

Oralità e produzione letteraria in Grecia e a Roma. A proposito di due libri recenti

GIULIO COPPOLA

Premessa

Per quanto negli ultimi anni la distanza tra università e scuola superiore si sia sensibilmente ridotta grazie all' 'apertura al territorio' ricercata sia dalla prima che dalla seconda (si pensi solo ai progetti di 'orientamento in uscita' delle classi terminali degli istituti scolastici, ai PCTO che vedono spesso coinvolti interi dipartimenti universitari, ai più disparati momenti di collaborazione tra i due mondi), non sempre si può parlare di un'osmosi effettiva tra le due realtà. Ci riferiamo in primo luogo alla difficoltà e/o lentezza con cui talvolta le acquisizioni della moderna ricerca scientifica trovano poi la loro ricaduta nella manualistica scolastica. Consapevoli della complessità (ma anche dell'importanza) della questione, armati di un entusiasmo – si spera – non immotivato e velleitario, intendiamo in questa sede proporre una riflessione rivolta al mondo della scuola a partire da due recenti pubblicazioni che hanno come oggetto l'oralità nel mondo antico¹. Si tratta di due testi riguardanti la Grecia arcaica e classica e la Roma dalle origini all'età imperiale, volumi che – nella diversità delle finalità e degli impianti – condividono lo stesso approccio 'emico': l'indagine, in altri termini, è condotta cercando di rispettare la *Weltanschauung* della realtà presa in considerazione senza sovrapporre ad essa concezioni, schemi interpretativi ad essa estranei e propri invece dell'osservatore moderno. Secoli di cultura letteraria con al centro il prodotto libro, infatti, inducono al pregiudizio per cui questa modalità di produzione e fruizione culturale (incentrata appunto sulla scrittura e lettura) sia l'unica immaginabile; di conseguenza, fenomeni culturali quali la poesia greca di età arcaica e classica (prima della 'rivoluzione' ellenistica) o significativi aspetti della cultura romana per i quali la trasmissione è a prevalenza orale, interpretati alla luce di impostazione libraria moderna, rischiano di essere fraintesi. Per essere più chiari, vedremo che le indagini del primo volume come del secondo, mettono in crisi alcuni concetti tradizionali della critica letteraria: 1) l'idea dell'autore come unico garante/responsabile del prodotto letterario; 2) il principio di stabilità del testo; 3) la categoria del genere letterario come classificazione autonoma sganciata dal momento di fruizione dell'opera. I tre caratteri sopra indicati (autore, stabilità del testo, genere letterario) sono certamente funzionali in una cultura dove domina la scrittura e la lettura, ma risultano poco applicabili laddove domina l'oralità. Senza pretendere di esaurire in poche battute una questione tanto complessa, ci chiederemo quali ricadute nella prassi didattica quotidiana possano essere messe in atto da tali acquisizioni della ricerca moderna.

¹ Ci riferiamo ai volumi: *La letteratura sommersa nella Grecia antica. Nuove prospettive storico-letterarie*, a cura di A. Ercolani, Roma 2021 e M. Bettini, *Roma, città della parola*, Torino 2022.

1. La letteratura greca ‘sommersa’

Il volume pubblicato nel 2021 dalla *Carocci* a cura di A. Ercolani ha alle spalle cicli di seminari tenutisi presso l'Università di Roma 'La Sapienza', il Centro Nazionale di Ricerche, l'Università degli Studi dell'Aquila e l'Istituto Universitario 'L'Orientale' di Napoli (a.a. 2011/12; 2012/13; 2013/14) nonché ben tre volumi specialistici pubblicati tra il 2014 e il 2016². Si tratta dunque di un'imponente mole di lavoro e di riflessioni che partono da un'intuizione del prof. Luigi Enrico Rossi in merito al concetto di letteratura greca 'sommersa':

«Con letteratura 'sommersa' io intendo [...] testi maltrattati fin dal primissimo inizio della trasmissione, o anche testi che non hanno avuto alcuna trasmissione affatto. Questi testi non hanno goduto di alcun controllo e di alcuna protezione sia perché le varie comunità non avevano alcun interesse a conservarli sia perché avevano, piuttosto, interesse a nasconderli o addirittura a sopprimerli: quest'ultima categoria è rappresentata da quanto era legato ai misteri³».

Ad essere oggetto di attenzione dunque è la modalità, la procedura di trasmissione di un'opera in un contesto culturale orale/aurale molto diverso da quello a cui siamo abituati: si tratta infatti di una realtà nella quale il passaggio dal 'sommerso' all' 'emerso' è affidato a tutta una serie di variabili. Il volume in questione si occupa proprio di illuminare tali aspetti in riferimento alla lirica, all'epica, al teatro senza dimenticare il ruolo della scuola, del canone letterario, delle prime biblioteche nel consentire la conservazione del testo greco arcaico e classico. Se è vero però che l'immediato precedente di questo libro sono le riflessioni del compianto L.E. Rossi, a monte ci sono gli studi sull'oralità nella letteratura greca arcaica e classica condotti da Bruno Gentili⁴: la poesia greca di questo periodo è indissolubilmente legata all' 'occasione' reale, all'evento collettivo che vedeva riunirsi la popolazione e per la cui celebrazione la poesia svolgeva un compito capitale. È questa natura pragmatica a determinare la distanza maggiore tra la nostra idea di poesia e quella degli antichi. Quando noi infatti pensiamo alla figura del poeta e alla sua attività, quasi inevitabilmente immaginiamo un'anima tormentata che nel chiuso delle sue stanze mette su carta le sue emozioni che poi lettori anonimi in un secondo momento leggeranno. Niente di tutto questo esiste nella Grecia prima dell'età ellenistica. In questa realtà infatti non si dà poesia se non in riferimento ad eventi socialmente rilevanti: feste religiose, matrimoni, riti funebri, simposi, incontri del tiaso, momenti di lavoro collettivo, celebrazioni sportive e guerresche⁵. Quali sono allora i corollari di questa connessione tra attività poetica ed evento collettivo? Va detto in primo luogo che fondamentale è la condivisione spazio/temporale tra il poeta e il suo pubblico: l'autore/escutore nel momento dell'esibizione è presente ai suoi ascoltatori né è possibile una fruizione artistica che non preveda tale coincidenza. Ne discende un'inevitabile conseguenza: il poeta, lungi dall'esprimere esclusivamente personali emozioni come appare scontato in età moderna, deve necessariamente rispondere all'orizzonte di attese del suo uditorio che in questo modo 'controlla' e 'giudica' il prodotto poetico. L'io lirico, in altri termini, nella poesia antica è ben diverso rispetto all'io lirico della produzione moderna proprio in forza del ruolo del pubblico antico: quest'ultimo, presente in occasione dell'esibizione orale (e non anonimo

² *Submerged Literature in Ancient Greek Culture: An Introduction*, ed. by G. Colesanti, M. Giordano, Berlin-Boston 2014; *Submerged Literature in Ancient Greek Culture: Case Studies*, ed. by G. Colesanti-L. Lulli, Berlin-Boston 2016; *Submerged Literature in Ancient Greek Culture: The Comparative Perspective*, Berlin-Boston 2016.

³ L.E. Rossi, 'L'autore e il controllo del testo nel mondo antico', *Seminari romani*, 3, 2000, 170.

⁴ Il debito è riconosciuto da A. Ercolani, 'Per un approccio diverso alla 'letteratura' greca', in *La letteratura sommersa*, op. cit., 21 e da R. Palmisciano, G. Colesanti, M. Napolitano, 'Voci senza volti (e senza nome): la *mousikè* nella Grecia arcaica', in *La letteratura sommersa*, op. cit., 75. Oltre alla bibliografia ivi citata, vd. anche B. Gentili, C. Catenacci, 'La poesia greca, il canone dei lirici e i canoni della contemporaneità', in *I poeti del canone lirico nella Grecia antica*, a cura di B. Gentili, C. Catenacci, Milano 2010, 7 e ss.

⁵ Cfr. l'elenco di generi poetici e relativi autori proposto da R. Palmisciano, G. Colesanti, M. Napolitano, 'Voci senza volti', art. cit., 77-78.

lettore lontano nel tempo e nello spazio rispetto all'emittente) 'condiziona' molto di più le scelte operate dall'autore/esecutore che sa bene di doversi guadagnare il consenso di chi l'ascolta. Non basta. Se è vero che va considerato il ruolo del pubblico nel processo creativo della lirica arcaica, altrettanto dobbiamo fare noi interpreti moderni della singola opera: per essere più chiari, un'esatta comprensione del testo greco pervenutoci non può che passare attraverso l'individuazione del pubblico (con tutte le sue aspettative, bisogni, richieste) a cui il prodotto era destinato⁶. Ma questo pone un'ulteriore questione. Se appare legittimo parlare dell'autore greco come del rappresentante di un gruppo sociale specifico di cui in un certo modo esprime l'identità, va immaginata in uno stesso spazio e in uno stesso tempo l'esistenza

«di gruppi differenti, con aspettative, prospettive, ideologie, progetti politici altrettanto diversi, che intenzionalmente (si pensi alle vicende politiche interne di molte *poleis*) o come semplice risultanza storica (poniamo il caso della concorrenza tra gilde rapsodiche) hanno dato vita a una sorta di competizione con esiti evidenti: il prevalere di un gruppo e del suo bagaglio culturale, nella media e lunga durata, ha marginalizzato e relegato in second'ordine la produzione culturale legata ai gruppi perdenti, sommergendola⁷».

Illuminante in tal senso la vicenda del poeta Alceo: se i suoi versi esprimono il mondo di una precisa eteria politico-culturale in lotta con altre (ad es. quella di Pittaco) non è da pensare che essi si fronteggiassero con altri versi appartenenti a consorterie rivali (destinati però a non conservarsi)? Già solo alla luce delle considerazioni finora fatte emerge l'esiguità del patrimonio letterario greco arcaico e classico a nostra disposizione: al netto di quanto della tradizione scritta nei secoli è andato perduto (per accidenti casuali o per scelte deliberate), va considerato anche - in quanto letteratura 'sommersa' - tutto ciò che per un motivo o per un altro non sia passato già in età antica da una trasmissione orale ad una scritta. Ma cosa è possibile dire di questo processo di selezione tra ciò che è finito 'sommerso' e ciò che invece è 'emerso'?

In primo luogo, va notata la specificità del *medium* utilizzato nella *performance* antica. Se infatti «la fruizione della poesia coincideva con il momento stesso dell'esecuzione»⁸, tutto ciò poteva avvenire solo se ad essere sollecitate sono le orecchie (per l'ascolto) e non gli occhi (per la lettura). Questo non significa che bisogna per forza presupporre l'assenza di scrittura: tale pratica può essere presente al momento della composizione e pubblicazione dell'opera, ma non all'atto della trasmissione nel tempo del prodotto artistico che rimarrà nella Grecia arcaica e classica per lo più orale⁹. Ne consegue ovviamente il ruolo chiave giocato dalla memoria (e si ricordi che non a caso le Muse sono indicate come figlie di *Mnemosyne*). Fare poesia in una società eminentemente orale/aurale infatti significa anche fare ricorso alla memoria, attingere al patrimonio di formule, di contenuti, di motivi che nel corso del tempo si sono accumulati nell'immaginario collettivo. Va da sé che all'autore è data comunque la possibilità di innovare tale repertorio sempre all'interno dell'orizzonte di attese del pubblico. Siffatta condizione di 'fluidità' nell'attività poetica trova però il suo elemento di stabilizzazione nell'occasione che rende possibile il fare poesia: «L'occasione è quindi garante della conservazione dei testi poetici. Finché ci sarà l'occasione ci

⁶ B. Gentili, C. Catenacci, 'La poesia greca', *art. cit.*, 10: «Nella dimensione del rapporto poeta-pubblico, una questione essenziale nell'interpretazione di un testo riguarda la specificità del destinatario».

⁷ A. Ercolani, M. Giordano, 'Emersione e sommersione dei testi: cause e concause', in *La letteratura sommersa*, *op. cit.*, 141.

⁸ R. Palmisciano, G. Colesanti, M. Napolitano, 'Voci senza volti', *art. cit.*, 79.

⁹ Così in sintesi A. Ercolani, 'Per un approccio diverso' *art. cit.*, 18: «una cultura si definisce orale quando si verificano simultaneamente le seguenti condizioni: oralità della composizione, oralità della pubblicazione (esecuzione orale di fronte ad un pubblico), oralità della trasmissione (trasmissione del testo attraverso il tempo per via della memoria). All'opposto, una cultura è detta letterata (o scrittoria ecc.) quando composizione, pubblicazione e trasmissione di un testo sono affidate alla scrittura. Una cultura è definita aurale (dal latino *aures*, 'orecchie', con riferimento a una condizione di ascolto del messaggio trasmesso a voce) quando in sede di composizione e di trasmissione si fa ricorso alla scrittura, ma la pubblicazione continua ad essere orale».

saranno quei testi. Quando l'occasione non ci sarà più, verranno meno anche i testi¹⁰». Questa precisazione consente di chiarire una serie di aspetti non irrilevanti. In primo luogo: come mai non si sente il bisogno di mettere per iscritto i componimenti ascoltati? Semplicemente per il fatto che in una società del *face to face* a predominanza orale la conservazione dell'occasione (ad esempio l'evento del simposio, la specifica festa religiosa, ecc.) basta di per sé a rendere inutile tale registrazione¹¹. Solo con la consapevolezza di una crisi, di un passaggio epocale si avvertirà il bisogno di fissare in modo durevole qualcosa che si teme possa andare perduto a causa dell'esaurirsi di quel momento di socialità. Ma sempre alla luce di queste considerazioni, si capisce come mai così diffuso sia stato l'anonimato nella poesia antica: in piccole comunità tutti dovevano conoscere il nome dell'autore¹². A ben guardare, va considerato (e quindi spiegato) come caso eccezionale non già l'anonimato, ma proprio la conservazione del nome del poeta. Perché proprio di quel poeta la tradizione ha preservato il nome e non di altri? Nell'impossibilità di dare una risposta unica ad un problema così complesso, si può pensare che la conservazione sia dovuta a

«un ruolo politico di primo piano (Solone, Alceo, Archiloco, la stessa Saffo), una particolare autorevolezza nel campo educativo (Saffo, Teognide) lo stretto contatto con un ambiente che aveva interesse a serbare memoria dell'attività di una figura prestigiosa (Alcmane, Stesicoro, Anacreonte, Ibico, Teognide)¹³».

Si prospetta allora la possibilità che la consegna del nome dell'autore alla tradizione sia da spiegare non con motivazioni legate alla qualità artistica, ma con fattori di ordine generale. Ma quali? Nel saggio di L. Sbardella e L. Lulli¹⁴, in cui oggetto d'analisi è l'epica, si offrono risposte valide anche in altri campi poetici. Viene infatti presentato il caso specifico di un ciclo epico sommerso: quello dei Creofilei. Risale ad Aristotele¹⁵ la notizia secondo cui il legislatore spartano Licurgo avrebbe attinto dai discendenti del poeta Creofilo di Samo (παρὰ τῶν ἀπογόνων Κρεοφύλου) la poesia omerica (τὴν Ὀμήρου ποιήσιν) e per primo l'avrebbe diffusa nel Peloponneso (πρῶτος διεκόμισεν εἰς Πελοπόννησον). La tradizione appare confermata da Plutarco e da Claudio Eliano.

Plut. *Lyc.* 4, 5: ἐκεῖ δὲ καὶ τοῖς Ὀμήρου ποιήμασιν ἐντυχὼν πρῶτον, ὡς ἔοικε, παρὰ τοῖς ἐκγόνοις τοῖς Κρεοφύλου διατηρουμένοις, καὶ κατιδὼν ἐν αὐτοῖς τῆς πρὸς ἡδονὴν καὶ ἀκρασίαν διατριβῆς τὸ πολιτικὸν καὶ παιδευτικὸν οὐκ ἐλάττονος ἄξιον σπουδῆς ἀναμειγμένον, ἐγράψατο προθύμως καὶ συνήγαγεν ὡς δεῦρο κομιῶν.

Lì (sc. in Ionia) Licurgo imbattutosi nei poemi di Omero che - come sembra - in origine erano conservati presso i discendenti di Creofilo e avendo notato che in essi a passi dediti ai piaceri e alla gioia erano stati mescolati altri di contenuto civile ed educativo non meno degni di considerazione, li trascrisse con attenzione e li mise insieme per condurli con sé.

Ael. *V.H.* 13, 14: Λυκοῦργος ὁ Λακεδαιμόνιος ἀθρόαν πρῶτος ἐς τὴν Ἑλλάδα ἐκόμισε τὴν Ὀμήρου ποιήσιν· τὸ δὲ ἀγώγιμον τοῦτο ἐξ Ἰωνίας, ἡνίκα ἀπεδήμησεν, ἤγαγεν. ὕστερον δὲ Πεισίστρατος συναγαγὼν ἀπέφηνε τὴν Ἰλιάδα καὶ Ὀδύσειαν.

¹⁰ R. Palmisciano, G. Colesanti, M. Napolitano, 'Voci senza volti', *art. cit.*, 82.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, 83-84.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ L. Sbardella e L. Lulli, 'L'epica tra grandi *poleis* e tradizioni locali: casi di studio e problemi aperti', in *La letteratura sommersa*, *op. cit.*, 57 e ss.

¹⁵ Aristot. *Fr* 611, 10 Rose = Heraclid. *Lemb.* 10 = Creophylus *T* 14 Bernabè.

Lo spartano Licurgo per primo condusse in Grecia la poesia di Omero messa insieme; portò questo prodotto prendendolo dalla Ionia, quando si diresse in quel paese. In seguito Pisistrato avendolo messo insieme pubblicò l'Iliade e l'Odissea.

Se la tradizione di Licurgo che reca da Samo tramite i Creofilei i poemi omerici sembra ricalcare quella relativa a Solone o i Pisistratidi con gli Omeridi di Chio, sembra eccessivo destituire di qualsiasi fondamento l'idea che nella Sparta di VIII-VII sec. a.C. (ben prima che la città si chiudesse ai rapporti con l'esterno) fosse attiva una gilda rapsodica 'alternativa' rispetto a quella che avrebbe poi fornito le fondamenta di quanto sarebbe divenuto il testo omerico¹⁶. In altri termini, le testimonianze sui Creofilei di Samo sarebbero l'esempio di una produzione epica 'sommersa' e cioè sconfitta dinanzi ad una 'concorrenza' che poteva vantare dalla sua la 'potenza di fuoco' di Atene:

«Tutto ciò che sul piano culturale ebbe importanza per Atene tra la seconda metà del VI e il V secolo a.C. e che fu sostenuto e protetto dalle istituzioni di questa *polis*, anche nell'ambito di una tradizione di grande ampiezza e diffusione come quella epica, finì per risultare vincente e durevole nel medio e nel lungo termine¹⁷».

Si può allora immaginare che quel che riguarda l'epica possa avere un valore più generale e allora si impongono una serie di conclusioni. Occorre infatti distinguere tra una trasmissione di componimenti che segua un canale 'ufficiale', panellenico, autorevole (anche perché) sostenuto da istituzioni politico-propagandistiche come quelle dell'Atene tirannica prima e poi democratica e un'altra 'epicorica' che proceda attraverso un filone localistico, certamente più variegata ma contemporaneamente meno 'protetta' politicamente e più destinata a finire nel 'sommerso'.

Ma in definitiva è possibile individuare una serie di fattori che spieghino il passaggio dall' 'emerso' al 'sommerso' e viceversa? Tenta di dare una risposta a tale quesito il lavoro di A. Ercolani e M. Giordani in cui si elencano (non in ordine d'importanza) una serie di aspetti dirimenti¹⁸:

- a. «Il sistema della comunicazione: oralità e scrittura»: la natura orale del sistema comunicativo dell'antichità (come abbiamo già detto) esponeva a rischio di sommersione tutto ciò che la comunità non provvedeva a conservare tramite la scrittura (processo definito *paradosi*). Non sempre accade che la caduta nell'oblio di componimenti sia legata alla scarsa rilevanza ad essi assegnata dalla comunità (un esempio possono essere in tal senso i cori ditirambici con cui le diverse tribù attiche ogni anno gareggiavano tra loro, cori che, pur altamente significativi perché rappresentativi dell'identità collettiva, non si sono conservati¹⁹);
- b. «Dialettica (oppressiva) centro-periferia»: come abbiamo visto nel caso dell'epica, la vicinanza e/o l'ingresso del testo in un centro considerato prestigioso (Atene) aumenta la possibilità dell'emersione; dinamica opposta invece nel caso di una diffusione esclusivamente epicorica;
- c. «L'influenza dei gruppi sociali»: come già osservato nell'esempio della poesia di Alceo, spesso fattore determinante che ha assicurato la conservazione dell'opera è lo 'sponsor' politico-sociale che è dietro il componimento;
- d. «L'autorialità contrapposta all'anonimato»: specie nei poetici corali a partire da Simonide, si assiste alla rivendicazione e promozione del proprio nome di artista al fine di garantirsi una fetta di mercato della committenza poetica. In questo modo, emergono alcuni nomi famosi intorno a cui si organizzano e si sistemano altri componimenti che entrano così nel *corpus* delle opere della 'celebrità'; aumentano così le possibilità di emersione rispetto ai testi lasciati fuori;

¹⁶ *Ibid.*, 61 e ss.

¹⁷ *Ibid.*, 64.

¹⁸ A. Ercolani, M. Giordano, 'Emersione e sommersione dei testi: cause e concause', in *La letteratura sommersa*, *op. cit.*, 139 e ss.

¹⁹ A. Ercolani, 'Per un approccio', *art. cit.*, 24.

- e. «Canoni e codici culturali dominanti»: appare evidente che la formazione di un canone letterario garantisca la conservazione di quanto in esso rientra e la probabile perdita di tutto che viene escluso;
- f. «Il sistema dell'educazione»: in questa dinamica di inclusione ed esclusione va da sé che un ruolo attivo sia stato svolto anche dalla scuola: facile pensare infatti che quanto abbia costituito oggetto di studio a scuola abbia avuto una *chance* in più di emersione.

Alla luce del seppur cursorio esame qui condotto, appare chiara l'importanza che il volume acquista anche per chi insegna nella scuola superiore. Si tratta inoltre di un lavoro che getta luce sulle dimensioni ridotte di quel che chiamiamo letteratura greca: al netto di ciò che nella trasmissione manoscritta si è perso nel corso del tempo, non si può non rimanere sgomenti al pensiero di quanto poco ci rimanga di essa.

2. M. Bettini, *Roma, città della parola*

Il recente contributo di Maurizio Bettini indaga aspetti rilevanti della civiltà di Roma antica e costituisce il necessario completamento dello studio curato da A. Ercolani. Anche in questo caso infatti oggetto principale di analisi è la natura orale della cultura romana²⁰. Che la parola (e non lo scritto) domini questo contesto, sottolinea l'autore, è dimostrato da una serie di prove. In primo luogo, diverse testimonianze letterarie ed iconografiche indicano nelle orecchie la sede della memoria. Ad esempio, sappiamo dell'esistenza a Roma del *nomenclator*, lo schiavo che assiste il suo padrone ricordandogli i nomi di *clientes* e altri personaggi che non sarebbe stato opportuno dimenticare. Ebbene, è di particolare importanza la notizia di un grammatico antico secondo cui tali *nomenclatores* erano detti *fartores*, una sorta di 'riempitori' per questo motivo:

Paul. Fest. *Epit.* 78, 27 e ss. Lindsay: *fartores, nomenclatores, qui clam velut infircirent nomina salutatorum in aurem candidati.*

Fartores, nomenclatores, che di nascosto sembrano quasi infarcire le orecchie del candidato con i nomi dei *clientes*.

Tale particolare viene poi collegato con altri dati. Nella famosa nona *Satira* del primo libro, Orazio è salvato dalle grinfie del seccatore dal provvidenziale arrivo di una terza persona che aveva precedentemente intentato causa al seccatore e che ora è ben intenzionato a trascinarlo in tribunale anche contro la volontà della controparte. In questo caso deve avere un testimone che attesti la necessità di usare la forza: ad essere chiamato in causa allora è proprio Orazio che per denunciare il proprio assenso a fare da testimone porge l'orecchio (vv. 76-77: *ego vero/ appono auriculam*). Si tratta di una vera e propria formula giuridica il cui significato è spiegato da un antico scoliasta:

Schol. in Hor. II 104 Keller: solebant enim aurem testium tenere et ita dicere: memento, quod tu mihi in illa causa testis eris.

Erano soliti tenere l'orecchio dei testimoni e dire così: ricordati che mi sarai testimone in quella causa.

²⁰ Di questo testo si prenderanno in considerazione esclusivamente i primi tre capitoli perché più centrati – come si vedrà – sul tema individuato; per una panoramica più ampia del libro dello studioso senese, mi sia consentito rimandare a quanto da me esposto in altra sede, <https://mosaico---rivista-online-liceo-f--quercia---marcianise.webnode.it/testimonianze/>.

Va precisato che non si tratta solo di una prassi giuridica: M. Bettini elenca anche altri casi in cui la pratica di toccare l'orecchio era funzionale ad 'ammonire', 'far ricordare' qualcosa²¹. Fondamentale in tal senso la spiegazione fornita da Plinio il Vecchio

Plin. Nat. 11, 103, 251: *Est in aure ima memoriae locus, quem tangentes antestamur.*

Nella parte bassa dell'orecchio ha sede la memoria e noi toccandola chiamiamo qualcuno a testimone.

A conferma del fatto che nell'immaginario latino la memoria fosse localizzata nell'orecchio ci sono, come dicevamo, documenti iconografici. Ad esempio, il cammeo qui riportato, datato al III sec. a.C. (immagine tratta da Bettini 2022, 9) e che reca l'iscrizione in greco: $\mu\eta\mu\acute{\nu}\omicron\nu\epsilon\upsilon\epsilon$, 'ricorda'. Ai fini del nostro discorso, nota M. Bettini, appare indicativo il gesto di toccare il lobo dell'orecchio associato all'imperativo, a confermare l'idea dell'orecchio come sede della memoria. Ovviamente una tale visione non può che essere propria di una cultura basata sull'orale, che conserva qualcosa depositato nella memoria non attraverso la lettura (e quindi gli occhi), ma attraverso i suoni (e cioè le orecchie).



Risultano coerenti con questi dati altri aspetti della cultura romana. In primo luogo l'assenza nel *pantheon* latino di divinità legate alla scrittura, mancanza tanto più rilevante se si pensa alla ricchezza di figure divine nell'immaginario romano²². Allo stesso modo assai rare si dimostrano le metafore legate alla scrittura a riprova di come fosse una pratica secondaria specie nella Roma arcaica.

Ma veniamo ad un altro fattore che più direttamente riguarda l'attività letteraria e conseguentemente la prassi didattica. L'importanza infatti dell'orale sullo scritto nella letteratura latina è confermata anche dal fatto che la realizzazione di un'opera a Roma non necessariamente era un'attività solitaria: al di là e anche prima della pratica delle *recitationes*, molto diffusa era la consuetudine di presentare ad un pubblico di amici/esperti il frutto del proprio lavoro prima che il testo in qualche modo si fissasse in una forma stabile. Lungi dall'avere preoccupazioni che noi associamo al concetto di *copyright*, l'autore antico interpella la cerchia di intenditori per avere conferme, suggerimenti, indicazioni utili. Si tratta di una pratica, è bene precisare, che attraversa l'intera storia letteraria latina, dall'età arcaica fino a quella imperiale. Numerose le conferme:

- Siamo informati che Terenzio, per la sua commedia *Andria*, fu sottoposto ad una sorta di esame ad opera del collega più anziano Cecilio Stazio e che tale 'verifica' avvenne attraverso la recita 'orale' di un brano dell'opera.

Vit, Terent. 3: Ex quibus primam Andriam cum aedilibus daret, iussus ante Caecilio recitare ad cenantem cum venisset, dicitur initium quidem fabulae, quod erat contemptiore vestitu, subsellio iuxta lectulum residens legisse, post paucos vero versus invitatus ut accumberet cenasse una, dein cetera percucurrisse non sine magna Caecilii admiratione.

Poiché diede (sc. Terenzio) agli edili come prima opera l'*Andria*, essendogli stato ordinato precedentemente di recitare una volta presentatosi da lui che cenava, si dice che abbia letto l'inizio della commedia seduto su uno sgabello nei pressi del triclinio, dal momento che era vestito in modo dimesso, ma dopo pochi versi fu

²¹ M. Bettini, *Roma, op. cit.*, 8-9: Virgilio viene ripreso da Apollo appunto con una tirata di orecchie a non travalicare dal genere bucolico (*Ecl.* 6, 86-87: *aurem/ vellit et admonuit*); Seneca auspica che ci sia qualcuno che gli tiri le orecchie per ammonirlo a non prendere in considerazione le chiacchiere della gente (*Epist.* 94, 59).

²² M. Bettini, *Roma, op. cit.*, 18-19.

invitato ad accomodarsi e abbia cenato insieme e in seguito abbia esposto il resto dell'opera non senza un gran consenso da parte di Cecilio²³.

- Oltre alle famose letture dei versi delle *Georgiche* e dell'*Eneide*²⁴, sono oggetto di particolare attenzione le testimonianze del poeta Montano (che riferisce di invidiare in Virgilio soprattutto la voce) e del biografo virgiliano riguardo la pratica del mantovano di completare i suoi versi alla luce delle indicazioni forniteli dal pubblico competente.

Vita Donat. p. 7 Brummer: *Recitavit et pluribus, sed neque frequenter et ea de quibus ambigebat, quo magis iudicium hominum experiretur...tradunt referre solitum, quondam eum in recitando duos dimidiatos versus complisse ex tempore.*

- Di estremo interesse poi i dati che si ricavano dal *Dialogus* di Tacito: il Materno protagonista del dialogo riferisce che dopo la lettura in pubblico della sua tragedia *Cato*, sta apportando le opportune modifiche al testo che sarà quello definitivo, prima di darsi ad una successiva opera, il *Thyestes*, che ha in mente, ma che di cui non è stato vergato un verso.

Tac. *Dial.* 3, 3: *Tum Secundus "nihil ne te" inquit, "Materne, fabulae malignorum terrent, quo minus offensas Catonis tui ames? An ideo librum istum apprehendisti, ut diligentius retractares, et sublati si qua pravae interpretationi materiam dederunt, emitteres Catonem non quidem meliorem, sed tamen securiorem?" [3] Tum ille "leges tu, quid Maternus sibi debuerit, et agnosces quae audisti. Quod si qua omisit Cato, sequenti recitatione Thyestes dicet; hanc enim tragoediam disposui iam et intra me ipse formavi. Atque ideo maturare libri huius editionem festino, ut dimissa priore cura novae cogitationi toto pectore incumbam."*

Allora Secondo disse: «O Materno, le chiacchiere dei maligni non ti distolgono dall'amare di meno gli attacchi del tuo *Cato*? O forse ha ripreso questa tua opera per rivederla con più attenzione e, una volta eliminate le parti se in qualche modo diedero adito a malevoli interpretazione, per pubblicare un *Cato* se non migliore, tuttavia più sicuro?» E quello rispose: «Tu stesso leggerai, cosa Materno debba a se stesso e riconoscerai quel che hai udito. E se in qualcosa il *Cato* mancò, lo dirà il *Thyestes* nella prossima esibizione; ho infatti già elaborato la tragedia e in mente mia l'ho composta. Perciò mi affretto alla pubblicazione di questo scritto ormai maturo per impegnarmi con tutte le forze alla nuova occupazione dopo aver messo da parte il precedente impegno».

Le affermazioni del testo tacitano sono davvero illuminanti circa la modalità di composizione dell'autore latino e vanno affiancate ad altre di Marziale; l'epigrammista infatti riferisce che la scarsa vena poetica quando ormai è tornato nella sua Bilbilis è dovuta proprio alla mancanza delle *civitatis aures*, 'le orecchie della città'²⁵. Siamo in contesto dunque in cui il ruolo del 'destinatario' non è passivo, ma decisamente attivo nel processo di creazione artistica. D'altra parte, come a suo tempo dimostrò lo stupendo lavoro di Mario Citroni²⁶, è solo con la figura di Ovidio che possiamo iniziare a parlare (ma non in modo definitivo, come dimostrano le vicende relative all'esilio a Tomi) di un 'pubblico anonimo', cioè del sorgere di una produzione letteraria immaginata come rivolta a destinatari non conosciuti senza il preventivo 'avallo' degli amici competenti.

²³ Cfr. anche Gell. 13, 2 in cui si fa riferimento alla lettura dell'*Atreo* compiuta da Accio dinanzi al più anziano Pacuvio.

²⁴ Serv. *Eclog.* 6, 11; Serv. *Aened.* 6, 861; 4, 324; Svet. *Aug.* 85.

²⁵ Si tratta dell'epistola a Terenzio Prisco, introduzione del XII libro.

²⁶ M. Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Roma-Bari 1995. È sicuramente una buona notizia il fatto che il volume, che non risulta al momento disponibile in commercio, sia reperibile nella versione digitale all'*account* dello studioso presso [academia.edu](https://www.academia.edu/95099957/Poesia_e_lettori_in_Roma_antica_Forme_della_comunicazione_letteraria) (https://www.academia.edu/95099957/Poesia_e_lettori_in_Roma_antica_Forme_della_comunicazione_letteraria, ultima visita aprile 2023).

3. Conclusioni e considerazioni finali

Alla luce di quanto esposto sopra, dovrebbe essere evidente come i libri indicati rappresentino - almeno a giudizio del sottoscritto - una lettura obbligata per chi si occupa a scuola di didattica delle lingue classiche. Si tratta di scritti preziosi non solo per marcare bene la distanza tra la realtà antica e la nostra, ma anche per interpretare meglio trasformazioni profonde che caratterizzano l'età presente. Essere consapevoli infatti che la fisionomia e le dinamiche di una società orale/aurale non possono essere sovrapponibili alla fisionomia e alle dinamiche di un mondo del libro aiuta forse a comprendere il carattere epocale delle trasformazioni in atto ai nostri giorni. Non è un mistero infatti che la diffusione degli strumenti digitali (computer, tablet, *smartphone*), se da un lato non ha potuto soppiantare il libro, dall'altra con la pervasività propria di tali supporti abbia pesantemente modificato la lettura e la fruizione di prodotti culturali²⁷. Abbiamo visto sopra come il concetto di autore, stabilità del testo, genere letterario non abbiano molto senso in mondo antico dominato dalla parola e non dallo scritto: nella Grecia antica e classica il comporre prevedeva istituzionalmente un attingere più o meno esteso da una tradizione precedente, così come a Roma il ruolo dell'uditorio nella creazione del testo è molto più rilevante di quanto avvenga oggi; allo stesso modo prima che le opere vengano affidati alla scrittura come si fa a parlare di stabilità del testo? E anche il concetto di genere letterario può apparire fuorviante se a dominare è l'occasione che condiziona la poesia. A ben guardare, comunque, se prestiamo attenzione alle riflessioni di Raffaele Simone²⁸, si può dire che stiamo ritornando esattamente ad una condizione di 'debolezza identitaria' dell'autore, di 'testo aperto' (ad interventi più o meno profondi di terzi rispetto al legittimo autore), di mescolamenti dei generi. In questa sede intendiamo semplicemente sottolineare la portata straordinaria delle trasformazioni in atto che inevitabilmente investono prima di tutto le nuove generazioni, le più attive nell'utilizzo dei dispositivi digitali, delle piattaforme informatiche, dei *social network*. Gli interrogativi che si pongono sono rilevanti: l'abbandono (o quanto meno il depotenziamento) di un'intelligenza sequenziale a favore di una simultanea²⁹ comporta oppure no (specie per i più giovani)

²⁷ A tal proposito G. Roncaglia, *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Roma-Bari 2010, X-XI parla di quarta rivoluzione dopo «il passaggio da oralità a scrittura come la prima, fondamentale rivoluzione nella storia dei supporti e delle forme di trasmissione della conoscenza, il passaggio dal *volumen* al *codex*, dalla forma-rotolo alla forma-libro, come una seconda tappa essenziale di questo cammino, e la rivoluzione gutenberghiana come suo terzo momento».

²⁸ R. Simone, *Presi nella rete. La mente ai tempi del web*, Milano 2012.

²⁹ Ricavo tali definizioni sempre da R. Simone, *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma-Bari 2001, 17 e ss. Per intelligenza sequenziale si intendono le competenze che si acquistano alla luce dell'esercizio della lettura e comprensione di un testo scritto (in cui gioco-forza le pagine vanno esaminate e comprese in una successione sequenziale); col termine intelligenza simultanea si fa riferimento alla capacità di gestire simultaneamente stimoli sensoriali diversi (e che pertanto si sviluppa soprattutto con la fruizione dei prodotti digitali). Vd. anche R. Simone, *Presi nella rete*, *op. cit.*, 41 e ss. che parla, in riferimento agli organi di senso coinvolti nell'elaborazione e costruzione del sapere, di un ritorno al dominio dell'orecchio rispetto all'occhio. Nell'impossibilità in questa sede di fornire una bibliografia esaustiva dell'argomento, ci limitiamo a delle indicazioni generali. Molto critico sugli effetti negativi degli strumenti informatici nella formazione delle giovani menti si dimostra M. Spitzer, *Demenza digitale. Come la nuova tecnologia ci rende stupidi*, Milano 2013 (tr. it. di *Digital Demenz. Wie wir uns unsere Kinder um den Verstand bringen*, München 2012): nello specifico del nostro tema, oggetto di polemica da parte sua è la tendenza indotta dai nuovi *media* al *multitasking* in quanto il saltare frenetico dall'attività all'altra provocherebbe disturbi dell'attenzione con relativi attacchi di panico, incapacità di approfondimento e scarsa gestione di informazioni complesse. A tal proposito, si veda anche G. Roncaglia, *L'età della frammentazione. Cultura del libro e scuola digitale*, Roma-Bari 2018, 11 e ss. che distingue tra contenuto digitale 'granulare' e contenuto analogico complesso e strutturato: lo studioso, ricostruendo le tappe della moderna società informatica, ritiene che l'attuale fase della rivoluzione digitale abbia favorito l'emergere di prodotti digitali fortemente semplificati, dai tempi di fruizione necessariamente ridotti, caratterizzati da un marcato 'spacchettamento' dei dati informativi (perciò 'granulari'); di qui la loro opposizione rispetto a contenuti analogici tradizionali, più strutturati e complessi. Si tratta però, continua G. Roncaglia, di una dialettica immaginata come congiunturale, non strutturale: non è detto, in altri termini, che quest'età della frammentazione (e quindi di contenuti digitali 'granulari') non possa essere superata e che quindi si possa giungere ad una riduzione della distanza tra mondo digitale e mondo analogico. Non possono che essere condivise le parole dello studioso: «è forse la migliore raccomandazione che possa fare chi ha a cuore uno sviluppo del web che corrisponda

il rischio di un impoverimento delle loro capacità di espressione, di pensiero astratto, di concentrazione a lungo termine? Senza entrare nel merito di aspetti tanto divisivi, ci basti in questa sede aver ribadito l'importanza per il docente attuale di interrogarsi su tali questioni. A tal proposito riteniamo utile riportare in conclusione un illuminante prospetto tratto dal volume di R. Simone proprio perché contrappone aspetti della società orale a quella del libro scritto a quella del prodotto digitale³⁰.

Tabella 2. *Differenze principali fra testo parlato, testo scritto e testo digitale*

<i>Testo parlato</i>	<i>Testo scritto</i>	<i>Testo digitale</i>
Forte contestualità	Media contestualità	Nulla contestualità
Sola fase processuale	Due fasi nettamente distinte: • Fase processuale aperta • Fase del prodotto chiusa	Sola fase processuale, enfatizzata e illimitatamente aperta
Non interpolabile	Interpolabile solo nella fase processuale	Interpolabile in ogni momento
Non archiviabile, se non con supporti esterni	Archiviabile in forma materiale	Archiviabile in forma immateriale
Supporto immateriale	Supporto materiale	Supporto immateriale
Limitatamente diffondibile	Largamente diffondibile	Illimitatamente diffondibile
Fortemente localizzato	Relativamente localizzato	Non localizzato
Fortemente despota	Despota	Adespota
«Autografo» ¹⁹	Potenzialmente autografo, in taluni casi autòchiro	Non autografo

all'idea che ne ha accompagnato la nascita: fare della rete uno strumento di potenziamento, e non certo di impoverimento, delle capacità conoscitive umane. È questa, credo, la raccomandazione da fare a studenti e insegnanti che si interrogano sulle migliori strategie per l'uso del digitale a scuola» (*Ibid.*, 43).

³⁰ R. Simone, *Presi nella rete*, *op. cit.*, 95. Si tratta di uno schema senz'altro molto efficace anche se – alla luce di quanto esposto sopra – alcuni particolari vanno precisati se calati nello specifico del contesto greco arcaico-classico. Ci riferiamo alla definizione di 'non interpolabile' per il testo orale certamente non valido ad esempio per l'epica omerica, così come a quella di 'fortemente despota' e di 'autografo' per la stessa tipologia, laddove invece l'io lirico antico esprimeva più un 'noi'.