



# LA FINZIONE DEL «RE» DA CIRO IL GRANDE (ERODOTO) A NERONE (SVETONIO, TACITO)

*Salvatore Costanza*

**ABSTRACT.** Greek and Roman sources depict an ancient children's game, wherein one was chosen by drawing lots as king (*basileus*) and his playmates were appointed as servants or soldiers and were obliged to obey him. Herodotus already accounts a story about this game with reference to Cyrus the Elder and his discovery as royal heir. In ball-games, the winner was also appointed as king, while the defeated player was called donkey (*onos*). The roles of king and servant were also acted out in Roman times (*ducatus et imperia ludere*), as Tacitus and Suetonius confirm in connexion with the Emperor Nero. In fact, power was highly attractive for children, as Ancient *basilinda* game clearly shows. Nevertheless, playmates should previously know ultimate power before acting a role game upon sovereignty.

**PAROLE CHIAVE:** Gioco, Giochi di ruolo, Mimesis, Performance, *Basilinda*.

K. P. Kavafis, 'Ο βασιλεὺς Δημήτριος (1906)  
Ὡσπερ οὐ βασιλεὺς ἀλλ' ὑποκριτής,  
μεταμφιέννεται χλαμύδα φαῖαν ἀντί  
τῆς τραγικῆς ἐκείνης, καὶ διαλαθὼν  
ὑπεχώρησεν.  
Πλούταρχος, Βίος Δημητρίου.

Σὰν τὸν παραίτησαν οἱ Μακεδόνες  
κι ἀπέδειξαν πὼς προτιμοῦν τὸν Πύρρο  
ὁ βασιλεὺς Δημήτριος (μεγάλην  
εἶχε ψυχὴ) καθόλου – ἔτσι εἶπαν –  
δὲν φέρθηκε σὰν βασιλεὺς. Ἐπῆγε  
κ' ἔβγαλε τὰ χρυσὰ φορέματά του,

καὶ τὰ ποδήματά του πέταξε  
τὰ ὀλοπόρφυρα. Μὲ ροῦχ' ἀπλὰ  
ντύθηκε γρήγορα καὶ ξέφυγε.  
Κάμνοντας ὅμοια σὰν ἠθοποιὸς  
ποῦ ὅταν ἡ παράστασις τελειώσει,  
ἀλλάζει φορεσιὰ κι ἀπέρχεται.

K.P. Kavafis, *Il re Demetrio*  
Non come re, ma come attore,  
sostituisce la clamide bruna con  
quella della tragedia, per scomparire  
di nascosto.  
Plutarco, *Vita di Demetrio*

Quando l'abbandonarono i Macedoni  
 e dichiararono di preferire Pirro,  
 il re Demetrio (aveva  
 un gran carattere) non si comportò affatto  
 da re, a quanto narrano. Se ne andò  
 e si spogliò dei suoi paludamenti d'oro  
 e gettò le sue calzature  
 tutte di porpora. Con umili vesti  
 si rivestì in fretta e fuggì.  
 Facendo proprio come un attore  
 che, quando la rappresentazione è finita,  
 cambia costume e s'allontana.

Suet., *Aug.* XCIX

*Supremo die identidem exquirens, an iam de  
 se tumultus foris esset, petito speculo capillum  
 sibi comi ac malas labantes corrigi praecepit et  
 admissos amicos percontatus, "quid iis uideretur  
 minimum uitae commode transegisse", adiecit et  
 clausulam:*

εἰ δέ τι / ἔχοι καλῶς, τῷ παιγνίῳ δότε κρότον /  
 καὶ πάντες ἡμᾶς μετὰ χαρᾶς προπέμψατε.

Il suo ultimo giorno, dopo aver chiesto ripetutamente se fuori vi fosse già agitazione per causa sua, preso uno specchio, diede ordine di pettinarlo e di correggergli un po' col belletto le guance cadenti, e, fatti quindi entrare gli amici, chiese se, a parer loro, avesse ben recitato la commedia della vita e, soggiunse anche la consueta formula finale:

"Or, se tutto vi piacque in questo scherzo, date un applauso, fate, orsù, gran chiasso!"

(trad. Dessì 1998: 297)

L'*exergon* di Plutarco (*V. Demetrii* 44, 6) magistralmente ritradotto da Kavafis è illuminante in merito alla concezione della regalità intesa come una rappresentazione teatrale, una performance condotta con maggiore o minore abilità (per una analogia trasposizione poetica del materiale plutarcheo, cfr. Falivene 2007: 176). Sulla stessa linea si pone l'idea espressa da Augusto morente nella biografia di Svetonio in rapporto alla commedia da lui interpretata nel corso non solo del suo governo, ma di tutta la sua vita, che coincide del resto largamente con l'esercizio del potere.

Similmente, la storiografia grecoromana attesta la finzione in voga presso gli adolescenti adusi a mettere in scena un copione, in cui al protagonista era assegnata la parte del «re» e ai suoi compagni quella degli schiavi obbligati ad eseguirne prontamente gli ordini. I ragazzi coinvolti in questa pratica partecipavano dunque

ad un allestimento scenico complesso, che presuppone aspetti performativi peculiari e ruoli definiti con precisione.

La testimonianza più antica in tal senso è offerta da Erodoto nel libro I delle *Storie* a proposito dell'infanzia di Ciro il Grande, re di Persia (559-530 a.C.). La partecipazione a questo rituale serve ad elaborare il ritratto psicologico e caratteriale del futuro sovrano e sostenerne la legittimità dinastica in verità assai dubbia<sup>1</sup>. Secondo Erodoto al momento d'impersonare il re in mezzo ai suoi coetanei (I 114: μετ' ἄλλων ἡλικίων) Ciro è del tutto inconsapevole di appartenere alla famiglia reale e alieno dalla pretesa di vantare diritti sul trono. Tra gli antefatti del racconto (I 105-109) si colloca, infatti, l'allontanamento dalla Corte. Il nonno Astiage aveva ordinato di ucciderlo, dal momento che i Magi gli avevano rivelato che la figlia Mandane avrebbe dato alla luce un rivale destinato a detronizzarlo. In base ad un meccanismo comune a molte storie iniziatiche connesse a miti fondativi il neonato era stato, tuttavia, graziato dall'incaricato di sopprimerlo e affidato ad un bovaro per essere allevato da quest'ultimo in un contesto rustico (cfr. Papathomas 2015: 631-633). Conviene citare, quindi, il racconto di Erodoto (I 114), in cui questo gioco di ruoli è assunto quale momento peculiare per il riconoscimento del futuro sovrano:

Καὶ ὅτε δὴ ἦν δεκαέτης ὁ παῖς, πρῆγμα ἐς αὐτὸν τοιόνδε γενόμενον ἐξέφηνέ μιν. Ἐπαίξει ἐν τῇ κόμῃ ταύτῃ ἐν τῇ ἦσαν καὶ αἱ βουκολίαι [αὐταί], ἔπαιζε δὲ μετ' ἄλλων ἡλικίων ἐν ὁδοῦ. Καὶ οἱ παῖδες παίζοντες εἴλοντο ἐουτῶν βασιλέα εἶναι τοῦτον δὴ τὸν τοῦ βουκόλου ἐπίκλησιν παῖδα. Ὁ δὲ αὐτῶν διέταξε τοὺς μὲν οἰκίας οἰκοδομέειν, τοὺς δὲ δορυφόρους εἶναι, τὸν δὲ κού τινα αὐτῶν ὀφθαλμὸν βασιλέως εἶναι, τῷ δὲ τινι τὰς ἀγγελίας ἐσφέρειν ἐδίδου γέρας, ὡς ἐκάστῳ ἔργον προστάσων. Εἷς δὴ τούτων τῶν παίδων συμπαίζων, ἐὼν Ἀρτεμβάρεος παῖς, ἀνδρὸς δοκίμου ἐν Μήδοισι, οὐ γὰρ δὴ ἐποίησε τὸ προσταχθὲν ἐκ τοῦ Κύρου, ἐκέλευε αὐτὸν τοὺς ἄλλους παῖδας διαλαβεῖν, πειθομένων δὲ τῶν παίδων ὁ Κύρος τὸν παῖδα τριχέως κάρτα περιέσπε μαστιγέων. Ὁ δὲ ἐπειτε μετῆθη τάχιστα, ὡς γε δὴ ἀνάξια ἐουτοῦ παθῶν μᾶλλον τι περημέκτεε, κατελθὼν δὲ ἐς πόλιν πρὸς τὸν πατέρα ἀποικτιζέτο τῶν ὑπὸ Κύρου ἦντησε, λέγων [δὲ] οὐ Κύρου (οὐ γὰρ κω ἦν τοῦτο τοῦνομα),

1 Cfr. Haussker 2017: 4; sui miti concernenti le basi del potere regale, vd. Dewald 2012: 67-77.

ἀλλὰ πρὸς τοῦ βουκόλου τοῦ Ἀστυάγεος παιδός. Ὁ δὲ Ἀρτεμβάρης ὀργῆ ὡς εἶχε ἐλθὼν παρὰ τὸν Ἀστυάγεα καὶ ἅμα ἀγόμενος τὸν παῖδα ἀνάρσια πρήγματα ἔφη πεπονθέναι, λέγων· «Ἵ βασιλεῦ, ὑπὸ τοῦ σοῦ δούλου, βουκόλου δὲ παιδός, ὧδε περιβρίσμεθα», δεικνὺς τοῦ παιδὸς τοὺς ὄμους. «Quando il bambino raggiunse i dieci anni, ecco ciò che gli accadde e ne determinò l'agnizione. Giocava nel villaggio dove si trovavano anche le stalle dei buoi, di cui abbiamo parlato; giocava con altri ragazzi della sua età sulla strada. Nel gioco questi bambini avevano scelto come loro re colui che era detto il figlio del bovaro. Egli designò alcuni di loro per costruire un palazzo, altri come sue guardie, uno come l'occhio del re, a un altro diede il compito di portargli messaggi; a ciascuno assegnò il suo compito. Uno dei bambini che giocava con loro - era il figlio di Artembare, uomo insigne presso i Medi - non fece ciò che gli era stato assegnato da Ciro, il quale ordinò agli altri fanciulli di catturarlo; questi obbedirono e Ciro lo trattò molto rudemente a colpi di frusta. Appena rilasciato, il bambino provò un'indignazione tanto maggiore dal momento che pensava di essere stato trattato in maniera indegna di lui; scese in città e si lamentò con suo padre del trattamento inflittogli da Ciro; non diceva da Ciro perché questo nome non era ancora corrente, ma dal figlio del bovaro di Astiage. Artembare in preda alla collera andò da Astiage, conducendo con sé suo figlio e dichiarò che era stato oltraggiato: «Oh re - disse - ecco in qual modo siamo stati vilipesi dal tuo schiavo, dal figlio di un bovaro» e mostrò le spalle di suo figlio».

La rappresentazione simbolica descritta da Erodoto è basata su una finzione consapevole messa in atto dai ragazzi (παῖδες) intorno a Ciro, i quali interpretano ruoli dalla forte valenza sociale e scelgono come palcoscenico la strada del villaggio (ἐν τῇ κώμῃ ταύτῃ ... ἐν ὁδῷ), dunque uno spazio aperto con pubblica visibilità. Il copione è basato sulla costruzione di un quadro di rapporti immaginario, in termini psicologici corrisponde ad uno stadio saliente del processo evolutivo del ragazzo. Tale attività consente, infatti, ai protagonisti di imparare concretamente le differenze sociali ed imbastire un copione conforme alla comunità di riferimento che funge da regista occulto<sup>2</sup>. La recita dei ragazzi radunatisi insieme non è improntata, infatti, all'arbitrio

dell'immaginazione, ma risponde al contrario alla struttura sociale che condiziona la loro attività concernente un chiaro meccanismo di imitazione. Lo sforzo collettivo di prendere le distanze dalla quotidianità aiuta gli attori, in questo caso i coetanei di Ciro, nel processo di apprendimento dei ruoli sociali. I ragazzi mettono in scena, infatti, quanto hanno già constatato presso gli adulti ed elaborato poi in modo autonomo grazie alle impressioni ricevute dal loro vissuto personale (cfr. Vygotski 1967: 11-14). In definitiva, i protagonisti debbono previamente sperimentare il modello della regalità e la concezione della gerarchia sociale, in cui sono previsti i rapporti subordinati dei servi rispetto ai padroni, per potere assegnare successivamente il ruolo del sovrano ad un compagno ed inscenare, infine, un processo di mimesi consapevole (cfr. Gausson 2001, p. 24: il ragazzo non è soggetto solo ad acquisire valori e norme sociali, ma anche «expérimenter et mettre en œuvre diverses compétences et intelligences sociales devant faire de lui un acteur social autonome [...] susceptible de mobiliser stratégiquement ses ressources selon les jeux sociaux et leurs enjeux (d'argent, de pouvoir, de prestige, etc.)»).

I partecipanti a questo rito debbono avere, pertanto, acquisito l'idea del potere assoluto e colto le differenze innescate dalla gerarchia. Erodoto precisa l'età di Ciro, il quale è decenne (δεκαέτης ὁ παῖς) ed è attorniato da vari coetanei (μετ' ἄλλων ἡλίκων).

Di seguito, la coerenza della performance è stringente. Una volta identificato il ragazzo-re, vengono assegnati i ruoli che sanciscono lo sdoppiamento tra l'attore e la maschera a lui attribuita dalla convenzione ludica. Il piccolo Ciro, re per il momento solo nella finzione, esige una fedeltà assoluta alla recita condivisa dai compagni. Il copione non ammette repliche, né violazioni per tutta la durata della rappresentazione. Pertanto, Ciro punisce duramente il compagno che si rifiuta di riconoscere la

2 Cfr. Piaget 1945: 169-177 per la valenza sociale del *faire semblant* in relazione allo sviluppo del pensiero verbale e dell'intelligenza creatrice nei giochi simbolici nello stadio preoperatorio in un'età compresa tra i due e i sette anni, in cui il bambino non ha ancora sviluppato il pensiero astratto e si appropria del metodo deduttivo per scoprire il mondo esteriore; vd. anche Droz-Rahmy 1997: 77; Bradmetz-Schneider 1999: 137-154, cap. VII, *Le jeu symbolique*.

sua autorità derivante dalla performance e ordina di fustigare l'attore refrattario ad accettare la parte del servo assegnatagli. Non a caso questi è il figlio di un uomo illustre, Artembare, un personaggio di alto rango alla corte persiana. Si comprende che il ragazzo di estrazione nobile si mostra particolarmente restio a ricevere ordini da colui il quale appare ai suoi occhi solo il figlio del bovaro. Ancorato ai rapporti sociali vigenti al di fuori della scena, preferisce attenersi alla vita di tutti i giorni piuttosto che aderire alla realtà scenica. Da parte sua il ragazzo-*basileus* reprime la rottura del copione come una violazione intollerabile della finzione concepita proprio per differenziare i ruoli sociali, il cui rovesciamento è sanzionato dalla performance ludica (cfr. Paraskevaïdis 1989: 20). Di fronte a tale conflitto, il ragazzo di alto lignaggio deve rassegnarsi al primato del ragazzo di umile estrazione sociale sancito dai compagni. Questi ultimi hanno eletto all'unanimità *Ciro basileus* per la sua forza di carattere, giudicandolo il più idoneo per impersonare tale ruolo (I 115: ἐς τοῦτο ἐπιτηδεότατος) ed eseguono altresì fedelmente il castigo del rottoso figlio di Artembare.

Questi è furioso nell'apprendere la crudele flagellazione inflitta al figlio e ricorre sollecitamente al re Astiage per ricevere soddisfazione da lui con una punizione esemplare del *basileus* improvvisato. Di contro la risposta di *Ciro*, convocato a Corte è costretto a giustificarsi, non è sorprendente (I 115):

[...] Ὁ δὲ ἀμείβετο ὄδδε· «ἼΩ δέσποτα, ἐγὼ δὴ ταῦτα τοῦτον ἐποίησα σὺν δίκῃ. Οἱ γὰρ με ἐκ τῆς κόμης παῖδες, τῶν καὶ ὄδε ἦν, παίζοντες σφέων αὐτῶν ἐστήσαντο βασιλέα· ἐδόκεον γὰρ σφι εἶναι ἐς τοῦτο ἐπιτηδεότατος. Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι παῖδες τὰ ἐπιτασσόμενα ἐπετέλεον, οὗτος δὲ ἀνηκούστεέ τε καὶ λόγον εἶχε οὐδένα, ἐς ὃ ἔλαβε τὴν δίκην. Εἰ ὦν δὴ τούτου εἶνεκεν ἀξιόσ τεο κακοῦ εἶμι, ὄδε τοι πάριμι.»

« [...] *Ciro* rispose così: «Sire, l'ho trattato in questo modo a ragione. I bambini del villaggio, tra i quali era anche egli, mi avevano nominato il loro re per gioco; sembravo loro, infatti, il più idoneo a tal fine. Mentre gli altri eseguivano i miei ordini, egli non prestava ascolto e non teneva alcun conto, finché ha ricevuto la sua

pena. Se invero a causa di ciò merito un castigo, sono a tua disposizione».

*Ciro* proclama, infatti, a chiare lettere di avere agito con giustizia (τοῦτον ἐποίησα σὺν δίκῃ), richiamandosi al principio della finzione come criterio legittimante per la sua condotta (Cfr. Asheri, Lloyd, Corcella 2007: 125-129; Papathomas 2015: 640-642). La messa in scena implica regole vincolanti che vanno prese molto sul serio, come *Ciro* ci insegna con largo anticipo rispetto alle riflessioni in tal senso elaborate nel XX secolo<sup>3</sup>. Del resto, il comportamento di *Ciro* appare funzionale per il meccanismo dell'agnizione nelle *Storie*. Lo rivela la replica di Astiage, il quale a questo punto è ormai pienamente consapevole della vera identità del nipote creduto morto e relegato, invece, in campagna sotto mentite spoglie (I 120):

Ὁ δὲ ἀμείβεται αὐτοὺς τοῖσδε· «Ἔστι τε ὁ παῖς καὶ περίεστι. Καί μιν ἐπ' ἀγροῦ διαιτώμενον οἱ ἐκ τῆς κόμης παῖδες ἐστήσαντο βασιλέα· ὁ δὲ πάντα ὅσα περ οἱ ἀληθεῖ λόγῳ βασιλέες ἐτέλεωσεν ποιήσας· καὶ γὰρ δορυφόρους καὶ θυρωροὺς καὶ ἀγγελιοφόρους καὶ τὰ λοιπὰ πάντα διατάξας ἦρχε. Καὶ νῦν ἐς τί ὑμῖν ταῦτα φαίνεται φέρειν;» Εἶπαν οἱ μάγοι· «Εἰ μὲν περίεστί τε καὶ ἐβασίλευσε ὁ παῖς μὴ ἐκ προνοίης τινός, θάρσεέ τε τούτου εἶνεκα καὶ θυμὸν ἔχε ἀγαθόν· οὐ γὰρ ἔτι τὸ δεύτερον ἄρξει.

«Astiage replicò così: «Il bambino esiste, è in vita, abitava in campagna; i bambini del villaggio l'hanno nominato re; ha compiuto tutto ciò che fanno i veri re; ha designato guardie del corpo e della porta, messaggeri, ha nominato tutte le altre funzioni, ha esercitato il potere. Ora che cosa vi sembra presagire?» «Se il bambino vive - dissero i magi -, se è stato re non deliberatamente, non avere pena per lui, abbi fiducia; non regnerà una seconda volta».

Gli sviluppi successivi degli eventi danno una tragica smentita a quest'improvvisa profezia dei magi, come dimostra il seguito del racconto erodoteo, in cui si evidenzia che la regalità del fanciullo non è una finzione episodica, ma invero un fattore innato dovuto alla sua ascendenza latente, sebbene sia stato allevato in un ambiente estraneo ai fasti della monarchia, a distanza siderale dal palazzo reale.

3 Sulla serietà del gioco e delle regole stabilite in anticipo e poi accolte implicitamente dai partecipanti, cfr. Huizinga 1951: 11 e riflessioni di Ghilardi-Salerno 2007: 101.

In rapporto alla dimensione performativa bisogna evidenziare che i partecipanti alla finzione del «re e dello schiavo» accettano un'opposizione binaria di ruolo che, in base al copione, instaura una relazione vessatoria da parte dell'uno verso gli altri (cfr. Piaget 1945: 110-112 per queste combinazioni simboliche «liquidatorie»). Lo sdoppiamento della realtà accorda il diritto di dominio sui compagni nello spazio limitato e nel tempo provvisorio in cui la finzione perdura. A proposito del rito performativo descritto nel I libro delle *Storie* bisogna citare alcune testimonianze della lessicografia greca, che enucleano le dinamiche di questa rappresentazione scenica fondata su una convenzione simbolica ed un principio performativo di mimesi.

Nel suo dizionario tematico, l'*Onomasticon*, Giulio Polluce di Naucrati (II metà II secolo d.C.) descrive il rituale del «re e dello schiavo» nella sezione del libro IX § 94-129 dedicata partitamente ai giochi e lo annovera sotto il titolo di *basilinda* tra i ludonimi in *-(in)da*<sup>4</sup>, un antico accusativo avverbiale molto produttivo per la categoria semantica che offre un criterio tassonomico in questo passaggio del lessico<sup>5</sup>. A IX 110 si legge, dunque:

βασιλίνδα μὲν οὖν ἐστὶν ὅταν διακληρωθέντες ὁ μὲν βασιλεύς τις ὢν τάττη τὸ πρακτέον, ὁ δ' ὑπηρέτης εἶναι λαχὼν πᾶν τὸ ταχθέν ὑπεκπονή.  
«La *basilinda* («gioco del re») si svolge così: quando si tira a sorte, chi è selezionato come re ordina ciò che gli altri devono fare, colui al quale la sorte ha riservato il ruolo di servo esegue tutto ciò che il re gli ordina».

Secondo la notazione dell'*Onomasticon* il ragazzo, al quale tocca il ruolo dello schiavo, è obbligato ad eseguire senza scusanti tutto ciò che gli viene ordinato (πᾶν τὸ ταχθέν). Come nel copione rispettato da

Ciro e dai suoi coetanei non è ammesso il rifiuto di esentarsi da un comando impartito dal «re», il quale esercita un'autorità assoluta: ὑπεκπονέω, con doppio preverbo, rafforza la nozione di sottomissione espressa da ὑπο-, in quanto prefisso del sostantivo ὑπέρτης, a suffragare l'idea di uno sforzo difficilmente tollerabile associato ad una relazione rigidamente subordinata instaurata tra i partecipanti alla finzione.

Conformemente, Esichio di Alessandria (V sec.) insiste sul meccanismo mimetico che è peculiare per tale performance messa a punto nel contesto ludico (β 284 Cunnigham, p. 425):

βασιλίνδα· παιδιᾶς εἶδος, ἧ βασιλέας καὶ στρατιώτας ἀπομιμούμενοι ἐχρῶντο.  
«*Basilinda*: un tipo di gioco, in cui erano soliti imitare re e soldati».

In questo caso si tratta di un copione di re e soldati, in cui i compagni interpretano le guardie del protagonista. Infine, il dotto bizantino del XII secolo Eustazio di Tessalonica nel suo commento (*Il.* 1425, 41= Suet., *De lud.* 18, Taillardat 1962: 72) menziona tale impegno performativo, ma si limita alla nozione dell'imitazione della regalità:

Βασιλίνδα· παιδιὰ τις βασιλέας τινὰς ἀποδεικνύουσα  
«*Basilinda*: un gioco che mette in scena alcuni re».

Sia Esichio, sia Eustazio rinviano ad una pluralità di attori coinvolti nella finzione, mentre Polluce cita soltanto due personaggi contrapposti, ai quali sono assegnati i ruoli antitetici di re e servitore. Il dualismo nell'impostazione dell'*Onomasticon* non esclude, tuttavia, esplicita-

4 Per questo suffisso probabilmente non derivato da un assolutivo originario -δην, -δόν, -δά, si nota l'evoluzione di un morfema caratteristico per la produzione dei ludonimi, cfr. Mathys 2016 con *status quaestionis*; Dedè 2016; Bologna 2017.

5 *Onom.* IX, 110-117 per i ludonimi in *-(in)da*, per i quali vd. Theognost., *Can.* II, p. 164 Cramer: ἦρθ. Τὰ διὰ τοῦ ἰνδα ἐπιρρήματα παροξύνονται, καὶ διὰ τοῦ ἰ γράφονται, καὶ ἐπὶ παιδίων λαμβάνονται, καὶ πρὸς αἰτιατικὴν συντάσσεται· οἷον βασιλίνδα· παιδιᾶν· χυτρίνδα· δραπετίνδα· ποσίνδα· ἐπαιτίνδα· ξιφίνδα· δαληκίνδα· μυίνδα, ἀπὸ τοῦ μύειν τοῦς ὀφθαλμούς, καὶ ἐρωτώμενον λέγειν τινὰ τάδε, καὶ πόσα τάδε, εἴαν τις ἐπιτύχη· φυγίνδα· χυτρίνδα· ὄστρακίνδα, καὶ εἴτι ἕτερον. («999. Gli avverbi in *-inda* hanno un accento acuto sulla penultima, hanno uno *iota* e una finale accusativa; così sono usati a proposito dei bambini e si accordano con l'accusativo, come il gioco della *basilinda*, *chytrinda*, *drapetinda*, *posinda*, *epaitinda*, *xiphinda*, *dalekinda*, *myynda* per il fatto di chiudere gli occhi (*mýein*) e quanto alla questione di enumerare questi avverbi ed il loro numero, si registrano anche *phyginda*, *chytrinda*, *ostrakinda* ed altri ancora»).

mente il coinvolgimento di molti compagni nell'ambito di un progetto cooperativo che riflette i modelli culturali vigenti a proposito della regalità. D'altra parte, quanti prendono parte all'esibizione del *basileus* maturano gli aspetti salienti della gerarchia sociale attraverso la performance condivisa e l'appropriazione temporanea del ruolo del sovrano o dello schiavo. Un elemento divergente rispetto alla descrizione erodotea si ravvisa nella regola enunciata da Polluce che la scelta del «re» avviene per sorteggio, lasciando decidere al caso secondo una modalità non meglio precisata chi debba assumere la parte del protagonista.

Di contro la sceneggiatura delineata da Erodoto sottolinea l'eccellenza di Ciro, il quale, come notato, è acclamato re dai compagni e manifesta un carattere vessatorio pertinente alla performance in esame. I ragazzi impegnati in questo rito assimilano, infatti, l'esperienza sociale, le regole di obbedienza e subordinazione e sviluppano di conseguenza dinamiche intimidatorie in modo simile a quanto riscontrato presso gli adulti in situazioni simili. Un parallelo è offerto dal noto *Stanford prison experiment* (1971) condotto nell'università californiana da Philip Zimbardo con i suoi studenti sorteggiati per interpretare i carcerieri o viceversa i reclusi in un set allestito nel campus in modo da riprodurre fedelmente una prigione. Una volta stabiliti i rispettivi ruoli, gli studenti si sono adattati alla parte assegnata, ma quelli scelti come «guardie» hanno travalicato i limiti prospettati in origine, sviluppando comportamenti fortemente oltraggiosi contro gli altri assurti a «prigionieri», incluse dure punizioni fisiche e gravi umiliazioni psicologiche. Dall'esperimento di Stanford interrotto di conseguenza prima del termine previsto Zimbardo trasse la conclusione che le conseguenze perverse di violenza e prevaricazione sono il frutto di un condizionamento ambientale riassu-

mibile nella categoria di «effetto Lucifero», dettato nello specifico dalla situazione carceraria ricreata nel campus universitario in condizioni paragonabili ad un laboratorio teatrale (Cfr. Zimbardo 1972 e 2007; Hasekamp 2004).

La dimensione scenica è fondamentale per il racconto erodoteo che non si può ridurre ad un mero schema di iniziazione, in cui Ciro è l'iniziando attorniato dai compagni, i quali formano la società segreta, dalla quale scaturisce la sua elezione a re<sup>6</sup>. Di rimando a un rito di culto inscenato in tale gruppo chiuso si annoverano precise analogie nei racconti dedicati ad altri ragazzi acclamati re dai propri compagni quali Chandragupta in India e Ormisda in Persia (cfr. Binder 1964: 29, per il *Königsspiel* di Ciro inteso non come un gioco infantile, *Kinderspiel*, bensì come un'azione di culto entro un gruppo segreto).

Certamente, la necessità di costruire una piattaforma di legittimità per il fondatore della nuova dinastia è determinante nelle *Storie*<sup>7</sup>, ma Erodoto dà sicuramente risalto alla dimensione performativa del ragazzo impegnato coi coetanei nella rappresentazione della regalità e della corte con lo sdoppiamento tra interpreti e ruoli loro assegnati caratteristico della convenzione teatrale. In questa prospettiva, Ciro si rivela non solo un attore molto convincente, ma anche un ottimo regista. Difatti, suddivide la sua troupe tra guardie del corpo, messaggeri e schiavi, ai quali comanda ad esempio di costruire palazzi. I ragazzi che impersonano gli schiavi debbono attenersi al copione assegnato dal «re», dietro suo impulso costruiscono ad esempio castelli di sabbia in modo da rappresentare gli edifici della reggia nella scenografia da loro approntata sulla strada del villaggio. Il principio basilare dell'imitazione presiede, dunque, alla recita dei ragazzi e alle azioni che Ciro affida loro in qualità di regista e scenografo. Astiage, il nonno e antagonista, riconosce il talento

6 Cfr. Wesselmann 2011: 215-216, 436 per i meccanismi iniziatici sottesi alla storia di Ciro; osservazioni di Papatthomas 2015: 635-640.

7 Sulla conquista del potere realizzata dal fondatore dell'impero persiano, cfr. Avery 1972: 531-540. Ciro è un predestinato al trono, cfr. Evans 1991: 54; sul motivo del bastardo e la necessità di legittimare la dinastia, cfr. Asheri, Lloyd, Corcella 2007: 134; Haussker 2017: 9.

della sua regia su una finzione particolarmente ben riuscita, dal momento che assegna a ciascuno un compito specifico (I 114: ὡς ἐκάστῳ ἔργον προστάσων). È ammirabile come distribuisce alla perfezione le funzioni di cortigiani e servitori, comportandosi in modo speculare ad un vero re ed assolvendo così in modo eccellente alla ricostruzione scenica con un elevato grado di coerenza<sup>8</sup>.

Del resto non è inedita in età classica la dialettica tra re e servitori assoggettati alla volontà del primo e costretti ad obbedire ai suoi comandi. Tra i fanciulli il ruolo del re è la prerogativa del vincente nei giochi di pallone a scapito dei perdenti assimilati al contrario all'asino, l'animale sgraziato elevato a simbolo per antonomasia dello sconfitto, come enuncia Socrate nel *Teeteto* platonico (146a):

ὁ δὲ ἀμαρτῶν, καθεδεῖται, ὡσπερ φασὶν οἱ παῖδες οἱ σφαιρίζοντες, ὄνος· ὃς δ' ἂν περιγένηται ἀναμάρτητος, βασιλεύει ἡμῶν καὶ ἐπιτάξει ὅτι ἂν βούληται ἀποκρίνεσθαι.

«Ma se sbaglia, e via via chi sbaglierà, si metterà a sedere da asino, come dicono i ragazzi che giocano alla palla; e chi non sbaglierà e vincerà la partita, sarà il nostro re, e avrà diritto di domandare qualunque cosa voglia gli si risponda» (tr. Valgimigli 1975: 95 modificata).

Per un copione simile riguardo agli sconfitti identificati in modo ingiurioso con l'asino si ricorda un epigramma anonimo dell'*Anthologia Palatina* dedicato al pallone da gioco che parla in prima persona con una scherzosa prosopopea in forma di indovinello<sup>9</sup>.

La finzione del re descritta da Erodoto si riflette nelle testimonianze delle fonti romane di età imperiale, quando il modello della regalità ritorna egemone ed è facilmente assimilabile dagli adolescenti confrontati con le aspirazioni diffuse alla conquista del potere supremo. Un divertimento tipico dei ragazzi alla Corte imperiale è narrato da Tacito negli *Annales* (13, 15, 1-2):

*Turbatus his Nero et propinquo die, quo quartum decimum aetatis annum Britannicus explebat, volutare secum modo matris violentiam, modo ipsius indolem, <le>vi quidem experimento nuper cognitam, quo tamen favorem late quaesivisset. 2 Festis Saturno diebus inter alia aequalium ludicra regnum lusu sortientium evenerat ea sors Neroni. Igitur ceteris diversa nec ruborem adlatura: ubi Britannico iussit exsurgeret progressusque in medium cantum aliquem inciperet, inrisum nedum temulentos ignorantis, ille constanter exorsus est carmen, quo evolutum eum sede patria rebusque summis significabatur, unde orta miseratio, manifestior quia dissimulationem nox et lascivia exemerat.*

«Sotto lo choc di queste minacce e nell'immenza del giorno in cui Britannico completava il suo quattordicesimo anno, Nerone si mise a considerare tra sé sia la violenza di sua madre, sia il carattere del giovane, che rivelava un indice, lieve senza dubbio, ma sufficiente per avergli attirato una larga simpatia. 2 Durante i Saturnali, fra altri divertimenti della loro età, i giovani giocavano a tirare a sorte la regalità e questa era toccata a Nerone. Di conseguenza, dopo aver imposto agli altri diverse prescrizioni che non potevano farli arrossire, quando diede l'ordine a Britannico di alzarsi, di avanzare al centro e intonare qualche canzone, sperando così di far ridere alle spese di un ragazzo, estraneo anche ai banchetti sobri e ancor più alle bevute, l'altro intonò risolutamente un poema, dal quale si traeva il significato che era stato scalzato giù dal trono paterno e dal rango supremo».

In concomitanza dei Saturnali, alla vigilia dell'ascesa al trono (a. 54) preparata abilmente dalla madre Agrippina, Nerone interpreta dunque l'*imperator*, giacché è investito dagli amici del ruolo di protagonista, al quale aspirano tutti i partecipanti alla finzione. Nel contesto della recita da lui diretta Nerone impersona, quindi, il "re" e impartisce diversi ordini di lieve entità, ma approfitta della situazione posta sotto il suo controllo per mettere alla berlina Britannico appena quattordicenne. Gli ingiunge, infatti, di cantare per schernirlo impunemente e farsi beffe di lui. Il malcapitato, tuttavia, approfitta dello scherzo ordito ai suoi danni e intona coraggiosamente un canto per denunciare di essere stato defraudato dei diritti di successione

8 Cfr. l'esegesi del racconto in Asheri, Lloyd, Corcella 2007: 129-130; Papatthomas 2015: 636.

9 AP XIV 62, 3-4: πολλοῖς παιδαρίοις ἐμπαίζομαι· εἰ δὲ τις ἔστιν / εἰς τὸ βαλεῖν ἀφύης, ἴσταται ὡσπερ ὄνος. «Gioco fra tanti ragazzi. Fra loro c'è uno maldestro / nello scagliare? È l'asino del gruppo» (tr. Pontani 1978/81), vd. Buffière 1970: 68 nt. 1. Il passaggio citato del *Teeteto* è discusso da Eust., *Od.* 1601, 304. Cfr. Kurke 1999: 278; Lazos 2002: 693; Carbone 2005: 55.

al trono paterno. Questa risoluta presa di posizione determina, quindi, l'omicidio del figlio di Claudio e Messalina, considerato ormai un rivale scomodo da eliminare (cfr. Teiner 2010: 4-6).

Un esito tragico della finzione del «re» ricorre sempre in relazione a Nerone ormai saldamente al potere a proposito della condanna a morte di Rufrio Crispino, il figlio di Poppea Sabina, secondo la testimonianza di Svetonio (V. Ner. XXXV):

*Priuignum Rufrium Crispinum Poppaea natum, impuberem adhuc, quia ferebatur ducatus et imperia ludere, mergendum mari, dum piscaretur, seruis ipsis demandauit.*

«Informato che il suo figliastro Rufrio Crispino, figlio di Poppea, essendo ancora bambino, giocava a fare il generale e l'imperatore, ordinò ai suoi servi di affogarlo in mare, mentre stava pescando» (trad. Dessi 1968).

Tacito attesta l'esistenza del figlio di Poppea (*Ann.* XIII 45, 4), senza fare menzione, però, del suo assassinio (cfr. Bradley 1978: 195). Nella sua biografia Svetonio riferisce che il ragazzo è solito praticare con insistenza questa sorta di finzione, in cui si assegna da solo il ruolo di generale e imperatore invece che per libera decisione dei suoi compagni o per un sorteggio, come prevede Polluce (IX 110). L'espressione qui impiegata *ducatus et imperia ludere* corrisponde, dunque, esattamente alla finzione del *basileus* erodoteo. Svetonio non dice nulla circa la presenza di uno o più compagni, ai quali Rufrio Crispino in quanto *dux* e *imperator* possa impartire ordini più o meno gravosi. Ragionevolmente, si immagina che il ragazzo non impersoni tale ruolo di comando con un monologo solitario, ma sia circondato al contrario da amici, i quali ne assecondino le ambizioni, assoggettandosi alla sua volontà. Parimenti, si può credere che questo *ludus* si svolga all'aria aperta come nelle *Storie* di Erodoto in una dimensione corale e pubblica come su una quinta teatrale.

Pur avvezzo a tale divertimento nella sua adolescenza, come attesta la scena insieme con Britannico ai Saturnali narrata da Tacito, Nerone si mostra particolarmente severo al riguardo. Lungi dal ritenere che le recite di Crispino siano vagheggiamenti infantili o sogni innocenti,

prende la faccenda molto sul serio e ordina ai suoi schiavi di annegare il figliastro, simulando un incidente. L'aneddoto s'inserisce nella galleria di misfatti attribuiti alla folle crudeltà del tiranno, del quale il biografo ricostruisce la psicologia deviata. Nondimeno, si evincono diversi elementi di rilievo. Questa pratica mimetica è giunta all'attenzione del *princeps*, giacché Rufrio Crispino è attentamente sorvegliato dai delatori disseminati nella Roma del tempo. Del resto, Nerone non vi riconosce soltanto un *omen* infausto, ma soprattutto un potenziale nemico e si mostra molto inquieto, giacché da parte sua è succeduto al patrigno Claudio col concorso decisivo della madre Agrippina, come ricordato. Dunque, riconosce un futuro rivale in Rufrio Crispino, il quale già da ragazzino inscena l'ascesa al trono tramite una finzione ben orchestrata, palesando più o meno consapevoli ambizioni al potere e attirandosi così la condanna a morte.

Si possono tracciare alcune osservazioni riguardo all'età del protagonista, come si verifica nei racconti precedenti. Difatti, Svetonio annota che il ragazzo non ha varcato la soglia della pubertà (*impuberem adhuc*) al momento del misfatto, al quale fa riferimento l'*Ottavia* (vv. 728-730): nel dramma Poppea ha una visione oscura, dalla quale si presagisce una minaccia imminente all'indirizzo di suo figlio. Da tale passaggio si ricava un'allusione all'uccisione di Rufrio Crispino, per la quale la tragedia pseudo-senecana del 62 offre, quindi, un *terminus ante quem*. Svetonio designa il fanciullo come *priuignus* (figliastro), ma questo titolo non ci obbliga a ravvisare un *terminus post quem* nel matrimonio tra Nerone e Poppea del 58 (cfr. la discussione in Bradley 1978: 215). Non è cogente, infatti, tale termine per indicare l'imperatore come patrigno del fanciullo a seguito del matrimonio legale con Poppea. Infine, secondo la *Vita* di Svetonio, il ragazzo si reca a pesca da solo e impersona il ruolo del *dux/imperator* con una recita organizzata. Si deduce, quindi, che deve avere certamente più di quattro anni e presumibilmente non meno di dieci, risultando all'incirca coetaneo del Ciro erodoteo.

Nella tarda Antichità un accenno alla



finzione del re si evince dal racconto di Erodiano a proposito di Massimino il Trace (imp. 235-238), l'imperatore soldato, il quale inaugura i decenni della crisi militare dopo la caduta della dinastia severiana e si contraddistingue per una violenta politica antisenatoria e spregiudicate confische. Lo storico attribuisce a Massimino un discorso alle sue truppe nel momento di marciare contro Gordiano (159-238), il proconsole d'Africa acclamato augusto dai Cartaginesi nonostante l'età avanzata e rimasto imperatore per poche settimane insieme con il figlio ed omonimo associato al trono come Gordiano II. Massimino ridicolizza, quindi, il vecchio estraneo alle leve militari, paragonandolo ad un fanciullo che per burla si trovi ad impersonare il ruolo del sovrano. L'Africa acquista notevole interesse nella narrazione di Erodiano come scenario dell'inizio della rivolta contro Massimino e luogo della proclamazione di Gordiano I (cfr. l'analisi di Marasco 1998: 2869). Si legge, quindi, in VII 8, 10:

Ἀλλὰ γὰρ μή τι ἄρα καὶ καταγέλαστον εἰπεῖν Καρχηδόνιοι μεμῆνασι, καὶ πρεσβύτην ἄθλιον, ἐν ἐκάστῳ γῆραι παραφρονοῦντα, πείσαντες ἢ βιασάμενοι ὥσπερ ἐν πομπαῖς παίζουσι βασιλείαν, τίνι θαρροῦντες στρατῷ, παρ' οἷς ἐς τὴν τοῦ ἡγουμένου ὑπερησίαν ἀρκοῦσι ῥαβδούχοι, ποῖα φέροντες ὅπλα, παρ' οἷς οὐδὲν πλὴν δορατίων οἷς πρὸς θηρία μονομαχοῦσι, τὰ πολεμικὰ αὐτοῖς γυμνάσια χοροὶ καὶ σκόμματα καὶ ῥυθμοί.

«Ma i Cartaginesi (non è ridicolo a dirsi?) colpiti da follia improvvisa non si sa se persuasi o forzati hanno convinto un vecchio infelice precipitato nella senescenza a recitare il ruolo del re come usano fare nelle processioni. Su quale esercito confidano? Su quali armi si appoggia la loro rivolta, mentre da loro alcuni littori bastano all'ufficio di proconsole? Quali armi possiedono essi che non hanno lance per combattere le fiere? I loro esercizi bellici sono le danze, le facezie e i canti».

Anche in questo aneddoto lo storico allude alla finzione del «re» per illustrare in modo efficace il disprezzo del fiero Massimino nei riguardi delle ricche élite della provincia d'Africa residenti a Cartagine prive di vigore bellico, dedite a canti e balli invece che agli esercizi militari. Nel racconto ricorrono gli elementi performativi notati in precedenza per il *ducatu*s et *imperia ludere*. Agli occhi di Massimino il patetico tentativo di usurpazione di Gor-

diano è recepito come una farsa ed è ritrascritto come una commedia mal riuscita, un atto teatrale, la cui regia è attribuita ai Cartaginesi. Sono costoro nel complesso ad inscenare una parodia della regalità in una dimensione corale (cfr. Paraskevaidis 1990: 20).

Al di là delle differenze contingenti, le fonti sopra discusse focalizzano lo sforzo congiunto dei ragazzi i quali mettono sulla scena il potere assoluto, dispiegando notevole capacità di allestire un copione ed una scenografia coerenti. Questa recita dimostra la qualità performativa nell'adesione al modello sociale egemone. Tutti i protagonisti che emergono dai passaggi citati sono, pertanto, emblematici. Ciro, Nerone, Rufrio Crispino (e in contraltare grottesco Gordiano I) appaiono attori formidabili di una recita ben giocata. Di converso, la storiografia greco-romana dimostra che la monarchia circonfusa da un'aura di sacralità riverbaratasi sulla figura ieratica del sovrano è una fonte inesauribile di ispirazione teatrale. I fanciulli si rivelano particolarmente sensibili alle suggestioni della gerarchia nella sua rappresentazione magniloquente.

Una testimonianza oltremodo tragica del fascino del comando sugli adolescenti indotti a recitare un ruolo di preminenza è offerta da Primo Levi ne *La tregua* (1965). Nel secondo romanzo autobiografico si dipana l'odissea del ritorno dei reduci dal lager di Auschwitz-Birkenau al termine dell'allucinante esperienza concentrazionaria, che ha marchiato in modo indelebile corpi e coscienze. Bisogna evidenziare la figura del Kleine Kieपुरa, «l'attente e il protetto del Lager-Kapo, il Kapo di tutti i Kapos», il quale, anche dopo la liberazione del campo, continua a vagheggiare di essere ai vertici dell'inferno del lager e gioca a fare il kapo, cioè a ricoprire il ruolo del suo antico protettore:

«Il Kleine Kieपुरa parlava da solo, come in sogno: e il suo sogno era di avere fatto carriera, di essere divenuto un Kapo. Non si capiva se fosse follia o un gioco puerile e sinistro: senza tregua, dall'alto della sua cuccetta vicino al soffitto, il ragazzo cantava e fischiava le marce di Buna,

i ritmi brutali che scandivano i nostri passi stanchi ogni mattina e ogni sera; e vociferava in tedesco imperiosi comandi ad uno stuolo di schiavi inesistenti.».

Le vibranti parole, frutto dell'esperienza drammatica vissuta da Primo Levi in prima persona, iscrivono questo rito nella dinamica di una performance basata su un meccanismo di imitazione condotto da un ragazzo del quale, al pari di Erodoto e degli storici latini, precisa l'età: «era il più giovane dei prigionieri, non aveva che dodici anni». Inoltre, si tratta di un meccanismo rivolto ad un pubblico composto da Levi, Henek ed altri ex-compagni di concentramento come spettatori, ai quali nella sinistra finzione da lui inscenata puntigliosamente rivolge gli ordini uditi dai soldati tedeschi negli anni della prigionia e appresi ormai indelebilmente:

«Alzarsi, porci, avete capito? Rifare i letti, ma presto: pulirsi le scarpe. Tutti adunata, controllo dei pidocchi, controllo dei piedi. Mostrare i piedi, carogne! Di nuovo sporco, tu! Fai attenzione, io non scherzo. Ancora una volta che ti pesco, e te ne vai in crematoio-. Poi, urlando alla maniera dei militari tedeschi: -In fila coperti, allineati. Giù il colletto: al passo, seguire la musica. Le mani sulla cucitura dei pantaloni.- E poi ancora, dopo una pausa, con voce arrogante e stridula: -Questo non è un sanatorio. Questo è un Lager tedesco, si chiama Auschwitz, e non se ne esce che per il Camino.».

Ritorniamo ai passaggi sopra esposti degli autori antichi. In conclusione, la regalità si configura di per sé una spettacolare recita con eminente vocazione teatrale come ha inteso perfettamente il Demetrio plutarceo fedelmente recepito da Konstantinos Kavafis: la sua fuga equivale a dismettere la maschera da re e gli abiti di scena, per porre termine alla commedia evocata anche dalle ultime parole attribuite ad Augusto da Svetonio.

Dunque i ragazzi in quanto attori, i quali giocano a fare il re e lo schiavo nelle fonti antiche, ci fanno comprendere che la realtà del potere nello specifico, come in generale nel caleidoscopio di tutti i suoi aspetti particolari, è soggetta ad una lettura teatrale esplicitabile in modo più o meno

diretto. Tale chiave di lettura, tuttavia, un punto di riferimento imprescindibile con sempre nuove potenzialità performative.

#### BIBLIOGRAFIA:

- Asheri D., Lloyd A., Corcella A. 2007, *A Commentary on Herodotus, Books I-IV*, University Press, Oxford.
- Avery H.C. 1972, *Herodotus' Picture of Cyrus*, in «American Journal of Philology» 93 (1972), pp. 529-546.
- Binder G. 1964, *Die Aussetzung des Königskindes. Kyros und Romulus*, A. Hain, Meisenheim/Glan.
- Blanc A, Petit D. 2016, *Nouveaux acquis sur la formation des noms en grec ancien*. Actes du Colloque international, Université de Rouen, ERIAC, 17-18 octobre 2013 (Coll. linguistique publiée par la Société de Linguistique de Paris, Cl), Peeters, Paris-Leuven.
- Bologna M.P. 2017, rec. di Blanc A., Petit D. 2016, in «Studi e Saggi Linguistici», 55.2 (2017), pp. 159-167.
- Bradley K.R. 1978, *Suetonius' Life of Nero. An Historical Commentary*, Latomus, Bruxelles.
- Bradmetz J., Schneider R. 1999, *La théorie de l'esprit dans la psychologie de l'enfant de 2 à 7 ans*, Collection Psychologie 2, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Paris.
- Buffière F. 1970, *Anthologie Grecque. Première Partie. Anthologie Palatine*, t. XII, Livres XIII-XV, CUF, Paris.
- Carbone G. 2005, *Tablione. Ricerche su gioco e letteratura nel mondo greco-romano*, Pubbl. Dip. Filologia Classica 'F. Arnaldi' Università degli Studi di Napoli Federico II, Napoli.
- Conti Bizzarro F. 2018, *Giulio Polluce e la critica della lingua greca*, dell'Orso, Alessandria.
- Costanza S. 2017, *Performance e giochi d'iniziazione in Grecia antica: la « tarta-tartaruga » (chelichelônē) e il « calderone » (chytrinda)*, in M. Civitillo, S. Macrì, S. Romani (edd.), *Performatività e mondo antico: simboli, pratiche, oggetti, ritorni*, «Mantichora» 7 (2017), pp. 72-91.
- Dedè F. 2016, Ludonimia e classi lessicali: lo statuto degli avverbi di gioco in -ivða del greco, in Id. (ed.), *Categorie grammaticali e classi di parole. Statuto e riflessi metalinguistici*, Il Calamo, Roma, pp. 139-156.
- Dessi F. 1968, trad., Lanciotti, S., introd./prem., Caio Svetonio Tranquillo, *Vite dei Cesari*, Rizzoli, I-II, Milano 1982<sup>2</sup>.
- Dewald C. 2012, *Myth and Legend in Herodotus' First Book*, in E. Baragwanath, M. de Bakker (edd.), *Myth, Truth, and Narrative in Herodotus*, University Press, Oxford, pp. 59-85.
- Droz R., Rahmy M. 1997, *Lire Piaget*, Pierre Mardaga, Sprimont.
- Evans J.A.S. 1991, *Herodotus, Explorer of the Past. Three Essays*, University Press, Princeton.

- Falivene M.R. 2007, *La materia del poeta* (Plutarco, Vita di Antonio 75, 4-6; Costantino Kavafis, Il dio abbandona Antonio), in «Quaderni Urbinate di Cultura Classica» 85.1 (2007), pp. 175-177.
- Gaussot L. 2001/2, Le jeu de l'enfant et la construction sociale de la réalité, *Le Carnet PSY*, 62 (2001/2), pp. 22-29.
- Ghilardi M., Salerno I. 2007, *Giochi di ruolo. Estetica e immaginario di un nuovo scenario giovanile*, Tunué, Latina.
- Hasekamp J. 2004, *Das Stanford-Prison-Experiment*, Grin, Norderstedt.
- Hausker F. 2017, *The Ekthesis of Cyrus the Great: A Case Study of Heroicity versus Bastardy in Classical Athens*, *Cambridge Classical Journal* (2017), pp. 1-15.
- Huizinga J. 1951, *Homo ludens Essai sur la fonction du jeu*, Gallimard, Paris (ed. or. *Homo ludens: proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur*, Pantheon, Amsterdam, 1939).
- Kurke L. 1999, *Coins, Bodies, Games and Gold. The Politics of meanings in Archaic Greece*, University Press, Princeton/N.J.
- Lazos Ch. D. 2002, Παιζοντας στο χρόνο. Αρχαιοελληνικά και βυζαντινά παιχνίδια 1700 π.Χ. - 1500 μ.Χ., Aiolos, Athina.
- Marasco G. 1998, *Erodiano e la crisi dell'impero*, «ANRW» II 34, 4 (1998), pp. 2837-2927.
- Massa Positano L. 1972, ed., *Eroda Mimiambos III*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli.
- Mathys A. 2016, À propos des adverbes en -δην, -δόν et -δα ou -δά du grec ancien: problèmes morphologiques et syntactiques, in A. Blanc, D. Petit (edd.), pp. 243-279.
- Matthaios St. 2013, Pollux' Onomastikon im Kontext der attizistischen Lexicographie. Gruppen "anonymer Sprecher" und ihre Stellung in der Sprachgeschichte und Stilistik, in Ch. Mauduit (ed.), *L'Onomasticon de Pollux: aspects culturels, rhétoriques et lexicographiques*, de Boccard, Lyon, pp. 67-140.
- Papathomas A. 2015, Το πρώτο βιβλίο των Ιστοριών του Ηροδότου. Μνήμες, θρύλοι και γεγονότα από την Ασία και την Ελλάδα της αρχαϊκής εποχής, EKPA, Athina.
- Paraskevaïdis E. 1989, Τα παίγνια των αρχαίων Ελλήνων: Α' μέρος, «Πλάτων», 41 (1989), pp. 68-92.
- Paraskevaïdis E. 1990, Τα παίγνια των αρχαίων Ελλήνων: Β' μέρος, «Πλάτων» 42 (1990), pp. 20-39.
- Piaget, J. 1945, *La formation du symbole chez l'enfant*, Delachaux-Niestlé, Paris.
- Pontani F. 1978-1981, ed. *Anthologia Palatina*, Utet, Torino.
- Teiner M. 2010, *Die Rolle der jüngeren Agrippina bei der Herrschaftsübernahme des Nero*, Grin, Norderstedt.
- Tosi R. 2013, Onomastique et lexicographie : Pollux et Phrynichos, in Ch. Mauduit (ed.), *L'Onomasticon de Pollux : aspects culturels, rhétoriques et lexicographiques*, Lyon, pp. 141-146.
- Valgimigli M. 1975, trad., in Platone. *Opere complete*, II, *Cratilo, Teeteto, Sofista, Politico*, Laterza, Roma-Bari.
- Vygotski, L.S. 1967, *Play and its Role in the Mental Development of Child*, «Soviet Psychology», 5.3 (1967), pp. 6-18, rist. in «International Research in Early Childhood Education» 7.2 (2016), online : <https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1138861.pdf>
- Wesslemann K. 2011, *Mythische Erzählstrukturen in Herodots Historien*, MythosEikonPoiesis 3, W. de Gruyter, Berlin-Boston.
- Zecchini G. 2007, Polluce e la politica culturale di Commodo, in C. Bearzot, F. Landucci, G. Zecchini (edd.), *L'Onomasticon di Giulio Polluce. Tra lessicografia e antiquaria*, CISA 5, Vita e Pensiero, Milano, pp. 11-26.
- Zimbardo Ph. 1972, *Stanford Prison Experiment: A Simulation Study of the Psychology of Imprisonment*, Philip G. Zimbardo, Incorporated.
- Zimbardo Ph. 2007, *The Lucifer Effect: Understanding How Good People Turn to Evil*. Random House New York, tr. it. *L'effetto Lucifero: cattivi si diventa?*, Scienza e idee 171, R. Cortina, Milano.