. 7, 166). Sull'interpretazione di Crisippo della *Medea* euripidea si veda il classico contributo di GILL 1983; per una puntuale analisi del passo cf. DOBBIN 1998, 220-224; MASTRONARDE 2002, 393-397 (con un'indagine preliminare sull'autenticità dei versi 1056-1080 [388-393]); per una più ampia panoramica circa il "problema di Medea" nel pensiero stoico (con particolare attenzione ai casi di Crisippo, Seneca ed Epitteto) cf. DILLON 1997, 211-218; LAURAND 2016; MONTSERRAT-CALS 2017.

<sup>15</sup> Cui segue analogo *exemplum* tratto dal ciclo troiano: cf. Epict. *D.* 1, 28, 12-13.

«E capisco sì che mali sto per fare,  
ma l'istinto è più forte delle mie risoluzioni»<sup>16</sup>?

– Lo dice proprio per questo, perché ritiene più utile gratificare il suo livore e vendicarsi del marito che salvare i figli.

– Sì, ma si è ingannata.

– Mostrale con evidenza che si è ingannata e non lo farà; ma finché non glielo mostrerai, cos'ha da seguire se non l'apparenza? Niente<sup>17</sup>. Perché dunque ti esaspera con lei, perché la disgraziata ha errato sulle questioni più grandi e invece che essere umano è diventata una vipera? Se proprio si deve, perché piuttosto non la commiseri come commiseriamo i ciechi e gli zoppi e così coloro che sono stati accecati e azzoppati nelle facoltà essenziali?

A tali principi consegue necessariamente il fallimento della tragedia come spettacolo, fonte di sublimazione emotiva e di *simpatia* (συμπάθεια) tra personaggio e spettatore. Se infatti, nella visione di Epitteto, l'uomo che si mantiene coerente con la propria *proairesis* non può accusare alcun male dagli eventi e dai mutamenti di fortuna (che gli sono *esterni*), è per lui superfluo e indifferente qualsiasi stimolo emotivo potenzialmente catartico. Inoltre, in conseguenza del marcato intellettualismo etico di Epitteto, viene esplicitamente meno il *video meliora proboque, / deteriora sequor* di ovidiana memoria<sup>18</sup>, così come qualsiasi occasione per lo spettatore-filosofo di condividere il travaglio interiore del personaggio, come il succitato esempio di Medea dimostra, riservando per esso una compassione moderata, quasi concessa quale estremo atto di umanità<sup>19</sup>.

La tragedia, dunque, si può realizzare solo nel caso in cui, come già detto, gli eventi (πράγματα τὰ τυγχάνοντα) non capitino a un personaggio-filosofo, ma a uno stupido, a un insipiente (μωρός ἄνθρωπος).

Il teatro tragico è in questo modo spogliato delle sue prerogative (quelle di destare nell'osservatore ἔλεος καὶ φόβος); allo spettatore-filosofo non resta che accettare di porsi dinanzi a esso come davanti a un inganno fruttifero, a una fonte di insegnamenti morali per *exempla* negativi, considerando la tragedia come nulla più che una rappresentazione sul *piccolo mondo della scena* di quei danni che una

<sup>16</sup> Eur. *Med.* 1078-1079.

<sup>17</sup> Per Epitteto (come per parte della tradizione stoica) Medea è esempio di *controdiarresi* (cf. Epict. *D.* 2, 17, 19-22): essa è dotata di un'anima forte ma destinata a crollare sotto il peso delle azioni compiute per ignoranza del vero bene. Secondo questa interpretazione – di matrice socratica – in Medea non sussisterebbe alcun dualismo irrazionale/θυμός contro razionale/τὰ βουλευόμενα, ma solo un'errata *diarresi*: cf. LONG 2002, 76-77; LAURAND 2016, 113-123. Per una lettura della tragedia che esalta il carattere razionale di Medea cf. FOLEY 1989.

<sup>18</sup> Ov. *Met.* 7, 20-21.

<sup>19</sup> La compassione accordata a Medea ricorda quella dimostrata da Socrate nei confronti della guardia incaricata di porgergli la cicuta: cf. Epict. *D.* 1, 29, 65-66. Cf. anche Sen. *Clem.* 2, 3, 4. Sulla compassione nel pensiero dell'antica Stoà cf. POHLENZ 1967, I, 308-309; MARIN 2002.

scorretta *proairesis* può causare all'uomo nel corso della sua vita reale, sulla più vasta scena del *teatro-mondo*.

Questa la più lampante formulazione del principio suesposto, sulla scorta del noto paradosso gorgiano<sup>20</sup> (*D.* 1, 4, 23-27):

μελετᾶν ἐξελεῖν τοῦ αὐτοῦ βίου πένθη καὶ οἰμωγὰς καὶ τὸ 'οἶμοι' καὶ τὸ 'τάλας ἐγὼ' καὶ δυστυχίαν καὶ ἀτυχίαν καὶ μαθεῖν, [24] τί ἐστὶ θάνατος, τί φυγή, τί δεσμοτήριον, τί νοσκῶνειον, ἵνα δύνηται λέγειν ἐν τῇ φυλακῇ 'ὦ φίλε Κρίτων, εἰ ταύτη τοῖς θεοῖς φίλον, ταύτη γινέσθω' καὶ μὴ ἐκείνα 'τάλας ἐγὼ, γέρων ἄνθρωπος, ἐπὶ ταῦτά μου τὰς πολιὰς ἐτήρησα.' [25] τίς λέγει ταῦτα; δοκεῖτε ὅτι ὑμῖν ἄδοξόν τινα ἐρῶ καὶ ταπεινόν; Πρίαμος αὐτὰ οὐ λέγει; Οἰδίπους οὐ λέγει; ἀλλ' ὅποσοι βασιλεῖς λέγουσιν; [26] τί γὰρ εἰσὶν ἄλλο τραγωδίαὶ ἢ ἀνθρώπων πάθη τεθραυμακότων τὰ ἐκτὸς διὰ μέτρον τοιοῦδ' ἐπιδεικνύμενα; [27] εἰ γὰρ ἐξαπατηθέντα τινὰ ἔδει μαθεῖν, ὅτι τῶν ἐκτὸς καὶ ἀπροαιρέτων οὐδέν ἐστι πρὸς ἡμᾶς, ἐγὼ μὲν ἤθελον τὴν ἀπάτην ταύτην, ἐξ ἧς ἡμελλον εὐρόως καὶ ἀταράχως βιώσεσθαι, ὑμεῖς δ' ὄψεσθ' αὐτοὶ τί θέλετε.

Bisogna invece esercitarsi a estirpare dalla propria vita i dolori e i lamenti, gli «ohimé!» e gli «sciagurato me», la cattiva sorte e la sfortuna; e imparare cos'è la morte, cos'è l'esilio, cos'è la prigionia, cos'è la cicuta, così nel carcere si potrà dire: «Caro Critone, se così è caro agli dèi, così sia!»<sup>21</sup> e non quegli «Miserò me! Vecchio! Per questo ho curato i miei capelli bianchi!»<sup>22</sup> Chi dice queste cose? Pensate che vi nominerò un tizio infame e miserabile? Priamo non lo dice? Edipo non lo dice? Ma quanti re lo dicono? Cos'altro sono le tragedie se non passioni, esibite grazie alla poesia, di uomini affascinati dalle cose che sono *al di fuori*. Se dunque fosse necessario essere ingannati per poter imparare che le cose che sono *al di fuori*, che non dipendono dalla nostra *proairesis*, non ci riguardano, io opterei per subire tale inganno, così da poter poi vivere sereno e imperturbabile. E voi riflettete da soli su ciò che desidereste.

Ed è proprio a figure regali quali Priamo ed Edipo (e alla loro versione scenica) che Epitteto ricorre per sottolineare il sommo esempio delle sciagure cui si espone l'uomo che, vittima di una scorretta *proairesis*, stima beni quelle cose che si trovano *al di fuori* del suo possesso.

<sup>20</sup> Cf. Plut. *Mor.* 348c (= 76 [Gorg.] B 23 DK). Sul tema dell'"inganno" poetico cf. anche PLEBE 1960; VISCARDI 2010.

<sup>21</sup> Pl. *Crit.* 43d.

<sup>22</sup> L'espressione di dolore delineata da Epitteto è costituita da un insieme di *topoi* e formule caratteristiche del lamento tragico; la prima parte potrebbe forse conservare l'eco del lamento di Peleo nell'*Andromaca* di Euripide: cf. Eur. *Andr.* 1200-1201: διάδοχά <σοι> τάλας ἐγὼ / γέρων καὶ δυστυχῆς δακρύω («Io, misero vecchio e sventurato, rispondo a te con il mio pianto»).

Valgano a tal proposito i seguenti passi (*D.* 1, 24, 15-18; 1, 28, 31-33):

μεμνημένος ὅτι ἐν τοῖς πλουσίοις καὶ βασιλεῦσι καὶ τυράννοις αἱ τραγωδίαί τόνον ἔχουσιν, οὐδεὶς δὲ πένης τραγωδίαν συμπληροῖ εἰ μὴ ὡς χορευτής. [16] οἱ δὲ βασιλεῖς ἄρχονται μὲν ἀπ' ἀγαθῶν·

στέψατε δώματα·

εἶτα περὶ τρίτον ἢ τέταρτον μέρος·

ὦ Κιθαιῶν, τί μ' ἐδέχου;

ἀνδράποδον, ποῦ οἱ στέφανοι, ποῦ τὸ διάδημα; [17] οὐδέν σε ὠφελοῦσιν οἱ δορυφόροι; [18] ὅταν οὖν ἐκείνων τινὶ προσίης, τούτων μέμνησο, ὅτι τραγωδῶ προσέρχη, οὐ τῷ ὑποκριτῇ, ἀλλ' αὐτῷ τῷ Οἰδίποδι.

Ricorda che le tragedie si svolgono tra i ricchi, i re e i tiranni, mentre nessun povero interpreta una tragedia se non come coreuta. I re iniziano nel lusso:

«Inghirlandate la reggia!»<sup>23</sup>;

e poi al terzo o quarto atto:

«Ah, Citerone, perché mi hai accolto?»<sup>24</sup>.

Schiavo! dove sono le corone, dov'è il diadema? Non ti servono a nulla le guardie del corpo? Quando dunque incontri uno di quelli, ricordati che ti imbatti in un carattere da tragedia, non in un attore, ma in Edipo stesso.

\*

– κρείσσων γὰρ εἰμι τοῦ Ἀγαμέμνονος ἢ τοῦ Ἀχιλλέως, ἴν' ἐκεῖνοι μὲν διὰ τὸ ἀκολουθῆσαι τοῖς φαινομένοις τοιαῦτα κακὰ ποιήσωσι καὶ πάθωσιν, ἐμοὶ δὲ μὴ ἀρκῆ τὸ φαινόμενον; [32] καὶ ποία τραγωδία ἄλλην ἀρχὴν ἔχει; Ἄτρεὺς Εὐριπίδου τί ἐστίν; τὸ φαινόμενον. Οἰδίπους Σοφοκλέους τί ἐστίν; τὸ φαινόμενον. Φοῖνιξ; [33] τὸ φαινόμενον. Ἴππόλυτος; τὸ φαινόμενον. τούτου οὖν μηδεμίαν ἐπιμέλειαν ποιῆσθαι τίνος ὑμῖν δοκεῖ; τίνες δὲ λέγονται οἱ παντὶ τῷ φαινομένῳ ἀκολουθοῦντες;

– μαινόμενοι.

– ἡμεῖς οὖν ἄλλο τι ποιούμεν;

– Sono forse migliore di Agamennone o di Achille, che mentre quelli, seguendo le apparenze, hanno fatto e subito tali mali, a me l'apparenza non

<sup>23</sup> ἀπ' ἀγαθῶν· στέψατε δώματα Schenkl, cett. edd. : ἀπ' ἀνθῶν στέψατε δώματα Elter (*De gnomologiorum...*). *TrGF* II, F ad. 87. Difficile ipotizzare l'origine di questa espressione: potrebbe ragionevolmente provenire sia di una tragedia inerente il mito edipico, sia – più generalmente – appartenere a uno dei testi oggi perduti, forse proprio uno di quelli menzionati in *D.* 1, 28, 31. Cf. *infra*.

<sup>24</sup> Soph. *OT* 1391. Il medesimo passo è citato anche da Marco Aurelio (*M.Aur.* 11, 6).



basterà<sup>25</sup>? E quale tragedia inizia diversamente? L'*Atreo* di Euripide, cos'è? L'apparenza. L'*Edipo* di Sofocle, cos'è? L'apparenza. Il *Fenice*? L'apparenza. L'*Ippolito*? L'apparenza. Dunque non preoccuparsi affatto di ciò, di chi lo ritenete proprio? Come sono detti coloro che seguono completamente l'apparenza?

– Pazzi.

– E noi? Agiamo diversamente?

Entrambi i frammenti esibiscono *exempla* di uomini che, corrotti da una cattiva *diairesis*, non hanno saputo compiere una «scelta morale di fondo» che sapesse preservarli dalle sciagure in cui sono ineluttabilmente incappati<sup>26</sup>.

Delle tragedie esplicitamente menzionate nei due passi sono conservati l'*Edipo re* di Sofocle e l'*Ippolito* di Euripide (ipotizzando ragionevolmente che Epitteto faccia qui riferimento allo στεφρανοφόρος e non al καλυπτόμενος<sup>27</sup>). Al contrario, l'*Atreo* e il *Fenice*, ambedue di Euripide, sono perduti e non se ne conservano che alcuni frammenti: l'*Atreo*<sup>28</sup> doveva narrare un momento della scia di sangue e vendetta che macchia il *genos* dei Pelopidi, quello cioè del celebre banchetto di Tieste. Il *Fenice*<sup>29</sup>, invece, la storia di pseudoincesto tra la concubina di Amintore e il di lui figlio, Fenice, spinto ad agire dalla gelosia della madre e maledetto dal padre.

<sup>25</sup> μη ἀρκῆ S (Bodleianus gr. misc. 251), cett. codd., def. DOBBIN (1998, 227) : μόνω ἀρκῆ SOUILHÉ (1943-1965, I, 104). La lettura di Souilhé non modifica sostanzialmente il messaggio veicolato da Epitteto: occorre considerare la sorte degli eroi (tragici?) e trarne insegnamenti su come evitare di incorrere nel loro medesimo destino (cf. *supra*).

<sup>26</sup> *Exempla* analoghi con probabili attinenze al mondo teatrale – come ad esempio quello tratto dalle *Fenicie* di Euripide, che Epitteto certamente conosceva (cf. *infra*) – sono quelli relativi dalla vicenda di Eteocle e Polinice: cf. Epict. *D.* 2, 22, 13; 4, 5, 29; *Ench.* 31, 4.

<sup>27</sup> Per una completa analisi dei frammenti superstiti dell'*Ippolito velato* (*TrGF* V/1 F 428-447) si rinvia a JOUAN/VAN LOOY 2000, 221-248; COLLARD/CROPP 2008, VII, 466-489. Per una traduzione italiana (con note) dei frammenti cf. MUSSO 2009, 318-322.

<sup>28</sup> Il titolo non è altrimenti attestato; è tuttavia altamente probabile che si tratti di una citazione «ex argumenti, non tituli memoria» per il *Tieste*. Per tutte le ipotesi cf. *TrGF* V/1 p. 438, punto 4. La trama della tragedia, di cui sopravvivono i frammenti *TrGF* V/1 F 391-397b, si può ragionevolmente inferire dall'*Agamennone* eschileo (1583-1602) e dal *Tieste* di Seneca. Per una completa analisi dei frammenti superstiti si rinvia a JOUAN/VAN LOOY 2000, 167-183; COLLARD/CROPP 2008, VII, 433-437. Per una traduzione italiana (con note) dei frammenti cf. MUSSO 2009, 301-304.

<sup>29</sup> La vicenda di Fenice, riportata da numerose fonti (per cui cf. *TrGF* V/2, pp. 845-848), è per la prima volta attestata nell'*Iliade* (9, 444-477). Della tragedia euripidea permangono pochi frammenti: cf. *TrGF* V/2 F 803a-818. Per una completa analisi dei frammenti superstiti si rinvia a PAMICHAEL 1982, JOUAN/VAN LOOY 2002, 329-338; COLLARD/CROPP 2008, VIII, 409-421. Per una traduzione italiana (con note) dei frammenti cf. MUSSO 2009, 513-518. Per una lettura antropologica del caso di Fenice cf. PIZZOCARO 1993; GUIDORIZZI 2007; GUIDORIZZI 2012. Cf. anche SCODEL 1982.

Un ulteriore passo può contribuire a fotografare al meglio questa propensione di Epitteto all'impiego di *exempla* drammatici per rafforzare i propri insegnamenti, anche mediante il riuso in chiave comica di versi tragici (*D.* 2, 16, 30-31):

ἄλλος ἐλθὼν ὅτι οὐκέτι τὸ τῆς Δίρκης ὕδωρ πίνειν μέλλει. τὸ γὰρ Μάρκιον χειρόν ἐστι τοῦ τῆς Δίρκης; ἄλλ' ἐκεῖνό μοι σύνηθες ἦν.' [31]  
καὶ τοῦτο πάλιν ἔσται σοι σύνηθες. εἴτ' ἂν μὲν τοιοῦτῳ προσπάθης, καὶ  
τοῦτο πάλιν κλαῖε καὶ ζήτει στίχον ὅμοιον τῷ Εὐριπίδου ποιῆσαι  
θερμάς τε τὰς Νέρωνος Μάρκιόν θ' ὕδωρ.

Un altro arriva [lamentandosi] perché a breve non berrà più l'acqua di Dirce. E l'acqua Marcia è forse peggiore di quella di Dirce? «Ma ero abituato a quella». Ti abituerai anche a questa. Se invece ti addolori per cose simili, riprendi a singhiozzare anche per questo e prova a comporre un verso simile a quello di Euripide

«Le terme di Nerone e l'acqua Marcia»

Mediante il ricorso alla parodia di un verso delle *Fenicie* euripidee<sup>30</sup> in cui Polinice piange i luoghi della patria che l'esilio lo aveva costretto ad abbandonare, Epitteto critica l'atteggiamento di coloro i quali, per cattiva condotta filosofica, si lamentano per i luoghi che devono lasciare, in accordo con il ben noto principio stoico della *cittadinanza universale* che vuole l'uomo-filosofo cittadino non di un regno umano, ma della città divina: il mondo<sup>31</sup>.

Infine, l'unica citazione comica attestata in Epitteto è probabilmente frutto dell'erudita obiezione di un allievo; nel passo, egli replica alle argomentazioni del maestro, intento a dimostrare che pur nella sua frugalità Socrate curò sempre l'igiene della sua persona (*D.* 4, 11, 20):

– ἀλλὰ λέγει Ἀριστοφάνης·  
τοὺς ὠχρῶντας, τοὺς ἀνυποδήτους λέγω.  
– Λέγει γὰρ καὶ ἀεροβατεῖν αὐτὸν καὶ ἐκ τῆς παλαιστρας κλέπτειν τὰ ἱμάτια.

– Ma Aristofane dice:

«Parlo di quei tali pallidi e scalzi»

– Dice anche che [Socrate] camminava per aria e rubava gli abiti in palestra.

<sup>30</sup> Cf. Eur. *Ph.* 368: γυμνάσιά θ' οἷσιν ἐνετράφην Δίρκης θ' ὕδωρ («Le palestre dove fui educato e la fonte di Dirce»).

<sup>31</sup> A titolo di esempio, cf. Epict. *D.* 1, 9, 1-6; *SVF* III, 336-337; Sen. *Ep.* 3, 7, 28; *Dial.* 8, 6, 5; M.Aur. 3, 11, 2; Cf. anche MOREAU 1964, 36-38; SCUCCIMARRA 2006, 13-90 (in particolare 83-90); CANFORA 2008.

La citazione, leggermente variata, dalle *Nuvole* di Aristofane<sup>32</sup> è subito colta da Epitteto che dimostra di conoscere il testo<sup>33</sup>: egli menziona infatti altri comportamenti eccentrici e indecorosi che nella commedia vengono attribuiti a Socrate<sup>34</sup> per dimostrare quanto quell'opera rappresenti un coacervo di assurdità – assurdità che ampia parte certamente ebbero nell'accrescere l'ostilità del popolo ateniese nei confronti del filosofo che accetterà con assoluta determinazione il sacrificio di sé a tutela della sua integrità morale e della sua eredità spirituale<sup>35</sup>.

Non è difficile scorgere in questa minimizzazione del valore educativo e testimoniale della commedia aristofanea una più vasta condanna del genere, che più della tragedia, anche a causa della degenerazione realistica dettata dall'imposizione del mimo<sup>36</sup>, aveva la capacità di distrarre gli uomini da più elevati ozi intellettuali e filosofici.

## 1.2. Il teatro-mondo e Socrate-attore

Sebbene secondo i precetti di Epitteto l'uomo filosofo debba condurre una vita di astensione dal *modo* tragico, rinunciando a lamenti e catarsi, a pietà e paure, non per questo egli deve astenersi dal *recitare* la sua parte sulla scena del mondo.

Questa metafora, già attestata nella tradizione filosofica precedente<sup>37</sup>, ricopre un ruolo di primaria importanza nell'impianto filosofico di Epitteto. La più

<sup>32</sup> Cf. Ar. *Nub.* 103: τοὺς ὠχρῶντας τοὺς ἀνυποδῆτους λέγεις («Parli di quei tali pallidi e scalzi»).

<sup>33</sup> Epitteto sembra interpretare l'affermazione aristofanea in senso letterale; l'uso di ritrarre Socrate come un malfattore è attestato anche in Eupoli (fr. 395 K.-A.) che ne fa un ladro di caraffe. Tuttavia, non è da escludersi la possibilità che il passo celi un gioco di parole, un'espressione figurata (non colta da Epitteto, che infatti sostituisce all'aristofaneo ὑφαιρέω il verbo κλέπτω, impiegato anche nel già citato passo di Eupoli) o ancora un riferimento a un ipotetico *topos* comico che avesse per oggetto il furto di un mantello a opera di Socrate. Per un'analisi complessiva del passo cf. DOVER 1960, 118-119.

<sup>34</sup> Cf. Ar. *Nub.* 225: ἀεροβατῶ καὶ περιφρονῶ τὸν ἥλιον («Cammino per aria e ragiono sul sole»), 179: ἐκ τῆς παλαίστρας θοιμάτιον ὑφείλετο («Dalla palestra ruba un mantello»).

<sup>35</sup> Cf. Epict. *D.* 4, 1, 169: καὶ νῦν Σωκράτους ἀποθανόντος οὐθὲν ἦττον ἢ καὶ πλεῖον ὠφέλιμος ἐστὶν ἀνθρώποις ἢ μνήμη ὧν ἔτι ζῶν ἐπραξεν ἢ εἶπεν. («Ora che Socrate è morto, la memoria di ciò che fece e disse quando era in vita è non meno, ma ancor più utile per gli uomini»).

<sup>36</sup> Sulla deriva realistica del mimo e sulle implicazioni per lo spettacolo comico e l'audience cf. CICU 2012, 181-186.

<sup>37</sup> La metafora dell'uomo attore (o burattino) di un dramma è attestata nel pensiero platonico (*Leg.* 644d-e; 804b. Sul tema cf. anche DODDS 1959, 266 sqq; RANKIN 1962), documentata negli scritti del cinico Telete di Megara (5, 1-3; 16, 4-7 Hense: ὥσπερ ὁ ἀγαθὸς ὑποκριτής ... οὕτω καὶ ὁ ἀγαθὸς ἀνὴρ) e sviluppata nei primi stoici come Aristone di Chio (D.L. 7, 160-161) di cui Epitteto ricalca fedelmente un passo (*D.* 4, 2, 10; cf. *infra*). Cf. anche Sen. *Ep.* 77, 20; 80, 7; Sext.Em. *Adv.* M. 7, 88. La metafora sarà poi largamente sviluppata da Marco Aurelio (10, 27, 2; 11, 1, 2; 11, 6, 1;

completa ed esplicita formulazione di questa allegoria è contenuta nel *Manuale* (*Ench.* 17):

μέμνησο, ὅτι ὑποκριτῆς εἶ δράματος, οἴου ἂν θέλη ὁ διδάσκαλος· ἂν βραχύ, βραχέος· ἂν μακρόν, μακροῦ· ἂν πτωχὸν ὑποκρίνασθαι σε θέλη, ἵνα καὶ τοῦτον εὐφυῶς ὑποκρίνη ἂν χωλόν, ἂν ἄρχοντα, ἂν ἰδιώτην. σὸν γὰρ τοῦτ' ἔστι, τὸ δοθὲν ὑποκρίνασθαι πρόσωπον καλῶς· ἐκλέξασθαι δ' αὐτὸ ἄλλου.

Ricorda che sei attore di un dramma che sarà come lo vorrà l'autore. Se breve, di uno breve; se lungo, di uno lungo. Se disporrà che tu reciti la parte di un miserevole, è perché tu possa recitare bene anche questa; e così per la parte di uno zoppo, di un magistrato, di un cittadino qualunque. Spetta a te recitare bene il personaggio che ti è stato assegnato; assegnartelo spetta a un altro.

Se l'uomo è ὑποκριτῆς, attore del dramma, colui che ne compone la trama e ne assegna le parti è invece ὁ ἄλλος, «un altro»; questo *altro* è il διδάσκαλος (o τραγωδιδάσκαλος<sup>38</sup>), la divinità<sup>39</sup>.

La concezione della divinità propria di Epitteto si discosta dalla tradizionale visione politeistica e dimostra punti di contatto con la nascente sensibilità mono-teistica ebraico-cristiana<sup>40</sup>; per il filosofo il dio è provvidenza, un'entità senziente e volitiva che guida amorosamente l'essere umano lungo le coordinate del suo progetto: all'interno della metafora teatrale dio assume dunque le funzioni del drammaturgo che ha scritto e assegnato la parte che l'uomo dovrà interpretare al meglio delle proprie possibilità. In questo quadro deterministico, all'uomo è però riservata la necessità di assumere, mediante la propria «scelta morale di fondo», se per la durata della tragedia-vita il suo personaggio agirà, in coerenza, come un Tersite o un Agamennone<sup>41</sup>, se cioè sarà incerto, pavido e scosso dagli

12, 36, 3-4). Su questo argomento, due sono i contributi fondamentali, cui si rimanda: cf. ΚΟΚΟΛΑΚΗΣ 1962; TOWNSLEY 1976. Per una panoramica sul differente sviluppo della metafora nel pensiero di Epitteto e Marco Aurelio cf. DODDS 1970, 8-9 (e relative note).

<sup>38</sup> Per l'uso del termine τραγωδιδάσκαλος cf. Ar. *Th.* 88; Isoc. 12, 168.

<sup>39</sup> Anche altrove il termine ἄλλος è impiegato per indicare la divinità: cf. Epict. *D.* 1, 25, 13; 1, 30, 1; 2, 5, 22; 3, 1, 43; 3, 13, 13-14; 4, 1, 103. Cf. HADOT 2006, 72-74, 165-167.

<sup>40</sup> Sulla concezione della divinità in Epitteto cf. JAGU 1946; WAWRZYNIEAK 1961; GERMAIN 1964, 63-141; RADICE 1982; HADOT/HADOT 2004, 167-181; ALGRA 2007. Per i rapporti tra la teologia stoica e quella cristiana cf. JAGU 1949; SPANNEUT 1957 (soprattutto 32-34, 62-69, 78-90); MOREAU 1964, 79-81; PASQUA 2016.

<sup>41</sup> Si tratta di un *exemplum* già noto alla tradizione stoica (Aristone di Chio: cf. D.L. 7, 160-161). Per un'analisi complessiva della metafora cf. HELM 1906, 45-52. Sulla necessità di interpretare coerentemente qualunque parte assegnata dalla divinità, anche se secondaria o in apparenza

eventi, op-pure saldo e determinato nel portare a termine la missione assegnatagli dalla divinità (*D.* 4, 2, 10):

διάφορα δ' οὕτως πρόσωπα οὐ μίγνυται· οὐ δύνασαι καὶ Θεοσίτην ὑποκρίνασθαι καὶ Ἀγαμέμνονα. ἂν Θεοσίτης εἶναι θέλης, κυρτόν σε εἶναι δεῖ, φαλακρόν· ἂν Ἀγαμέμνων, μέγαν καὶ καλόν καὶ τοὺς ὑποτεταγμένους φιλοῦντα.

Personaggi così differenti non si mischiano: non puoi interpretare sia Tersite sia Agamennone. Se vuoi essere Tersite devi essere gobbo e calvo, se Agamennone devi essere grande, magnifico e magnanimo coi tuoi sottoposti.

La libertà che Epitteto concede all'uomo – nel quadro della *tragedia della vita* prestabilita dalla divinità – si rivela però più profonda di quanto il passo succitato lascerebbe intendere: all'uomo è infatti affidata l'ardua sfida di sostanziare con l'esercizio corretto della filosofia il carattere che il διδάσκαλος ha tratteggiato per lui, dimostrandosi degno di esso; la prova suggerita da Epitteto è quella dell'uomo che, privato di ciò che gli è *esterno* – fortune, onori, cariche politiche – riesca a dimostrarsi comunque abile a sostenere la sua parte nel dramma della vita (*D.* 1, 29, 41-43):

ἔσται χρόνος τάχα, ἐν ᾧ οἱ τραγωδοὶ οἰήσονται ἑαυτοὺς εἶναι προσωπεῖα καὶ ἐμβάδας καὶ τὸ σύρμα. ἄνθρωπε, ταῦτα ὕλην ἔχεις καὶ ὑπόθεσιν. [42] φθέγγξαι τι, ἵνα εἰδῶμεν πότερον τραγωδὸς εἶ ἢ γελωτοποιός· κοινὰ γὰρ ἔχουσι τὰ ἄλλα ἀμφοτέρω. [43] διὰ τοῦτο ἂν ἀφέλη τις αὐτοῦ καὶ τὰς ἐμβάδας καὶ τὸ προσωπεῖον καὶ ἐν εἰδώλῳ αὐτὸν προαγάγη, ἀπώλετο ὁ τραγωδὸς ἢ μένει; ἂν φωνὴν ἔχη, μένει.

Giungerà presto un tempo in cui gli attori crederanno di essere maschere, coturni e lunghe vesti. O uomo, questo hai come materiale e punto di partenza. Su, canta qualcosa, così che possiamo capire se sei un attore o un bufone: il resto è comune a entrambi. Per ciò, se gli si tolgono vesti e maschera e lo si fa recitare nel ruolo di un fantasma<sup>42</sup>, l'attore va in malora o rimane? Se ha voce, rimane.

negativa cf. anche Epict. *D.* 1, 29, 41-43 (*infra*); 4, 1, 165; 4, 7, 13; (Crisippo) *SVF* II, 1181; Sen. *Ep.* 77, 20; Clem. Al. *Strom.* 7, 11, 65.

<sup>42</sup> Sull'uso di porre in scena fantasmi nella commedia e nel mimo cf. CICU 2012, 59-60 (e relative note). L'espressione ἐν εἰδώλῳ non risulta altrimenti attestata in ambito di "critica teatrale". L'esegesi di questo passo, apparentemente semplice considerando la natura etica della metafora delineata da Epitteto, apre però a differenti opzioni interpretative di certo meritevoli di futuri approfondimenti: dal passo sembrerebbe potersi desumere (1) che il personaggio del fantasma fosse usualmente rappresentato in scena privo dei vistosi costumi che caratterizzavano gli altri personaggi (e i personaggi di cui i *phasmata* rappresentavano gli εἰδῶλα); non è tuttavia da

In modo analogo, un valente uomo-attore è colui che sa ricoprire un ruolo da solista, assumendo su di sé le responsabilità del proprio pensiero-canto individuale, senza bisogno di nascondersi nel coro degli uomini-non filosofi che sono incapaci di procedere (περιπατεῖν) da soli (D. 3, 14, 1-3):

ὥς οἱ κακοὶ τραγωδοὶ μόνοι ἄσαι οὐ δύνανται, ἀλλὰ μετὰ πολλῶν, οὕτως ἔνιοι μόνοι περιπατῆσαι οὐ δύνανται. [2] ἄνθρωπε, εἴ τις εἶ, καὶ μόνος περιπάτησον καὶ σαυτῷ λάλησον καὶ μὴ ἐν τῷ χορῷ κρύπτου. [3] σκώφθητί ποτε, περίβλεψαι, ἐνσείσθητι, ἵνα γνῶς τίς εἶ.

Come i cattivi cantanti<sup>43</sup> non possono cantare da soli ma devono cantare tra molti, così taluni non possono camminare soli. O uomo, se sei qualcuno cammina anche solo, discuti con te stesso e non nasconderti nel coro. Lasciati schernire, talvolta! Guardati attorno! Scuotiti per sapere chi sei!

---

escludersi l'ipotesi (2) che l'espressione ἐν εἰδώλῳ non indicasse fisicamente il ruolo del *phasma*, ma piuttosto la semplice esibizione *off stage* dell'attore che canterebbe dunque senza l'apparato di maschera e costumi; l'espressione potrebbe altresì intendersi (3) come un'astrazione metaforica e non come una reale ipotesi performativa ("se all'attore togliessimo abiti e trucco, e lo facessimo recitare come se non avesse corpo..."). Infine, il passo riporta alla mente la nota narrazione liviana (Liv. 7, 2, 8-9) circa la trovata di Livio Andronico che, colto in scena da un abbassamento di voce, mise davanti al flautista un *puerum ad canendum*, così da poter continuare la rappresentazione "in *playback*". In quest'ottica, l'espressione ἐν εἰδώλῳ potrebbe forse rappresentare la modalità di esibizione del cantante (sull'elasticità con cui Epitteto impiega il termine τραγωδός cf. n. 43) che intona la melodia senza però recitare effettivamente sulla scena, dove in sua vece un mimo esegue i movimenti coreografici: il τραγωδός non avrebbe bisogno, in questo modo, di particolari attributi scenici (costumi, maschere, etc.).

<sup>43</sup> S (Bodleianus gr. misc. 251), Oldfather (1925-8) *fort. ironice* καλοὶ : corr. Wolf (1560), cett. edd. κακοὶ. Recentemente ha difeso la lezione tradita DE URRÍES Y AZARA 1957-1973, III, 85 che interpreta così il passo (n. 1) «quien no sabe pasear y conversar a solas, quiere parecerse a un actor trágico, que siempre representa acompañado del coro». L'interpretazione di de Urríes y Azara è fondata sulla convinzione che Epitteto indichi con τραγωδός solo ed esclusivamente l'attore tragico come inteso da Aristotele (sul quale basa la propria argomentazione anche OLDFATHER 1925-1928 [II, 96 n. 1]); Epitteto dimostra invece una certa elasticità nell'impiego del termine che sembra indicare piuttosto il ruolo di colui che canta sulla scena (non certo senza attenzione alla componente mimetica – e.g. Epict. D. 3, 15, 5; 4, 7, 15 = *Ench.* 29, 3), senza alcuna vincolante connessione con il ruolo dell'attore così come concepito nell'Atene classica (e teorizzato, appunto, da Aristotele): cf. Epict. D. 1, 29, 43 (dove a caratterizzare l'attore è la sua φωνή); D. 1, 29, 59, 3 (dove il termine è retto dal verbo di percezione sonora ἀκούειν); in tal modo è perfettamente comprensibile la metafora che vede nell'uomo incapace di esercitare autonomamente la propria libertà di pensiero la figura del cantante incapace che non può divenire propriamente attore, ὑποκριτής (termine che in Epitteto designa l'attore sia in termini concreti – l'attore sulla scena [cf. e.g. *supra* D. 1, 24, 18] – sia in termini metaforici – il filosofo come buon attore cf. e.g. *infra* D. 4, 7, 13), ma è costretto a esibirsi nascosto ἐν τῷ χορῷ. Ipotizzare una lettura del passo in chiave ironica, per quanto coerente con lo stile retorico di Epitteto, non risulta dunque più economico dell'ipotesi di un errore paleografico o polare (καλοὶ : κακοὶ) intervenuto a un certo punto della tradizione.

Risulta dunque evidente che nella deterministica assegnazione dei ruoli operata dalla divinità, un'amplessima autonomia viene delegata all'uomo-attore: non esistono infatti parti aprioristicamente buone o cattive; al contrario, come abbiamo analizzato precedentemente<sup>44</sup>, spesso coloro che si trovano a impersonare sulla scena-mondo il ruolo di re e tiranni pagano il prezzo del cattivo esercizio della loro *proairesis*, mentre i poveri (sotto i quali è facile intravedere l'immagine dei filosofi) sanno rimanere indifferenti alleventure delle *cose esterne*.

In un sistema morale in cui non esistono beni e mali *al di fuori* della rappresentazione che di essi formula l'individuo – e la vita stessa non è buona che secondo l'uso che ne viene fatto<sup>45</sup> – l'uomo-attore deve dunque ricorrere a quella che Epiteto chiama «verga di Hermes», il caduceo dai prodigiosi poteri<sup>46</sup> (*D.* 3, 20, 12-13):

τοῦτ' ἔστι τὸ τοῦ Ἑρμοῦ ῥαβδίον· οὐ θέλεις, φησίν, ἄψαι καὶ χρυσοῦν ἔσται. οὐ· ἀλλ' ὁ θέλεις φέρε κἀγὼ αὐτὸ ἀγαθὸν ποιήσω. φέρε νόσον, φέρε θάνατον, φέρε ἀπορίαν, φέρε λοιδορίαν, δίκην τὴν περὶ τῶν ἐσχάτων· πάντα ταῦτα τῷ ῥαβδίῳ τοῦ Ἑρμοῦ ὠφέλιμα ἔσται.

Questa è la verga di Hermes. «Tocca ciò che vuoi», si dice, «e sarà oro». No. Ma porta ciò che vuoi e io ne farò una cosa buona. Porta malattia, porta morte, porta povertà, porta oltraggi e una condanna capitale: tutto questo diverrà utile con la bacchetta di Hermes.

Secondo queste premesse è dunque evidente che solo al corretto esercizio della filosofia si deve la positività o la negatività della parte che l'uomo-attore<sup>47</sup> ha ricevuto in sorte dal tragediografo-divinità (*D.* 4, 7, 13):

θέλεις πενίαν; φέρε καὶ γνώση τί ἐστι πενία τυχοῦσα καλοῦ ὑποκριτοῦ.

Vuoi [per me] la povertà? Dammela e capirai cos'è la povertà quando si abbatte su un buon attore.

Questa metafora, così ampiamente documentata, trova la sua naturale realizzazione nel triplice paragone tra il filosofo per eccellenza – Socrate –, l'eroe ome-

<sup>44</sup> Cf. Epict. *D.* 1, 24, 15 e *supra* §1.1.

<sup>45</sup> Cf. Epict. *D.* 2, 6, 1; 3, 20, 40.

<sup>46</sup> Hermes è, infatti, χρυσόραπις: cf. *h.Merc* 539; *Od.* 5, 87; 10, 277. Si tratta forse della stessa *virgula divina* menzionata da Cicerone (*Off.* 1, 158).

<sup>47</sup> Per la figura del cattivo attore che desidera non solo recitare bene ma anche l'ammirazione del pubblico – che è *cosa esterna* a lui, e quindi non in suo potere – cf. Epict. *D.* 2, 13, 1-2.

rico per antonomasia – Odisseo –, e uno tra gli attori più noti del IV secolo – Polo di Egina<sup>48</sup> – (fr. 11 Schen. = Stob. *Ecl.* 4, 33, 28):

ἀλλὰ δὴ Σωκράτης Αρχελάου μεταπεμπομένου αὐτὸν ὡς ποιήσοντος πλούσιον ἐκέλευσεν ἀπαγγεῖλαι αὐτῷ διότι Ἀθήνησι τέσσαρες εἰσι χοίνικες τῶν ἀλφίτων ὀβολοῦ ὄνιοι καὶ κρῆναι ὕδατος ῥέουσιν. εἰ γὰρ τοι μὴ ἱκανὰ τὰ ὄντα ἐμοί, ἀλλ' ἐγὼ τούτοις ἱκανὸς καὶ οὕτω κἀκεῖνα ἐμοί. ἢ οὐχ ὄρας, ὅτι οὐκ εὐφρονότερον οὐδὲ ἥδιον ὁ Πῶλος τὸν τύραννον Οἰδίποδα ὑπεκρίνετο ἢ τὸν ἐπὶ Κολωνῷ ἀλήτην καὶ πτωχόν; εἶτα χεῖρων Πῶλου ὁ γενναῖος ἀνήρ φανεῖται, ὡς μὴ πᾶν τὸ περιτεθὲν ἐκ τοῦ δαιμονίου πρόσωπον ὑποκρίνασθαι καλῶς; οὐδὲ τὸν Ὀδυσσεῖα μιμήσεται, ὅς καὶ ἐν τοῖς ῥάκεσιν οὐδὲν μείον διέπρεπεν ἢ ἐν τῇ οὐλῇ χλαίνῃ τῇ πορφυρᾷ;

Ma quando Archelao convocò Socrate con la promessa di farne un uomo ricco, questo gli mandò a dire: «Ad Atene quattro chenici di farina costano un obolo e dalle fontane scorre acqua». E se queste cose non sono adeguate per me, io mi adeguo a loro, e così esse divengono adeguate per me. O non vedi che Polo non recitava in modo più melodioso e lieto la parte di Edipo tiranno di quanto non facesse per quella di Edipo a Colono, errabondo e misero? E l'uomo onesto si dimostrerà inferiore a Polo e non reciterà bene la parte assegnata dalla divinità? Non imiterà Odisseo che figurava da stracciato non meno di quando facesse in uno spesso manto di porpora?

Socrate è personificazione della corretta *proairesis*, l'uomo che distingue rettamente l'utile dall'inutile, ciò che è in suo possesso (essere sufficiente per i propri averi) da ciò che non lo è (la ricchezza promessa da Archelao)<sup>49</sup>. Socrate è dunque il perfetto filosofo-attore che con imperturbata disposizione d'animo-voce affronta gli eventi della vita che la divinità-tragediografo dispone per lui.

Ma il vero coronamento dell'arte del Socrate-attore è la sua morte, così commentata da Epitteto<sup>50</sup> (*D.* 4, 1, 164-165):

Σωκράτης δ' αἰσχρῶς οὐ σώζεται, [164] ὁ μὴ ἐπιψηφίσας Ἀθηναίων κελυόντων, ὁ τοὺς τυράννους ὑπεριδῶν, ὁ τοιαῦτα περὶ ἀρετῆς καὶ κα-

<sup>48</sup> Questo passaggio, oltre a testimoniare l'imperitura fama di Polo di Egina, può anche costituire un interessante reperto su quella che veniva considerata, nel II d.C., la tecnica vocale degli attori tragici dei secoli passati; per quanto concerne l'arte di Polo di Egina si veda l'aneddoto narrato da Gellio circa la sua performance durante una recita dell'*Oreste* euripideo: cf. Gell. *NA* 6, 5, 7; cf. anche O'CONNOR 1908, 128 (*num.* 421). Sulla voce degli attori cf. VETTA 1993; RISPOLI 1996; RISPOLI 1997 e il discutibile ma ricco di spunti PAVLOVSKIS 1977.

<sup>49</sup> Anche Diogene Laertio testimonia l'interessamento di Archelao di Macedonia e di altri re per la figura di Socrate (e il di lui disprezzo per le relative proposte di ospitalità): cf. *D.L.* 2, 25.

<sup>50</sup> Sul valore paradigmatico della morte di Socrate nel contesto di una similitudine tra il buon attore e l'uomo-filosofo cf. Teles, 16, 4 - 17, 1 sqq. Hense.



λοκάγαθίας διαλεγόμενος· τοῦτον οὐκ ἔστι σῶσαι αἰσχροῶς, [165] ἀλλ' ἀποθνήσκων σῶζεται, οὐ φεύγων. καὶ γὰρ ὁ ἀγαθὸς ὑποκριτῆς παυόμενος ὅτε δεῖ σῶζεται μᾶλλον ἢ ὑποκρινόμενος παρὰ καιρόν.

Socrate non si salva in modo vergognoso, lui che non fece votare nonostante l'ordine degli Ateniesi, lui che dispregzò i tiranni, lui che dissertò così intensamente sulla virtù e sulla bellezza morale dell'uomo. Non si può salvare quest'uomo con un'azione riprovevole; quest'uomo si salva morendo, non fuggendo. Così anche il buon attore si salva smettendo quando è il momento giusto, piuttosto che continuare a recitare oltretempo.

Al pari delle morti di personaggi del mito e della tragedia<sup>51</sup>, la morte di Socrate – affrontata con risoluta fermezza, accolta al momento opportuno – dà vita a un affresco drammaticamente perfetto che fungerà da archetipo per l'immagine dell'attore che, recitato un lungo dramma<sup>52</sup>, abbandona la scena serenamente, senza ostinarsi a interpretare un ruolo di cui la divinità non ha più necessità nella perpetuazione della grande *tragedia del mondo*<sup>53</sup>.

### 1.3 Rifiutare un ruolo. Gli stoici e il potere imperiale

Se dunque la massima realizzazione dell'uomo-filosofo è quella di interpretare al meglio il ruolo assegnatogli dalla divinità, non altrettanto dovrà fare nel caso in cui a imporre i ruoli non sia il dio bensì un altro uomo.

Questa metafora investe una tematica di estrema importanza nell'analisi del pensiero e della storia dello stoicismo romano: il rapporto tra il filosofo e il potere imperiale<sup>54</sup>.

La scia di delitti, tradimenti e processi politici che costellano la triste trama della Roma imperiale si abbatté direttamente su Epitteto che in seguito al bando

<sup>51</sup> Epitteto ricorda altresì le morti di Meneceo (*D.* 3, 20, 5-7; cf. *Eur. Ph.* 905 sqq.) e del padre di Admeto, Fere (*D.* 3, 20, 7), simbolo – la prima – di un temperamento eroico e consono a un filosofo, di un contegno vile e indegno – la seconda.

<sup>52</sup> Altrove (*D.* 4, 7, 29-31) Epitteto paragona la vita e le sue vicende a un gioco (παιδίη) da cui poter uscire quando lo si ritenga opportuno.

<sup>53</sup> L'immagine sarà ripresa e sviluppata da Marco Aurelio (12, 36): 'ἀλλ' οὐκ εἶπον τὰ πέντε μέρη, ἀλλὰ τὰ τρία' καλῶς εἶπας· ἐν μέντοι τῷ βίῳ τὰ τρία ὅλον τὸ δοῦμά ἐστι. τὸ γὰρ τέλειον ἐκεῖνος ὀρίζει ὁ τότε μὲν τῆς συγκρίσεως. νῦν δὲ τῆς διαλύσεως αἴτιος· σὺ δὲ ἀναίτιος ἀμφοτέρων. ἄπιθι οὖν ἴλεως· καὶ γὰρ ὁ ἀπολύων ἴλεως. («Ma io non ho recitato tutti e cinque gli atti, solo tre! È giusto, ma nella vita tre atti sono un dramma intero. Colui che vi pone fine è lo stesso che vi pose principio un tempo. Tu non hai responsabilità in nessuno dei due eventi. Parti dunque sereno. Colui che ti congeda lo è»).

<sup>54</sup> Numerosi sono gli studi che indagano il rapporto tra il potere imperiale e gli stoici; fondamentale il contributo di POHLENZ 1967, II, 3-30; cf. anche STARR 1949; MILLAR 1965; BRUNT 1975 e il recente WILDBERGER 2018 (soprattutto 165-200) con ampia bibliografia.

dei filosofi promulgato dal Senato nel 94 d.C.<sup>55</sup> dovette abbandonare Roma per rifugiarsi in Epiro<sup>56</sup>. Questo fatto e l'adesione ideologica a una scuola filosofica che fa della libertà dell'uomo uno dei suoi fondamenti imprescindibili – libertà da ciò che *non* è in nostro potere, libertà perfino dalla dimensione corporea dell'individuo – guidano Epitteto a profonde e frequenti riflessioni su questa problematica cardine<sup>57</sup>.

Non è un caso che una delle più vibranti metafore proposte da Epitteto per rappresentare la diversa attitudine alla vita del filosofo-libero e del non filosofo-schiavo consista in un'immagine pertinente all'ambito teatrale (*D.* 1, 29, 58-60):

ἔστι γὰρ φιλοθέωρόν τι ζῶον ὁ ἄνθρωπος. [59] ἀλλ' αἰσχρόν ἐστι θεωρεῖν ταῦτα οὕτως ὡς οἱ δραπέται· ἀλλ' ἀπερισπάστως καθῆσθαι καὶ ἀκούειν νῦν μὲν τραγωδοῦ νῦν δὲ κιθαρωδοῦ, οὐχ ὡς ἐκεῖνοι ποιοῦσιν. ἅμα μὲν ἐπέστη καὶ ἐπήνεσεν τὸν τραγωδόν, ἅμα δὲ περιεβλέψατο· εἶτα ἂν τις φθέγγεται κύριον, εὐθὺς σεσόβηται, ταράσσονται. [60] αἰσχρόν ἐστὶν οὕτως καὶ τοὺς φιλοσόφους θεωρεῖν τὰ ἔργα τῆς φύσεως. τί γὰρ ἐστὶ κύριος; ἄνθρωπος ἀνθρώπου κύριος οὐκ ἔστιν.

L'uomo è una creatura vivente cui è piacevole essere spettatore. Ma è brutto essere spettatori come schiavi fuggitivi; al contrario è bello sedere senza turbamenti ad ascoltare ora un attore ora un citaredo, e non come fanno quelli: mentre uno assiste con attenzione e loda l'attore, nello stesso tempo scruta attorno e se qualcuno dirà «padrone!», subito tutti si agitano, si sconvolgono. È brutto che anche i filosofi siano spettatori delle opere della natura in questo modo. Cos'è, infatti, un *padrone*? Un uomo non è padrone di un uomo.

La libertà, dunque, costituisce il coronamento del *saper vivere* del filosofo che si dispone così a contemplare (θεωρεῖν) le opere della divinità nel grande teatro del mondo. Ed è proprio quella libertà che il filosofo conserva a dispetto dei potenti e dei tiranni, nel dramma della vita, rifiutando di piegare la propria *proairesis* alle influenze *esterne*<sup>58</sup>.

È in onore della libertà che il filosofo interpreta la parte assegnatagli dalla divinità e rifiuta di cambiare maschera per adeguarsi alle pressioni dei potenti;

<sup>55</sup> Cf. *e.g.* Svet. *Dom.* 10; Plin. *Ep.* 3, 11, 3; Gell. *NA* 15, 11, 4-5; Cass.Dio. 67, 13.

<sup>56</sup> Per ogni informazione biografica su Epitteto si rinvia alla n. 5.

<sup>57</sup> La più completa trattazione sul tema della libertà è rappresentata dalla prima *diatriba* del quarto libro. Cf. Epict. *D.* 4, 1; sul tema della libertà nel pensiero stoico (in particolare in rapporto al determinismo) cf. POHLENZ 1967, I, 201-213; LONG 1971; BOTROS 1985; SHARPLES 1986; BOBZIEN 1996; DRAGONA-MONACHOU 2007.

<sup>58</sup> Sul rapporto tra Epitteto e il potere imperiale avvertito come tirannico cf. *e.g.* Epict. *D.* 2, 6, 17-21; in particolare 19: συντομωτέρα ἦν πέμπει ὁ τύραννος («la via più breve [per l'Ade] è quella per cui ti manda il tiranno»); cf. anche STARR 1949; MILLAR 1965.

Epitteto, a questo proposito, porta un duplice *exemplum* che investe parimenti l'ambito teatrale e quello politico (D. 1, 2, 12-16; 1, 2, 19-21):

διὰ τοῦτο Ἀγριππῖνος Φλώρω σκεπτομένω, εἰ καταβατέον αὐτῷ ἐστὶν εἰς Νέρωνος θεωρίας, ὥστε καὶ αὐτόν τι λειτουργῆσαι, ἔφη [13] 'κατάβηθι.' πυθομένου δ' αὐτοῦ 'διὰ τί σὺ οὐ καταβαίνεις;' ἔφη ὅτι 'ἐγὼ οὐδὲ βουλεύομαι.' [14] ὁ γὰρ ἅπαξ εἰς τὴν περὶ τῶν τοιούτων σκέψιν καὶ τὰς τῶν ἐκτὸς ἀξίας συγκαθεῖς καὶ ψηφίζων ἐγγύς ἐστι τῶν ἐπιλελησμένων τοῦ ἰδίου προσώπου. [15] τί γάρ μου πυνθάνη; 'θάνατος αἰρετώτερόν ἐστιν ἢ ζωή;' λέγω ζωή. [16] 'πόνος ἢ ἡδονή;' λέγω ἡδονή. 'ἀλλὰ, ἂν μὴ τραγώδῃσω, τραχηλοκοπηθήσομαι.' ἄπελθε τοίνυν καὶ τραγώδει, ἐγὼ δ' οὐ τραγώδῃσω.

Per questo quando Floro<sup>59</sup> indugiava a riflettere se partecipare agli spettacoli di Nerone per interpretarvi anch'egli un ruolo, Agrippino gli disse «Partecipa». E volendo l'altro sapere «Perché tu non partecipi?», rispondeva «Io neppure ci penso. Poiché chi una sola volta si abbandona a riflettere su questioni del genere e calcola i valori degli oggetti *al di fuori di sé* è simile a quelli che sono dimentichi della propria personalità. Cosa vuoi sapere da me?» «È preferibile la morte o la vita?» «Dico la vita». «Il dolore o il piacere?» «Dico il piacere». «Ma se non reciterò mi taglieranno la testa!» «Vai dunque, e recita: io non reciterò».

\*

ταῦτα εἶδεν καὶ Πρίσκος Ἐλουίδιος καὶ ἰδὼν ἐποίησε. προσπέμψαντος αὐτῷ Οὐεσπασιανοῦ, ἵνα μὴ εἰσέλθῃ εἰς τὴν σύγκλητον, ἀπεκρίνατο 'ἐπὶ σοὶ ἐστὶ μὴ ἔᾶσαί με εἶναι συγκλητικόν· μέχρι δὲ ἂν ᾧ, δεῖ με εἰσερχεσθαι.' [20] 'ἄγε ἀλλ' εἰσελθὼν,' φησὶν, 'σιώπησον.' 'μή μ' ἐξέταζε καὶ σιωπήσω.' 'ἀλλὰ δεῖ με ἐξετάσαι.' 'κάμῃ εἰπεῖν τὸ φαινόμενον δίκαιον.' 'ἀλλ' ἐὰν εἴπῃς, ἀποκτενώ σε.' [21] 'πότε οὖν σοὶ εἶπον, ὅτι ἀθάνατός εἰμι; καὶ σὺ τὸ σὸν ποιήσεις κἀγὼ τὸ ἐμόν. σὸν ἐστὶν ἀποκτεῖναι, ἐμόν ἀποθανεῖν μὴ τρέμοντα· σὸν φυγαδεῦσαι, ἐμόν ἐξελεθεῖν μὴ λυπούμενον.'

Queste cose sapeva anche Elvidio Prisco, e agì di conseguenza. Ricevuto un messaggio di Vespasiano che gli imponeva di non recarsi in Senato, rispose: «È in tuo potere non permettermi di essere senatore; ma finché lo sono, bisogna che io mi ci rechi». «E allora entra» dice «ma taci». «Non interrogarmi e tacerò». «Ma bisogna che io ti interroghi». «E io dirti ciò che mi pare giusto». «Ma se parlerai, ti ucciderò». «Quando mai ti ho detto di essere immortale? Tu farai la tua parte e io la mia. È in tuo potere uccidere; in mio, morire senza tremare. Tuo esiliare; mio andarmene senza addolorarmi».

<sup>59</sup> Si tratta con ogni probabilità di Annio Floro, autore del dialogo *Vergilius orator an poeta*. Cf. *Anth. Lat.* 87 (p. 121 R).

Gli aneddoti riportati da Epitteto sono estremamente rappresentativi del già ampiamente documentato processo di spettacolarizzazione del potere imperiale: questo andamento raggiunse il suo apice nella figura dell'imperatore-cantore Nerone che trasformò il foro in un circo e il senato in un teatro dove il popolo potesse assistere al solenne spettacolo dello sfarzo dell'Impero<sup>60</sup>. Questa tendenza, rappresentata dall'aumento progressivo e vertiginoso degli spettacoli gladiatorio-circensi, delle *frumentationes*, delle pubbliche feste e dei trionfi, si presenta agli occhi del filosofo come una mistificazione dell'originale *dramma della vita* preordinato dalla divinità, quasi quell'*imitazione dell'imitazione* che spingeva Platone a bandire i poeti dallo stato ideale.

Le figure di Agrippino<sup>61</sup> ed Elvidio Prisco<sup>62</sup> – strenui difensori dei valori repubblicani e vittime dei processi neroniani del 66 d.C. che videro condannati tra gli altri anche Trasea Peto e Barea Sorano – incarnano l'ideale stoico dell'uomo capace di mantenere il perfetto controllo di sé nel compimento della propria missione<sup>63</sup>, nell'interpretare al meglio il ruolo cui lo ha destinato la divinità, senza tremare davanti ai tiranni, accettando l'esilio o la morte pur di preservare intatta la propria irrevocabile scelta morale<sup>64</sup>.

#### 1.4 «Quale teatro ho perduto». L'uomo spettatore di sé stesso

Uno dei passi più noti della propaganda antineroniana di Svetonio ritrae l'imperatore nell'atto di *recitare* il suo ultimo atto con la celebre sentenza «*qualis artifex pereo!*»<sup>65</sup>, proferita prima di commettere suicidio *iuvante Epaphrodito*. Al di là delle reali competenze musicali e drammatiche di Nerone, la lettura dell'episodio consolida l'immagine di un uomo dedito più all'essere attore – ma un attore che interpreta la sua parte in virtù di un'errata *proairesis* – che non spettatore, in oppo-

<sup>60</sup> Per un'interessante disamina del rapporto tra Nerone e il teatro si vedano SCHMIDT 1990 e il recente contributo di MAZZONI 2012.

<sup>61</sup> Sulla figura di Paconio Agrippino, esiliato da Nerone, si vedano e.g. Tac. *An.* 16, 28-29; Epict. *D.* 1, 1, 28-30.

<sup>62</sup> Sulla figura di Elvidio Prisco, esiliato da Nerone e condannato a morte da Vespasiano nel 75 d.C., si veda e.g. Tac. *Hist.* 4, 5 sq; Svet. *Vespas.* 15. Elvidio Prisco è accostato da Epitteto alla figura di Socrate (di cui si è discusso nel capitolo precedente): cf. Epict. *D.* 4, 1, 123.

<sup>63</sup> Sebbene non inserito nel contesto di una metafora teatrale, è emblematico l'esempio dell'ignota donna che, pur consapevole che Domiziano le avrebbe confiscate, inviò delle provviste a Gratilla che si trovava in esilio. Cf. Epict. *D.* 2, 7, 8. Gratilla è menzionata da Plinio (*Ep.* 3, 11; 5, 1) e Tacito (*Hist.* 3, 69, 20-21: *neque liberos neque propinquos sed bellum secuta*): in particolare, in *Ep.* 3, 11, Plinio la ricorda con Arria Minore e Fannia, mogli di Trasea Peto ed Elvidio Prisco.

<sup>64</sup> Oltre alla già evidenziata indifferenza nei confronti dell'esilio (cf. *D.* 2, 16, 30-31 e *supra* § 1.1), Epitteto testimonia l'equivalenza tra quest'ultimo e la morte, entrambe naturali e indolori vie di fuga dal potere tirannico: cf. e.g. Epict. *D.* 1, 28-30; 2, 6, 22.

<sup>65</sup> Svet. *Ner.* 49.

sizione all'attitudine del filosofo che è invece quella di sedere nel *teatro della natura* e contemplare (θεωρεῖν) le opere della divinità, come esplicitamente indicato da Epitteto nel passo già discusso<sup>66</sup>.

Per il filosofo stoico, infatti, l'uomo è creatura φιλοθέωρος ed è nella contemplazione che l'uomo trova il fine ultimo della sua esperienza terrena (D. 1, 6, 19):

τὸν δ' ἄνθρωπον θεατὴν εἰσήγαγεν αὐτοῦ τε καὶ τῶν ἔργων τῶν αὐτοῦ,  
καὶ οὐ μόνον θεατὴν, ἀλλὰ καὶ ἐξηγητὴν αὐτῶν.

L'uomo invece [la divinità] lo introdusse quale spettatore di sé e delle sue opere; e non solo spettatore ma anche loro interprete.

Questo passo, più che altri<sup>67</sup>, rappresenta un principio proprio della filosofia stoica fin dalle sue origini: Crisippo sosteneva infatti che l'uomo fosse nato «per contemplare e imitare il mondo»<sup>68</sup>, facendo propria la volontà della divinità, di cui egli è *particula*. Tuttavia, il contemplare (θεωρεῖν) degli uomini non si limita, in linea verticale, alla contemplazione della divinità e delle sue opere, ma si sviluppa altresì in linea orizzontale, verso l'esempio fornito dagli altri uomini.

È questo il senso di un criptico passaggio di Diogene Laerzio (7, 15 = SVF I, 4):

λέγεται δὲ καὶ μετὰ τὴν τελευταίαν τοῦ Ζήνωνος εἰπεῖν τὸν Ἀντίγονον,  
οἷον εἶη θέατρον ἀπολωλεκώς.

Si racconta anche che dopo la morte di Zenone, Antigono abbia detto: «Quale teatro ho perduto!»

In questo passo, Antigono Monoftalmo lamenta la morte di Zenone con un'espressione criptica<sup>69</sup>: egli compiangere nel filosofo il «teatro», la sorgente sempre nuova di tangibili esempi di vita che Zenone elargiva con la pratica quotidiana della sua scienza del vivere. Un'analogia metafora è attribuita da Seneca a Epicuro (Sen. Ep. 7, 11):

*Egregie hoc tertium Epicurus, cum uni ex consortibus studiorum suorum scriberet:  
'haec' inquit 'ego non multis, sed tibi; satis enim magnum alter alteri theatrum sumus'.*

<sup>66</sup> Cf. Epict. D. 1, 29, 58-60 (*supra* § 1.3). Sul tema delle reali doti artistiche di Nerone si veda SCHMIDT 1990; SANDE 1996; MAZZONI 2012.

<sup>67</sup> Cf. e.g. Epict. D. 2, 14, 23-29; 4, 1, 108.

<sup>68</sup> SVF II, 1153 (= Cic. Nat. D. 2, 37): *ipse autem homo ortus est ad mundum contemplandum et imitandum – nullo modo perfectus sed est quaedam particula perfecti*. («l'uomo stesso è nato per contemplare e imitare il mondo; egli non è in nessun modo perfetto, ma è una *particula* di ciò che lo è»).

<sup>69</sup> G. Reale suggerisce un collegamento tra quest'espressione e la dottrina platonica (Pl. Pol. 260c) in REALE 2005, 1438, n. 20.

Eccellente anche questa terza affermazione di Epicuro che in una lettera a un suo compagno di studi scrisse: «Io parlo non per molti, ma per te. Noi siamo l'uno per l'altro un teatro sufficientemente vasto».

Nelle *Diatribae* è tracciato un affresco lampante di come l'uomo-spettatore possa divenire a sua volta spettacolo, *exemplum* – in questo caso fortemente negativo<sup>70</sup> – della cattiva relazione *teoretica* tra uomo e uomo (*D.* 3, 4, 1-5):

τοῦ δ' ἐπιτρόπου τῆς Ἡπειροῦ ἀκοσμότερον σπουδάσαντος κωμῶδῶ τινα καὶ ἐπὶ τούτῳ δημοσίᾳ λοιδορηθέντος, εἶτα ἐξῆς ἀπαγγείλαντος πρὸς αὐτόν, ὅτι ἐλοιδορήθη, καὶ ἀγανακτοῦντος πρὸς τοὺς λοιδορήσαντας. 'Καὶ τί κακόν,' ἔφη, 'ἐποιοῦν; ἐσπούδαζον καὶ οὗτοι ὡς καὶ σύ'. [2] εἰπόντος δ' ἐκείνου 'Οὕτως οὖν τις σπουδάζει;' 'σέ,' ἔφη, 'βλέποντες τὸν αὐτῶν ἄρχοντα, τοῦ Καίσαρος φίλον καὶ ἐπίτροπον, οὕτως σπουδάζοντα οὐκ ἔμελλον καὶ αὐτοὶ οὕτως σπουδάζειν; [3] εἰ γὰρ μὴ δεῖ οὕτως σπουδάζειν, μὴδὲ σὺ σπούδαζε· εἰ δὲ δεῖ, τί χαλεπαίνεις, εἴ σε ἐμιμήσαντο; τίνας γὰρ ἔχουσιν μιμήσασθαι οἱ πολλοὶ ἢ τοὺς ὑπερέχοντας ὑμᾶς; εἰς τίνας ἀπιδῶσιν ἐλθόντες εἰς τὰ θέατρα ἢ ὑμᾶς; [4] ὄρα πῶς ὁ ἐπίτροπος τοῦ Καίσαρος θεωρεῖ· κέκραγεν· καὶ γὰρ τοῖνυν κραυγᾶσσω· ἀναπηδᾷ· καὶ γὰρ ἀναπηδήσω. οἱ δούλοι αὐτοῦ διακάθηται κραυγάζοντες· ἐγὼ δ' οὐκ ἔχω δούλους· ἀντὶ πάντων αὐτὸς ὅσον δύναμαι κραυγᾶσσω. [5] εἰδέναι σε οὖν δεῖ, ὅταν εἰσέρχῃ εἰς τὸ θέατρον, ὅτι κανῶν εἰσέρχῃ καὶ παραδείγμα τοῖς ἄλλοις, πῶς αὐτοὺς δεῖ θεωρεῖν'.

Poiché il procuratore dell'Epiro aveva tifato scompostamente per un certo attore comico, ed era per questo stato insultato pubblicamente, raccontò a Epitteto delle ingiurie subite, irato con gli insultatori. «E cosa hanno fatto quelli di male?» chiese Epitteto. «Anche loro tifavano come fai tu». L'altro gli rispose «È quello il modo di tifare?» Ed Epitteto «Avendo visto te, loro capo, membro della corte di Cesare e procuratore, tifare in quel modo, perché non avrebbero dovuto a loro volta tifare allo stesso modo? Se infatti non è quello il modo giusto di tifare, perché lo fai? Se invece è quello, perché ti arrabbi se ti hanno imitato? Chi altri dovrebbe imitare il popolo, se non voi, i più importanti? Chi dovrebbero guardare, entrando a teatro, se non voi? 'Guarda come il procuratore di Cesare assiste allo spettacolo: ha urlato? Urlerò anch'io. E' scattato in piedi? Scatterò anch'io. I suoi schiavi gridano, seduti qua e là? Io non ho schiavi, ma griderò come posso al posto di tutti!' Sappi che quando entri in teatro lo fai come modello ed esempio per tutti di come ci si debba comportare da spettatori».

<sup>70</sup> Musonio Rufo (10, 54, 15-16) propone l'esempio opposto: Socrate, oltraggiato in teatro, mantiene calma e compostezza. Per un breve commento al passo cf. JAGU 1979, 56.

La vicenda tragicomica del governatore dell'Epìro rampognato da Epitteto per il suo comportamento esagitato<sup>71</sup> costituisce un'ardita doppia metafora; non è privo di rilievo che questo *teatro negativo* abbia luogo propriamente all'interno di un teatro, sede del dramma, sito delle rappresentazioni delle passioni smodate di uomini stolti<sup>72</sup>.

Al contrario, solo l'uomo filosofo saprà farsi *teatro di virtù* per gli altri uomini (Fr. 5 Schen. = Stob. *Ecl.* 3, 19, 13 = Mus. fr. 39 H.):

τὸ δὲ Λυκούργου τοῦ Λακεδαιμονίου τίς ἡμῶν οὐ θαυμάζει; πηρωθεὶς γὰρ ὑπὸ τινος τῶν πολιτῶν τῶν ὀφθαλμῶν τὸν ἕτερον καὶ παραλαβὼν τὸν νεανίσκον παρὰ τοῦ δήμου, ἵνα τιμωρήσαιο, ὅπως ἂν αὐτὸς βούληται, τούτου μὲν ἀπέσχετο, παιδεύσας δὲ αὐτὸν καὶ ἀποφήνας ἄνδρα ἀγαθὸν παρήγαγεν εἰς τὸ θέατρον. θαυμαζόντων δὲ τῶν Λακεδαιμονίων 'τοῦτον μέντοι λαβών,' ἔφη, 'παρ' ὑμῶν ὑβριστὴν καὶ βίαιον ἀποδίδωμι ὑμῖν ἐπιεικῆ καὶ δημοτικόν.'

Chi di noi non ammira le parole dello spartano Licurgo? Poiché era stato accecato da un occhio da un cittadino, egli ottenne in consegna dal popolo il giovane perché si vendicasse come voleva. Egli non lo fece, ma lo educò e lo rese un uomo onesto, poi lo portò con sé a teatro. «Quando lo presi dalle vostre mani» disse agli Spartani stupefatti «costui era oltraggioso e violento; ve lo restituisco mite e socievole».

L'aneddoto – tributo alla figura del filosofo-legislatore Licurgo<sup>73</sup> – è narrato con maggior copia di dettagli da Plutarco<sup>74</sup>. Tuttavia, la narrazione del passo proposta da Epitteto presenta una fondamentale discrepanza rispetto alla versione plutarca e alle altre fonti che riportano, con minor dettaglio, la vicenda<sup>75</sup>: nessuna di queste menziona, infatti, l'epilogo in teatro. Si potrebbe quindi trattare, ragionevolmente, di una variazione sul tema propria del filosofo stoico, anche se Stobeo, che riporta il passo, precisa che esso è Ρούφου ἐκ τοῦ Ἐπικτήτου περὶ φιλίας. Non è quindi possibile formulare un giudizio certo circa l'origine dell'aneddoto – e riguardo il contributo che a esso potrebbe aver fornito Epitteto stesso –, ma la sua attribuzione alla scuola di Rufo-Epitteto<sup>76</sup> e della tradizione della Stoà del I-II secolo d.C. costituisce un documento prezioso che comprova la

<sup>71</sup> Epitteto insiste sull'opportunità per il filosofo di mantenere sempre un contegno decoroso durante le manifestazioni pubbliche, a teatro, al circo e durante le *declamationes*. Cf. Epict. *Ench.* 33, 10; *D.* 1, 11, 27; 3, 4, 9-10.

<sup>72</sup> Cf. *supra* § 1.1.

<sup>73</sup> Cf. anche Epict. *D.* 2, 20, 26.

<sup>74</sup> Cf. Plut. *Lyc.* 11; *Apoph. Lac.* 227a-b.

<sup>75</sup> Cf. Ael. *VH* 13, 23; Paus. 3, 18, 2; Val. Max. 5, 3 *ext.* 2; Olymip. *In Grg.* 44, 2 Westerink.

<sup>76</sup> Sul rapporto tra Musonio Rufo ed Epitteto cf. LAURENTI 1966.

grande vitalità della metafora del teatro quale luogo di esibizione di sé sulla *scena della collettività* che è ipostasi del teatro-mondo, ove la *tragedia della vita* è offerta esclusiva agli occhi della divinità.

Se tutte le fonti concordano dunque nel narrare l'impresa civilizzatrice di Licurgo nei confronti del proprio giovane aggressore<sup>77</sup>, solo la scuola di Rufo-Epitteto avverte la necessità di concludere il racconto con la presentazione del giovane δημοτικός alla città, quale testimone<sup>78</sup> positivo dei risultati ottenuti da Licurgo con l'assidua pratica della sua filosofia.

## 2. CONCLUSIONI

Inteso dall'autore quale *summa sapientiae* del suo maestro, in conclusione del *Manuale*, Arriano pone quattro di quelle che possiamo ragionevolmente considerare tra le «sentenze da meditare»<sup>79</sup> più frequentemente impiegate da Epitteto nella sue dissertazioni: quattro versi dell'*Inno a Zeus* di Cleante di Asso (*SVF I*, 527), due versi adespoti di Euripide (*TrGF V/2*, 965<sup>80</sup> – riproposti sotto) e due *sententiae* socratiche tratte dai *Dialogi* platonici (*Pl. Cri.* 43d; *Ap.* 30c-d).

<sup>77</sup> Sull'aneddoto in generale e sulle radici antropologiche del gesto del giovane si vedano PICCIRILLI 1980, 251-252; SANTANIELLO 1995, 363, n. 324.

<sup>78</sup> Sul ruolo del filosofo quale *testimone* divino e umano si veda: Epict. *D.* 1, 29, 46-47: 'πῶς οὖν ἀναβαίνεις νῦν; ὡς μάρτυς ὑπὸ τοῦ θεοῦ κεκλημένος.' [47] 'ἔρχου σὺ καὶ μαρτύρησόν μοι: σὺ γὰρ ἄξιός εἰ προαχθῆναι μάρτυς. ὑπ' ἐμοῦ' («Come sali ora [sulla scena]? 'Come un testimone chiamato da dio.' 'Vai e sii la mia testimonianza: sei infatti degno di essere inviato quale testimone'»); 57: τοῦτό μοι τὸ πρόσωπον ἀνάλαβε, ἵνα μηκέτι παλαιοῖς ἐν τῇ σχολῇ παραδείγμασι χρώμεθα, ἀλλὰ ἔχωμέν τι καὶ καθ' ἡμᾶς παράδειγμα («Rivesti per me anche questo ruolo, affinché a scuola non dobbiamo più servirci di esempi antichi, ma di uno attuale»). Cf. anche DELATTE 1953.

<sup>79</sup> Così le definisce HADOT 2006, 120, 213.

<sup>80</sup> Simplicio nel suo *Commentario* attribuisce i versi a Euripide (71, 24 Had. [= HADOT 1996]). Il passo è altrove citato dallo Ps.Plutarco (*Cons. Apoll.* 116f) che riporta una diversa lezione (1 Ps.Plut. βροτῶν : Arr. [Epict.] καλῶς). Nello Ps.Plut. il frammento è immediatamente preceduto e seguito da altri due distici [*TrGF V/2*, 1078; *TrGF V/1*, 505] che recano nella medesima posizione [al termine del verso] i termini σοφῶν, il primo, e βροτῶν, il secondo): è dunque plausibile ricondurre la genesi della doppia lezione a un semplice errore meccanico o, ancora, a un errore paleografico (le differenti lezioni si sarebbero originate in qualche momento della tradizione di una fonte più antica, forse un *gnomologium* euripideo). Nonostante la coerenza di queste possibilità, è necessario ricordare che, come lo stesso Plutarco, Epitteto dimostra una certa dimestichezza nel riuso del materiale poetico, fino a trasformare versi tragici in strumenti al servizio dell'ironia (cf. Epict. *D.* 2, 16, 31 e *supra* § 1.1). In questo caso, probabilmente, il termine καλῶς è funzionale al potenziamento del messaggio che Epitteto desidera veicolare: è saggio colui che si arrende "nel modo corretto", "giustamente", "volontariamente" alla necessità (così anche Simplicio 71, 24-30 Had.), e non colui che vi si arrende perché sopraffatto dagli eventi esterni.



‘Οστις δ’ ἀνάγκη συγκεχώρηκεν καλῶς  
σοφὸς παρ’ ἡμῖν καὶ τὰ θεῖ’ ἐπίσταται.

Chiunque si arrenda giustamente alla necessità  
è per noi saggio, e conosce le cose divine.

Nonostante la citazione Euripidea non sia altrove attestata all’interno delle *Diatribae* (a differenza dei numerosi *loci* in cui compaiono sia l’*Inno* di Cleante<sup>81</sup> che le due *sententiae* platoniche<sup>82</sup>), è estremamente improbabile che questa sia stata inserita arbitrariamente dal compilatore del *Manuale*, usualmente severo nel riportare fedelmente gli insegnamenti del maestro; doveva dunque trattarsi di una massima consueta nel dissertare di Epitteto, forse attestata negli altri libri composti da Arriano e oggi perduti<sup>83</sup>.

I versi euripidei, posti in un contesto didascalico – accompagnati da testimonianze di uomini che incarnano, nel pensiero di Epitteto, l’immagine del perfetto filosofo, devoto alla divinità e distaccato dai beni terreni – manifestano concretamente i patti ai quali la tragedia può costituire per lo stoico una fonte di ispirazione e di insegnamento: essa deve divenire *sententia*, abbandonare il contesto della scena e assurgere a materia «da meditare» nell’esercizio della propria *proairesis*.

In conclusione di questa indagine sul concetto di *teatro* e sulle tracce della sua permanenza come genere letterario e immagine metaforica in Epitteto, non possiamo fare a meno di notare la grande vastità di impieghi che questo ambito semantico riveste nel pensiero del filosofo<sup>84</sup>: *dal teatro del mondo al teatro dell’uomo* – che di questo è un’imitazione *a minore* – fino all’esplicita comparazione tra l’universo del teatro e quello della politica imperiale, dove ogni cosa diviene spettacolo e gli uomini attori di un dramma umano, cui solo i veri filosofi fanno rinunciare, a costo della vita, per interpretare al meglio la ben più nobile parte assegnata loro dalla divinità.

Il frequente ricorso di Epitteto a immagini teatrali, a *exempla* drammatici, testimonia l’attenzione del filosofo alle «performative demands of elite Roman culture»<sup>85</sup> cui appartenevano i suoi allievi e uditori; egli raggiunge così l’animo dei suoi discepoli insegnando loro come distinguere l’essenziale dal superfluo, la maschera dalla voce<sup>86</sup> (dell’attore), con uno stile *drammatico*, movimentato, con il

<sup>81</sup> Cf. Epict. *D.* 2, 23, 42; 3, 22, 95; 4, 1, 131; 4, 4, 34.

<sup>82</sup> Cf. Epict. *D.* 1, 4, 24; 1, 29, 18; 2, 2, 15; 3, 23, 21; 4, 4, 21.

<sup>83</sup> Sull’originale consistenza dell’opera di Arriano relativa agli insegnamenti di Epitteto si rinvia alla n. 5.

<sup>84</sup> Forse solo la metafora del filosofo-atleta può vantare una simile fortuna: cf. Epict. *D.* 1, 2, 25-29; 1, 4, 13; 1, 18, 20-23; 1, 24, 1-2, *et alii loci*.

<sup>85</sup> LONG 2002, 243.

<sup>86</sup> Cf. Epict. *D.* 1, 29, 41-43.

ricorso frequente ad aneddoti dialogati, leggendo i quali, ancora oggi, non è difficile immaginare le voci e i gesti con cui Epitteto animava i suoi personaggi e se stesso.

Ma cosa *resta* del teatro? Restano gli spettacoli dei *comoedi* e dei mimi (e pantomimi), le *recitationes* e le esibizioni dei τραγωδοί e dei citaredi; ma soprattutto permane la nozione virente della grande tradizione drammatica antica, della tragedia attica – sopra tutti Euripide, in misura minore Sofocle – che conserva i semi di una sapienza *ateoretica* ma capace di *significare*, attraverso i suoi *exempla*, la desolata realtà che attende l'uomo che non pratica la filosofia con costante vigilanza di sé.

Rimane, soprattutto, l'impronta di un paradigma – quello tragico – cui nemmeno un uomo alla ricerca della libertà attraverso l'atarassia può rinunciare: un modello perturbante e attraente, a un tempo da evitarsi nelle sue manifestazioni esteriori e da introiettare nella propria esperienza interiore.

## BIBLIOGRAFIA

- ALGRA 2007 = K. Algra, *Epictetus and Stoic Theology*, in T. Scaltsas, A.S. Mason (edd.), *The Philosophy of Epictetus*, Oxford 2007, 32-55.
- AUSTA 2019 [c.d.p.] = L. Austa, *Tradizione, ricezione e rivalutazione simbolica del dramma greco-latino nel pensiero di Epitteto e Marco Aurelio. Parte seconda: Marco Aurelio*, in L. Austa (ed.), *The Forgotten Theatre II. Atti del secondo convegno internazionale sul dramma antico frammentario* (Torino, 28-30 novembre 2018), 2019 [in corso di pubblicazione].
- BEARE 1986 = W. Beare, *I romani a teatro*, trad. it M. De Nonno, Roma/Bari 1986 [1<sup>a</sup> ed. London 1950].
- BOBZIEN 1996 = S. Bobzien, *Stoic Conceptions of Freedom and their Relation to Ethics*, in R. Sorabji (ed.), *Aristotle and After*, London 1996, 1-19.
- BONHOFFER 1890 = A. Bonhoffer, *Epictet und die Stoa. Untersuchungen zur stoischen Philosophie*, Stuttgart 1890.
- BOTER 2007 = G.J. Boter, *Epictetus. Encheiridion*, Berolini et Novi Eboraci 2007.
- BOTROS 1985 = S. Botros, *Freedom, Causality, Fatalism and Early Stoic Philosophy*, "Phronesis" 30/3 (1985), 274-304.
- BRUNT 1975 = P.A. Brunt, *Stoicism and the Principate*, "PBSR" 43 (1975), 7-35 [rist. con annessa appendice in P.A. Brunt, *Studies in Stoicism*, Oxford 2013, 275-309].
- BRUNT 1977 = P. Brunt, *From Epictetus to Arrian*, "Athenaeum" 55 (1977), 19-48.
- CANFORA 2008 = L. Canfora, *Cosmopolitismo antico*, in G. Urso (ed.), «*Patria diversis gentibus una?*» *Unità politica e identità etniche nell'Italia antica*. Atti del convegno internazionale (Cividale del Friuli, 20-22 settembre 2007), Pisa 2008, 261-265.
- CASSANMAGNAGO 1977 = C. Cassanmagnago, *Il problema della «prohairesis» in Epitteto*, "RFN" 69/2 (1977), 232-246.
- CICU 2012 = L. Cicu, *Il mimo teatrale greco-romano: lo spettacolo ritrovato*, Roma 2012.
- COHOON/CROSBY 1951 = J.W. Cohoon, H.L. Crosby, *Dio Chrysostom. Discourses*, vol. III, Cambridge Mass. 1951
- COLLARD/CROPP 2008 = C. Collard, M.J. Cropp, *Euripides. Fragments*, voll. VII-VIII, Cambridge Mass./London 2008.
- DE URRÍES Y AZARA 1957-1973 = P.J. de Urríes y Azara, *Epictéto. Pláticas por Arriano*, 4 voll., Barcellona-Madrid 1957-1973.
- DELATTE 1953 = A. Delatte, *Le sage-témoin dans la philosophie stoïco-cynique*, "BAGB" 99 (1953), 166-186.
- DILLON 1997 = J.M. Dillon, *Medea among the Philosophers*, in J.J. Clauss, S.I. Johnston (edd.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*, Princeton 1997, 211-218.
- DIMATTEO 2014 = G. Dimatteo, *Giovenale. Satira 8*, Berlin/Boston 2014.

- DOBBIN 1991 = R. Dobbin, *Προαίρεσις in Epictetus*, "AncPhil" 11/1 (1991), 111-135.
- DOBBIN 1998 = R. Dobbin, *Epictetus. Discourses. Book I*, Oxford 1998.
- DODDS 1959 = E.R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, trad. it V. Vacca de Bosis, Firenze 1959 [ed. or. 1951].
- DODDS 1970 = E.R. Dodds, *Pagani e cristiani in un'epoca di angoscia: aspetti dell'esperienza religiosa da Marco Aurelio a Costantino*, trad. it. G. Lanata, Firenze 1970 [ed. or. 1965].
- DOVER 1968 = K.J. Dover, *Aristophanes. Cloud*, Oxford 1968.
- DRAGONA-MONACHOU 1978-1979 = M. Dragona-Monachou, *Prohairesis in Aristotle and Epictetus*, "Philosophia" 8-9 (1978-1979), 265-310.
- DRAGONA-MONACHOU 2007 = M. Dragona-Monachou, *Epictetus on Freedom. Parallels between Epictetus and Wittgenstein*, in T. Scaltsas, A.S. Mason (edd.), *The Philosophy of Epictetus*, Oxford 2007, 112-139.
- FOLEY 1989 = H. Foley, *Medea's Divided Self*, "CA" 8 (1989), 61-85.
- GERMAIN 1964 = G. Germain, *Épictète et la spiritualité stoïcienne*, Paris 1964.
- GILL 1983 = C. Gill, *Did Chrysippus Understand Medea?*, "Phronesis" 28/2 (1983), 136-149.
- GOURINAT 2001 = J.-B. Gourinat, *Le Socrate d'Épictète*, "PhilosAnt" 1 (2001), 137-165.
- GOURINAT 2005 = J.-B. Gourinat, *La prohairesis chez Épictète*, "PhilosAnt" 5 (2005), 93-134.
- GRILLI 1992 = A. Grilli, *Musonio o il sospetto d'un mondo alla rovescia*, in AA.VV., *La langue latine, langue de la philosophie. Actes du colloque de Rome (17-19 mai 1990)*, Rome 1992, 173-186.
- GUIDORIZZI 2007 = G. Guidorizzi, *Storie scandalose di concubine, matrigne e figliastri*, in G. Guidorizzi (ed.), *Legami di sangue, legami proibiti. Sguardi interdisciplinari sull'incesto*, Roma 2007.
- GUIDORIZZI 2012 = G. Guidorizzi, *Un padre, un figlio e una donna contesa. Il caso di Fenice*, "Index" 40 (2012), 68-79.
- HADOT 1996 = I. Hadot, *Simplicius. Commentaire sur le Manuel d'Épictète*, Leiden 1996.
- HADOT 2006 = P. Hadot, *Manuale di Epitteto*, trad. it. A. Taglia, Torino 2006 [Paris 2000].
- HADOT/HADOT 2004 = I. Hadot, P. Hadot, *Apprendre à philosopher dans l'antiquité*, Paris 2004.
- HELM 1906 = R. Helm, *Lucian und Menipp*, Leipzig 1906.
- JAGU 1946 = A. Jagu, *La religion d'Épictète*, "Recherches et Travaux" 1 (1946), 5-16.
- JAGU 1949 = A. Jagu, *Christianisme et stoïcisme, à propos d'Épictète*, in AA.VV., *Actes du Congrès de l'Association G. Budé (Grenoble, 21-25 septembre 1948)*, Paris 1949.

- JAGU 1979 = A. Jagu, *Musonius Rufus. Entretiens et fragments*, New York 1979.
- JOUAN/VAN LOOY 2000 = F. Jouan, H. van Looy, *Euripide. Fragments*, vol. VIII/2, Paris 2000.
- JOUAN/VAN LOOY 2002 = F. Jouan, H. van Looy, *Euripide. Fragments*, vol. VIII/3, Paris 2002.
- KOKOLAKHES 1962 = M.M. Kokολάκης, *To «δρᾶμα τοῦ βίου» εἰς τον Ἐπίκτητον*, "Parnassos" 4 (1962), 207-215 [ristampato in M.M. Kokολάκης (ed.), *Φιλολογικά μελετήματα εἰς την αρχαίαν ἐλληνικὴν γραμματείαν*, Αθήναι 1976, 177-185].
- LAURAND 2016 = V. Laurand, *Médée, paradigme philosophique ? Réflexion sur l'usage de l'exemple de Médée chez les Stoïciens*, "CGITA" 20 (2016), 113-129.
- LAURENTI 1960 = R. Laurenti, *Epitteto. Le diatribe e i frammenti*, Bari 1960.
- LAURENTI 1966 = R. Laurenti, *Musonio e Epitteto*, "Sophia" 34 (1966), 317-335.
- LONG 1971 = A.A. Long, *Freedom and Determinism in the Stoic Theory of Human Action*, in A.A. Long (ed.), *Problems in Stoicism*, London 1971, 173-199.
- LONG 2002 = A.A. Long, *Epictetus. A Stoic and Socratic Guide to Life*, Oxford 2002.
- MALTESE 1990 = E.V. Maltese, *Epitteto. Manuale*, Milano 1990.
- MARIN 2002 = M. Marin, *La «debolezza» della compassione secondo Aristotele e gli Stoici*, "Salesianum" 64/2 (2002), 203-219.
- MASTRONARDE 2002 = D.J. Mastronarde, *Euripides. Medea*, Cambridge 2002.
- MAZZONI 2012 = S. Mazzoni, *Nero tragicus cantor*, "Dionysus ex Machina" 3 (2012), 226-243.
- MILLAR 1965 = F. Millar, *Epictetus and the Imperial Court*, "JRS" 55/1-2 (1965), 141-148.
- MONTERRAT-CALS 2017 = C. Montserrat-Cals, *Le problème du mal dans le stoïcisme ou l'impossible affirmation: «Medea nunc sum»*, in AA.VV., *Sénèque, Médée. L'humain et l'inhumain*, Paris 2017, 93-96.
- MOREAU 1964 = J. Moreau, *Épictète ou le secret de la liberté*, Paris 1964.
- MUSSO 2009 = O. Musso, *Tragedie di Euripide*, vol. IV, Torino 2009.
- OLDFATHER 1925-1928 = W.A. Oldfather, *Epictetus. The Discours as Reported by Arrian, the Manual, and Fragments*, 2 voll., Cambridge Mass. 1925-1928.
- PAPAMICHAEL 1982 = E.M. Papamichael, *Phoenix and Clytia (or Phthia)*, "Dodone" 11 (1982), 213-234.
- PARATORE 2005 = E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Venosa 2005.
- PASQUA 2016 = V.N. Pasqua, *Lo stoicismo e il pensiero cristiano*, Chieti 2016.
- PAVLOVSKIS 1977 = Z. Pavlovskis, *The Voice of the Actor in Greeek Tragedy*, "CW" 71/2 (1977), 113-123.
- PICCIRILLI 1980 = L. Piccirilli, *Dioscuride e Licurgo: una testimonianza di Olimpiodoro*, "SIFC" 52 (1980), 258-264.
- PIZZOCARO 1993 = M. Pizzocaro, *Fenice e il bambino mai nato*, "Vichiana" n.s. 4 (1993), 3-12.

- PLEBE 1960 = A. Plebe, *Le formulazioni platoniche dei concetti di inganno poetico e di mimesi artistica*, in G. Faranda (ed.), *Studi in onore di Luigi Castiglioni*, 2 voll., Firenze 1960, 759-788.
- POHLENZ 1967 = M. Pohlenz, *La Stoa*, 2 voll., trad. it. O. De Gregorio, Firenze 1967 [Gottingen 1948].
- RADICE 1982 = R. Radice, *La concezione di Dio e del divino in Epitteto*, Milano 1982.
- RANKIN 1962 = H.D. Rankin, *Plato and Man the Muppet*, "Eranos" 60 (1962), 127-131.
- REALE 1984 = G. Reale, *Storia della filosofia antica*, vol. IV, Milano 1984.
- REALE 2005 = G. Reale, *Diogene Laerzio. Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, Milano 2005.
- REALE/CASSANMAGNAGO 2009 = G. Reale, C. Cassanmagnago, *Epitteto. Tutte le opere*, Milano 2009.
- RISPOLI 1996 = G.M. Rispoli, *La voce dell'attore nel mondo antico: teorie e tecniche*, parte I, "Acme" 49 (1996), 3-28.
- RISPOLI 1997 = G.M. Rispoli, *La voce dell'attore nel mondo antico: teorie e tecniche*, parte II, "CFC(G)" 7 (1997), 157-170.
- SANDE 1996 = S. Sande, *Qualis artifex! Theatrical Influences on Neronian Fashions*, "SO" 71 (1996), 135-146.
- SANTANIELLO 1995 = C. Santaniello, *Plutarco. Detti dei Lacedemoni*, Napoli 1995.
- SCHENKL 1916 = H. Schenkl, *Epicteti Dissertationes ab Arriano digestae*, Lipsia 1916<sup>2</sup> [1894].
- SCHMIDT 1990 = P.L. Schmidt, *Nero und das Theater*, in J. Blänsdorf (ed.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990, 149-169.
- SCODEL 1982 = R. Scodel, *The Autobiography of Phoenix*, "AJPh" 103 (1982), 128-136.
- SCUCCIMARRA 2006 = L. Scuccimarra, *I confini del mondo. Storia del cosmopolitismo dall'antichità al Settecento*, Bologna 2006.
- SHARPLES 1986 = R.W. Sharples, *Soft Determinism and Freedom in Early Stoicism*, "Phronesis" 31/3 (1986), 266-279.
- SORABJI 2007 = R. Sorabji, *Epictetus on Proairesis and Self*, in T. Scaltsas, A.S. Mason (edd.), *The Philosophy of Epictetus*, Oxford 2007, 87-98.
- SOUILHÉ 1943-1965 = J. Souilhé, *Epictète. Entretiens*, 4 voll., Paris 1943-1965.
- SPANNEUT 1957 = M. Spanneut, *Le stoïcisme des Pères de l'Église de Clément de Rome a Clément d'Alexandrie*, Paris 1957.
- STARR 1949 = C.G.Jr. Starr, *Epictetus and the Tyrant*, "CPh" 44/1 (1949), 20-29.
- SVF = H. von Armin, *Stoicorum Veterum Fragmenta*, 3 voll. (add. vol. IV M. Adler, 1924), Stuttgart 1903-1905.
- TOWNSLEY 1976 = A.L. Townsley, *Religious Tragedy and Stoic Morality*, "Dioniso" 47 (1976), 37-53.

- TrGF = B. Snell et alii, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 5 voll., Göttingen 1971-2004.
- VETTA 1993 = M. Vetta, *La voce degli attori nel teatro attico*, in R. Pretagostini (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica*, vol. II, Roma 1993, 703-718.
- VISCARDI 2010 = G.P. Viscardi, *Il sóphisma e l'arte dell'inganno*, in AA.VV., *Rationalité tragique. Actes des colloques de l'association Zetesis* (en ligne), 2010.
- VON HARMIN 1907 = H. von Harmin, *Epictet*, in *R.E.*, vol. VI, coll. 126-131, Stuttgart 1907.
- WAWRZYNIEAK 1961 = F. Wawrzynieak, *L'idée de Dieu dans la science d'Épictète*, "Collectanea Theologica" 32 (1961), 105-206.
- WILDBERGER 2018 = J. Wildberger, *The Stoics and the State*, Baden-Baden 2018.